



HAL
open science

une écologie des méthodes documentaires.à partir
d'écritures filmiques et littéraires de l'Italie
contemporaine

Jacopo Rasmi

► To cite this version:

Jacopo Rasmi. une écologie des méthodes documentaires.à partir d'écritures filmiques et littéraires de l'Italie contemporaine. Art et histoire de l'art. Université Grenoble Alpes, 2019. Français. NNT : 2019GREAL001 . tel-02169554

HAL Id: tel-02169554

<https://theses.hal.science/tel-02169554>

Submitted on 1 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE LA COMMUNAUTE UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

Spécialité : Lettres et Arts – Arts du Spectacle

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par

Jacopo RASMI

Thèse dirigée par **Yves CITTON**, Professeur des Universités,
Université Paris 8 et
codirigée par **Enzo NEPPI**, Professeur des Universités, **Université
Grenoble Alpes**

préparée au sein de l'**UMR 5316 Litt&Arts** et du **Laboratoire Luhcie**
dans l'**École Doctorale Langues Littératures Sciences Humaines**

UNE ÉCOLOGIE DES MÉTHODES DOCUMENTAIRES

À partir d'écritures filmiques et littéraires de l'Italie contemporaine

Thèse soutenue publiquement le **1/2/2019**,
devant le jury composé de :

Mme, Emanuelle ANDRÉ (rapporteuse)

Professeur des Universités, Université Paris 7, CERILAC, Rapporteur

M., Yves CITTON (co-directeur)

Professeur des Universités, Université Paris 8, EA 7322 LHE

Mme, Corinne MAURY (rapporteuse)

Maître de conférences HDR, Université Toulouse Jean Jaurès, EA 4154
LARA SEPPIA, Rapporteur

M., Enzo NEPPI (co-directeur)

Professeur des Universités, Université Grenoble Alpes, LUHCIE

M., Antonio SOMAINI (président du jury)

Professeur des Universités, Université Paris 3, EA 7343 LIRA

M. Dork ZABUNYAN

Professeur des Universités, Université Paris 8, ESTCA



Université Grenoble Alpes
—
École Doctorale
Langues Littératures Sciences Humaines

UNE ÉCOLOGIE DES METHODES DOCUMENTAIRES
À PARTIR D'ÉCRITURES FILMIQUES ET LITTÉRAIRES
DE L'ITALIE CONTEMPORAINE

Jacopo Rasmi

Thèse co-dirigée par :
Yves Citton (Université Paris 8, LHE)
et Enzo Neppi (Université Grenoble Alpes, LUHCIE)

TABLES DES MATIÈRES

PRÉAMBULE	11
Méthodes	12
Contingences	17
Exemples	20
Formes de vie	22
<i>Chapitre 1</i>	
TRANSITIONS DOCUMENTAIRES	26
(Cadrage)	
1 — Transitions documentaires	26
1.1 — Méthodes cinématographiques : des techno-ontologies réalistes aux ciné-individuations réelles	33
1.2 — Méthodes photographiques : du document indiciel aux compositions documentaires	41
1.3 — Méthodes littéraires : des factographies aux écographies notées	46
1.4 — Méthodes dramaturgiques : de la représentation théâtrale aux vies jouées	55
2 — Écologie générale des contre-fictions documentaires	64
<i>Seuil</i>	
LA MAISON FENDUE	70
<i>Chapitre 2</i>	
LE HORS-CHAMPS EST DEDANS !	85
(Michelangelo Frammartino)	
1 — Michelangelo Frammartino – contremouvements	86
1.1 — <i>Pinocchio</i> à l'envers	87
1.2 — Contre-migrations	92
1.3 — <i>Genius Loci</i>	95
1.4 — F(r)ictions (ou le cinéma documentaire comme « médiation immédiate »)	99
1.5 — Écologie magique du Sud (avec Ernesto De Martino)	104
1.6 — Enfances, vacances	110
1.7 — Au miroir de <i>Il corpo Celeste</i>	115
1.8 — Ciné-chamanisme, éco-chamanisme	120
2 — <i>Il dono</i> (2003) – exercice de désœuvrement	125

2.1 — Prendre de la hauteur et du recul	126
2.2 — La gravité des choses	130
2.3 — Cinéma(s) de la crise	137
2.4 — À partir de Sharunas Bartas, par exemple	145
2.5 — Des images comme des dons	148
2.6 — Alter-économie documentaire : le cinéaste est un chasseur-cueilleur	154
2.7 — Cap aux friches (fictionnelles)	160
3 — <i>Le quattro volte</i> (2010) - caméra pythagorique	165
3.1 — Les plans grands ouverts	166
3.2 — Jeux d'échelles : l'embrayeur d'Epstein	170
3.3 — Attentes d'inattendus	179
3.4 — Métamorphoses pythagoriques	184
3.5 — De l'animisme qui nous est (im)propre	191
3.6 — L'œil de personne (avec et contre De Seta)	199
3.7 — Ingouvernables, imprévisibles, improvisables	204
3.8 — La part immaîtrisable du milieu : mode d'emploi comique	213
3.9 — Arrondir les lignes et entre-tisser les trajectoires	218
4 — <i>Alberi</i> (2013) – Noûs, la forêt	224
4.1 — <i>Genius luci</i> (cinématographique)	225
4.2 — Performativité locale	234
4.3 — Hyperlocalité médiale	239
4.4 — Posthumité du cinéma	245
<i>Seuil</i>	
ANABASES	251
<i>Chapitre 3</i>	
DÉCRITURES DOCUMENTAIRES	262
(Gianni Celati)	
1 — Gianni Celati – l'au-delà des mots	263
1.1 — <i>Comiche</i> – premier album	267
1.2 — Contre la Littérature : un diagnostic et une méthode	273
1.3 — Ne-pas-pouvoir-écrire (ou devoir-écrire-ainsi)	283
1.4 — Pouvoir-ne-pas écrire (ou l'écriture des contingences)	288
1.5 — La langue-medium : <i>a weather-word</i>	291
1.6 — La langue-médium : un album hantologique	302

1.7 — Écologies carnavalesques	307
1.8 — Écologies affectives (un drôle de spinozisme)	315
2 — <i>Verso la foce</i> (1989) – écrire sur du papier qui brûle	323
2.1 — L’aventure photographique : à la recherche d’une méthode	327
2.2 — Leçons de photographie par monsieur Ghirri	338
2.3 — L’art de la notation	344
2.4 — Techniques d’écriture et modes d’attention : détour anthropologique	353
2.5 — Écrire chemin faisant	360
2.6 — L’art des indices	365
2.7 — Comment D-écrire ?	371
2.8 — Monter des notes (documentaires)	379
3 — « Des documentaires imprévisibles comme des rêves » (1991-2010)	389
3.1 — Réserves cinématographiques : une théorie et quelques amis	390
3.2 — Cinéma en plein air : de la pratique et d’autres amis	401
3.3 — Journal d’un échec africain – à l’écrit	417
3.4 — Deuxième journal d’un échec africain – à l’écrit et à l’écran	426
 <i>Seuil</i>	
ROME 2013 – L’INTENSITÉ LA PLUS FAIBLE POSSIBLE	437
 <i>Chapitre 4</i>	
DES TRÈS HAUTES PAUVRETÉS	453
(ouvertures)	
1 — Pietro Marcello – la mémoire des images	460
1.1.1 — <i>La Bocca del lupo</i> (2009) : une éco-fable documentaire	468
1.1.2 — Anarchiver Gênes	479
1.2.1 — <i>Bella e Perduta</i> (2015) : résister par(mi) les fantômes	487
1.2.2 — Des espèces de compagnies, des espèces de familles	497
1.3 — Un éloge de la pauvreté (médiale)	507
2 — Des dispositifs conviviaux	517
2.1 — Au temps de la guerre civile (informationnelle)	525
2.2 — <i>Epopée</i> ou les usages spéciaux	535
2.3. — Situations de rassemblement cinématographique	542
2.4 — Pour une diffusion cyborg	555
 <i>Chapitre 5</i>	
ÉCO-POLITIQUE DES IMMÉDIATIONS DOCUMENTAIRES	565

(recadrage)

1 — Ce qui reste de la nature	570
2 — Voyage en Italie : bioesthétique écologique	581
3 — Vers des immédiations documentaires	584
CONGÉ	591
Sur le(s) chemin(s)	592
Comique, sérieux, sériel	595
Au milieu d'un territoire et d'un temps	599
Desintegrations & alliances	602
SOURCES TEXTUELLES ET AUDIOVISUELLES	608
1. — Bibliographies monographiques	609
2. — Bibliographie générale	621
3. — Filmographie	639
RESUMÉ	642

REMERCIEMENTS

Sans la rencontre aussi hasardeuse que décisive d'Yves Citton, cette recherche doctorale autour de l'écologie et des médiations documentaires n'aurait pas eu lieu ni pris la forme qu'on présente. Notre plus grande reconnaissance va à son encouragement constant, à son attention généreuse ainsi qu'à une entente profonde et sincère.

En acceptant sa co-direction, Enzo Neppi a fait confiance à cette recherche et mérite une mention très reconnaissante. Il a patiemment accompagné son parcours depuis une distance critique fructueuse.

De l'université au monde alentour, beaucoup d'ami-e-s ont partagé des réflexions, des projections, des lectures et des débats qui ont nourri, infléchi et étayé la composition de cette thèse. Ces occasions ont été innombrables, tout comme leurs lieux et leurs protagonistes. Une mention particulière de remerciement est adressée à celles et ceux qui ont consacré du temps et des énergies pour relire et corriger soigneusement le texte rédigé : Alice, Antoine, Élodie, Franky, Jeremy et Margaux.

Un remerciement général va au(x) milieu(x) de travail et de questionnement où cette thèse a grandi petit à petit : le groupe des doctorant-e-s du laboratoire Litt&Arts, le département d'Arts du spectacle de l'Université Grenoble Alpes, l'équipe des *Rencontres autour du film ethnographique*, la rédaction de la *Revue documentaires*, les ami-e-s des éditions *Ludoteca* en Italie, le ciné-club parallèle d'*Antigone*, les multiples séminaires nomades et pirates de l'automne et du printemps...

EXCUSES

De nombreuses personnes, autant dans l'espace universitaire que dans la sphère intime, nous ont rendu de plus en plus sensible aux enjeux et aux critiques de genre, surtout à partir d'expériences féministes.

Ce déplacement du regard, encore et toujours en cours, constitue un mouvement (nécessairement) complémentaire au parcours de réflexion sur les formes et les puissances de l'écologie mené au sein de cette thèse. En remerciant chacun et chacune, je leur adresse également mes excuses pour n'avoir pas pris en compte (ou, mieux, trop tard pris en compte) la possibilité d'adopter une forme d'écriture « inclusive » pendant la rédaction de cette thèse. Notre tentative de « décriture » non-genrée s'arrête donc à ces pages liminaires.

Épouse et n'épouse pas ta maison

(René Char)

PRÉAMBULE

Cette recherche a été inaugurée par une série d'hypothèses croisées. D'abord celle d'une affinité entre un certain type de travaux documentaires et les questions posées par la réflexion écologique contemporaine, entendue dans sa forme élargie où le plan politique et le plan sensible jouent un rôle majeur. Il s'agirait en ce sens de connecter une certaine expérience documentaire à la possibilité de mieux saisir et habiter l'échelle environnementale de nos existences, où notre présence (ses capacités d'action, d'expression et de compréhension) est donnée au cœur d'un système relationnel complexe et mobile. Deuxièmement, on fait l'hypothèse que ces travaux documentaires qu'on rattacherait d'une manière intuitive au champ cinématographique (selon une séparation de la production fictionnelle) ne devraient pas en réalité être confinés aux espaces filmiques. Ils en débordent largement de par leur mouvement propre, ils demandent à être reliés à d'autres pratiques se déroulant dans des contextes médias très différents comme la littérature ou le théâtre. En recadrant ces pratiques dans un processus traversant et excédant le domaine du cinéma, on doit aussi identifier leur espace d'action au sein de l'ensemble des approches qui contribuent à la médiation du sensible et du connaissable dans les sociétés contemporaines. Enfin, troisième hypothèse, on espère montrer que de cette analyse des pratiques documentaires dans le domaine esthétique, on peut tirer une schématisation plus vaste des rapports entre techniques, attention et milieux de vie qui informent nos communautés.

Le corpus où ces hypothèses ont été initialement élaborées et testées se situe à l'intérieur de la production cinématographique et littéraire italienne récente (autour des vingt dernières années). Bien que singulier et singulièrement décisif, ce périmètre sera toutefois ouvert à des connexions plus amples, autant au niveau chronologique que géographique. Avant de commencer l'enquête, nous allons tenter de résumer les foyers principaux de notre perspective de description et d'analyse des phénomènes que nous prendrons en considération.

Méthodes

Un des derniers textes rédigés par Harun Farocki – publié de façon posthume dans les pages de *Trafic* au printemps 2015 – s'intitule « À propos du cinéma

documentaire »¹. Cette réflexion (promise depuis longtemps à la revue française, selon son éditeur Raymond Bellour) n'avait été retrouvée par son épouse qu'après son décès, le 30 juillet 2014, dans un fichier sauvegardé sur son ordinateur. À travers quelques pages partiellement inachevées, le cinéaste se prête à un vieux jeu – celui de la distinction entre une approche fictionnelle et une approche documentaire – tout en déclarant s'abstenir « de définir ce qu'est le cinéma documentaire et ce qui le différencie du cinéma de fiction »². Il sera moins question – pour lui comme pour nous – d'établir des définitions ontologiques ou morales difficiles à maîtriser (comme vrai/faux, réel/inventé...) que de considérer empiriquement des pratiques et des formes, selon une habitude qui caractérise par ailleurs son propre cinéma analytique. Bien que Farocki n'utilise pas ce terme, on pourrait dire qu'il essaie de décrire le régime documentaire à partir d'une « méthode », qui serait distincte de celle des œuvres fictionnelles, méthode que la fiction peut parfois se trouver imiter pour rafraîchir son répertoire. « Fiction » et « documentaire » se chevauchent constamment dans les faits. Notre approche ne cherche pas à les distinguer rigoureusement, ni ne présuppose que cela soit possible. Elle les fait relever d'une différence de méthode, tout en sachant que les résultats de cette méthode se distribuent des deux côtés de la frontière généralement établie entre eux.

Si « les contenus significatifs » sont à nos yeux moins importants que « la méthode », c'est qu'une certaine « expérience sensible » doit être étroitement reliée à sa « fabrication technique », pour le dire avec Pierre-Damien Huyghe³. La question fondamentale que le philosophe de la technique se pose sur les conditions du visible (et du sensible plus en général) a orienté notre analyse des phénomènes documentaires : cette question « n'est pas *qu'est-ce qu'on voit ?* Mais : *qu'est ce qui est fait pour le paraître de quelque chose ?* »⁴. À savoir, quelle médiation est intervenue dans ce faire-paraître ? Quel processus et quelle pratique ? Le terme de « méthode » pour désigner l'ensemble d'éléments constitutifs d'une pratique de création – ce qui a commencé très tôt à nous intéresser, notamment depuis la rencontre avec certains auteurs – est

¹ Harun Farocki, « À propos du cinéma documentaire », in *Trafic*, n. 93, 2015, p. 78-84.

² *Ibid.*, p. 78. Il affirme de préférer « intéresser à ce que le cinéma lui-même tient pour documentaire ».

³ Pierre-Damien Huyghe, *Le cinéma avant après*, Saint Vincent de Mercuze, De l'incidence éditeur, 2012, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

intervenir au milieu de la recherche grâce à la lecture d'un vieux dossier des *Cahiers du cinéma* de 1984, consacré à cette notion⁵.

Un article d'Alain Bergala se chargeait de résumer la catégorie et ses enjeux en introduisant ce dossier, avant de laisser la parole au cinéma des Straubs, de Rivette et de Rohmer⁶. La « méthode », dont les *Cahiers* choisissaient de parler, concernait un domaine spécifique du travail cinématographique (celui de la réalisation, c'est-à-dire surtout les « méthodes de tournage »), qui constituera également le cœur de notre recherche dans une perspective excédant le simple champ filmique. Dans notre propre réflexion autour des « déontologies » – c'est ainsi qu'on nommera l'élaboration et l'énonciation d'une méthode – de la création (documentaire), nous serons toutefois conduits à faire référence à d'autres questionnements méthodologiques qui se développent dans l'espace de la distribution et de la diffusion des œuvres⁷. Comme l'a écrit Bergala dans l'article cité (« tout film finit par ressembler à la méthode qui lui a donné le jour »⁸), il nous est apparu que la compréhension des méthodes nous permet d'accéder d'une façon privilégiée au sens des objets fabriqués. Ainsi qu'à leur statut documentaire : les pratiques *deviennent* « documentaires » par l'adoption de certaines méthodes.

Étudier la méthode (documentaire) de création, qu'est-ce que cela signifie ? D'abord, s'intéresser à sa pluralité et à ses expériences singulières (*des* méthodes documentaires, donc) : « une méthode » est « tout à fait propre à chaque cinéaste » (et, on ajou-

⁵ En réalité la fréquentation de pensée comme celle du *making* (fabrication) de Tim Ingold a structuré dès le départ certaines questions et certaines priorités qui ont informé notre regard. Nous allons faire référence à ces approches au cours de notre réflexion.

⁶ Alain Bergala, « La méthode », in *Cahiers du cinéma*, n. 364, 1984, p. 6-7.

⁷ Bergala lui-même avouait que ce dernier aspect, qu'on ne traitera qu'en conclusion de notre recherche, constitue un élément essentiel bien que souvent négligé du monde cinématographique, au-delà des pratiques créatives auxquelles on s'intéresse souvent davantage : « Le point faible, sinon aveugle, de la plupart de ces méthodes, c'est la distribution, c'est-à-dire le moment où le film retrouve ses semblables sur un marché dont les lois et les contraintes s'imposent à tous et où il est beaucoup plus difficile de contrôler son devenir. Se trouvera-t-il bientôt des distributeurs plus attentifs à la singularité de ces films pour chercher, à leur tour, des méthodes de distribution plus pointues et plus spécifiques ? » (*Ibid.*, p. 7). Notre dernier chapitre ébauchera une réponse à cette question par quelques exemples contemporains de diffusion alternative.

⁸ *Ibid.*, p. 6.

terait, à chaque situation de travail)⁹. Il faut ensuite « dégager cette méthode à partir de rencontres », et les rencontres avec leurs conversations et leurs échanges ont constitué un des axes de travail principaux de cette recherche – malgré les difficultés logistiques parfois engendrées par une telle approche. Des rencontres avec qui ? Avec « tous ceux qui pouvaient nous raconter un morceau de l’histoire du film »¹⁰ : dans notre cas, il a pu s’agir du réalisateur lui-même (comme Michelangelo Frammartino rencontré dans son atelier à Milan et, ensuite, sur skype) autant que des collaborateurs (Sara Fgaier, par exemple, monteuse et assistante de Pietro Marcello). À travers les rencontres et les entretiens (présentés dans les annexes et souvent cités au cours de l’argumentation), il était donc question de récolter (assembler et, ensuite, commenter) les morceaux de l’ « histoire » d’une ou plusieurs créations¹¹. Une « méthode » se raconte et raconte son résultat. En sachant bien que cette « histoire » relatée mélange autant des données factuelles que des élaborations symboliques et des perspectives théoriques, sans jamais assurer un compte rendu parfaitement transparent et intégral des pratiques en jeu. En sachant aussi que ce que nous appelons maintenant une méthode est composée autant de conditions (et conditionnements) techniques, relationnelles et financières, que de références intellectuelles et de discours éthiques : elle se situe ainsi dans une région poreuse entre gestes, énonciations et pensées. À plusieurs reprises, notre démarche d’enquête a « délégué » le travail de rencontre à d’autres, en faisant référence à toute une série d’interviews et de témoignages avec les différents auteurs ainsi que leurs collaborateurs – plus ou moins édités.

Cette approche par la rencontre ne découle pas seulement de l’investigation de la méthode, telle qu’elle est présentée par Bergala. Au moins deux autres éléments la justifient dans notre contexte. D’une part, le manque relatif de matière au sujet des auteurs considérés dans nos réflexions. Ce sont en effet des auteurs plutôt jeunes et en activité, qui n’ont pas fait l’objet de véritables recherches (à l’exception de Celati,

⁹ *Ibid.* Le complément de cette affirmation est ainsi énoncé par Bergala : « l’écart se creuse de plus en plus nettement entre les films qui sont le fruit d’une méthode singulière et ceux qui sont issus de la méthode standard et qui finissent tous, logiquement, par se ressembler ».

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Les enjeux d’un tel questionnement de la création par l’entretien sont définis d’une manière très claire par les textes suivants, auxquels nous renvoyons pour un cadrage général : Laurence Brogniez et Valérie Dufour, « L’entretien d’artistes en question », in *Entretien d’artistes. Poétique et pratique*, Paris, Vrin, 2016, p. 9-19 ; Florent Siaud, « Pour une approche herméneutique des entretiens d’artistes », in Jérôme Dupeyrat et Mathieu Harel Vivier, *Les entretiens d’artistes. De l’énonciation à la publication*, Rennes, PUR, 2013, p. 17-22.

connu et étudié en Italie mais presque absent de la scène critique française). Il a donc fallu se procurer soi-même cette matière, dans certains cas, et ensuite baliser un territoire (presque) vierge d'étude. De l'autre, une telle stratégie entraînait une expérience de rencontre sensible (avec ses gestes caractéristiques d'enregistrement et de composition avec les documents enregistrés) qui fait écho aux méthodes de création considérées, dans une logique de spécularité entre sujet et approche d'étude. Au demeurant, on pourrait même dire que les entretiens ont été la caution empiriquement « documentaire » de ce travail *sur* le processus documentaire.

Si on s'en tient au protocole ébauché par les *Cahiers*, l'interrogation de la méthode se jouerait autour de certains axes fondamentaux, que nous retrouvons effectivement dans l'articulation de notre propre analyse. D'abord, si « toute méthode est une méthode d'approche », pour pouvoir l'appréhender, il faudra prêter attention au rythme, aux mouvements et à la conduite qui mène *vers* le film et ses matériaux. Une méthode commencerait à se façonner lorsque l'auteur accepte de « prendre le temps de l'approche » et de « la prendre au sérieux » : « le chemin vers le film, c'est déjà le film, pour qui la lente approche des acteurs, des décors, n'est pas du temps perdu »¹². Ensuite, la méthode constitue une certaine manière de gérer l'ensemble instable des rapports et des présences impliquées dans toute situation de création cinématographique (celle-ci ne se déroulant jamais dans un espace absolu et individuel) : « faire un film, c'est tout autant gérer des relations complexes, imprévisibles, que gérer son propre projet de film »¹³. Cette instance de médiation (un « protocole » de diplomatie et de négociation) correspond à ce que Bergala appelle « un bon médium ». Enfin, en écrivant que « toute méthode est une méthode de production », Bergala nous invite à prendre en considération l'ensemble des éléments logistiques, financiers et techniques qui sont agencés d'une façon tactique et singulière par chaque déontologie créative :

Se donner sa propre méthode implique pour le cinéaste qu'il se donne en même temps les moyens de cette méthode, c'est-à-dire que d'une façon ou d'une autre (qu'il soit son propre producteur ou qu'il ait contracté quelque alliance privilégiée avec une production qui lui fait confiance), il soit en mesure de maîtriser l'organisation de son travail en fonction des nécessités internes de sa méthode et non en fonction d'un plan

¹² Alain Bergala, « La méthode », *op. cit.*, p. 7.

¹³ *Ibid.*, p. 8.

de travail imposé par une production en position d'extériorité par rapport à la logique vivante de ce travail.¹⁴

Malgré l'alternance de leur priorité, dans notre travail de recherche ces trois dimensions (l'approche, la médiation, la production) restent des repères cruciaux pour décrire les méthodes singulières des créations auxquelles nous nous sommes confronté. Notre conviction était que le cinéma incite à être interrogé « en tant que “méthode” et non que “chose” » : ce qui implique, selon Vilém Flusser, de ramener ses objets sur le plan du « comment », à savoir « sur le plan de l'existence et non de l'essence »¹⁵. C'est un propos qu'on a essayé d'élargir aux opérations créatives documentaires dans un sens plus large – de l'écriture à la mise en scène – en croyant y reconnaître un accès privilégié au statut « écologique » de ces travaux, tant il est vrai que l'écologie questionne les modes d'existence au sein de milieux toujours particuliers, plutôt que la définition d'essences abstraites.

Contingences

Si, d'un côté, notre travail a véritablement été consacré à identifier des méthodes créatives particulières – ce qui a donné lieu à des parties qui peuvent être lues comme des unités autonomes, presque monographiques –, de l'autre il a été motivé aussi par des impulsions plus transversales. Par l'intuition d'un vecteur de rassemblement qui connecte ces singularités en essayant de leur donner un fond commun. C'est la question *du* documentaire, d'un dénominateur commun minimum « documentaire » de ces processus qu'on pourra décrire brièvement en revenant sur le texte mentionné de Farocki. Selon sa phénoménologie pratique, l'approche documentaire s'appuierait sur une certaine « immédiateté du rapport avec ce qui est montré » : un tel régime ne relève pas d'une immédiateté absolue mais d'une caméra « qui poursuit » (alors que « dans le film de fiction classique [...] la caméra anticipe »)¹⁶. Le cinéaste étaye ensuite ce propos en affirmant au sujet de son propre travail qu'« en ce sens, nous ressemblons au chasseur et non à l'artisan, qui fabrique quelques chose »¹⁷. Dans le geste

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Vilém Flusser, *La civilisation des médias*, Belval, Circé, 2006, p. 18.

¹⁶ Harun Farocki, « À propos du cinéma documentaire », *op. cit.*, p. 80.

¹⁷ *Ibid.*, p. 82.

d'enregistrement propre au documentaire, il s'agit ainsi plus de *prendre* les images (comme un trappeur) que de les *faire* (comme un sculpteur). Son accomplissement serait ainsi signé par le « bonheur d'avoir attrapé la proie »¹⁸. Même si les documentaristes ont toujours un souci de cohérence esthétique (« nous cherchons des événements qui se produisent comme s'ils avaient été arrangés pour un film »), il est capital de « simultanément montrer » d'avoir « trouvé et capturé quelque chose, que cela n'a pas été écrit et mis en scène au préalable »¹⁹. D'une manière très simple et pragmatique, Farocki réduit son raisonnement à l'opposition entre une tendance fictionnelle au « contrôle » et une tendance documentaire à la « contingence » (une catégorie sur laquelle on reviendra plus précisément) – bien que souvent chacune tente d'intégrer superficiellement les effets de l'autre dans sa matière. « Dans le film de fiction, l'action d'une scène est (généralement) définie avant d'être enregistrée par la caméra », alors que « dans le documentaire, l'action d'une scène n'est (généralement) pas définie avant d'être enregistrée par la caméra »²⁰ : cet écart entre programmé et imprévisible, maîtrise et improvisation, contrôlé et contingent, trace la ligne de partage que nous suivrons entre fictionnel et documentaire. Le régime de fonctionnement par contingence du travail documentaire impose des conditions perceptives et réactives en postulant l'entraînement et l'amélioration des capacités attentionnelles tournées vers l'extérieur et ses phénomènes instables²¹.

Cette fidélité aux situations contingentes et aux présences qui les habitent représente le noyau commun que partagent les différents travaux de création documentaire dont nous allons nous occuper. En développant les prémisses de Farocki au-delà de son court texte, l'analyse de ces stratégies documentaires nous mènera à relier la sensibilité du contingent à des prestations coopératives de création qui s'imaginent chemin faisant (en dehors et au-delà des programmes établis en amont). Le documentaire

¹⁸ Le travail récent de Baptiste Morizot sur la traque (cynégetique) à la croisée entre enquête philosophique et expérience vécue décrit un geste de pistage qui s'avère très proche de celui documentaire décrit par Farocki, en des termes d'exploration attentionnelle de l'environnement : *Sur la piste animale*, Arles, Actes Sud, 2018. On aura plus tard l'occasion de revenir sur la pensée de Morizot ainsi que sur le parallèle entre création documentaire et chasse.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ « Dans le cas du film de fiction : nous, le narrateur collectif composé de quelques centaines de personnes, nous avons la mainmise sur les événements, sur le récit. Dans le cas du documentaire : nous, le narrateur collectif composé généralement d'une poignée de personnes, nous ne savons pas ce qui va se passer, mais nous avons assez de présence d'esprit pour le capturer » (*Ibid.*, p. 83).

en tant qu'approche médiale s'inscrit, à notre avis, dans cette double coordonnée : celle de l'imprévu non maîtrisé et celle de la co-composition avec les éléments émergeant au cœur du premier.

Sous plusieurs aspects, ces méthodes s'éloignent de *la* Méthode par excellence, la méthode cartésienne qui se formulait au singulier par une concentration intérieure et par un isolement du contingent, de l'affectif et du singulier, pour repérer des lignes d'universalité et fonder des ambitions de maîtrise. Cette synthèse des traits caractéristiques des méthodes documentaires, en revanche, nous rapproche d'autres zones théoriques plus récentes (et engagées) qui vont structurer nos interprétations à venir : celles de l'écologie, de la médialité et de la biopolitique. C'est à la lumière de ces champs conceptuels que nous décrirons les enjeux les plus contemporains et intrigants de ces approches documentaires, déjà théorisées à plusieurs reprises dans la perspective d'autres champs conceptuels (ontologie, narratologie, esthétique). La floraison actuelle de réflexions sur le documentaire ne concerne pas uniquement les œuvres cinématographiques (bien que celles-ci en demeurent les repères principaux, pour nous également), mais aussi d'autres formes créatives et médiales, comme la littérature ou le théâtre, sur lesquelles nous allons nous arrêter bientôt. Au sein d'un tel *documentary turn*, le rapprochement des différentes pratiques se tisse sur la base de l'approche contingente définie par Farocki au sujet du cinéma selon des critères de réduction du contrôle subjectif, d'attention aux événements environnants ainsi que de co-évolution avec ceux-ci.

Comme l'illustrera le cas emblématique de Frammartino que nous allons analyser longuement, un effort d'immersion parmi les singularités contingentes incontrôlables d'un milieu n'implique nullement la suspension de tout effort de contrôle : cette tentative donne lieu chez le cinéaste italien à une partition créative rigoureuse où la caméra agit d'une manière chirurgicale. Ce n'est pas, en effet, la pure absorption dans l'éphémère environnemental qui caractérise ce genre de travaux, mais plutôt une composition au cœur de sa complexité imprévisible, où l'enregistrement par contact d'une altérité (d'un immédiat, d'un singulier) joue un rôle fondamental. Toutes les œuvres évoquées ici proposeront des exemples emblématiques d'une certaine façon d'habiter nos milieux techniques et médiaux contemporains de telle sorte qu'ils n'avancent pas inexorablement dans la direction d'une simplification et d'une standardisation ou d'une séparation de la pluralité qui anime les situations vivantes. Elles

entretiennent et nourrissent « le rapport de la subjectivité avec son extériorité – qu'elle soit sociale, animale, végétale, cosmique », devenu parfois si fragile²².

Exemples

Il nous semble que la notion d'*exemple* peut soutenir cette communion quelque peu contradictoire de singularités que nous allons agencer à travers nos parcours monographiques, avec le projet d'interpréter et de raconter quelques méthodes particulières du régime documentaire de la médiation. Du cinéma de Frammartino aux livres de Celati, des films de Marcello aux photographies de Ghirri, notre recherche passera par une série hétérogène d'expériences qui seront mises en constellation en tant qu'exemples de l'instance documentaire²³. Notre conception de documentaire, en ce sens, coïncide entièrement avec les exemples qui l'expriment et la limitent – autant les exemples proposés que ceux qui pourront l'élargir ensuite. Pour nous, le documentaire n'est pas un genre de classement commun ni une idée abstraite : la notion que nous en proposons (comme méthode et déontologie de création) s'avérera sans doute plus ample et plus étroite qu'une classe ou qu'une idée. Ses frontières seront établies par l'ensemble d'exemples qui la soutiendront ainsi que par la pertinence des catégories d'analyse (écologiques, médiologiques, biopolitiques...) que nous allons adopter.

Mais qu'est-ce qu'un « exemple » ? En revenant sur le statut de cette catégorie logique, Agamben a souligné la singularité d'un tel opérateur intermédiaire (entre universel et particulier), qui nous suggère l'opportunité précieuse de sortir de certaines encombrantes dichotomies par son ambivalence constitutive²⁴. L'exemple, de ce point de vue, est le catégorique tel que des particularités peuvent l'instituer (dont il dépend nécessairement), mais il est aussi le particulier tel qu'il ne peut jamais s'enfermer dans un isolement absolu et incommunicable, un particulier qui renvoie toujours à des relations. En parlant de « constellation exemplaire » ou d'« ensemble paradigmatique », Agamben suggère une modalité de réflexion qui n'est pas inductive (des cas particu-

²² Felix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.

²³ Il s'agit de cas particuliers qui nous ont « affectés » en affectant ainsi le parcours de cette recherche : ce sont des « *studi d'affezione* » (pour reprendre un terme de Gianni Celati qu'on découvrira dans le troisième chapitre).

²⁴ La question de l'« exemple » avec celle du « paradigme » occupe une place centrale dans la réflexion méthodologique de Giorgio Agamben. À ce propos, nous renvoyons surtout au chapitre « III. Exemple » de *La communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, (Paris, Seuil, 1990) et à celui « Qu'est-ce qu'un paradigme ? » dans *Signatura rerum. Sur la méthode*, (Paris, Vrin, 2008).

liers au Documentaire général) ni déductive (de l'idée du Documentaire aux éléments particuliers où elle s'applique), mais plutôt analogique (le documentaire comme florilège de cas particuliers)²⁵. Une telle démarche se tisserait de singulier à singulier, et sa règle ne souhaite jamais être présumée à l'assemblage de cas où elle s'exprime.

Chez Agamben, cette manière spécifique de concevoir une norme est également appelée « paradigme » (selon le mot grec correspondant au latin « exemple ») : son étymologie – *para-deigma*, apparaître à côté – énonce un fonctionnement de liaison et d'interstice qui n'est pas de l'ordre d'une appartenance interne ni d'un facteur purement externe. Le paradigme relève de l'immanence relationnelle. Nous avons essayé ainsi d'élaborer notre concept de documentaire sous une forme paradigmatique où sont rassemblées différentes pratiques créatives selon une cohérence qui n'est pas propre à leur pure particularité et qui ne leur est pas imposée non plus par un classement a priori. Notre « paradigme documentaire » représentera moins le documentaire tel qu'il est (le Documentaire en général) que le documentaire tel qu'il peut être formulé dans un rassemblement singulier d'exemples, selon une *certaine* idée de ce que peut être (et faire) un documentaire.

En l'occurrence, l'ensemble exemplaire, au sein duquel cette règle paradigmatique se développe, s'élabore à partir d'un horizon territorial et chronologique plutôt précis : celui de l'Italie des années les plus récentes. Bien que ponctué fréquemment d'excursions internationales et de références passées, notre paradigme sera majoritairement italien, prenant en considération des auteurs vivants et toujours en activité. Même dans le cas de Gianni Celati (qui fera l'objet d'une analyse approfondie dans notre troisième section), le parcours à travers les années soixante-dix et quatre-vingt ne représente, au fond, qu'un détour pour mieux revenir au contemporain, où il a développé la plupart de ses activités proprement « documentaires ». Notre corpus italien et contemporain (avec la singularité de ses enjeux et de son histoire) nous accompagnera vers la définition d'un paradigme documentaire qui lui est immanent. Dans d'autres milieux et d'autres moments historiques, le profil de ce paradigme documentaire aurait sans doute différencié, d'une manière légère ou bien très significative. Ici aussi, notre choix de méthode s'efforce d'être consistant avec nos partis-pris écologiques, qui

²⁵ L'écho des appareils pré-numériques d'enregistrement, dits aussi « analogiques », constitue ici un hasard heureux.

refusent d'isoler un être du milieu singulier au sein duquel se trame son existence singulière.

Formes de vie

Avant de présenter les repères théoriques qui vont échafauder notre paradigme documentaire à partir des pratiques actuelles observées dans le contexte italien, nous souhaitons insister encore brièvement sur cette notion d'exemple, en demeurant sur le plan méthodologique. Une des références évoquées par Agamben pour expliquer ce terme est celle, évangélique (qu'il reprendra ensuite dans son étude des mouvements monastiques), du Christ qui refuse à plusieurs reprises de rédiger une règle – travail qui sera plus ou moins fait par ses légataires – en incitant les fidèles à observer plutôt l'« exemple » de sa vie. La « méthode » chrétienne ne relèverait donc pas d'un code transcendant, mais d'une incarnation (singulière, pratique et immanente) qu'on a nommée *forma vitae*, ou « forme de vie ». Cette perspective nous semble s'appliquer efficacement aux contenus ainsi qu'aux méthodes documentaires que nous analyserons ici. Si les œuvres que nous étudierons ont de quoi fasciner, c'est probablement par l'incarnation vivante d'une forme selon une approche existentielle. Pour une méthode documentaire, la définition de ses règles de travail se traduit en l'adoption d'un style de vie : une « éthique » en tant que façon particulière d'habiter des espaces et des relations. En ce sens, toutes ces méthodes de création qu'on qualifiera de « documentaires » représentent autant de manières de vivre, selon une approche où la création et la conduite vitale rentrent dans une intimité perméable où elles s'affectent et se constituent mutuellement²⁶. C'est dans une telle proximité qu'on peut commencer à reconnaître une certaine « écologie » du documentaire en tant que méthode, en suivant les suggestions de Franck Leibovici²⁷.

Dans le cadre d'un projet original de commissariat pour les *Laboratoires d'Aubervilliers*, ce théoricien-artiste s'était attelé (avec une compagnie d'acolytes) à mener une enquête auprès d'un vaste groupe d'artistes contemporains autour de la forme de vie qui façonne leur activité artistique. Il était curieux de sonder ce qui se cache derrière

²⁶ Nous renvoyons à ce sujet au numéro 29 de la *Revue documentaire* (2018) coordonné par Monique Peyrière et Cristophe Postic : « Le film comme forme de vie ».

²⁷ Franck Leibovici, (*Des formes de vie*) *Une écologie des pratiques artistiques*, Paris, Questions Théoriques / Les laboratoires d'Aubervilliers, 2012.

une œuvre, ce à quoi l'œuvre elle-même fait souvent écran, bien qu'il en constitue la condition première de possibilité et d'explication causale²⁸. Qu'est-ce que la forme de vie dont une œuvre a surgi ? Un « écosystème » de gestes, d'économies, d'espaces, de routines, de rapports humains et non-humains, de recherches, d'outils, écosystème qui informe au quotidien une vie de créateur et sa production à la fois. En parlant d'écosystème, Leibovici souhaite déplacer la question d'une création issue d'un « contexte » (inerte) vers celle d'une création qui façonnerait « d'abord une *situation* » par « l'interaction et l'échange » avec un « environnement »²⁹.

Selon son enquête, « l'écologie » d'une pratique artistique correspond à sa méthode, au sens élargi de l'ensemble complexe d'éléments (parfois quotidiens, triviaux) décrivant une certaine « situation » de vie et de création. L'analyse de celle-ci, selon le commissaire, relève davantage de l'observation des « pratiques » que de l'analyse des « discours » : « une étude des pratiques est plus adéquate pour comprendre ce que pourrait être une “forme de vie” qu'une étude des discours, qui fabriquent des représentations souvent divergentes des pratiques observées »³⁰. Par conséquent, il s'agit davantage de questionner les gestes et les agencements qui entourent les œuvres que de considérer et comparer des catégories discursives, interprétatives et critiques développées autour d'elles. La perspective du travail de Leibovici autour des « formes de vie » artistiques se superpose au champ de notre étude sur la méthode des créations documentaires, telle que nous avons commencé à l'introduire. D'un point de vue pratique, son « enquête » consistait « à demander aux artistes d'*inventer une représentation* de leur “forme de vie” »³¹, qui allait ensuite être présentée et agencée dans une opération de commissariat collectif. On pourrait dire que les entretiens que nous avons menés (ou étudiés) constituent ce même espace où les créateurs peuvent évoquer une « représentation » de leurs méthodes de travail. Cette méthode sera analysée et commentée ici davantage sous la forme d'une recherche académique, que selon celle d'un com-

²⁸ « si le régime standard de fonctionnement d'une œuvre est celui d'un contexte d'ignorance, si une lecture “en connaissance de cause” relève de l'exception, puisque, ordinairement une œuvre fait face à des gens qui ne savent rien d'elle, il faut alors considérer le fonctionnement standard des œuvres d'art autrement que sur la base moderniste qui considérerait qu'une œuvre se devait de “parler d'elle-même” et être autosuffisante. » (*Ibid.* p.14, on respecte dans la citation le choix de Leibovici de ne jamais recourir aux majuscules).

²⁹ *Ibid.*, p. 15-16.

³⁰ *Ibid.*, p. 12.

³¹ *Ibid.*, p. 14.

missariat artistique. Dans un cas comme dans l'autre, il faut toutefois être conscient du fait que toute représentation (que ce soit un entretien ou un artefact quelconque comme ceux reçus par Leibovici) « fonctionne comme un économiseur de complexité », où la complexité et la contingence d'un « écosystème singulier » ne sont retenues que partiellement³². Seul un hypothétique travail de terrain (selon une enquête participative) aurait pu probablement dépasser les « limites » de la représentation, en lui associant des expériences plus riches et insaisissables. Mais cette option n'émerge qu'a posteriori et reste à être parcourue : dans l'avenir on continuera peut-être à étudier la « méthode » documentaire et ses écologies par des approches différentes, comme celle de la participation directe (à un tournage, par exemple).

³² *Ibid.*, p.11.

Chapitre 1

TRANSITIONS DOCUMENTAIRES

CADRAGE

L’imaginaire linguistique du terme « documentaire » renvoie directement au champ cinématographique. L’histoire des formes et des théories du documentaire dans l’univers du cinéma – ayant traversé de nombreuses phases et de multiples retournements – a joué (et joue toujours) un rôle majeur dans l’existence et l’évolution d’une telle notion. Les recherches étymologiques d’Olivier Lugon ont mis en évidence ce rattachement filmique originaire, dont la priorité par ailleurs serait à attribuer à la langue française (au début du vingtième siècle, c’est-à-dire au commencement de l’aventure cinématographique)³³. Par ses études méticuleuses sur l’émergence et le déclin de la catégorie de « style documentaire », Lugon lui-même a toutefois démontré que cette expression s’est rapidement déplacée dans d’autres contextes esthétiques, tout d’abord celui de la photographie. Ce débordement représente un phénomène qui nous semble aujourd’hui (presque un siècle après l’émergence des phénomènes étudiés par Lugon) difficile à négliger et à contraindre. Les dernières années, en effet, ont été marquées par un élargissement significatif des occurrences du concept de « documentaire » pour définir de nombreuses expérimentations dans des contextes de création très variés, ce qui en a conduit certains à suggérer l’hypothèse critique d’un « tournant documentaire »³⁴, tournant profondément trans-médial.

Pour se rapprocher de nos futures coordonnées écologiques, on pourrait également nommer « transition documentaire » ce devenir qui affecte actuellement un nombre de plus en plus important de démarches créatives et de supports médiaux³⁵. Autour d’un tel constat, Aline Caillet et Frédéric Pouillade ont récemment avancé la proposition d’un « art documentaire » capable de réunir à l’intérieur de son champ des expé-

³³ Nous nous référons ici au chapitre introductif « “Documentaire” : avènement d’une notion multiple » (p. 24-28) de la très riche recherche (plutôt photographique) d’Olivier Lugon, *Le style documentaire. D’August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001. Parmi les premières parutions du terme dans le contexte francophone, le Trésor de la Langue Française en ligne recense la formule « scène documentaire » dans le domaine cinématographique entre 1886 et 1906. Un tel syntagme se trouverait, plus précisément, dans le catalogue Pathé.

³⁴ À ce propos nous signalons par exemple la double publication de la revue *Communications* autour du « Parti pris du document », un thème analysé sous une perspective transmédiatique : Jean-François Chevrier et Philippe Roussin (éd.s), « Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle » (*Communications*, n. 71, 2001) et « Des gestes et des faits. Le parti pris du document 2 » (*Communications*, n. 79, 2006).

³⁵ Le terme « transition » est revendiqué, par exemple, par la théorie écologique à la croisée entre anthropologie et philosophie d’Arturo Escobar (*Sentir-penser avec la terre. Une écologie au-delà de l’Occident*, Paris, Seuil, 2018) qui tente d’inaugurer le domaine des « études des transitions » (p. 164). À ce domaine contribueraient également de « nouveaux médias », façonnés par un ancrage « communal » aux lieux et à leur potentiel « pluriversel ».

riences disciplinaires variées circonscrivant un vaste « plurivers » créatif (de la danse contemporaine à l'écriture littéraire)³⁶. En sachant que toute modification de l'étendue d'un concept ne peut qu'entraîner un changement et un déplacement dans son régime sémantique, les deux chercheurs ont essayé d'en fournir une nouvelle formulation qui tienne compte de l'ensemble très hétérogène de pratiques et d'objets qui s'y trouvent rassemblées. Il faut à ce propos identifier le fil rouge sous-entendu par la « transition » du substantif à vocation éminemment cinématographique (le Documentaire) vers sa multiplication adjectivale (les arts documentaires). C'est-à-dire la transition du genre aux méthodes, selon notre lexique.

Faut-il supposer derrière cet usage multi-forme et inter-artistique de l'adjectif quelque chose comme un noyau commun, noyau qui justifierait un nouvel usage substantivé du terme (*le* « documentaire », non pas comme genre cinématographique, mais comme ensemble de traits – artistiques, représentationnels, formels, mais aussi pratiques ou éthiques pouvant s'appliquer à différents médiums) ?³⁷

C'est par « la notion de “ représentation non fictionnelle ” » – désignant des opérations qui seraient « représentationnelles, non fictionnelles et pleinement artistiques » – que Caillet et Pouillade ont tenté de s'y atteler, conscients des résistances que celle-ci pourrait soulever dans les classements interprétatifs habituels³⁸.

Une telle position ne deviendrait intelligible et soutenable qu'en associant deux séries d'éléments a priori discordants, qu'on retrouverait pourtant alliés et complémentaires dans toute opération documentaire : la « trace » et le « récit ». En ce sens, une

³⁶ Aline Caillet et Frédéric Pouillade introduisent ainsi leur recueil : « Longtemps restreint au seul champ cinématographique (et, dans une moindre mesure, photographique), le terme “documentaire” connaît depuis une quinzaine d'années au moins un usage multiple et proliférant, débordant de très loin le seul champ de l'image indicielle, et pouvant qualifier des œuvres relevant de médiums aussi divers que la littérature, la bande dessinée, le théâtre, la danse ou même le cirque. » (« L'hypothèse d'un art documentaire », in Aline Caillet et Frédéric Pouillade (éd.s), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, éthiques et politiques*, Rennes, PUR, 2017, p. 7).

³⁷ Frédéric Pouillade, « Représentations factuelles. Trace, témoignage, document », in Aline Caillet et Frédéric Pouillade (éd.s), *Un art documentaire, op. cit.*, p. 39.

³⁸ *Ibid.*, p. 9-10. Pour accepter une telle proposition théorique, il serait nécessaire d'accepter un décalage catégoriel par rapport à une vaste tradition esthétique : « À rebours de cette *poétique classique du vraisemblable* qui, issue d'une certaine lecture d'Aristote, semble gouverner aussi bien la littérature romanesque des XIXe et XXe siècles que le cinéma fictionnel traditionnel, les pratiques documentaires contemporaines paraissent promouvoir une *poétique de la factualité et de l'existant singulier*, une poétique cognitivement pauvre, qui s'efforce de ne pas réduire la singularité de l'existant à un modèle ou à un type générique, et éthiquement inquiète, doutant de ne jamais pouvoir être à la hauteur de ces existences réelles et singulières, singulières parce que réelles » (p. 13).

« représentation non fictionnelle » (un texte à partir de traces) constituerait un espace d'indétermination entre l'axe factuel (du document, de l'enregistrement) et l'axe imaginaire (de la narration)³⁹. D'un côté, le contact immédiat, de l'autre la composition d'un geste scriptural : une condition ambivalente assurée par la puissance de la trace (ou empreinte), propre à la logique de l'enquête. Ce dispositif de couplage qui fonde la méthode cinématographique documentaire (« une idée d'harmonie entre le contenu fondé sur la trace et le récit du film »⁴⁰) représenterait le dénominateur commun minimum d'une série d'autres pratiques affiliées à des médiums très différents. Un art peut être qualifié de documentaire s'il adopte une approche d'écriture et de formalisation (le « récit ») qui se déploie depuis des enregistrements événementiels (les « traces ») : la routine du cinéaste documentariste (qui « écrit » son film à partir d'une expérience contingente et contextuelle et de ses traces) constitue un modèle opérationnel pour décrire la démarche et l'esthétique d'autres activités créatives, du théâtre à la bande-dessinée⁴¹. De ce point de vue, les degrés de distance de la trace indicielle préliminaire vont mesurer, pour ainsi dire, le taux documentaire d'un travail donné.

Les coordonnées de cette réflexion nous renvoient donc à la question des pratiques puisque cette ligne définitoire semble relier étroitement la question documentaire à la question du mode de travail. « Documentaire » serait une certaine façon de créer – une « méthode », pour reprendre le terme proposé plus haut. À ce sujet, on évoquera dès maintenant une notion qui reviendra fréquemment, la notion d'*écriture* (au sens large de mise-en-récit ou mise-en-texte, de liaison, de scénarisation). Faire de l'art documentaire signifie, à notre avis, « écrire » *d'une certaine manière*. Écrire à partir d'une enquête et de ses traces enregistrées, selon une fidélité au terrain et à ses rencontres

³⁹ Dans un autre article du même recueil, Gregory Currie revient sur ce couplage en faisant référence au domaine spécifique du cinéma : « Il existe deux éléments dans l'idée de documentaire, qui dans une certaine mesure se trouvent en tension. L'idée que quelque chose d'autre ne dépend pas des intentions de l'auteur – il existe, nous le savons, des photographies prises par accident. L'idée que quelque chose est un récit, en revanche, amène automatiquement les intentions de l'auteur » (Gregory Currie, « La preuve documentaire » in Aline Caillet et Frédéric Pouillade (éd.), *Un art documentaire, op. cit.*, p. 29-38, p. 34).

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ En ce sens, cette extension du domaine documentaire pourrait même frôler des champs apparemment éloignés comme le dessin animé, la bande-dessinée ou même la philosophie. Par exemple, il y a une écriture à partir des traces d'un dispositif d'enquête « sur le terrain » (une écriture donc non-fictionnelle) dans le film d'animation *Valse avec Bachir* (2008) d'Ari Folman ou la BD *Les Ignorants* (2011) d'Etienne Davodeau – en ce qui concerne le domaine du dessin (imprimé ou animé). En philosophie, considérons le cas de Jacques Rancière dans les archives ouvrières du dix-neuvième siècle, mais aussi la pensée élaborée à partir d'une enquête située et relationnelle telle que l'article le travail de Christian Vollaire, *Pour une philosophie de terrain*, Paris, Créaphis, 2017

qui sont, en même temps, projetées ailleurs. Écrire pour ordonner et transmettre – d’une manière toujours délicate et temporaire, transitoire : *attentive* – des contingences qu’on ne peut pas maîtriser. Nous allons ainsi nous intéresser à des écritures plurimédiales du « document », par le point de vue à nouveau amphibien (entre enregistrement et narration) ébauché par Pouillade : le document en tant que trace investie par un geste de composition.

Par « document », j’entends les traces ou les témoignages tels que repris dans un usage représentationnel second. Le document, c’est le statut que prennent la trace et le témoignage dès lors qu’ils sont ressaisis dans un nouveau projet représentationnel.⁴²

Dans le répertoire de ce que Pouillade appelle les « représentations factuelles » (à savoir les gestes de « représenter des objets réels par des moyens non fictionnels »), notre travail prêterait surtout attention à celles qui se déroulent dans le « champ de la co-présence »⁴³. Dans ce cadre, la qualité « écologique » de notre manière d’entendre et de défendre l’activité documentaire conçoit la trace comme dispositif d’écriture dans l’immanence d’un événement et de ses relations. En privilégiant ces formes documentaires « primaires », nous allons donc mettre en parenthèse les créations plutôt « secondaires » à partir des enregistrements archivés⁴⁴.

En essayant de décrire quelque chose de l’ordre d’un paradigme déontologique, nous nous rapprochons de ce qu’Aline Caillet a suggéré d’appeler des « pratiques documentaires », « afin précisément d’ouvrir le terme et ne pas l’enfermer dans le documentaire compris comme genre »⁴⁵. Il est capital, à notre avis, de désenclaver la notion documentaire de son ancrage purement cinématographique et du débat « de genre » pour pouvoir mieux saisir les devenirs-documentaire plus amples qui nous entourent, ainsi que leurs enjeux. Il est moins questions de « documentaires », que d’expériences plurielles qui se laissent contaminer par des gestes documentaires.

⁴² Frédéric Pouillade, « Représentations factuelles. Trace, témoignage, document », *op. cit.*, p. 50.

⁴³ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁴ À ce sujet, il est important de marquer l’écart entre le « documentaire » et ce que Maurizio Ferraris a appelé le « documental » (bien que ce dernier puisse devenir une matière pour le premier). Au nom d’une ontologie sociale des gestes d’enregistrement et d’inscription qu’il nomme « documentalité », Ferraris ne considère en effet que la simple production collective, institutionnelle et impersonnelle de documents, sans s’intéresser aux questions esthétiques de création et composition (ni à leurs implications écologiques). Voir Maurizio Ferraris, *Documentalità*, Bari, Laterza, 2009.

⁴⁵ Aline Caillet, *Dispositifs critiques. Le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, PUR, 2014, p. 9.

Sans négliger le rôle pivot joué par une certaine forme de cinéma dans l'économie du concept documentaire, il faut donc évacuer la perspective du « genre – largement formaté par les codes audiovisuels » pour l'appréhender davantage comme un certain « rapport au réel » (dans la médiation)⁴⁶. À savoir, comme un certain régime de médiation dont nous pouvons d'ores et déjà revendiquer le statut paradoxal d'être une « médiation immédiate ». Dans ce même statut intermédiaire – au milieu de contact et de composition, entre « fraternisation » et « distanciation »⁴⁷ – se dessine peut-être un rapport politique au monde désirable et émancipateur, comme nous allons essayer de le démontrer. L'éloge de cette contemporanéité politique du documentaire tel qu'il est mené par Baqué en opposition au repli de nombreuses expériences de l'art contemporain, nous semble pourtant insuffisant, puisqu'il finit par établir une opposition exclusive entre l'approche documentaire (réduite à sa seule déclinaison de genre filmique) et les autres pratiques créatives⁴⁸. Plutôt que cloisonner et opposer les différents domaines créatifs au nom du documentaire, nous préférons mettre en évidence des contaminations et des hybridations à ce même nom : les transformations associées, les propagations trans-médiales⁴⁹.

Les « pratiques documentaires » postulent selon Caillet une « esthétique pragmatiste » (par une référence au courant théorique empiriste et processuel qui va de Dewey à Deleuze) ainsi qu'« une orientation critique » (dans la lignée de Benjamin, Brecht et l'école de Francfort). En resserrant la relation entre ces deux veines du paradigme documentaire, on pourrait affirmer que ces pratiques sont « critiques » dans la

⁴⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁷ Selon les mots choisis par Edgar Morin dans une archive INA de 1966 pour décrire le mouvement double qui connote le « cinéma vérité ». On peut consulter ce document en ligne : <http://www.ina.fr/video/I08015623>

⁴⁸ Voir Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Champs, 2006. Malgré l'intérêt de plusieurs de ses analyses critiques, nous ne sommes pas convaincus par le propos principal de son travail consistant à généraliser en érigeant le documentaire cinématographique (en tant que genre) en remède à la déchéance du milieu de l'art contemporain, en vertu de « l'hypothèse selon laquelle l'art, déchu de ses prétentions politiques, pourrait “passer le témoin” à une autre forme plastique, discursive et informative : le documentaire engagé, photographique et, plus encore, cinématographique » (*Ibid.* p. 33).

⁴⁹ Par exemple, comme l'explique bien Aline Caillet, les courants « relationnels » et « contextuels » dans l'espace de l'art contemporain ne se limitent pas aux défauts (idéologiques et opérationnels) justement relevés par Baqué, mais développent également des dispositifs d'enquête et de critique tout à fait compatibles avec l'approche documentaire. À propos de ces veines du milieu artistique contemporain nous renvoyons aux études de Nicolas Bourriaud (*Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du Réel, 1998) et Paul Ardenne (*Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002).

mesure même où elles développent une approche « pragmatiste » qui résiste aux schèmes des représentations hégémoniques⁵⁰ : « Prendre le parti du réel, soit contre le sujet des représentations dominantes, soit contre les représentations idéalisées de celui-ci »⁵¹. Au sein de l'« abandon d'une approche représentative », cette approche s'appuie sur une conception non objective et non statique de la réalité-comme-écart : le terrain du réel fréquenté par les documentaristes est un espace de déconstruction mais aussi d'infléchissements productifs⁵². C'est un terrain parsemé d'incertitudes, d'échecs et de contraintes à cause d'une certaine instance immédiate qui doit être saisie par ces formes de médiation comme une désactivation des projections préalables ainsi qu'e comme une puissance narrative et conceptuelle imprévue.

Que le travail documentaire agence une situation (libre) ou qu'il s'y immerge directement, il sera toujours voué à un rapport de surprise avec cet élément extérieur et autre que Farocki appelait le « contingent ». Composer une relation (appareillée) avec les altérités et les événements du dehors représente à notre avis le patrimoine le plus précieux de l'art documentaire, en tant qu'art de l'attention et de l'improvisation ainsi qu'art de l'écriture. C'est à cette prestation subtile et incertaine que remonte, selon nous, le vaste et multiforme intérêt contemporain pour cette méthode, qui esquisserait le modèle d'un certain rapport au monde qui nous entoure, c'est-à-dire une forme de vie ou une éthique. Une certaine manière très contemporaine de concevoir notre présence, son activité et sa rationalité, s'y entraîne et s'y expose⁵³. Face au système de plus en plus co-impliqué et relationnel des questions environnementales et des univers médias – système qui semble souvent régi par des dynamiques inadéquates de contrôle, de standardisation et d'exploitation – un désir d'approches documentaires

⁵⁰ Comolli et Sorrel, à ce sujet, suggèrent de penser la complexité ambivalente de l'activité documentaire, engagée dans le double travail de défaire les images stéréotypées dominantes (fictions) pour faire d'autres images plus réelles : « En ce sens, l'opération documentaire est plus complexe : il faut à la fois désigner la fausseté des médias et s'appuyer sur le bain d'informations où nous sommes plongés pour, d'un côté, mettre en jeu la dimension corrosive et critique du doute cinématographique, et d'un autre côté, valider ce que l'on montre et que l'on tient à distinguer du spectacle informatif » (Jean-Louis Comolli et Vincent Sorrel, *Cinéma, mode d'emploi. De l'argentique au numérique*, Paris, Verdier, 2015, p. 193).

⁵¹ Aline Caillet, *Dispositifs critiques. Le documentaire, du cinéma aux arts visuels, op.cit.*, p. 14.

⁵² « Une double sortie semble dès lors s'imposer pour s'éloigner du régime visuel du réel et déconstruire ce/son langage dominant : celle du réalisme par le renoncement de la ressemblance (une image de), celle de la relation indicielle (une image d'un) par la mise à distance de la captation directe ; sortie qui amène une renégociation des liens entre documentaire et fiction. » (*Ibid.*, p. 31).

⁵³ À ce sujet, nous signalons le texte de l'artiste et théoricienne Hyto Steyerl autour de l'expansion contemporaine des pratiques documentaires justifiée par leur incertitude statutaire dans une époque instable et imprévisible comme celle de l'Anthropocène : « Documentary uncertainty », in *Re-visiones*, n. 1, 2011 (en ligne).

semble circuler dans nos sociétés en franchissant les partages disciplinaires et une certaine assignation minoritaire.

Au cœur du paradigme documentaire, en effet, s’imaginent des agentivités collectives ainsi que des intelligences expérimentales et des écritures réceptives qui font écho à plusieurs questions politiques majeures de nos milieux de vie. Dans les pages qui suivent, nous souhaitons tracer un parcours rapide à travers quelques cas disciplinaires différents (du cinéma jusqu’au théâtre), afin de mieux comprendre comment cette transition documentaire se déroule, comment son paradigme peut en arriver à inspirer des pratiques très différentes entre elles.

1.1

Méthodes cinématographiques : des techno-ontologies réalistes aux ciné-individuations réelles

La date retenue pour l’invention du cinéma – calée au milieu d’un long processus, flou et continu, aux multiples protagonistes et ajustements⁵⁴ – n’est pas aussi aléatoire qu’on le dit parfois, et fait appel d’emblée à un certain regard sur son aventure. Elle ne coïncide pas avec le simple avènement de l’enregistrement technique du mouvement à travers une série de prises optiques : en effet, ce processus avait déjà été testé et dévoilé avant l’année 1895 (c’est-à-dire, celle des premières projections publiques des films Lumière, universellement célébrées comme l’origine de l’histoire cinématographique). C’était Edison, avec son kinétoscope et le studio *Black Maria*, qui aurait tourné et montré les premières séquences d’images animées du réel. Que se passe-t-il entre son « cinéma » et celui des Lumière ? Tout est probablement dans la distance entre un dispositif lourd et destiné à enregistrer des scènes théâtrales dans un studio (celui d’Edison) et un autre plus agile et itinérant, prêt à s’installer partout pour capter des fragments accidentels de vie (chez les Lumière)⁵⁵. C’est cette distance qui sépare le

⁵⁴ Pour un aperçu très méticuleux et critique de l’ensemble de phénomènes composant l’« invention du cinéma » nous renvoyons au texte riche et intrigant de Benoît Turquety : *Inventer le cinéma. Épistémologie, problèmes, machines*, Lausanne-Paris, L’âge d’homme, 2014.

⁵⁵ Nous laissons ici entre parenthèses la question, pourtant fondamentale, des formes de diffusion des images enregistrées qui diffèrent d’une manière significative entre Edison et les frères Lumière : d’un dispositif de visionnage individuel chez le premier on passera à une dynamique de projection collective chez les seconds. Cet aspect pourrait éventuellement être évoqué d’une façon plus pertinente dans le cadre des réflexions sur les écologies de la diffusion qui marquera la conclusion de notre recherche.

« document » d'une sortie quotidienne d'ouvriers de leur usine et la captation d'une mise en scène comique sur le premier plateau de tournage : deux appareils et deux tendances d'usage fondamentalement différents se font face dans cet écart. Chez Edison la « caméra n'allait pas dehors examiner le monde et les objets lui étaient plutôt apportés pour qu'ils performant devant elle », alors que la petite machine lyonnaise « était un appareil idéal pour saisir la vie sur le vif »⁵⁶.

On constate, donc, que l'émergence du cinéma porte dans ses dates mêmes un lien crucial et nourricier avec cet élément éminemment « documentaire », que Farocki appelait la « contingence » en opposition au « contrôle » fictionnel⁵⁷. L'élément documentaire du cinéma ne coïncide pas complètement avec le simple enregistrement des vues (à savoir avec le pur principe technique et ce qu'on va appeler son ontologie). Bien que nécessaire, le dispositif de captation optique ne suffirait pas à accomplir une opération documentaire, laquelle présuppose l'accompagnement de cette disposition médiale par certaines formes de conduite et d'attention. Et un certain esprit d'enquête. Le cinéma « documentaire » représente ainsi *une* (certaine) « pratique » cinématographique. En ce sens, la question documentaire se déploie dans un couplage entre appareils techniques et usages : pour cette raison, il faut s'intéresser à « l'histoire non seulement des techniques, mais à ce qu'elles suggèrent comme *manières de faire* »⁵⁸ (ou « méthodes »). De même qu'on ne considère généralement pas comme « documentaire » le travail d'un peintre qui dessine un paysage en plein air dans un contact direct avec son objet (à cause du support de médiation), de même un enregistrement optique d'une mise en scène théâtrale (comme certaines parmi celles d'Edison) ne sera pas non plus considéré comme tel à cause du sujet : « le cinéma se fait *en présence* »⁵⁹.

⁵⁶ Nous développons ici quelques suggestions tirées des passages initiaux d'Eric Barnow, *Documentary. A history of non-fiction film*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 6.

⁵⁷ Les remarques de Friedrich Kittler autour des « médias optiques » résument bien cette perspective : « Pour ce qui est de la différence entre les médias et les arts, il est révélateur que l'action projetée, bien que prévue en amont et composée comme chez Edison, ne fût pas puérile ou comique, à l'américaine, mais correspondit au pur hasard quotidien et historique. Les frères Lumière n'avaient pas de Black Maria pour donner naissance à des fictions ; bien au contraire, ils ne tournèrent à leurs débuts que des prises de vue en extérieur et c'est justement ainsi qu'ils devinrent les fondateurs du cinéma documentaire. ». En soulignant l'importance de l'évolution technique, il ajoutera ensuite que « seul le passage de la caméra fixe à la caméra mobile a conduit à éliminer du medium film toute ressemblance avec l'art très ancien du théâtre » (*Médias optiques : cours berlinois 1999*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 194 et 197).

⁵⁸ Jean-Louis Comolli et Vincent Sorrel, *Cinéma, mode d'emploi, op. cit.*, p. 194.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 14. Pour Comolli et Sorrel le « cinéma » signifie d'abord le « face-à-face non toujours contrôlable des corps humains ou animaux et des machines (plus ceux qui les servent) ».

D'une part comme de l'autre manque une des facettes du contact contingent avec un milieu par un enregistrement médial – faisant l'objet d'un agencement narratif – qui structure le prisme documentaire.

Il existe une tradition centrale de la théorie du cinéma qui n'a jamais cessé de décrire et de revendiquer la puissance documentaire du cinéma en se référant surtout à ses prestations techniques de reproduction objective⁶⁰. Au cœur de l'économie de ce courant théorique – qui réunit souvent les domaines du cinéma et de la photographie – se situe la question fondamentale de l'ontologie « réaliste » de la technique d'enregistrement mécano-chimique : les images optiques comme des empreintes brutes, non intentionnelles et « naturelles » du réel. En s'écartant des démarches « subjectives » des arts représentatifs (le dessin, la littérature, la sculpture...), la reproduction « objective » de la machine-caméra aurait inauguré un nouvel espace de perception et d'agentivité dépassant la conscience humaine, ses codes et ses symboles. À travers l'enregistrement cinématographique et l'ensemble d'opérations qu'il a permis (ralentir, accélérer, agrandir), le monde qui nous entoure nous apparaîtrait à travers des formes désobjectivées (in-humaines, post-humaines ?) d'affectivité et de connaissance, ouvrant ainsi des pistes inédites d'analyse et d'expérience. Cette médiation inédite aurait ouvert un espace inexploré d'*immédiateté*, à savoir de médiations techniques certes produites par les humains mais court-circuitant leur contrôle intentionnel pour révéler quelque chose de contingent « immédiatement » présent dans leur environnement.

On pourrait résumer cette intelligence du phénomène cinématographique par le concept d'une « techno-ontologie réaliste », qui postule une capacité essentielle de révélation du « réel » inhérente au médium cinématographique. Certes, il faut postuler en même temps une certaine conception matérialiste du réel comme quelque chose d'extérieur, qui dépasse notre périmètre de volonté et de représentation en leur opposant une résistance : c'est à la lumière d'une telle notion qu'on peut parler de « réalisme » du geste technique cinématographique. Si le réel est l'inattendu, l'éphémère et l'incontrôlable, alors la caméra en est une des machines révélatrices, de par son enregistrement mécanique. L'équivalence entre réalisme et essence technique du

⁶⁰ En étudiant les changements profonds de l'avènement du numérique, Lev Manovich a défini comme « l'art de l'index » cet aspect traditionnel de la technique cinématographique et de certaines de ces théories qui impliquent que les films (« *en prises de vues réelles* ») « se composent en grande partie d'enregistrements non modifiés d'événements réels survenus dans un espace physique, réel » (*Le langage des nouveaux média*, Dijon, Presses du Réel, 2010, p. 509).

cinéma a engendré une équivalence entre cinéma et statut documentaire au sens large : on pourrait ainsi traduire cette « ontologie réaliste » du cinéma en une « ontologie documentaire ». Du Kittler des « médias optiques » à la récente philosophie de la technique de Huyghe, du Kracauer de la « théorie du film » aux Straubs « objectivistes » (Turquety), des théories de Comolli jusqu'aux fondements de l'ontologie photographique bazinienne : malgré les écarts chronologiques et disciplinaires, de nombreux théoriciens et praticiens ont affirmé l'esprit « documentaire » du phénomène cinématographique à partir de son fonctionnement médial⁶¹.

Les récentes mutations numériques de l'appareillage cinématographique ont spontanément constitué un foyer incandescent de renouvellement et de débat d'une telle position⁶². Le cinéma, pour les partisans de cette ontologie, est d'abord constitué des documents optiques du monde qui nous entoure (plutôt que des histoires, des acteurs, des mises en scène...) ⁶³. La capacité technique des media optiques à enregistrer objectivement les événements qui nous entourent par un contact direct constitue sans doute la plateforme nécessaire (mais non exclusive) sur laquelle le cinéma a élaboré ses approches documentaires. Il faut toutefois conjuguer cette capacité avec d'autres éléments déontologiques pour atteindre la notion de documentaire en tant que pratique

⁶¹ Bolter et Grusin ont critiqué ces positions – prises dans leur cliché moyen qui ne rend pas justice à la finesse de chaque raisonnement – à travers une déconstruction de la « logique de l'immédiateté transparente » : « *Immediacy*, c'est le nom qu'on donne à une famille de croyances et pratiques qui s'expriment d'une manière variée dans plusieurs moments et au sein de plusieurs groupes et notre enquête rapide ne peut pas rendre justice à leur différences. Le trait commun de toutes ces formes est la conviction d'un certain point de contact nécessaire entre le médium et ce qu'il représente. Pour ceux qui croient dans l'immédiateté de la photographie, de Bazin à Barthes, ce point de contact est la lumière qui est reflétée des objets sur la pellicule. Cette même lumière établit une relation immédiate entre photographe et objet. » (Richard Bolter et Jay David Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, MA, MIT Press, 1999, p. 21 et 30).

⁶² Pour une synthèse de ce débat, nous renvoyons à l'« Introduction » (p. 13-32) du livre de Comolli et Sorrel déjà mentionné qui insiste sur une évolution du rapport entre « machines » et « corps » où des derniers tendent à disparaître pour laisser la place à une pure « fabrication » machinique.

⁶³ C'est du milieu d'un tel territoire théorique qu'a souvent émergé l'opposition origininaire entre une fidélité du documentaire au matérialisme de la technique cinématographique et sa trahison fictionnelle et marchande (que Guynn a tenté de décrire, nuancer et démystifier, dans une analyse « codique » que nous allons laisser entre parenthèses). À ce propos, il condense l'ensemble du discours en deux thèmes mythiques qui régiraient cette pensée, à mettre à l'épreuve : celui de la « question du lignage » (« Le documentaire est vu comme la filiation naturelle du cinéma, ayant la vocation de débarrasser ce média des excroissances extra-cinématographiques imposées par les arts littéraires et théâtraux : la mise en scène et le montage ») et celui de la « question du réel » (« Le documentaire proclame le “réalisme” de son discours par opposition au monde imaginaire de la fiction. Le film documentaire manifeste la relation intrinsèque de la technique cinématographique au réel ; il assume sa fonction “naturelle” en relation à son objet “naturel” »). Voir : William Guynn, *Un cinéma de non-fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, Aix en Provence, Université de Provence, 2001, p. 21.

cinématographique (aux enjeux écologiques) que nous allons essayer de présenter à travers l'exemple de cinéastes tels que Frammartino, Marcello et Fgaier ou Rosi.

Essayons de dégager ces éléments complémentaires à partir de la reprise (paroxysmique et provocatrice) que l'artiste et théoricien Gregory Chatonsky a proposée de l'ensemble des théories de l'ontologie documentaire. Chatonsky prend tellement au sérieux le noyau de cette techno-ontologie (celui d'un inconscient technique qui sabote le projet subjectif en ouvrant des nouveaux schèmes perceptifs et intellectuels) qu'il le pousse à un renversement inattendu. Il tente de démontrer que ce n'est pas en s'accrochant à l'appareillage optique traditionnel – notamment en opposition aux dispositifs de contrôle et de standardisation qui numérisent l'image – qu'on se montre fidèle à sa vocation « subversive »⁶⁴. Par un retournement paradoxal, Chatonsky nous invite à reconnaître qu'à l'heure actuelle la surprise technique qui déjoue et infléchit la projection subjective se situe moins du côté du document en tant qu'enregistrement analogique que du côté du document envisagé à la fois en tant que déclencheur et produit de la synthèse numérique automatisée. En s'éloignant des coordonnées traditionnelles de l'ontologie documentaire, un double déplacement s'opère entre les principes associés d'une certaine forme du document et d'une certaine façon d'en faire un matériel de réflexion et composition :

Ce qu'on pourrait nommer une analytique documentaire a pour ainsi dire pris la place de la relation entre l'intuition et l'entendement selon les catégories kantienne, dont les résultats ont nourri à leur tour des bases de données gigantesques (big data). Le document est devenu une donnée qui a été critiquée grâce à la notion de surveillance et de contrôle.⁶⁵

Remplaçant les images optiques, les documents les plus contemporains deviennent ainsi ceux élaborés par les intelligences digitales depuis des données numériques (plutôt que des phénomènes physiques). L'émergence contingente de l'altérité dans la

⁶⁴ À ce propos, il écrit dans un texte court et dense publié sur son site : « L'une des conséquences de l'éthique documentaire est la grande attention accordée au médium. En effet, le bruit présent sur les enregistrements documentaires serait le signe d'une contingence inhérente aux étants. De là, on privilégie des pratiques bruitées, par exemple le cinéma expérimental ou, pour le digital, le glitch. Ces bruits permettraient d'introduire une stratégie de l'inattendu et de la perte de contrôle au cœur même des outils de la domination » (Gregory Chatonsky, « Ontologie documentaire et synthèse mimétique des données », en ligne).

⁶⁵ *Ibid.*

production du document – cette « stratégie de l’inattendu et de la perte de contrôle » – se renouvellerait à notre époque en se situant plus du côté de l’enregistrement des résultats d’un calcul génératif que dans la captation d’événements audio-visuels environnants. On passe ainsi de la prise à la synthèse (analytique)⁶⁶.

À présent, les documents ne sont plus seulement analysés, mais synthétisés. En effet, le big data s’est transformé en des ensembles de données (dataset) qui permettent de nourrir les réseaux de neurones (NN) des machines qui les vectorisent et qui produisent de nouveaux documents qui sont crédibles, c’est-à-dire qui pourraient appartenir à la même série ouvrant un possible jusqu’alors unimaginable. Cette synthèse marque une transformation essentielle dans la prétention ontologique de l’éthique documentaire. En effet, les documents peuvent être utilisés en tant que données puisqu’ils sont numérisés et perdent leur individualité dans la mesure où ils sont inscrits dans le même langage, ils servent de socle à la production d’autres documents. La synthèse des NN consiste à déléguer aux machines la faculté même de la ressemblance (mimésis), c’est-à-dire l’enchâssement, en suivant toujours la terminologie kantienne, entre l’imagination appréhensive et l’imagination créatrice.⁶⁷

Chatonsky ouvre ainsi une invitation à déplacer la bataille de l’éthique documentaire – celle qui secoue les clichés de la mimesis transcendante de l’imagination subjective, en suggérant de nouveaux schèmes – du domaine de la captation filmique à celui de la synthèse automatique de documents digitaux. À l’analyse et à l’écriture subjective des matériaux issus de la première se substitue le traitement mécanique par un protocole numérique (impliqué par la seconde).

Si l’argumentaire provocateur et stimulant de Chatonsky ne satisfait pas notre conception de pratique documentaire, c’est qu’il nous semble que l’aspect de la surprise « objective » (le pivot de son argumentation) n’épuise pas l’« éthique documentaire », selon une expression qu’il emploie lui-même. Par conséquent, il devient difficile d’accepter entièrement son équivalence entre l’éthique filmique et l’éthique digi-

⁶⁶ L’écart entre prise et synthèse modélisatrice se situe au cœur de l’analyse critique de Comolli et Sorell qui écrivent à ce sujet : « Ce qui est “nouveau”, c’est que les vues ne sont plus “prises”, qu’elles ne sont plus toujours la trace d’un existant préalable à elles, d’un référent : elles sont de plus en plus souvent une modélisation issue d’un calcul, ce qui éloigne de l’empreinte d’un bout de réel. Hier et aujourd’hui, nous voyons ce qui du monde est visible. Aujourd’hui et encore demain, nous voyons ce que nous fabriquons de visible » (Jean-Louis Comolli et Vincent Sorrel, *Cinéma, mode d’emploi. De l’argentique au numérique*, *op. cit.*, p. 15).

⁶⁷ Gregory Chatonsky, « Ontologie documentaire et synthèse mimétique des données », *op. cit.*

tale du travail documentaire. D'abord si la surprise et la modification de la captation filmique relevaient d'un événement extérieur et présentiel, celles des fabrications numériques tendent à puiser dans les sources virtuelles d'une pure intériorité technique. Ce qui disparaît dans ce déplacement est surtout la rencontre et le contact, qui impose de s'engager dans une composition collective imprévue entre corps, ordres sémiotiques et dispositifs médiaux. Même en postulant la continuité d'une certaine logique technico-intellective, dans l'espace documentaire digital de Chatonsky manquent d'autres éléments fondamentaux qui définissent et nourrissent une certaine écologie documentaire (telle que le cinéma que nous considérerons l'a développée)⁶⁸.

Le documentaire en tant qu'ensemble de pratiques cinématographiques exprime essentiellement une vocation à l'enquête appareillée des milieux et de leurs présences qui présuppose des situations de contact, de contamination et de négociation⁶⁹. Les contingences et les altérités d'un terrain de création de ce genre suggèrent un processus attentionnel et affectif où s'établissent, s'ajustent et s'entretiennent des relations : cela déclenche et insuffle des ciné-individuations coopératives et autonomes⁷⁰. Par exemple celle du collectif composé par le cinéaste Frammartino, un troupeau de chèvres, un paysage montagneux et les traditions bergères d'un village calabrais (dans la film *Le quattro volte*, que nous allons analyser). La méthode cinématographique documentaire s'est articulée dans un questionnement crucial de l'écriture filmique (c'est-à-dire, l'agencement synthétique) comme inscription dans une situation, dans un champ de forces et de rapports, qui demandent à être accueillis comme les éléments d'une création participative. En ce sens, la techno-ontologie des documents de la caméra et de ses « bruits » (transformée en celle des documents de synthèse automatique) ne recouvre pas les facteurs qui composent le paradigme documentaire et en assurent l'intérêt actuel dans la perspective d'environnements médiaux « post-média-

⁶⁸ Précisons qu'il ne s'agit bien entendu pas d'exclure le numérique de l'éthique documentaire telle qu'on la conçoit ici, mais seulement de prendre la mesure des potentiels que la réflexion sur l'ontologie réaliste nous aide à percevoir au sein de nos médiations techniques.

⁶⁹ À l'entrée « documentaire » de leur abécédaire, Comolli et Sorrel écrivent à ce sujet que « c'est donc *la relation non déniée* entre le corps filmé et la machine filmante qui fait la dimension documentaire », mettant ainsi l'accent précisément sur l'élaboration interactive d'un rapport (*op. cit.*, p. 190).

⁷⁰ En ce sens, le « réalisme » que nous sommes en mesure d'évoquer au sujet des pratiques cinématographiques documentaire (dans une visée écologique) pourrait être ce que Morizot appelle un « réalisme des relations » (*Les diplomates, op. cit.*, p. 254). Ce réalisme est animé par un principe « transactionnel » d'échange dynamique et influence (p. 256).

tiques »⁷¹. Il nous semble que l'intérêt actuel pour les pratiques cinématographiques « documentaires » dans l'univers audio-visuel (autant au niveau général qu'au niveau spécifiquement italien⁷²) nous renvoie au potentiel d'une méthode complexe et délicate de médiation. À ce propos, au-delà des théories techno-ontologiques, les expériences documentaires cinématographiques s'inscrivent aussi dans un réseau particulier de rapports institutionnels, financiers et logistiques (très différents de celui des pratiques « fictionnelles »). Documentaire, au cinéma notamment, serait aussi le nom d'un certain agencement des rapports productifs : l'alter-économie des créations de Marcello et Fgaier représentera un exemple significatif de cet aspect. L'infrastructure autonome, coopérative et légère (généralement plutôt éloignée des logiques du marché) constitue un rouage fondamental des pratiques documentaires, qui assure des possibilités d'errance, de rencontre et d'expérimentation où le contingent et l'imprévu sont accueillis d'une façon privilégiée. On se réfère en ce sens à une articulation globale qui concerne la production ainsi que la distribution.

En tant qu'organisme déontologique complexe, la pratique documentaire au cinéma concerne à la fois les appareillages techniques et leurs propriétés, les stratégies infrastructurelles et financières, et les capacités d'habitation et de relation déployées au sein d'un territoire. Sous cette perspective, on peut reconnaître le potentiel écologique de telles pratiques d'écriture filmique basées sur des ciné-individuations collectives : la méthode documentaire se trouve ainsi reliée à des prestations socio-politiques qui ne sont pas prises en compte dans la simple techno-ontologie documentaire (ni dans la transition numérique de celle-ci esquissée par Chatonsky)⁷³.

⁷¹ Nous nous référons ici aux catégories de l'écologie générale énoncées par Guattari : « Un point programmatique primordial de l'écologie sociale sera de faire transiter les sociétés capitalistes de l'ère mass-médiatique vers une ère post-médiatique ; j'entends par là une réappropriation des médias par une multitude des groupes-sujets, capables de les gérer dans une voie de résingularisation. » (*Les trois écologies*, *op. cit.*, p. 61).

⁷² On laisse le constat et un état de lieu de l'effervescence internationale du cinéma documentaire à la plume française d'Emmanuel Burdeau (« La bonne nouvelle », in *Cahiers du cinéma*, n. 584, 2004, p. 12-14) tandis que pour la situation italienne nous nous référons à Adriano Aprà (« La rifondazione del documentario italiano », in Marco Bertozzi et Gianfranco Pannone (éd.s), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2007, p. 187-198).

⁷³ Par ailleurs l'expression de « médiation immédiate », que nous adopterons pour décrire ces pratiques, nous rappelle que le travail documentaire et son éthique ne s'accomplissent pas avec le simple enregistrement technique de données audio-visuelles : il fait ses preuves en composant un rapport (d'écriture, donc de synthèse) à la matière surprenante des traces, que cette matière de traçage soit photo-chimique ou digitale.

1.2

Méthodes photographiques : du document indiciel aux compositions documentaires

Les coordonnées fondamentales du discours sur l'ontologie « documentaire » du médium cinématographique peuvent se reproduire sur le terrain photographique, leur filiation technique étant très étroite. Le principe de réalisme indiciel – c'est-à-dire, le principe de reproduction objective d'une empreinte des présences – se situe au cœur de beaucoup de pensées de la technique photographique : du Benjamin de la *Petite histoire de la photographie* jusqu'au Barthes de *La chambre claire*. Or, ce genre d'approches semble à nouveau plus capable d'attester le statut de « document » du réel de l'objet photographique que sa puissance plus largement « documentaire », dont la trace indicelle n'est qu'un élément (bien que crucial). La simple unité indicelle de cet objet, en effet, ne constitue pas spontanément une opération documentaire. Celle-ci relève d'une méthode plus articulée, qui informe certaines pratiques et appelle aussi des techniques « scripturales ».

La recherche d'Olivier Lugon autour du « style documentaire » met en évidence les questions principales qui sont impliquées par une pensée et une pratique « documentaires » de la photographie. Sans renoncer à en souligner les aspects potentiellement paradoxaux et variables, Lugon retrace la parabole d'une approche de la photographie qui se revendiquerait d'un « art documentaire ». Par le travail emblématique d'auteurs comme Walker Evans (aux USA) ou August Sander (en Allemagne) de la première moitié du siècle passé, la photographie aurait développé une logique « documentaire » de la production et de l'usage de ses documents « optiques », « un art du document »⁷⁴. Bien qu'il en soit un élément central, ce « style » ne se résume pas simplement à une « fidélité aux spécificités du médium »⁷⁵ : celle-ci est mise en jeu dans un ensemble plus vaste de réglages, de discours, de thèmes et de formes de diffusion qui dessinent une méthode. C'est en décrivant l'émergence de cette méthode que Lugon suit les démarches qui auraient accompagné la transition du domaine du « document, objet servant à documenter » à celui du « documentaire, *genre* parfois utilisé à

⁷⁴ Olivier Lugon, *Le style documentaire, op. cit.*, p. 29.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 26.

cette fin »⁷⁶. En se transformant de l'adjectif décrivant une fonction de documentation à un substantif désignant une pratique créative et critique, le terme documentaire se retrouverait au cœur d'une appropriation de la capacité d'enregistrement objectif de la technique photographique selon une logique d'enquête et composition.

Le « style documentaire » se définit d'abord par un répertoire de thèmes privilégiés : les portraits des corps humains (issus des classes prolétaires, très souvent), les vues d'architecture et les vues paysagères. C'est-à-dire des composantes communes et anonymes (souvent négligées par la perception ordinaire) des milieux qui nous environnent, saisies telles qu'elles sont. Ce geste photographique respecte une série précise de principes formels. Le protocole rigoureux du style photographique documentaire prévoit ainsi des prises frontales et statiques à la recherche d'un rendu impersonnel, clair et lumineux (donc dépouillé de tout effet expressionniste). Cela implique un ensemble de démarches qui concernent autant la captation que les tirages. La composition formelle du sujet a tendance à identifier des arrangements naturels des choses (des vitrines, des géométries architecturales...) ou alors, lorsqu'il s'agit de sujets humains, à en accompagner une mise en scène spontanée : « les hommes sont des acteurs ; leur rôle est d'être eux-mêmes » affirmait Evans⁷⁷.

La réalisation des images n'épuise pas, pourtant, le travail de ces pratiques documentaires qui consacrent une attention particulière à leur dispositif de diffusion : « documentaire », en ce sens, désigne autant une certaine approche de la création d'images qu'une certaine manière de les exposer. C'est à ce propos que Lugon développe une analyse méticuleuse des démarches de mise en « série », d'« édition » et d'« écriture des images » qui occupent les protagonistes du style documentaire au-delà de la prise de vue. Qu'elles se déroulent dans la cadre d'une exposition (commissariat) ou d'une publication livresque (édition), ces approches engendrent une sensibilité particulière pour « le travail d'organisation et de rassemblement »⁷⁸. Cruciale devient l'étape de médiation où l'immédiat du document photographique (certes, modélisé par un protocole) est re-composé dans une série et un récit : selon une logique immanente

⁷⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁷ Cit. par Lugon (*Ibid.*, p. 193).

⁷⁸ *Ibid.*, p. 291.

aux objets photographiques singuliers, comme un « paradigme » qui les relie⁷⁹. D'une telle logique est témoin un des livres les plus connus parmi les œuvres analysées par Lugon : *Let Us Now Praise The Famous Men*, fruit d'une alliance entre l'œil d'Evans et la plume d'Agee⁸⁰. Dans ce même esprit, on pourrait également citer le travail d'*Un paese* remontant à la collaboration entre Cesare Zavattini (écrivain, membre du mouvement néoréaliste) et Paul Strand (photographe, proche du milieu américain du style documentaire)⁸¹. En passant d'une exploration photo-littéraire de l'humanité humble et oubliée des milieux ruraux américains à la découverte du monde villageois de la plaine du Po à l'issue de la Seconde Guerre Mondiale, par l'exemple de Luzzara.

Une constellation de principes se retrouvent associés dans les déontologies documentaires du monde photographique : l'enquête sensible d'un sujet extérieur (qu'il soit humain ou non humain), la recherche d'un point de vue neutre et d'une certaine lisibilité, l'évaluation et la couture des traces dans un dispositif de diffusion. En évoquant la pensée de Rancière, on souhaiterait suggérer que ce qu'on appelle ici « documentaire » représente surtout un « régime d'imagéité », c'est-à-dire un régime qui articule des rapports entre des démarches techniques, des objets visuels et des fonctions de significations⁸². S'inscrivant dans ce que le philosophe appelle un « régime esthétique de l'art » (opposé à celui de la « représentation »), les méthodes qui nous intéressent proposent des expériences où s'établit une alliance entre des puissances d'interruption de l'image-en-tant-qu'affect-matériel-brut et de (nouvelles) puissances interprétatives de l'image-comme-histoire-potentielle-à-déchiffrer. L'opération docu-

⁷⁹ En suivant ce raisonnement, Lugon nous pousse à prendre sérieusement en considération ce dernier aspect dans la logique globale de ces auteurs : « Pour les tenants du “style documentaire”, l'art photographique est moins envisagé comme une prise que comme une construction, opérée par étapes et résultant autant de la projection et de la ré-évaluation des images que de leur création » (*Ibid.*, p. 296).

⁸⁰ Le livre a été traduit et publié en français : James Agee et Walker Evans, *Louons maintenant les grands hommes*, Paris, Plon, 1972.

⁸¹ Voir Paul Strand et Cesare Zavattini, *Un paese*, Firenze, Alinari Idea, 1999. Ce même travail est devenu un point de repère et de comparaison pour l'opération de littérature « écographique » d'Annie Ernaux que nous allons bientôt mentionner : « J'ai évité le plus possible de me mettre en scène et d'exprimer l'émotion qui est à l'origine de chaque texte. Au contraire, j'ai cherché à pratiquer une sorte d'écriture photographique du réel, dans laquelle les existences croisées conserveraient leur opacité et leur énigme. (Plus tard, en voyant les photographies que Paul Strand a faites des habitants d'un village italien, Luzzano [*sic*], photographies naissantes de présence violente, presque douloureuse – les êtres sont là, seulement là –, je penserai me retrouver devant un idéal inaccessible de l'écriture » (*Le journal du dehors*, Paris, Folio, 1993, p. 9).

⁸² Voir Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2001. Pour une analyse des relations entre images et écriture dans le contexte du livre photographique italien, nous renvoyons au travail du comparatiste Giulio Iacoli : « In cerca di una relazione e di un genere. Tre vicende del photo-text in Italia (Strand-Zavattini ; Ghirri-Celati ; Messori-Fossati) », in *Contemporanea*, n. 12, 2014, p. 91-108.

mentaire en photographie se pense et se pratique depuis ce double mouvement qui relie la trace matérielle et immédiate d'un événement extérieur à des opérations d'évaluation et de création qui – à travers des compositions, des montages, des éditions – construisent des mises en série et des mises en récit des prises. Elles correspondent à une mise en échange et en « résonance »⁸³ (aux enjeux écologiques) du phénomène saisi et de son récepteur (photographe ou usager) par le truchement de l'opération technique.

C'est ainsi qu'il est possible d'appréhender un des travaux pionniers d'anthropologie visuelle, à savoir *Le caractère balinais* de Margaret Mead et Gregory Bateson, où il était question d'établir une correspondance documentaire attentionnée entre les observateurs américains et le milieu d'une société traditionnelle de Bali⁸⁴. À l'origine de cette « analyse photographique », on retrouve l'intention de produire une enquête plus juste et sensible sur des milieux et des formes de vie (le monde balinais, dans ce cas) à travers les traces enregistrées de ceux-ci : agencées et observées attentivement, ces traces interrompraient des projections d'appropriations extérieures (celles des anthropologues), en même temps qu'elles suggèrent des pistes d'approche ou d'ajustement du regard et de la pensée. Bateson, qui s'était occupé de la technique en travaillant avec deux caméras (une photographique et une cinématographique), décrit ainsi l'approche adoptée :

On a tenté de saisir ce qui se passe habituellement et spontanément, plutôt qu'établir des normes et ensuite amener les Balinais à travers celles-ci vers un éclairage adapté. Nous avons utilisé ces caméras sur le terrain comme des instruments d'enregistrement plutôt que comme des moyens d'illustrer nos thèses.⁸⁵

Ces « thèses » devront émerger ensuite par la lecture et l'agencement des images « immédiates » selon des assemblages sériels qui découpent des champs d'observation dans le sensible quotidien d'une communauté : la trance, l'agriculture, les profils architecturaux, les moments de partage, les rassemblements collectifs, la position des

⁸³ Pour ce concept voir notamment la théorie sociologique de Hartmut Rosa, *Résonance.. Une sociologie de la relation au monde*, Paris, La Découverte, 2018.

⁸⁴ Nous nous référons à Gregory Bateson et Margaret Mead, *The Balinese Character. A Photographic Analysis*, New York, Academy of Sciences, 1942.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 49.

mains... L'ouvrage de Mead et Bateson tente ainsi d'imaginer une manière plus attentionnée et « démocratique » de connaître les autres non seulement dans la pratique de la connaissance ethnographique, mais aussi dans le plus large contexte des relations médiales qui fondent notre communauté⁸⁶. Au sujet d'une telle implication politique de la méthode adoptée, Margaret Mead revendiquera, au nom d'un « monde intégré », la nécessité d'une « science rigoureuse des relations humaines » qui se construirait « en tirant des matériaux concrets et très détaillés, comme ceux présentés, des abstractions pertinentes »⁸⁷. La pertinence matérielle et contingente des abstractions (narratives, intellectives) est sans doute un élément crucial d'une pratique documentaire reliant enregistrement, lecture et commentaire⁸⁸.

C'est dans cette lignée qu'opérera Luigi Ghirri, important photographe italien de la deuxième moitié du vingtième siècle et grand admirateur du « style documentaire » de Walker Evans. En poussant plus loin une certaine rigueur non anthropocentrique et anti-subjective propre à cette méthode, il se consacrera à des investigations photographiques des univers non-humains qui nous entourent : du détail des objets quotidiens au champ large des horizons paysagers. Si sa posture refusait la notion de « document », c'était qu'elle revendiquait un engagement affectif avec l'élément enregistré que la substance informationnelle et neutre de ce terme lui semblait exclure. Il s'agissait, à son avis, de tisser (selon une logique « documentaire », dans notre lexique) un rapport perceptif et narratif avec des éléments abandonnés dans nos routines au bord de l'animation et de l'attention. Il était question de rentrer en résonance avec des présences environnantes grâce à la médiation photographique. La correspondance qu'il a entamée avec l'écrivain Gianni Celati, autant sur un plan déontologique que sur celui de l'amitié, à partir du projet de *Viaggio in Italia* nous permettra de revenir plus précisément sur le travail de Ghirri, en creusant par son expérience singulière la possibilité

⁸⁶ Dans son travail sur ce qu'il appelle le « *democratic surround* » (qu'on va convoquer dans nos réflexions finales), Fred Turner s'intéresse à l'opération des deux anthropologues en l'interprétant de cette façon : « Dans leur livre, ils proposent leurs propres tactiques ethnographiques comme modèles de ces habitudes perceptives susceptibles de produire des personnalités démocratiques. » (Fred Turner, *Le cercle démocratique. Le design multimédia de la Seconde Guerre mondiale aux années psychédéliques*, Caen, C&F édition, 2016, p. 101).

⁸⁷ Gregory Bateson et Margaret Mead, *The Balinese Character*, *op. cit.* p. XVI.

⁸⁸ Nous nous référons ici à la capacité évoquée par Benjamin dans sa « Petite histoire de la photographie » (in *Études photographiques*, n.1, 1996, p. 7-38) de lire et interpréter les images (optiques, en particulier), contre le risque de tomber dans un véritable analphabétisme médial et visuel.

et les formes d'une méthode documentaire en photographie⁸⁹. Les enquêtes documentaires du médium photographique relèvent essentiellement d'une capacité de composer des assemblages (textuels et cognitifs) avec des empreintes indicielles pré-supposant la composition de nouveaux rapports affectifs et attentionnels avec les éléments singuliers retenus dans ces empreintes.

1.3.

Méthodes littéraires : des factographies aux écographies notées

Le concept d'une « littérature documentaire » peut s'avérer moins intuitif que celui de cinéma documentaire. Le langage écrit étant un médium éminemment symbolique et conceptuel, l'installation de la méthode documentaire dans celui-ci pose un défi, surtout sous l'aspect très important de l'enregistrement – alors que c'était la question de l'écriture (entendue comme analyse, composition, scénarisation) qui constituait le problème principal du documentaire dans des disciplines indicielles. On prendra la précaution d'employer le terme d'« écriture » pour mieux réfléchir au devenir-documentaire de pratiques rattachées d'habitude à celui plus contraignant de « littérature » (un domaine auquel, au fond, nos exemples appartiennent de plein droit, tout en le questionnant profondément). Malgré son refus d'adopter la notion du « documentaire » comme accès principal aux thèmes qui nous intéressent, le travail de Marie-Jeanne Zenetti sur ce qu'elle appelle les écritures « factographiques » se rapproche beaucoup du parcours qu'on vise ici et pourra fonctionner comme un cadrage préliminaire⁹⁰. Nous allons donc aborder cette question quelque peu épineuse d'une approche « documentaire » de l'écrit par la perspective « factographique » – qui circonscrit (comme on va le voir) un espace probablement un plus ample que celui qui concerne notre enquête. Une des parties principales de la recherche de Zenetti, qui s'occupera ensuite aussi du problème de la réception, consiste à détailler les aspects caractéristiques de ces littératures « factuelles » en tant que méthodes. Des méthodes pour saisir, retenir et couvrir les « faits » du monde extérieur (autant

⁸⁹ Voir Luigi Ghirri, Gianni Leone et Enzo Velati, *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il quadrante, 1984.

⁹⁰ Jeanne-Marie Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Garnier, 2014.

« concrets » que linguistiques), sans enfermer l'activité scripturale dans des paradigmes d'invention fictionnelle ou de réflexion introvertie⁹¹.

Le langage (écrit) constitue pour le factographe plus un dispositif pour percevoir le monde qui nous entoure et ses contingences, en retenant des traces de ses événements, qu'un moyen d'expression (intentionnelle) d'un sujet et de son imagination. La catégorie « factographique » en ce sens désigne « avant tout un contenu, et plus encore un type de relation entre ce contenu et la réalité référentielle » : pour expliquer une telle relation, on évoquera « des procédés de composition artistique » qui « s'écartent de la forme dominante de la fiction – le roman »⁹². En travaillant d'une manière comparatiste sur des expériences de prose contemporaine non-fictionnelle (de Georges Perec à Annie Ernaux), « en analysant les modalités de production qui les caractérisent »⁹³, Zanetti identifie deux séries de tactiques d'enregistrement scriptural des faits : d'un côté, la « notation » (avec une référence à Barthes, que nous creuserons nous-mêmes plus tard), de l'autre la « transcription ». Deux façons, donc, de produire un document « littéraire » : le premier pour retenir des faits « concrets » perçus immédiatement, le second pour enregistrer des faits linguistiques.

Ce « mode de fabrication » repose sur la référence à des techniques de captation, dont on peut distinguer deux modalités essentielles : la *notation*, qui concerne la formulation et la mise par écrit de faits observables (petites scènes, brèves descriptions) et la *transcription*, fondée sur le prélèvement d'énoncés préalablement entendus ou lus avant d'être recopiés.⁹⁴

Or, la captation de faits n'épuise pas le travail de l'écriture factographique (comme la prise de vue n'achevait pas la création documentaire en photographie ou au cinéma).

⁹¹ Le discours théorique de Zanetti revendique le concept de « fait » plutôt que d'autres sémantiquement proches (comme « événement ») au nom de sa fidélité au « particulier », à l'« anodin » et à l'« infra-ordinaire » : « Par rapport aux deux notions proches d'événement et de fait divers, le fait se caractérise donc par une triple résistance : à l'interprétation, au spectaculaire et à la littérature. Le dépouillement de la forme factographique paraît dès lors comme une façon de préserver et de revendiquer cette nudité brutale » (*Ibid.*, p.22 et 25).

⁹² *Ibid.*, p. 10 et 19.

⁹³ *Ibid.*, p. 33.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 35. On remarquera que « la distinction entre notation et transcription repose sur la nature de l'objet capté » : du premier côté, nous avons des « faits » à proprement parler (souvent, petites scènes, vécues ou observées), de l'autre côté, on trouve des « faits de langage », c'est-à-dire, des « énoncés » (*Ibid.*, p. 33).

Il faut une étape successive et complémentaire d'analyse et de composition, malgré la résistance que ce matériel éphémère et anonyme oppose à la mise en forme et en signification – souvent les deux phases, comme le souligne Zenetti, se croisent :

L'élaboration des factographies peut en effet se penser en deux temps, qui se succèdent dans un ordre plus logique que chronologique : un temps de récolte du matériau documentaire et un temps d'agencement de celui-ci. À chacun de ces moments correspond un ensemble de techniques : techniques de captation pour le premier, techniques de recomposition pour le second...⁹⁵

Comme nous allons le constater au sujet de ce que nous appellerons des « décritures documentaires », l'adoption d'une telle approche (« l'idée d'une "écriture enregistrée" ») n'est pas déconnectée de l'influence du « modèle d'enregistrement » des media optiques qui, au contraire, constitue un exemple intrigant de médiation inspirant de nouvelles manières d'écrire⁹⁶. En ce sens, il est significatif que Zenetti emploie le terme de « montage » pour décrire le traitement des documents dans une succession de « délimitation et assemblage » des matériaux captés⁹⁷. Cet aspect (d'influence médiatique, technique) met en évidence la nature éminemment moderne des opérations « factographiques » : ces « écritures du réel » doivent sans doute être analysées à l'intérieur de « l'articulation entre une forme et son époque », notamment entre une forme et les milieux techniques contagieux de son époque⁹⁸.

Un segment (majeur) du discours mentionné autour des « factographies » attire davantage notre attention : celui consacré à une exploration immédiate de certains espaces et des relations qui les composent. C'est-à-dire, le volet le plus environnemen-

⁹⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 56 et 57. Zanetti creusera ensuite cette réflexion sur les interférences et les échanges entre différents régimes techniques de médiation : « On pourrait de même avancer que l'évolution des techniques – et notamment l'apparition d'appareils enregistreurs susceptibles d'offrir des modalités inédites de représentation du réel – invite la littérature à réinventer ses « machines de compréhension ». [...] Les factographies tentent d'inventer un équivalent verbal aux techniques de l'enregistrement et cette recherche passe par l'établissement d'un certain nombre de protocoles, le plus souvent implicites, visant à régler la création littéraire, pour la soumettre à des lois qui « miment » les lois physiques régissant les procédés de l'enregistrement mécanique » (*Ibid.*, p. 68).

⁹⁷ *Ibid.*, p. 106. On reviendra sur les « montages littéraires » en travaillant sur le cas de Gianni Celati et en faisant références (entre autres) aux théories du montage étudiées par Antonio Somaini.

⁹⁸ « Il s'agit donc de rapprocher les factographies de ce désir d'écrire le réel, d'essayer de comprendre cet intérêt contemporain pour les écritures du réel, mais aussi déployer les problèmes qu'elles posent et les enjeux qu'elles dissimulent. » (*Ibid.*, p. 226 et 251).

tal de l'ensemble des approches réunies qui se caractérise par l'expérience de la notation in situ plutôt que par celle de la transcription (vouée surtout à un travail d'archive). Tout en comprenant la proximité et l'alliance entre les deux méthodes, notre travail se concentrera d'une façon prioritaire sur l'enquête de l'écriture notée *depuis* un milieu et *avec* celui-ci. En se référant au travail de Gianni Celati notamment, on appellera un tel régime d'écriture documentaire des « écographies » ou encore des « exographies ». Dans cette réflexion l'accent sera posé sur la possibilité de faire du geste littéraire une technique attentionnelle écologique où le monde qui nous entoure, et nous-mêmes en son centre, devenons l'objet d'une investigation perceptive et d'un questionnement. Comme les « factographies » pour Zenetti, nos « écographies » tracent ainsi « des tactiques de formation de la sensibilité »⁹⁹. Au cours de ces opérations s'opère une mise en crise et une ré-élaboration des liens entre sensible et dicible par le court-circuit entre la perception immédiate et les capacités de description et de signification (verbales, conceptuelles)¹⁰⁰. Au cœur de ces pratiques scripturales contemporaines, on peut reconnaître un souci de mettre le langage (littéraire d'abord, mais aussi le langage tout court) et ses représentations à l'épreuve du monde sensible et immédiat qui nous entoure, tel qu'il peut être perçu et qu'il peut nous affecter. Ce sont des expériences qui remontent à la sensation plus ou moins précise que nos milieux de vie et leurs relations excèdent les classements et les filtres (linguistiques et cognitifs, notamment) par lesquels nous avons l'habitude d'y accéder. Ces performances littéraires – qu'on pourrait appeler « contextuelles » en reprenant un terme de Lionel Ruffel¹⁰¹ – tentent d'amener la prise du langage jusqu'à une extrême proximité avec des phénomènes contingents et singuliers, où sa prestation de catégorisation est mise à mal. Jusqu'à un « bégaiement » (une célèbre expression deleuzienne utilisée par Zenetti¹⁰²) suspendu entre l'épuisement de quelque chose de précédent et l'émergence de quelque chose à venir. En ce sens, le travail des « écographies » constitue un exercice paradigmatique de ce « retard de catégorisation » que Jean-Marie Schaeffer a identifié comme l'élément fondamental de nos expériences esthétiques¹⁰³.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 216.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ David Ruffel, « Une littérature contextuelle », in *Littérature*, n. 160, 2010, p. 61-73.

¹⁰² Nous nous référons aux essais deleuziens de critique littéraire réunis dans *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

¹⁰³ Voir Jean-Marie Schaeffer *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.

L'interruption muette (du langage et, conséquemment, de la compréhension) générée par ces pratiques d'écriture se rapproche sans doute du régime scriptural que Francis Ponge avait revendiqué dès les premières décennies du siècle dernier. C'est du contemporain qui résonne dans le passé. En décrivant son approche (entre théorie et pratique) de l'écriture, le poète français appelait à « abaisser notre prétention à dominer la nature » en essayant d'« élever notre prétention à en faire physiquement partie » à partir d'un travail de décentrement du noyau subjectif et anthropocentrique du langage¹⁰⁴. Il est question d'une désagrégation des grilles conceptuelles et des catégories qui informent notre présence au monde : « Quand l'homme sera fier d'être non seulement le lieu où s'élaborent les idées et les sentiments, mais aussi bien le nœud où ils se détruisent et se confondent, il sera prêt alors d'être sauvé »¹⁰⁵. De quelle « destruction » s'agit-il ici ? De quel salut parle-t-il ? Il s'agit d'une condition moins absolue et mystique qu'active et créative, qui entraîne la transition d'une vieille langue rigide à des amorces de possibles idiomes nouveaux, en passant par une attention silencieuse vers ce qui s'anime autour de nous : « L'espoir est donc dans une poésie par laquelle le monde envahisse à ce point l'esprit de l'homme qu'il en perde à peu près la parole, puis réinvente un jargon »¹⁰⁶.

Ce n'est probablement pas un hasard, si une des expériences les plus intéressantes et passionnantes des « écographies » contemporaines – dans le recueil *Poésie possible* de Michaël Batalla – a été inscrite par son auteur sous un exergue de Ponge¹⁰⁷. En travaillant sur une possibilité (nouvelle, renouvelée, précaire) d'écriture poétique par un ancrage quelque peu déroutant dans des expériences « réelles », Batalla se fait héritier de l'extraversion pongienne tout en la projetant dans une dimension plus empirique et engagée. Alors que Ponge travaillait dans le périmètre d'une attention phénoménologique aux entités matérielles qui nous environnent (une orange, un cageot, l'eau), Batalla se livre à des explorations performatives et notées du paysage qui tentent d'en sonder et interroger les zones politiques les plus banales et pourtant impensées. Qu'il

¹⁰⁴ Francis Ponge, *Le grand recueil. Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 197. Afin de résumer le poétique de Ponge nous sommes en train de nous référer ici à son manifeste lyrique « Le monde muet est notre seule patrie ».

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 197-198.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 198.

¹⁰⁷ Voir Michaël Batalla, *Poésie possible*, Paris, Nous, 2015.

s'agisse des agences d'emploi peuplant un boulevard parisien, d'une station du métro patrouillée par une police « raciste », ou du territoire fantôme autour d'un Centre de Détention Administrative, ses pièces poétiques sont générées systématiquement par des protocoles d'enquête sur les paysages qui nous environnent, selon une conjonction déontologique de déplacement, de notation et d'attention. En réalité, la « poésie » rendue « possible » par ces opérations écographiques ne ressemble pas aux formes les plus communes de ce qu'on a l'habitude d'appeler la « littérature lyrique ». En jouant avec cette dernière et ses références, l'écriture de Batalla défriche un parcours singulier qui frôle tantôt l'essai, tantôt le reportage, tantôt le récit. Les textes de ce recueil ne se limitent pas à « tester » les catégories littéraires et l'expression langagière : en faisant cela, ils essaient de constituer des occasions de tester (politiquement) les environnements que nous habitons. « Tex/ster les milieux » où on réside : milieux linguistiques aussi bien que milieux sociaux et géopolitiques. À travers ses « exercices d'observation d'un inobservable réel », le geste scriptural devient l'occasion de porter attention aux latences de nos lieux de vie quotidiens : d'expérimenter leurs partages spatiaux, de relever les réseaux de signes qui les structurent, de rencontrer les sujets qui les habitent, d'identifier les ambiances (météorologiques, architecturales...) qui les agencent. Jusqu'à buter contre leurs résistances, leur part d'inobservable qui impose à Batalla à la fois des impasses et des efforts pour les surmonter¹⁰⁸. Ce qui est « inobservable » dans le réel, ce sont, bien sûr, ces éléments quotidiens qui demeurent systématiquement inaperçus et en dehors du récit langagier, mais aussi ces expériences intolérables (politiquement) d'impuissance qu'on a l'habitude de censurer, ou encore ce qui est dérobé stratégiquement à l'observation commune par les pouvoirs institutionnels. Comme un Centre de Détention Administrative pour migrants, où l'attention et la notation du poète sont littéralement empêchées et détournées par des barbelés et l'intervention de la sécurité.

C'est surtout ce qui résiste à l'observation au sein de nos milieux qui doit être observé (à travers ses traces) par l'approche documentaire, car c'est cela qu'il y a d'éminemment « réel » : tel est aussi le propos du travail de Mathieu Arsenault dans son

¹⁰⁸ En ce sens, nous pouvons rejoindre la définition de réalisme documentaire proposée par Zanetti (où l'étendue et la forme du réel, ce concept fuyant, sont façonnées par ce que nos traces peuvent ou non médier) : « Le réel, c'est ce à quoi on a accès grâce à des documents. Écrire sur le fond, ce n'est plus ou pas seulement l'imiter par le biais d'un récit vraisemblable, mais réfléchir aux médiations qui nous y donnent accès. » (Marie-Jeanne Zanetti, « L'effet de document. Diffraction d'un réalisme contemporain », in Aline Caillet et Frédéric Pouillade (éd.s), *Un art documentaire, op. cit.*, p. 67-77, p. 69).

*Guide des pubs et des bars de Saguenay*¹⁰⁹. Si dans le travail de Batalla, l'enquête notée fonctionne surtout comme un test/texte de l'état politique des espaces et des rapports où on vit, chez Arsenault l'approche affaiblit son engagement vers une attention très subtile aux aspects les plus ordinaires et minuscules de la vie de province. À la croisée de ces deux dispositifs de notation, – entre l'exploration critique d'un territoire et l'investigation des éléments les plus humbles et disparates de nos vies quotidiennes – se situera le travail de Gianni Celati (dont on analysera le journal noté *Verso la foce*). Lorsqu'il s'est trouvé pour une résidence créative à Chicoutimi, dans la région rurale de Seguenay, Arsenault décide de sonder la vie sociale qui l'entoure à travers ses (mi)lieux de rassemblement par excellence : les bars et les pubs. Une stratégie déjà employée trente ans plus tôt par Celati dans la plaine du Po. S'adonnant à un exercice d'observation des présences et des gestes qui habitent les quelques dizaines de locaux visités, l'écrivain québécois découvre les vertus de discrétion et de rapidité de son portable comme support où retenir les choses perçues. Il s'empare ainsi d'un « dispositif d'écriture » qu'il appellera dans un bilan rétrospectif le « téléphone-carnet »¹¹⁰. C'est un outil lui permettant de saisir sur le vif (par la conjonction entre son regard et ses doigts) les détails des environnements fréquentés – d'une manière beaucoup plus délicate et inaperçue qu'il n'aurait pu le faire au moyen d'une prise de vue (déclenchant une mise en scène immédiate chez les filmés) ou d'un stylo (désormais désuet et donc suspect, prompt à se faire remarquer). Quelle meilleure façon de voir sans être vu que de consulter son téléphone portable, « tête baissée, tête relevée, ayant l'air de texter à une connaissance mais notant dans un document tout ce sur quoi mon attention tombait »¹¹¹ ? À l'heure d'un monde soumis à des représentations visuelles et médiatiques permanentes (donc toujours prêt à jouer pour des spectateurs), à l'heure de l'étrangeté obsolète de l'écriture à la main, la meilleure manière d'enregistrer le réel sur le vif, sans le déranger ni l'arranger, demeure celle de le noter sur l'écran de son smartphone. Arsenault imagine ainsi pouvoir prendre le relais d'une expérience glorieuse mais épuisée de la captation « immédiate », celle du « cinéma-direct » de Perrault et Brault, qu'il considère aujourd'hui impossible à cause d'une relation de plus en plus

¹⁰⁹ Matthieu Arsenault, *Le guide des bars et des pubs de Saguenay*, Montréal, Le Quartanier, 2016. Nous présentons dans nos annexes un entretien avec l'auteur autour des enjeux de cette opération littéraire.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 26.

consciente et hyper-sensible aux images et aux appareils audio-visuels. Celle-ci empêcherait toute spontanéité et insouciance face au dispositif de captation visuelle.

Si sa force de persuasion [de l'écriture] est moindre que celle de l'image, elle seule offre la possibilité de ce rapport au réel ordinaire qui échappe à la mise en scène, à la mise en récit, expérience du réel maintenant inaccessible à tout porteur de caméra.¹¹²

Pour surprendre le réel et se laisser surprendre par lui, sans déclencher aussitôt un rangement dans les clichés formels, les poses et les masques que chacun emploie pour se montrer volontairement aux autres, il faut confier la notation à la banalité silencieuse d'un portable détourné en carnet de notes. « Noter in situ demande une écriture plus sténographique que narrative »¹¹³. La rapidité et la brièveté de la notation dans l'effort « de transcrire ce qui se produisait à mesure » fabrique une série de courtes traces déliées, destinées à devenir « du matériau pour un texte dont la forme finale restait à déterminer »¹¹⁴. Vue leur forme (succincte et interrompue), ces notes se traduisent spontanément plus dans les vers d'une écriture poétique que dans la structure narrative de la prose : ce sont des « récits sans personnage ni intrigues » qui permettent à Arsenault de profiter le plus possible des capacités d'anonymat, d'ouverture et d'énigme propres à la poésie comme geste de « dé-définition »¹¹⁵. Dans ces petits poèmes à l'allure prosaïque d'une page à peine, il s'agit de saisir et d'assembler le portrait saccadé d'un milieu sans que les intentions des sujets impliqués (ni les observés, ni l'observateur) ne s'en mêlent : c'est la tentative d'une « herméneutique du paysage », selon ses mots¹¹⁶. L'enjeu est d'atteindre un état attentionnel que l'écrivain appelle

¹¹² *Ibid.*, p. 28. En réfléchissant sur ces différences entre les dispositifs techniques et les possibilités de médiations, Arsenault avait auparavant affirmé : « La caméra peut bien capter les événements extraordinaires qui font l'actualité, les attentats, les accidents, mais le réel ordinaire lui échappe désormais autant qu'il échappe au romancier réaliste qui, dans son bureau, compose des descriptions d'arbres, de personnages et de lieux publics pour provoquer l'effet de réel, par souci de vraisemblance ou pour les besoins de son propos, mais sans jamais faire de ce réel, de sa complexité, de son ambiguïté, son sujet, son propos, sa question » (p. 24).

¹¹³ *Ibid.*, p. 10.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹¹⁶ Il justifie ainsi sa démarche dans l'entretien qu'on a mené : « Sans renvoyer à l'inspiration romantique, il y a quelque chose d'une herméneutique du paysage en jeu, la recherche d'un texte qui condenserait d'une manière cohérente le plus d'éléments possibles du lieu, du moment, de cette rencontre entre la personne qui écrit et l'endroit où elle arrive. Il ne s'agit pas de projeter un état d'âme ou une vie intérieure sur le paysage, mais plutôt de chercher à saisir l'altérité que cette situation produit sur soi-même et sur le lieu. Saisir l'altérité plutôt que l'identité subjective ».

« vue périphérique » d'où émergerait tout cet ensemble de présences et de gestes qu'on rencontre systématiquement dans notre quotidien (citadin, notamment), sans que celui-ci ne soit perçu dans sa texture anonyme et éphémère¹¹⁷. Ces éléments n'existent et ne résistent qu'en dehors des modélisations explicatives et des généralisations narratives (à savoir nos récits habituels) qui les filtrent et les relient – ce qu'Arsenault appelle les « tropes ». Cela s'active autant face aux autres que face à nous-mêmes, on ne peut l'interrompre qu'en devenant étranger (à la fois aux autres et à nous-mêmes, à notre langue), par exemple grâce à une pratique d'écriture comme la notation directe. Le dispositif d'écriture immédiate tente ainsi de s'arracher à ces formes a priori que sont les « tropes » et cela implique un mouvement temporaire d'alternance, irréductible au fantasme d'un réel nu et absolu. Comme un retard de catégorisation, un écart entre perception et signification, ou encore – pour employer une expression d'Arsenault lors de notre entretien – une « éthique de la défocalisation »¹¹⁸.

La vision périphérique attrape des éléments du fond, de l'environnement, et les condense en images en cherchant à éviter la focalisation. Elle agence un mobile entre le plafond du roman et le sol du réel.¹¹⁹

Dans ce jeu entre langage (médiation) et phénomènes contingents (immédiat), « au mieux, les poèmes parlent du ressac des tropes d'existence qui se produit au rivage du réel dont on fait concrètement l'expérience sans pouvoir, elle, la transcrire »¹²⁰. Il sera alors nécessaire d'intercaler dans le recueil de poésies un essai – une page d'essai pour chaque page lyrique, dans un face à face réitéré soigneusement – pour raconter et discuter la pratique de médiation : son émergence, son protocole, ses limites. Pour que le « réel » surgisse plus comme « question » (ou médiation questionnée) que comme constat.

¹¹⁷ Matthieu Arsenault, *Le guide des bars et des pubs de Saguenay*, *op. cit.*, p. 34.

¹¹⁸ Il est ici question de déjouer « la contrainte représentative », selon le vocabulaire de Rancière, en tant que « dépendance du sensible par rapport à la parole » (*Le destin des images*, *op. cit.*, p. 129).

¹¹⁹ On se réfère à l'entretien annexé.

¹²⁰ *Ibid.* p. 46. Arsenault poursuit en expliquant un mécanisme de médiation immédiate qui agencerait également le fonctionnement du cinéma soi-disant direct : « Alors qu'on pensait avoir trouvé un chemin pour revenir à ce matériau brut qu'arrivait à capter le cinéma direct, on se rend compte que le cinéma direct n'a jamais lui-même touché au réel brut. Le cadrage comme le montage ont toujours posé un voile de tropes d'existence sur les sujets qu'ils captaient, les plaçant au mieux dans une pluralité de fragments possibles » (*Ibid.*).

1.4

Méthodes dramaturgiques : de la représentation théâtrale aux vies jouées

En passant du domaine littéraire à celui du théâtre, notre propos s'éloigne davantage des traces enregistrées (pour être agencées et partagées) par les media optiques qui constituent le berceau de la méthode documentaire. Est-il possible de parler d'une telle méthode au sein des arts de la scène ¹²¹ ? L'univers du théâtre contemporain semble s'être approprié de plus en plus le terme « documentaire » pour désigner le travail de nombreux collectifs qui mettent à l'épreuve plusieurs habitudes de la tradition théâtrale (de *Rimini Protokoll* au groupe *Berlin*, selon des degrés de radicalité différents). D'un côté le théâtre en tant que récitation et représentation semble se placer dans une vocation incontournable de représentation (« le théâtre » resterait « l'art par excellence de la simulation »¹²²) ; de l'autre en tant que pure performance de la présence, il serait voué à une forme d'immédiateté extrême et éphémère, située en deçà de tout enregistrement. Pour débrouiller l'écheveau, il faut peut-être commencer par revenir sur un terme pour nous crucial qui est celui d'écriture. Car il y a bien une écriture dans le travail théâtral, celle qu'on a l'habitude d'appeler une « dramaturgie ». En ce sens, il est important de questionner le caractère documentaire d'une création pour la scène à partir des « méthodes dramaturgiques » adoptées. C'est ici que nous espérons pouvoir repérer des approches d'enquête (documentaire, appareillée) qui, malgré la fictionnalité inhérente à l'espace de la scène, diffèrent de celles du théâtre « fictionnel ».

¹²¹ Au sujet de cette alliance entre dramaturgie et méthode documentaire, la critique fait souvent référence au texte inaugural « Notes sur le théâtre documentaire » de Peter Weiss (et plus généralement à son travail) publié dans le recueil *Discours sur le Vietnam*, Paris, Seuil, 1968. Bien qu'il mette en évidence des dynamiques de contre-fiction par les résistances du réel, son approche se situe plus du côté d'un théâtre des documents que d'un théâtre d'enquête relationnelle, qui intéresse davantage notre approche écologique du documentaire. Pour une introduction (en langue française) à quelques thèmes et noms de la production théâtrale documentaire, nous renvoyons à : Anne Quentin, « Politique contre poétique : le théâtre documentaire », in *La scène*, n. 73, 2013, p. 44-45. Elle semble partager les deux branches mentionnées respectivement sous les catégories de « La reconstitution » et de « Le réel assumé ».

¹²² Telle était la difficulté fondamentale identifiée par le metteur en scène de *RWANDA 94, une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants* (2000), Jacques Delcuvelerie. Il affirmait à ce sujet qu'« il semble *a priori* que les réquisitions spécifiques du théâtre et du documentaire s'avèrent inconciliables » (« Une transgression impérative et pondérée », in Aline Caillet et Frédéric Pouillade (éd.s), *Un art documentaire, op. cit.*, p. 79-96, p. 79 et 80).

Au fond, le pôle fictionnel du travail théâtral recoupe plusieurs traits fondamentaux du travail cinématographique : il s'agit d'imaginer et de rédiger un scénario, d'embaucher des acteurs pour qu'ils jouent un personnage et prononcent des répliques établies en amont, de construire un décor fonctionnel... Il existe toutefois des dramaturges qui conçoivent la mise en scène théâtrale d'une manière différente. Ils composent un spectacle à partir d'une expérience de terrain et de relations. Ici la création dramaturgique s'ancre dans un repérage et dans ses enregistrements pour se réaliser à travers des montages transmédiaux. Prenons, par exemple, la pièce récente *Ce qui demeure* (2016) d'Elise Chatauret¹²³. La metteuse en scène propose à une amie très âgée (peut-être proche du départ...) de lui raconter sa vie – une vie ordinaire et pourtant riche de significations et d'événements, ayant entièrement traversé le vingtième siècle – pour qu'elle l'enregistre et puisse ensuite l'amener sur une scène théâtrale¹²⁴. Il ne sera pas question ici d'inventer et d'écrire un texte (sur la vieillesse et la mémoire), mais de monter et exposer par les moyens théâtraux la trace d'un événement : quelque chose gravé par une autre présence, un immédiat vivant, qu'il faudra accompagner vers un public grâce à une médiation dramaturgique. Jouant entre médiat et immédiat à partir de son titre (*Ce qui demeure*), la pièce propose à deux jeunes comédiennes de prendre les rôles d'Elise et de son amie pour reproduire fidèlement leur conversation autour d'un repas dans l'appartement de cette dernière (évoqué par le décor minimal). Leur jeu « documentaire » est interrompu de temps en temps par des séquences du vrai dialogue enregistré, diffusé dans sa captation sonore à plusieurs reprises.

Le document est la matière qui me permet de questionner tout le temps le théâtre.

Lorsqu'on est passionnés par le théâtre, on n'a qu'une envie : le questionner, le re-

¹²³ L'artiste présente ainsi son travail au public en faisant une référence explicite à la manière de créer du cinéma documentaire (tous les mots-clés que nous avons commencé à réunir sont présents) : « Je travaille comme une réalisatrice de films documentaires. Je choisis un sujet, j'enquête. Mes personnages sont des personnes que je rencontre. Je mène auprès d'elles des entretiens, je travaille à partir du lien que nous créons ensemble. » (Voir la déclaration de présentation : <http://collectif12.org/programme/demeure-compagnie-babel-elise-chatauret/>).

¹²⁴ Elise Chatauret revendique la technique de l'enquête et de l'entretien comme ressource principale de sa création dramaturgie : « En fait, l'entretien constitue un outil de connaissance du monde, très empirique : c'est la possibilité, finalement, de comprendre le monde par soi-même (comme Jean Rouch et Edgar Morin lorsqu'il sont allés demander aux passants "êtes-vous heureux ?"). [...] La parole des gens ou ce que je vais avoir compris d'une situation qui n'est pas la mienne – c'est-à-dire ce que j'amène sur scène – vont me donner la matière pour raconter quelque chose du monde par des mots qui sont à la fois les miens et ceux des gens que j'ai rencontré. Cela me permet d'apprendre une réalité qui n'est pas une réalité "toute faite" » (voir l'entretien dans les annexes).

mettre en cause. Et pour le remettre en cause, il n'y a rien comme une matière qui n'est absolument pas théâtrale.¹²⁵

L'intermittence du document et de sa reproduction théâtrale scande tout le spectacle jusqu'à une projection conclusive où les spectateurs peuvent lire un échange de mails entre la dramaturge et la protagoniste. Ici on aperçoit les arrangements opérés lors de la création, dans un souci de discrétion et de respect pour celle qui est exposée et son image. Les logiques fondamentales de ce travail théâtral répondent au cahier de charges des pratiques documentaires : créer à partir d'une rencontre et d'une situation, dans un processus d'enregistrement d'une expérience extérieure à agencer dans une écriture, en négociant les modalités d'exposition d'une manière attentionnée et en mettant en évidence les principes mêmes de l'opération médiatique. Il faut aussi souligner l'aspect fondamental de l'emploi sur la scène des traces de l'enquête créative à travers des médias d'enregistrement et de reproduction (donc ceux au statut « techniquement » documentaire). C'est un des gestes récurrents de ces approches documentaires au théâtre.

En réfléchissant à son propre travail, le dramaturge belge Jacques Delcuvellerie (a priori sceptique au sujet d'une association entre « le théâtre comme *art* » et le « documentaire comme *genre* ») admet que :

[...] quelques exemples, mais il faut le dire : d'exception, montrent que le théâtre peut rencontrer la « vocation » documentaire aux conditions :

1. de ne pas prétendre à figurer ce qu'il ne pourrait que trahir et banaliser ;
2. de s'inventer une dramaturgie originale parce que déduite des spécificités de l'événement lui-même et de l'interpellation dont elles sont porteuses
3. d'oser expérimenter hardiment – mais de négocier avec suspicion – l'élaboration des matériaux du spectacle. Toute dramaturgie trahit une conception du monde. La représentation en gestation gagne en force d'être consciente des surdéterminations idéologiques qui se disputent son projet ;

¹²⁵ *Ibid.*

4. de placer le spectateur au centre des préoccupations, créant des signes de la représentation de manière à toucher vivement sa sensibilité en même temps que d'éveiller à une intelligence des faits ;
5. de comprendre la nécessité et se donner les moyens d'initier et gérer la dynamique collective qu'implique toute pauvreté documentaire à la fois « authentique » et créative. Fût-elle écrite par un seul, l'œuvre dramatique documentaire implique une intense confrontation aux autres. Enquêtes, rencontres, écoute attentive, immersion, en ce qui concerne l'événement (même s'il appartient à un passé révolu), et une intelligence de la dialectique individu/collectivité dans la mise au travail et l'accouchement de la représentation.¹²⁶

Cette série de principes, bien que réunie à partir du bilan d'une expérience singulière, dessine un cadre de référence pour identifier la méthode documentaire au théâtre et sa manière de travailler en prenant appui d'une façon processuelle sur les expériences et les relations d'une enquête. C'est dans un tel cadre que s'insère l'activité de la compagnie *Zirlib* de Mohamed El Kathib. Son activité théâtrale s'est inscrite dès le début dans une logique documentaire, partant d'un univers personnel (celui de sa mère, immigrée marocaine en train de décéder : *Finir en beauté*, 2014¹²⁷) jusqu'à des projets plus ambitieux et coopératifs d'investigation et de représentation sociale, comme dans son dernier spectacle *Stadium* présenté à l'automne 2017. En mettant entre parenthèses les spectacles plus intimes – le travail d'Elise Chatauret constitue un exemple de ce pan du théâtre documentaire – penchons-nous sur la dernière pièce d'El Kathib, au statut plus épique et collectif, pour mieux identifier sa méthode d'écriture et l'éthique qui lui est sous-jacente¹²⁸. El Kathib a en effet emprunté un parcours de sortie du cercle intime et de la taille réduite qui l'a amené de la pièce autobiographique et familiale avec les documents de sa mère, en passant par le travail avec une femme de ménage (*Moi, Corinne Dadat*, 2015), vers cette œuvre chorale qu'est *Stadium*.

Comment extraire le théâtre de sa consommation d'élite ? Comment en faire un terrain de rencontre et de confrontation entre des expériences sociales éloignées, pour

¹²⁶ Jacques Delculvellerie, « Une transgression impérative et pondérée », *op. cit.*, p. 88.

¹²⁷ On peut aussi consulter la version publiée : Mohamed El Kathib, *Finir en beauté*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2015.

¹²⁸ Le texte de la pièce a été édité (entre autres pour pouvoir le confier à ses acteurs au moindre coût) : Mohamed El Kathib, *Stadium*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2017.

qu'une attention et une réparation des distances puissent avoir lieu ? Contre la logique d'un certain « groupe édictant les règles du théâtre en vigueur », il se consacre à l'élaboration d'une stratégie d'adresse et d'inclusion des « spectateurs [...] qui ne viennent pas au théâtre » selon un « projet d'hospitalité »¹²⁹ :

Comme le spectateur auquel j'aimerais aussi m'adresser ne veut pas venir au théâtre, ou l'idée ne lui effleure même pas l'esprit de s'asseoir dans un fauteuil et de regarder du théâtre, alors j'ai décidé que mon travail consisterait dorénavant à le faire rentrer par la scène.¹³⁰

En tant que milieu hospitalier au double sens d'accueil et de soin, le théâtre – cet agencement mobile de scène et de public – doit devenir pour El Khatib un dispositif d'échange entre milieux sociaux. Il faut que les secteurs de notre société invisibilisés d'habitude par le théâtre (ou représentés selon des clichés fictionnels par des professionnels de classe aisée) accèdent à cet espace d'attention et le partagent avec les secteurs sociaux qui l'habitent habituellement. Avec le travail de la compagnie *Zirlib*, ils le feront par la porte du plateau plutôt que par celle de la salle : seuls (Corinne Dadat) ou en groupe (les supporters du club de football de Lens). Lors de la création de *Stadium*, l'enjeu principal de la pièce est de faire se rencontrer deux publics (celui du foot et celui du théâtre), issus de deux milieux généralement très différents et porteurs de deux appréciations sociales également distinctes : d'un côté le prestige du théâtre, de l'autre la stigmatisation du stade. Celui ou celle qui se rend au stade pour le match de Ligue 2 le samedi soir ne rencontrera qu'exceptionnellement celui ou celle qui se rend au théâtre le vendredi pour voir une mise en scène de Sophocle. Pour dissoudre nos fantasmes et nos stéréotypes – ou tout simplement notre ignorance – au sujet des formes de vie et de pensée des supporters, El Kathib propose à ceux du RC Lens (à la renommée légendaire) de monter sur scène pour jouer leurs vies en racontant leur quotidien et leur passion.

Tout un portrait social chargé de questionnements (autour des hiérarchies, des institutions culturelles et de la vie d'une collectivité) se dessine à l'arrière-fond de cette

¹²⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 10. Pour ce qui concerne plus en général le jeu des « acteurs » dans une pratique documentaire nous renvoyons à l'analyse de : Kathrin-Julie Zenkel, « Le transmetteur du réel, un approche au jeu d'acteur dans le théâtre documentaire », in *Lignes-de-fuite* (en ligne).

histoire de foot qui représente moins un récit individuel que le portrait transindividuel d'un environnement via ses habitants. Dans la fabrication du spectacle, il était important de se débarrasser des tentations de représentation et d'invention pour restituer aux gens concernés eux-mêmes le gouvernail, en renversant les rapports habituels d'activité et de passivité.

En général, je ne veux pas qu'on parle à la place des témoins. Je considère qu'ils sont des témoins privilégiés, par l'expérience de leur vie, de leurs vécus, d'une classe sociale... La plupart du temps, pour une exigence politique, on parle à la place des gens. Notamment de ceux qui n'ont pas accès aux médias, qui n'ont pas accès à la parole. Pour cette raison, je suis plutôt contre les acteurs : car ils parlent à la place des gens. Tout comme les metteurs en scène, par exemple, parlent souvent à la place des ouvriers.¹³¹

Dans la réflexion d'El Khatib, il devient ainsi évident que l'adoption d'une certaine démarche créative (d'implication coopérative) est nécessitée par un certain environnement médial où ces sujets sociaux subissent les clichés des médiations de masse et leur parasitage. Leur présence convoquée sur la scène court-circuite les projections représentatives (surtout négatives) en dévoilant une véritable puissance sensible et intellectuelle (leur « beauté »). Évidemment, il ne s'agit pas d'un témoignage brut livré par une pure improvisation, comme dans le direct agressif de l'information télévisuelle (le micro trottoir) qu'El Khatib critique frontalement. Derrière la pièce, il y a un parcours de rencontre, d'attention et d'échange avec les personnes impliquées, parcours qui constitue le véritable noyau de l'approche documentaire ainsi qu'un élément constant du théâtre de la compagnie *Zirlib*.

J'ai assez peu de règles du jeu, finalement. Si ce n'est ce qu'il faut que cela naisse d'une rencontre. Le point de départ doit être une rencontre. Que ce soit Corinne Dadat (une femme de ménage) ou des supporters d'un club de foot, une fois que j'ai rencontré ces gens, je ne veux pas les remplacer : je travaille donc avec ces gens. Qu'ils

¹³¹ Nous nous référons ici à la conversation eue avec le metteur en scène et présentée dans nos annexes. El Khatib insiste sur cet aspect essentiel de son éthique de création documentaire qui implique les témoins : « D'abord, je préfère que ce soient eux qui gagnent de l'argent. Ensuite, ils sont parfaitement capables de parler, si on n'exerce pas envers eux cette violence qui est celle médiatique et télévisuelle : on prend un micro et on leur demande "Que pensez-vous de la crise ? Vous avez 15 secondes..." ». C'est extrêmement violent. ».

soient acteurs ou pas – et d’ailleurs s’ils ne sont pas acteurs, c’est mieux ! Je m’oblige à amener sur scène ou à l’écran les gens que je rencontre.¹³²

C’est au sein de cette rencontre, dans sa contingence inimitable et irréprésentable, que se déploie un processus d’écriture piloté par le metteur en scène, sans que son rôle n’étouffe la participation des groupes ou des individus qui font partie du travail de création : « J’essaie d’écrire au plus près des gens », affirme Mohamed El Khatib. À propos du trajet de composition de *Stadium* avec les supporters de Lens, il résume certaines conditions fondamentales de rythme, de complicité et de mise en récit :

Nous passons deux ans avec eux. Le temps qu’une parole se mette en place. La règle, donc, est de travailler *avec* les gens. Alors que souvent ces gens (les classes populaires, par exemple) font l’objet de documentaires où on les regarde de l’extérieur. La contre-règle est que je veux les rendre complices de la création. Cela veut dire : fabriquer de la fiction, ensemble. Là se pose le problème de qui parle, où est l’adresse... Ces pauvres (économiquement) supporters de Lens – je me dis – pourquoi n’auraient-ils pas le droit à inventer des histoires ?¹³³

Nous voici confrontés à cette puissance précieuse et fragile du documentaire, celle d’un partage de la capacité de fabulation et de scénarisation des univers (sensibles et sémiotiques) qu’on habite. Il est ainsi possible de retourner du bas les modélisations dominantes – narratives, visuelles et explicatives – qu’on appelle les « fictions »¹³⁴. S’emparer de la parole, de la réflexion et de l’exposition (même juste pour le droit de

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ La metteuse en scène et critique Diane Scott, à ce sujet, a pris une position très différente. D’un regard plutôt sceptique, elle relève dans le travail d’El Kathib précédant *Stadium* le vice d’une série de clichés (celui du public « bourgeois », celui des classes populaires...) où se reproduirait subrepticement une certaine domination représentative. Sans refuser l’ensemble des éléments de sa deconstruction, nous souhaitons mettre en valeur certains aspects intéressants de l’activité « documentaire » d’El Kathib qui ne sont pas pris en compte par Scott, en lui donnant la parole. Voir : Diane Scott, « Corinedada » in *Revue Incise*, n. 4, 2017, p. 63-91. Nous rappelons qu’Elise Chatauret, elle-aussi, a émis quelques réserves à propos du travail et du discours d’El Kathib tout en déclarant son grand intérêt pour le théâtre qu’il fabrique : voir l’entretien annexé.

les refuser) est un enjeu crucial de cette éthique « éco-politique » de la médiation¹³⁵. À nouveau, nous retombons sur la question de la méthode d'écriture (dramaturgique), d'une écriture à partir des expériences singulières et immédiates, qui est censée se développer en défaisant les grilles de perception et de signification trop écrites à l'avance (par des points de vue hégémoniques). D'une façon proche du documentaire cinématographique, la médiation dramaturgique s'émancipe ainsi des contraintes et des filtres de son imaginaire subjectif pour travailler les traces des présences autres, des rencontres réelles. Depuis son admiration avouée pour Alain Cavalier jusqu'au tournage d'un film auto-biographique qui va bientôt sortir (*Renault 12*, 2018) El Kathib a souvent revendiqué une grande proximité au cinéma.

Dans la structure de *Stadium* s'entrecroisent donc des niveaux différents d'écriture, négociés et ajustés avec les personnes qui montent sur scène : parfois il s'agit de textes composés avec les enregistrements du terrain, parfois il s'agit de moments d'improvisation, parfois ce sont des captations vidéo, parfois encore il s'agit d'anecdotes inventées pour condenser une certaine question... Par un geste méta-théâtral, le metteur en scène monte lui-même sur le plateau avec son calepin, et participe à sa pièce en posant des questions aux acteurs et aux actrices : il faut prendre un risque ensemble, il faut aussi rendre évident la part de médiation dans cette recherche d'immédiat. Le dramaturge lui-même fait partie du milieu de création, il n'est pas un observateur extérieur. Les cloisons sont donc poreuses, dans une logique globale qui tente de faire rentrer du jeu dans le réel et, vice versa, du réel dans le jeu. Pour entremêler davantage théâtre et vie, spectateurs et acteurs, milieux populaires et milieux aisés, la circulation documentaire de la pièce d'El Kathib invite directement les spectateurs à monter sur scène dans l'entracte pour une bière et des frites à partager avec les protagonistes du spectacle. Et, inversement, il demande aux supporters sur scène de sortir à la fin avec leur public et de rester dans le hall d'entrée du théâtre pour discuter avec eux, lancer des chants, partager une canette... Nous ne sommes plus dans un travail d'exposition indicielle d'un milieu rencontré par le théâtre, un seuil a été franchi : au-delà des traces, nous nous retrouvons directement dans l'expérience performative des ren-

¹³⁵ El Kathib souligne cette question, en lui accordant une place cruciale dans le discours qu'il développe sur son approche : « On s'autorise donc à faire un détour par la fiction. Simplement, ce n'est pas la porte d'entrée : elle relève plutôt de l'écologie dont tu parlais tout à l'heure. C'est-à-dire, travailler avec les gens, à partir des gens, depuis les gens, depuis le monde d'où ils voient le monde. C'est un monde qu'on ne voit pas beaucoup, celui des supporters : il y avait beaucoup de gens qui découvriraient ce milieu. » (*Ibid.*).

contres dans une série de situations et de milieux aménagés par l'opération théâtrale. Une autre écologie, présenteielle et performative : sans documents ni composition...

El Kathib résume bien une constante repérée dans tous les champs documentaires que nous venons de parcourir à travers différents media. Au cinéma, en littérature comme au théâtre, les pratiques documentaires ne prennent pas du réel sans faire mine d'y toucher, mais y opèrent un certain type d'agencement qui ne dénie aucunement le processus d'écriture dont il est issu : « l'agencement, c'est une écriture ! »¹³⁶.

Il ne suffit pas d'avoir juste des témoignages : il faut les agencer, il leur faut une structure. On ne fait donc pas l'économie de l'écriture. Il s'agit tout simplement d'une écriture qui ne ressemble pas à l'écriture littéraire et fictionnelle traditionnelle. Elle consiste en un agencement de matériaux hétérogènes auxquels il faut donner du sens. Je me vois bien comme agenceur !¹³⁷.

C'est aux enjeux éco-politiques de cette écriture d'agenceur que sera consacrée, même si d'une manière rapide, la prochaine section de cette réflexion sur les méthodes documentaires et leurs transitions.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*

2.

ÉCOLOGIE GÉNÉRALE DES CONTRE-FICTIONS DOCUMENTAIRES

Alors que dans le contexte anglophone (nord-américain en particulier) les études qui associent les expériences esthétiques et médiées et les questions écologiques sont désormais très répandues et en vogue, le contexte français demeure globalement encore peu sensible à ces approches. Cela peut étonner au vu du fait que certains des théoriciens les plus intéressants de l'écologie socio-politique ont écrit en français : de Bruno Latour à Augustin Berque, en passant par Jacques Ellul et Félix Guattari. Certes, quelques expériences pionnières ont déjà tenté d'articuler des analyses diagonales autour de problèmes de technique, d'environnement et de perception à partir des pratiques créatives. Parmi celles-ci, nous pouvons rappeler l'« approche esthétique à la question environnementale » de la géographe Nathalie Blanc. En élaborant la notion d'« écoplastie », elle formulait la revendication suivante : « Au-delà de l'idée de la restauration écologique, certes centrale, se pose la question des langages de l'art comme possible lecture/invention de mondes en partage. »¹³⁸. En ce sens, la chercheuse française a voulu mettre en valeur l'importance du champ artistique et perceptif pour identifier et entretenir les relations complexes qui constituent les environnements que nous habitons :

L'écologie est affaire de bulles, d'atmosphères et d'ambiances, toutes choses qui ne peuvent se qualifier par la relation sujet/objet et qui engagent bien plus largement la réforme de nos catégories interrelationnelles, la réforme de notre entendement politique, qui n'envisage que des objets à administrer.¹³⁹

¹³⁸ Nathalie Blanc et Julie Ramos, *Ecoplasties*, Paris, Manuella, 2010, p. 17. Avec Jacques Lolive la géographe constatait ainsi le retard de l'univers intellectuel français par rapport au croisement entre esthétique et écologie : « L'idée d'une approche par l'esthétique de la question de l'environnement a encore à peine pris pied en France, alors qu'elle a une longue histoire au niveau international. » (« Vers une esthétique environnementale : le tournant pragmatiste », in *Natures Sciences Sociétés*, n. 17, 2009, p. 285-292, p. 285). Certes, Latour a revendiqué le croisement entre questions écologiques et expériences artistiques à plusieurs reprises, mais sans que cela aille d'une manière significative au-delà d'une déclaration de principe.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 18-19.

Soulignant précisément l'aspect affectivo-relational de la réflexion environnementale, les chercheurs anglophones (dont la littérature est, au contraire, très ample) ont souvent mis au centre des analyses écologiques la question de la médialité, de la perception et des pratiques de communication. C'est-à-dire, ce que Sean Cubitt, un des noms de référence dans ce domaine, a proposé d'appeler les « éco media »¹⁴⁰ – d'où le domaine des *Eco Media Studies*, affilié au secteur de l'*Ecocriticism*. Penser les « éco media », selon Cubitt, signifie réfléchir à partir de travaux de création (souvent audiovisuels) à comment « Techné », « Physis » et « Polis » peuvent s'articuler ensemble d'une manière plus équilibrée et soutenable.

Dans chaque phase historique, la signification de ce que c'est que d'être humain est définie par la relation entre nature et technologie. D'une manière similaire, la signification de la nature est définie depuis la relation entre humain et technologique, et la technologie depuis la relation entre humain et naturel. [...] La technologie peut sembler récente, comme une addition à la relation entre humain et nature, alors qu'elle représente la véritable essence de leur séparation et de leur articulation.¹⁴¹

Dans un tel cadre théorique ont pu prendre place des approches très variées, parfois très spéculatives, comme l'ambitieux système d'Ivakhin reliant la culture visuelle contemporaine et l'univers conceptuel de l'écologie (filtrée par la *Process Philosophy*)¹⁴². Ou encore la perspective plus pragmatique des « *Sustainable Media* » qui a mis l'accent sur des questions à la croisée entre thèmes représentatifs et infrastructures matérielles par la notion de médiation soutenable : « entre media *sur* l'environnement et media *dans* l'environnement »¹⁴³.

¹⁴⁰ Voir à ce sujet : Sean Cubitt *Eco Media*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2005 ; Sean Cubitt Salma Monani et Stephen Rust (éd.s), *Eco Media : Key Issues*, Abingdon / New York, Routledge, 2016 ; Alexia Weik Von Mossner (éd.), *Moving Environments : Affect, Emotion, Ecology, and Film*, Waterloo, CA, Wilfrid Laurier University Press, 2014.

¹⁴¹ Sean Cubitt, *Eco Media, op. cit.*, p. 133. Cubitt nous invite à prendre en considération les interactions communicatives qui génèrent toute possibilité de création, à savoir « la mutualité de la productivité humaine et naturelle, leurs retours réciproques, ainsi que leur déterminations, inspirations, malentendus, bref leur communication » (p. 144).

¹⁴² En se référant à la « *process-relational ontology* » de penseurs comme Whitehead ou Deleuze, Ivakhin construit une approche très vaste et abstraite des « écologies de l'image en mouvement » autour des axes « géomorphique », « anthropomorphique » et « biomorphique ». Voir : Adrian Ivakhin, *Ecologies of the Moving Image : Cinema, Affect, Nature*, Waterloo, CA, Wilfrid Laurier University Press, 2013.

¹⁴³ Nicole Staroelski et Janet Walker, *Sustainable media. Critical approaches to media and environment*, Londres, Routledge, 2016, p. 3. Sur la question plus limitée des enjeux environnementaux de la médialité numérique, voir en français le livre de Fabrice Flipo, Michelle Dobré et Marion Michot, *La face cachée du numérique. L'impact environnemental des nouvelles technologies*, Paris, L'échappée, 2013, qui fait suite à Fabrice Flipo et al., *Écologie des infrastructures numériques*, Paris, Hermès, 2007.

Notre contribution autour des éco-médiations documentaires se situe dans une certaine proximité avec ce dernier point de vue par une tentative d'associer, selon un registre écologique, une sensibilité aux textes (visuels, littéraires) à une sensibilité aux pratiques et aux milieux qui entourent et produisent ces textes. En prenant le cas du cinéaste Michelangelo Frammartino analysé dans notre prochain chapitre, il a été nécessaire de prendre en considération autant les éléments écologiques intra-textuels d'une observation rapprochée de son film *Le quattro volte* (par exemple) que ceux extra- et pre-textuels concernant la démarche d'« écriture documentaire », dont son texte audio-visuel est issu. En étudiant des créations documentaires variées, nous allons porter notre attention sur la forme des relations que ces médiations mettent en place – dans les images, par exemple –, mais aussi sur les relations qui entourent et rendent possibles ces médiations mêmes¹⁴⁴. La soutenabilité écologique de ces alter-économies médiales sera entendue selon la perspective « générale » proposée par Guattari où le critère « naturel » est connecté au critère social et à celui psychologique dans une commune logique environnementale et relationnelle :

L'écologie environnementale, telle qu'elle existe aujourd'hui, n'a fait, à mon sens, qu'amorcer et préfigurer l'écologie généralisée que je préconise ici et qui aura pour but de décentrer radicalement les luttes sociales et les façons d'assumer sa propre psyché.¹⁴⁵

Comment les transitions documentaires affectant nos pratiques esthétiques s'inscrivent-elles dans cette « écologie générale » qui relie des systèmes naturels, sociaux et individuels ? En s'opposant à un usage des médiations perceptives et narratives (dont les mass-media sont un exemple crucial) qui « fictionnalise » le monde autour de nous en l'enfermant dans des représentations étriquées, souvent agencées par des inerties de domination. Ces transitions peuvent être qualifiées de « contre-fictionnelles » puisqu'elles opèrent une résistance envers les « fictions » en vigueur (vécues comme insoutenables) tout d'abord par le refus même de l'acte fictionnel. Celui qui fabule, cogite et imagine. L'arrêt préliminaire de cette fonction dans le devenir-documentaires de plu-

¹⁴⁴ « Il est bien possible que l'écologie politique soit la dénonciation en acte des clivages qui nous affectent. Et qu'elle soit pour le coup la première formulation véritable d'une politique de la relation » (Yann Moulier-Boutang, Frédéric Neyrat et Emmanuel Videcoq, « Construire des relations avec... », in *Multitudes*, n. 24, 2006, p.19-27, p. 20).

¹⁴⁵ Felix Guattari, *Les trois écologies*, op. cit., p. 47.

sieurs expériences médiales s'effectue par la priorité assignée à une exploration appareillée d'une certaine situation sensible. Concentrées sur les capacités d'enregistrement d'un support face aux saillances contingentes d'un milieu, ces enquêtes prêtent attention, d'un côté, à « faire sentir leur puissance de medium (et non seulement l'utiliser) » et, de l'autre, à « inclure une pratique (et non seulement une visée) documentaire qui sache accueillir l'empreinte de formes enregistrées dans le réel (et non seulement projeter des imaginaires à travers une matière sensorielle plastique) »¹⁴⁶. C'est à partir d'une exploration double – des environnements autour de nous ainsi que des appareils à travers lesquels nous percevons ces environnements – que les transitions documentaires finissent par élaborer des représentations « visant à transformer la réalité actuelle dans un projet de lutte contre la reproduction d'un donné perçu comme mutilant »¹⁴⁷. Elles valorisent ainsi les puissances d'une certaine matérialité propre à chaque technique médiale (un carnet, un appareil photo, une caméra...) et à tout milieu qu'on habite (urbains, domestiques, montagneux...). Et, bien sûr, le potentiel de l'altérité matérielle de leur rencontre.

Les contre-fictions documentaires vont chercher dans l'altérité de la réalité matérielle concrète de quoi surprendre et décoincer les limitations inhérentes à notre imagination intentionnelle indécrottablement colonisée par la nécessaire circulation des clichés.¹⁴⁸

En défaisant les clichés donnés qui limitent notre capacité d'*intra*-agir dans les systèmes naturels, sociaux et individuels de nos vies, au cours de ces enquêtes documentaires se captent et se racontent des nouvelles individuations collectives et environnementales. Plus désirables, plus soutenables. Ce faisant, les contre-fictions documentaires rencontrent des minorités refoulées par les généralisations routinières (« corriger les récits assenés par le haut en s'inspirant des histoires d'en bas ») où elles activent des forces (narratives) précieuses pour « réorienter la direction générale de nos développements sociaux »¹⁴⁹. Qu'elles se passent sur un écran, sur une scène ou entre les

¹⁴⁶ Yves Citton, « Contre-fictions en médiocratie », in *Revue critique de fiction française contemporaine*, n. 6, 2013, en ligne.

¹⁴⁷ Yves Citton, « Contre-fictions : trois modes de combat », in *Multitudes*, n. 48, 2012, p. 72-78, p. 72.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 77.

¹⁴⁹ Yves Citton, « Contre-fictions en médiocratie », *op. cit.*

pages d'un livre, ces expériences contre-fictionnelles résultant d'une approche documentaire nous aident à tracer une meilleure prise sur les plans environnementaux de nos présences, souvent négligés par notre fougue d'emprise. Le rôle joué par les médiations techniques et sémiotiques dans les multiples échelles de nos rapports collectifs est désormais tellement décisif que la perspective écologique (générale) ne peut pas se dessiner en dehors de ce plan. On ne peut collectivement faire davantage attention aux rapports entretenus dans nos multiples milieux (naturels, sociaux, familiaux...) qu'en prêtant attention aux systèmes de médiations (un autre milieu à part entière) à travers lesquels nous percevons, pensons et habitons ces contextes¹⁵⁰. L'écologie générale préconisée par Guattari, en ce sens, était davantage « post-médiatique » que « post-médiale »¹⁵¹. Plutôt qu'un refus des médiations au nom de relations plus authentiques et soutenables, l'écologie doit alimenter le souci d'autres modes médiaux (dont les pratiques documentaires sont un exemple significatif) où la soutenabilité de nos relations est inventée et nourrie. Comme nous allons le voir bientôt grâce au travail du cinéaste Michelangelo Frammartino, leur contribution au chantier en cours de l'« écologie générale » se produit en documentant « narrativement des formes de vie, présentes ou passées, dont l'enregistrement et la diffusion contribuent à nous faire espérer en l'avenir »¹⁵².

¹⁵⁰ Yves Citton nous a invité à nommer « médiarchie » cette condition : « Comme l'entrevoit Rousseau, une association, un immeuble, un quartier, une ville peuvent (et doivent) répondre à des idéaux de démocratie. À partir d'une certaine taille, toutefois, les media dont ont besoin les informations, les perceptions, les affects et les significations pour circuler entre nous jouent un rôle tellement central qu'on entre nécessairement dans le régime de la médiarchie, qu'il est leurrant d'imaginer comme une démocratie » (*Médiarchie*, Paris, Seuil, 2017, p. 12-13).

¹⁵¹ À ce sujet, Guattari affirme : « Un point programmatique primordial de l'écologie sociale sera de faire transiter les sociétés capitalistiques de l'ère mass-médiatique vers une ère post-médiatique » (*Les trois écologies*, *op. cit.*, p. 61).

¹⁵² Yves Citton, « Contre-fictions en médiocratie », *op. cit.* Ce sont donc à la fois des sujets et des pratiques qui informent cette écologie médiale (des media et par les média) basée sur des gestes contre-fictionnels : « Celle-ci passe moins par des réformes de sommet, des lois, des décrets, des programmes bureaucratiques que par la promotion de pratiques innovantes, l'essaimage d'expériences alternatives, centrées sur le respect de la singularité et sur le travail permanent de production de subjectivité, s'auto-nomisant de tout en s'articulant convenablement au reste de la société. » (Felix Guattari, *Les trois écologies*, *op. cit.*, p. 57).

Seuil

LA MAISON FENDUE

GORDON MATTA-CLARK – MAUD ALPI – VINCENT DIEUTRE

Vers le milieu des années soixante-dix, un jeune artiste états-unien racheta pour presque rien une maison condamnée à la démolition dans les *suburbs* d'une ville du New Jersey. Il venait à peine de terminer ses études d'architecture à la Cornell University et de nouer une relation amicale avec un artiste très admiré, Robert Smithson (celui de *Spiral Jetty* et de la « dé-architecturisation »¹⁵³). Nous sommes en 1974, face à une maisonnette familiale quelconque. Il faut s'imaginer une structure standard (en bois, sur deux étages, entourée par quelques mètres carrés de pelouse) : le logement typique et anonyme de la classe moyenne américaine, familier à tout regard imprégné des *topoi* de la culture visuelle hollywoodienne. À ce niveau-là, celui d'un imaginaire collectif, le profil d'un tel bâtiment indexe – d'une manière plus ou moins consciente – un désir partagé (bourgeois, démocratique et citadin) de propriété, de protection et d'aménagement ordonné. À savoir le désir qui a guidé la majeure partie des développements urbains modernes au nom d'une recherche d'ordre et de fonctionnalité¹⁵⁴. Ce corps bâti deviendra le site opérationnel de *Splitting* de Gordon Matta-Clark, l'œuvre la plus célèbre d'une carrière artistique rapidement interrompue par une mort précoce¹⁵⁵. Le titre anglais explicite le geste fondamental de ce travail, qui consistera en une coupe verticale traversant entièrement la structure architecturale. Une brèche parfaite pénètre dans la construction jusqu'à ses entrailles les plus intimes : elle fend les murs, disjoint les pièces, glisse un brin de lumière dans les coins sombres de l'intérieur. La demeure est parcourue par les frissons d'un courant météorologique qui transperce l'espace domestique blessé.

Ce *vulnus* architectural n'est que le geste le plus connu de toute une longue série d'opérations (trous, fêlures, cassures, découpages...) que Gordon Matta-Clark rassemblera petit à petit sous l'égide de ce qu'il a nommé « *anarchitecture* ». Qu'il

¹⁵³ À *Spiral Jetty* (1970), le travail le plus connu de cet artiste (inscrit historiquement dans le mouvement du *Land art*), est consacré également un court-métrage documentaire homonyme. Pour une introduction à la pensée et aux travaux de Smithson, consulter son très riche site personnel : [http://www.robertsmithson.com/index .htm](http://www.robertsmithson.com/index.htm)

¹⁵⁴ Pour une réflexion (à cheval entre anthropologie, architecture et philosophie) sur les pratiques de construction et d'habitation, on peut envoyer à un des textes de Tim Ingold traduit en français sous le titre « BÂTIR HABITER VIVRE. Comment hommes et animaux construisent-ils leur demeure dans le monde? », in *Marcher avec les Dragons*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2013, p. 149-177.

¹⁵⁵ Une série d'analyses récentes autour de la trajectoire de Matta-Clark a été développée dans un cadre cinématographique par le numéro 29 de la revue *La furia umana*, accessible en ligne : <http://www.lafuriaumana.it/index.php/62-archive/lfu-29>

s'agisse de fenêtres méticuleusement cassées dans le Bronx (*Windows Blowout*, 1976) ou d'une spirale vertigineuse de coupes circulaires à Paris (*Conical Intersect*, 1975), toutes (ou presque) ses opérations deviennent un essai de conjugaison d'un même geste originaire : celui du *trashole*¹⁵⁶. « *Treshole* » était le nom d'une de ses premières œuvres (1972) et, en même temps, un jeu de mots capable de résumer le sens général du travail de Matta-Clark. Dans cette expression, nous retrouvons une alliance allusive entre la notion de seuil (*threshold*), celle de déchets/ruines/marge (*trash*) et celle de trou (*hole*). Dans un *trashole*, comme celui de *Splitting*, il est donc question de violer physiquement une surface fermée et compacte (*trou*), en ouvrant une condition de passage et de connexion là où l'espace était cloisonné et inerte (*seuil*). En opérant ainsi, Matta-Clark rend visible la situation des lieux stérilisés (*ruinés*) par les logiques économiques de gestion et de capitalisation des espaces et – en même temps – la possibilité de les rendre à un usage commun et vivant¹⁵⁷. Contre l'appropriation spatiale du projet architectural et urbanistique (où les bâtiments désaffectés sont le complément nécessaire des bâtiments opérants), Matta-Clark poursuit une expropriation dont la coupe ou le trou sont les moyens pratiques.

L'activité architecturale à son degré anarchique est consciente que le principe¹⁵⁸ d'aménagement des espaces sensibles réside partout : ce principe opère sans cesse, sans papiers et sans préavis. Les sens aiguisés par l'anarchitecture perçoivent la vibration vitale qui parcourt tous les murs, qui les fait trembler dans une vulnérabilité évolutive permanente. Malgré sa décadence ou, au contraire, son évidente fonctionnalité assignée, aucun bâtiment n'est « achevé » (ni au sens d'accompli ni au sens d'épuisé) : l'inachèvement est perpétuel tant qu'on arrive à saisir la puissance intrinsèque de ré-agencement que le regard anarchitectural nous dévoile. Est-ce que nous nous souvenons de la fameuse coupe de Lucio Fontana, cet avant-coureur pictural du *Splitting* ? Bien évidemment, il ne s'agissait pas d'une coupe personnelle dans quelques dizaines de toiles destinées aux galeries, mais plutôt d'une espèce de coupe pérenne et décisive, qui se réverbère sur la surface de toute peinture comme un

¹⁵⁶ On peut renvoyer à la lettre "T" (pour "*trashole*") d'Yve-Alain Bois dans l'abécédaire co-signé avec Rosalind Krauss *Formless. A User's guide*, New York, Zone books, 1997.

¹⁵⁷ « Usage » est un terme technique dans la philosophie politique de Giorgio Agamben, qui s'oppose à tout principe d'assignation essentielle comme l'impropre s'oppose au propre. Nous allons y revenir plus précisément en discutant les théories de la « pauvreté » développées par le philosophe italien.

¹⁵⁸ Nous renvoyons par la notion de principe à la double signification du mot grec *archè* / ἀρχή : autant au sens politique de « commandement » que chronologique de « commencement ».

fantôme. Le souvenir de Fontana n'a plus cessé de hanter et de déchirer des tableaux, exactement comme le souvenir des *cuttings* de Matta-Clark survit comme une hallucination dans les parois, dans les planchers et les plafonds qui nous entourent : c'est un souvenir d'interruption, de « lignes de fuite » qui désœuvrent les lieux actifs et quotidiens et ré-animent les lieux abandonnés. Ici, il suspend des usages routiniers, là il inocule de nouveaux usages, qui en avaient été forclos.

Splitting disparaîtra quelques dizaines de jours après sa réalisation, comme prévu dès le départ. Toutefois la pellicule d'un court-métrage tourné lors de l'opération artistique a pu conserver sa mémoire : dans le film défilent les images du chantier, les plans frontaux de la maison coupée et ceux d'un intérieur sombre traversé, soudainement, par une lame de lumière et d'air. Cette mémoire visuelle peut ainsi revenir troubler notre regard. Il n'est pas juste question d'un geste esthétique spectaculaire, résultant en une division parfaite en deux moitiés de la maison. Bien qu'il soit impossible de nier le charme des images du bâtiment partagé symétriquement en deux, la véritable puissance de ce geste relève – nous semble-t-il – de quelque chose de plus profond, secouant des équilibres plus complexes et primordiaux. La fissure de Matta-Clark opère, d'une manière aussi violente qu'élégante, une mise en discussion de certains partages fondamentaux qui configurent notre ordre sensible et nos conduites de vie : les partages enchevêtrés entre dehors et dedans, domestique et public, foyer et environnement, fermé et ouvert, permanent et éphémère... La pensée de Jacques Rancière nous a appris à saisir les enjeux authentiquement politiques d'un plan qui excède et précède celui des institutions « officielles » et discursives, en se définissant plutôt selon des agencements « sensibles » (comme le visible et l'invisible, le dicible et l'indicible, le mobile et l'immobile)¹⁵⁹. Ce sont des partages sensibles où se jouent nos formes de vie en tant que modes d'habitation du monde (présents et à venir), modes de relation ainsi que modes de communication. La coupe architecturale intervient exactement à cette hauteur, celle du « partage du sensible », injectant l'anomalie d'une fêlure dans l'agencement donné. Elle interrompt donc ce qui est continu, relie ce qui est séparé, ouvre ce qui est clos, dynamise ce qui est statique. *Splitting* dessine l'expérience de nouveaux rapports et de nouvelles circulations dans l'espace (physique, perceptif et

¹⁵⁹ Une bonne synthèse de la recherche de Jacques Rancière autour du statut du politique et de l'artistique (visant à en éclairer la connexion intime) se trouve dans son texte *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000.

symbolique). Ainsi peut-on expliquer la force bouleversante d'un travail qui n'a pas arrêté de nous interpeller quarante ans après sa réalisation.

Les parois de la maison humaine sont trop étanches, tellement serrées qu'elles semblent presque se crispier, et se tordre, tandis que l'environnement alentour paraît trop étranger, trop dissocié, trop inerte¹⁶⁰. Il ne s'agit pas, chez Matta-Clark, de détruire la construction humaine, l'œuvre architecturale, mais plutôt de l'ouvrir à cette relation (potentielle et latente) avec ce qui lui résiste : à savoir l'environnement, en tant que pluralité vivante et imprévisible. Son *cutting* opère un « *act of communication* » (selon une définition qu'il aimait) où l'univers ordonné de l'architecture entame un échange avec l'ingouvernable de l'élément environnant. Par l'inauguration du seuil de la fente, les deux ordres spatiaux commencent à se contaminer, à se troubler, à se redéfinir mutuellement dans une distance devenue immanente, créative : deux différents associés, deux dissemblables, non plus absolus, mais en relation. Le pensée philosophique de Frédéric Neyrat a formulé, à ce propos, une intéressante proposition critique rejoignant la fourmilière des pensées écologiques des dernières décennies – de la bio-anthropologie de Tim Ingold jusqu'à la nouvelle théologie éco-politique de Bruno Latour, en passant par la *deep ecology* du philosophe Arne Naess. Sa proposition, résumée par l'expression « écologie de la séparation », constitue une intelligence du problème écologique qui trouve sa pertinence dans le cadre ébauché.

L'écologie de la séparation est ce qui cherche à délier ce qui est clivé, c'est-à-dire abusivement séparé, ainsi qu'à séparer ce qui est soudé, c'est-à-dire excessivement connecté. [...] Ni un éloignement radical, ni une interconnexion absolue, mais la distance intérieure grâce à laquelle l'écologie de la séparation ouvre la terre à ses propres dehors.¹⁶¹

¹⁶⁰ La figure de la maison, en tant que paradigme d'une certaine « métaphysique » propriétaire et anthropocentrée, constitue aussi le cœur d'un texte récent d'Emanuele Coccia, rapprochant les enjeux de l'économie et ceux de l'écologie dans la perspective d'une critique bio-politique. Le texte du philosophe entame son invitation à sortir de « la maison » par les affirmations suivantes : « Malgré tout, nous n'arrivons pas à nous libérer de l'obsession pour la maison. Nous n'arrivons pas à nous libérer de l'amour pour des espaces bien ordonnés, propres, qui sont à nous, exclusivement à nous et pas aux autres. Nous n'arrivons pas à nous libérer de l'amour pour des frontières claires, pour l'opposition entre un espace intérieur et un espace extérieur : nous continuons à préférer l'intérieur, la grotte, les entrailles de la terre à l'exposition au soleil, au vent, à la pluie, au monde » (« Hors de la maison. De l'alimentation ou de la métaphysique de la réincarnation », in *Multitudes*, n. 72, 2018, p. 101-108, p. 101).

¹⁶¹ Frédéric Neyrat, *La part inconstructible de la terre. Critique du géo-constructivisme*, Paris, Seuil, 2016, p. 34 et 36.

Dans ce paradigme il serait question de saisir et d'alimenter un rapport dynamique entre des éléments connectés et pourtant irréductibles, à soustraire autant aux logiques d'une soudure abusive qu'à celles d'un isolement absolu¹⁶². L'intelligence écologique de la fente opérée par Matta-Clark ne peut trouver, à notre avis, un meilleur exergue que celui de la réflexion de Neyrat. On trouvera difficilement d'autres exemples aussi efficaces d'une pratique de profanation qui viserait, littéralement, à séparer le (trop) soudé et à rapprocher le (trop) disjoint.

Malgré l'atmosphère silencieuse et vide de la maison fendue telle qu'elle paraît dans les images, nous devons ressentir la frénésie qui agite ces lieux : celle du devenir déclenché par la fêlure de Matta-Clark. On assiste au devenir-environnement de la maison, aussi bien qu'au devenir-maison de l'environnement. Aucun des éléments qui rentrent en relation dans un devenir ne peut rester inchangé, chacun des termes est emporté et transformé (imprévisiblement) par ce même devenir. La notion de « devenir » n'est ni anodine ni anonyme : elle porte la marque d'une rencontre et d'une amitié philosophique fertile, celle de Deleuze et Guattari, construite aussi autour de ce concept devenu un véritable poumon de leur univers théorique. De nombreux devenirs étoilent la réflexion des deux auteurs (devenir-enfant, devenir-animal, devenir-femme...) et il est parfois difficile d'en expliquer l'acception exacte. Elle se situe en contre-point à toute logique d'identification et de domination basée sur les clivages et les dichotomies, séparant généralement un terme majoritaire d'un terme minoritaire. Devenir, ce n'est pas banalement se transformer en quelque chose d'autre, comme dans un processus de « correspondance » ou d'« imitation », suivant un parcours prédéterminé (« une série »¹⁶³) – comme ce serait le cas d'une maison qui se dissoudrait complètement dans le milieu, ou d'un environnement qui serait totalement façonné par la domestication architecturale. Un devenir serait plutôt un événement où des éléments singuliers rentrent dans une relation d'« alliance ». Les éléments impliqués se solidarisent dans une influence réciproque ayant la forme d'un mouvement, « entre les termes mis en jeu » et « sous les rapports assignables ». Un mouvement qui procéderait toujours dans une direction involutive, vers un moins déterminé, un moins logique, un terme « mineur ». *Splitting* est un bloc de devenir qui

¹⁶² Les termes du propos semblent convenir aussi à la notion d'inséparation, proposée par Dominique Quessada dans *L'inséparé. Un monde sans autre*, Paris, PUF, 2013. On pourrait donc renverser la formule « écologie de la séparation » dans « écologie de l'inséparation ».

¹⁶³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille-plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 291.

associe la maison humaine et l'espace environnemental, sa trajectoire n'a pas une destination assignée ni un but atteignable. Il n'est pas positif (re-construire la demeure humaine), ni négatif (détruire la demeure humaine) : c'est une tension entre construction et destruction qui doit demeurer tendue, non résolue. « Épouse et n'épouse pas ta maison », les mots du René Char des *Feuillets d'Hypnos* semblent dicter la ritournelle de *Splitting*. Le seuil n'est pas un accès qu'on peut ouvrir ou fermer, mais une condition de passage indéterminé et indéterminant, où la circulation devient un état insistant. La blessure ne doit pas être soignée, pas plus que les toiles de Fontana ne demandent à être recousues. Interdiction de cicatrices : l'inertie des habitudes tendrait à guérir les blessures, à boucher les trous, à suturer les déchirures (pour restaurer le confort du partage dominant du sensible). Mais non, il ne faut pas considérer les moments de contact, de contamination, d'affrontement sous des formes temporaires et exceptionnelles, d'où, ensuite, on reviendrait à un état de normalité qui relèverait (par défaut) de la « santé ». Notre attachement délicat aux éléments environnementaux n'est pas une affaire passagère de rares moments catastrophiques où ce lien se manifesterait d'une manière indéniable, en réponse à des blessures ravageuses. Il doit être saisi comme toujours présent, actif, vital. Il appelle à devenir plus attentifs et plus attentionnés envers les situations d'échange, de négociation et de conflit avec le milieu environnant, pour éviter (peut-être) les grands accidents où ces mêmes conditions percent notre oubli ordinaire par des événements effrayants. Fendre la maison est un geste très fort et dispendieux, voué à l'unicité et à la disparition. Mais ce qu'il rend visible et intelligible, à savoir une impropreté originaire et nourricière à accueillir au sein même de notre propriété, cela ne peut pas être unique ni éphémère¹⁶⁴. Cela doit habiter en permanence nos habitations, sans arrêter de les fendre, de les trouser, afin de les aérer avec les courants vitaux et imprévisibles du monde qui les entoure.

Le geste ponctuel de la coupe doit informer des conduites prolongées : elles vont entretenir la blessure, elles vont veiller sur la vulnérabilité de nos murs (qu'ils ne deviennent pas trop solides, ni imperméables). Gordon Matta-Clark le savait : *Treshole*

¹⁶⁴ On pense, ici, à la description de la composante naturelle de Neyrat par la définition de l'« inconstructible » ou du « sauvage » en tant que « préservation du monde » : « Il n'est pas uniquement ce qui apparaît comme non domestiqué, rebelle à la civilisation, gerbe de chaos échappant à la maîtrise, mais il signale d'abord et avant tout la remarquable *potentialité* dénaturante de la nature, la promesse préservée et en ce sens toujours actuelle, toujours à venir, d'une autre forme de société ». (*La part inconstructible de la terre, op. cit.*, p. 287)

n'allait pas assez loin, *Splitting* ne suffisait pas, *Conical intersect* non plus... Par conséquent, Gordon Matta-Clark ne s'est jamais arrêté : il a continué à percer, couper, ouvrir, sectionner les corps rigides et fermés des bâtiments, quelques-uns des héritages ruineux que l'histoire (benjaminienne) ne cesse de nous léguer comme autant de questions énigmatiques. Le véritable sens de *Splitting* ne réside pas dans cette seule coupe, propre et jolie, que les catalogues et les manuels scolaires affichent exemplairement : son sens réside plutôt dans le déclenchement souterrain d'une contagion, d'une épidémie qui ronge sans cesse les cloisons et les clivages. Une contagion lépreuse qui ouvre de nouvelles blessures sur notre épiderme symbolico-sensible, pour chaque seuil que les cicatrices arrivent à verrouiller¹⁶⁵. Comme nous allons bientôt le voir chez Frammartino, le cinéma peut constituer un site excellent de cette propagation où le domestique et le sauvage, l'« humain » et le « naturel », se rencontrent, se mélangent et interagissent.

L'architecture n'est pas un site de travail quelconque, ni d'un point de vue pratique, ni d'un point de vue symbolique. Le « partage du sensible » commence par le partage concret des espaces dans les agencements architecturaux et urbanistiques. L'ordre du discours est accompagné par l'ordre, quasi-discursif, des (mi)lieux¹⁶⁶. L'architecture exprime matériellement la puissance humaine d'habiter, mais habiter est une condition modale et plurielle. Comment habitons-nous ? Comment pourrait-on habiter différemment ? Nous n'avons pas encore appris à habiter le monde que nous avons construit, et la cloche de l'*anarchitecture* sonne un rappel à cette question non épuisée, à cette (en)quête toujours ouverte¹⁶⁷. Agamben nous a souvent rappelé le bouquet étymologique qui relie – entre grec et latin – *éthos*, habit, habitudes et habitation. Notre forme-de-vie (constituant l'espace le plus authentique de l'éthique) consiste en une certaine manière d'habiter, que l'on porte comme un habit, au

¹⁶⁵ Est-ce que nous nous souvenons de la peste célébrée par Antonin Artaud ? Et, plus récemment, avons-nous rencontré la prose fiévreuse de Negarestani Reza et son éloge de la créativité lépreuse ? Voir respectivement : Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Folio, 1985, et Negarestani Reza, « Excursus IX (Modélage de la vie) » in *Multitudes*, n. 65, 2016, p. 59-63.

¹⁶⁶ « L'architecture est planification, elle organise le territoire, codifie le paysage en un système linguistique et canalise en un discours les angles, les rues, les zones, les interstices, les suspensions, les pauses, les dénivelés et les flux » (Toni D'Angela, « Gordon Matta-Clark e la "Part Maudite". Poetica del dispendio, politica della dispersione » in *La furia umana*, n. 29, disponible en ligne).

¹⁶⁷ «La véritable crise de l'habitation réside en ceci que les mortels en sont toujours à chercher l'être de l'habitation et qu'il leur faut d'abord apprendre à habiter.» (Martin Heidegger, «Bâtir habiter penser», in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 170-193, p. 193).

quotidien, par une légèreté habituelle¹⁶⁸. Nous voici des habitants – mais quel genre d’habitants ? Là où la construction (au sens large) ne se soucie pas de reconnaître et d’intégrer l’élément immaîtrisable et sauvage, en se mettant en relation avec celui-ci, on est déjà et toujours en train de produire la stase d’une inhabitabilité. En parlant de forme-de-vie, nous avons indissolublement lié le fait de vivre et celui d’habiter, en tant qu’avoir un (mi)lieu¹⁶⁹ : le problème d’une inhabitabilité impliquera donc l’empêchement de déployer une puissance vitale par une interaction vivante et créative avec ce qui nous entoure. Comme nous l’a souvent rappelé la pensée de Tim Ingold, l’activité vivante (« *livelihood* ») ne peut pas être extraite, abstraite de son habiter (« *dwelling* »)¹⁷⁰. C’est à travers des gestes de création documentaire (notamment entre cinéma et littérature) que nous allons interroger ces relations habitantes et vivantes avec ce qui nous environne : non pas en dehors de la médiation (technique), mais au sein même de celle-ci. Des littératures et des cinémas habitants, voici l’objectif de notre recherche.

Ce qui autrefois et ailleurs était (peut-être) spontané et banal, à savoir notre capacité de vivre et évoluer dans un milieu (comme tout être vivant), semble de plus en plus opaque et problématique : on peut faire le deuil de cela, on peut réagir aussi – sans se laisser méduser par une certaine mélancolie. Faut-il tout simplement se rendre à l’évidence des espaces inhabitables qui nous entourent ? À cette difficulté à habiter que nos productions machiniques semblent agencer sans cesse ? Le regard sombre de la cinéaste Maud Alpi est rongé par ces questions lorsque, confrontée à la mise à mort des bêtes dans la chaîne d’abattage, elle est plongée au cœur de cette inhabitabilité. C’est elle-même qui adopte ce jugement et son lexique : « Quand je filme dans la bouverie, je suis dans un monde qui me paraît inhabitable¹⁷¹ ». L’abattoir industriel n’est que l’un des lieux où notre capacité d’habiter (*dans un environnement, avec ses*

¹⁶⁸ Nous renvoyons à la première section (« L’usage des corps ») de son texte homonyme maintenant recueilli dans *Homo sacer. L’intégrale 1997-2015*, Paris, Seuil, 2016.

¹⁶⁹ À ce sujet, celui de la co-constitution singulière d’une forme de vie et d’une forme d’environnement, nous renvoyons au classique de la pensée écologique de Jacob Von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Payot & Rivages, 2010.

¹⁷⁰ Voir notamment : Tim Ingold, *The Perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*, Londres / New York, Routledge, 2000.

¹⁷¹ Maud Alpi, « L’approche » (entretien avec Florence Maillard) in *Cahiers du cinéma*, novembre 2016, n. 727, p. 53-54, p. 54. Elle poursuit son raisonnement ainsi : « Je veux filmer des personnages que je peux aimer, donc ces personnages ne peuvent plus avoir de maison. Ils assument que ce monde est inhabitable ».

autres formes-de-vie...) est questionnée violemment, par les techniques et les projets « humains ». Doit-on croire en une chance de véritable habitation, en la poursuivant à tout prix, malgré tout cela ?¹⁷² C'est le pari de cette réalisatrice que d'arracher un peu d'habitable à la nuit noire – dépouillée d'habitation – de l'abattoir, pour insuffler de la vie au sein du carnage. *Malgré le carnage, dans et contre sa machine et son labyrinthe*. Dans son *Gorge cœur ventre*, Maud Alpi essaye de rapprocher ce qui est complètement clivé (l'humain et la bête) au sein d'un lieu produit par et producteur de ce même clivage : pourrait-il y avoir de l'abattage industriel si l'écart entre l'animal et l'humain n'était pas absolu¹⁷³? Et si la distance devenait une (digne) distance intérieure où deux dissemblables et irréductibles (l'humain et l'animal) se retrouvent en communication, en relation intime ? Le travail est périlleux et délicat, la réalisatrice en est consciente : il s'agit d'inventer une marche d'approche, lente et frêle, qui puisse rassembler ces deux éléments totalement écartés (par le contexte boucher, mais aussi par notre civilisation en général). Pourtant, il faut essayer de frayer ce chemin qui souhaite atteindre un lieu de jonction entre l'humain et l'animal ; ne serait-ce que pour ces quelques instants précaires, où nous pourrions apercevoir enfin une condition d'indétermination, de correspondance environnementale.

Deux regards qui se croisent, une joue qui se pose sur un dos poilu, des mains qui caressent un épiderme animal : moments de la rencontre sensible et émotionnelle entre un jeune bouvier et ses vaches, qui n'est plus celle du bourreau avec ses victimes ni celle de l'ouvrier avec ses matériaux nus. C'est la rencontre entre deux vivants où se déploie la recherche d'un milieu où le garçon et les animaux se réunissent : un peu plus loin de l'humain, un peu plus proche des bêtes, vers cet espace intermédiaire que le chien (protagoniste) déjà balise en attendant le rapprochement des autres.

¹⁷² Peut-être que pour habiter il faut croire et que ce qui s'est égaré, selon la célèbre expression de Gilles Deleuze, serait donc notre « croyance » dans le monde (*L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985, p. 224-225). Une croyance dont le mode d'existence pourrait bien être celui des « attachements » (moins perdus, qu'obstinément négligés), tout d'abord notre attachement terrestre d'*Earthbound*, dont parle Bruno Latour. Voir, par exemple, son article : « Agency at the time of the Anthropocene », in *New Literary History*, n. 45, 2014, p. 1-18.

¹⁷³ Sur la question de l'élevage industriel, Tim Ingold propose une comparaison avec l'expérience primitive de la chasse. Deux paradigmes opposés de relation avec le milieu et surtout l'autre vivant s'y exposeraient: celui de la confiance (« *trust* ») et de l'inter-dépendance contre celui de la domination (« *domination* ») et de l'exploitation. Voir : « From trust to domination: an alternative history of human-animal relation », in *The Perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*, *op. cit.*, p. 61-76.

L'approche. Marcher vers les personnages. Ne pas être dans l'évidence de la proximité humaine. Que la forme ne soit pas fermée. Que ça circule : ne pas étouffer avec des nécessités de fabrication, de narration, d'adresse, toute cette question de la faiblesse dont on parlait justement. J'ai envie qu'on sente que le film est un geste, pas seulement vers le spectateur mais aussi vers le monde, et qu'il reste quelque chose du mouvement qui te porte à t'intéresser, à t'effrayer, à aimer.¹⁷⁴

Ce chemin d'approche, au cinéma, ne pourra être tracé et poursuivi que par des moyens cinématographiques : des façons de filmer, des choix d'appareillage, des montages son-image, des raccords entre les plans. Le catalogue des possibilités n'est qu'inauguré par Maud Alpi : tenter des gros plans des bêtes, refuser ce même traitement à l'homme au travail dans la bouverie, créer un raccord entre le plan ensoleillé d'une piscine estivale et le sommeil nocturne des cochons dans l'étable, utiliser une caméra numérique au grain sale et chaud... Il est question, par ces moyens, de fendre des murs (perceptifs, d'abord) qui cloisonnent et identifient, d'affaiblir des certitudes froides, de redonner de la forme aux vies dénudées, de remettre du visible et de l'habitable là où tout semble fait pour les empêcher : « on cherchait une rondeur, on voulait glisser du mouvement et du fluide dans un lieu qui compartimente et qui déjà a une mise en scène très disciplinaire¹⁷⁵ ». Il faut recréer des proximités, des échanges, des contaminations qui seront d'abord de l'ordre du sensible et de l'émotionnel – selon le souhait de la cinéaste elle-même. Il s'agit de relancer une « circulation » arrêtée.

Dans les ténèbres mécaniques de l'abattoir, Maud Alpi essaye de baliser, tâtonnant, un parcours qui mène jusqu'à la délivrance de l'aube : à l'aube, la tuerie est suspendue, on sort à l'air, au jour, au vert des montagnes (iséroises). On quitte la construction humaine et son moteur machinique, on aperçoit quelques bribes de terre. Dans sa maison (devenue rigide et suffocante), Maud Alpi exerce cinématographiquement le recours à cette pratique de la fente et du seuil que Gordon Matta-Clark nous a indiqué. Chez lui aussi, il n'était question que de faire briller un peu de lumière et de vert dans ces bâtiments désaffectés et barrés, produits collatéralement par la furie constructrice et capitalisatrice : des édifices bâtis (avant) et

¹⁷⁴ Maud Alpi, « L'approche », *op. cit.*, p. 54.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 53.

abandonnés (ensuite), devenus inhabitables au nom d'une même volonté d'appropriation.

Le geste de Maud Alpi met en film la fissure de *Splitting*, comme la rayure lumineuse d'une luciole qui passe clignotant dans le noir nocturne.

Le monde est-il aussi totalement asservi que l'ont rêvé – que le projettent, le programment et veulent nous l'imposer – nos actuels « conseillers perfides » ? Le postuler, c'est justement donner créance à ce que leur machine veut nous faire croire. C'est ne voir que la nuit ou l'aveuglante lumière des projecteurs. C'est agir en vaincus : c'est être convaincus que la machine accomplit son travail sans reste ni résistance. C'est ne voir que du *tout*. C'est donc ne pas voir l'espace – fût-il interstitiel, intermittent, nomade, improbablement situé – des ouvertures, des possibles, des lieux, des *malgré tout*.¹⁷⁶

Ce seuil vertical trace une possibilité imprévue de (sur)vie (collaborative) dans les ruines – immobilières – de la machine socio-économique qu'on nous a appris à appeler « capitalisme »¹⁷⁷. Fendre la maison devient donc un geste mémorable qui se propage au long des trajectoires multiples d'un désir d'habiter nos espaces terrestres – de ré-habiter, pour les égarés (la plupart) parmi nous. Les coupes de Matta Clarck et de Maud Alpi nous aident à être moins coupés de ce qui nous environne et des rapports qu'on peut développer avec ses multiples co-habitants. Lorsque l'édifice devient inhabitable et la vie entre ses murs s'avère insoutenable, il devient nécessaire d'y échapper : percer le toit, fissurer les parois, prendre la clé des champs. Ouvrir donc la maison-Monde à la puissance des courants terrestres, ou se plonger dans la Terre pour y mettre à l'épreuve le Monde et le transformer¹⁷⁸. Par des gestes parfois si fragiles et ridicules (à la beauté émouvante) – comme celui de planter un cerisier dans un trou ouvert dans le sous-sol bétonné et inhospitalier du 112 Greene Street à Manhattan, pour faire resurgir un peu de vie « naturelle » au milieu d'un étouffement artificiel. C'est le magnifique échec de *Cherry Tree* (1971) de Matta Clark qui insistera,

¹⁷⁶ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p. 35-36.

¹⁷⁷ Nous pensons ici au travail d'Anna L. Tsing, *Le champignon de la fin du monde. Sur les possibilités de vivre dans les ruines du capitalisme*, Paris, La Découverte, 2017. On reviendra à plusieurs reprises sur ce texte.

¹⁷⁸ La référence aux termes « Terre » et « Monde » (ainsi qu'à leur tension) nous renvoie au lexique d'Heidegger : « L'origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui mènent nulle part*, Paris, Folio, 1962, p. 13-92.

après la mort de son arbre, en semant des champignons dans ce même creux souterrain.

Parfois les cinéastes adhèrent presque à la lettre au geste de Matta-Clark, lorsque le cinéma souhaite accompagner et suggérer des expériences d'occupation d'espaces déchus et inhabitables afin d'en réinventer une habitation. L'exemple d'un des derniers travaux de Vincent Dieutre est emblématique à ce propos. Parti au Sud à la recherche de quelques lueurs d'espoir (lucioles politiques) face à la rigoureuse détresse européenne et septentrionale, Vincent Dieutre tombera sur une action de joyeuse réouverture populaire d'un ancien théâtre désaffecté à Palerme¹⁷⁹. Son *Orlando ferito* n'hésitera pas à enregistrer cette réappropriation festive d'un espace abandonné et forclos. Le cinéaste se laisse emporter par le geste collectif et résistant, jusqu'à le nourrir lui-même par une participation active, puisqu'il décide de présenter son film dans les salles du théâtre occupé (suivi de loin par George Didi-Huberman, en visioconférence) en incluant cette histoire dans le montage définitif et postérieur de son documentaire. On est ici confrontés à un cinéma qui montre la réanimation des friches architecturales tout en finissant par y participer physiquement, un cinéma qui à la fois filme des tentatives d'habitation et tente lui-même d'y contribuer en allant habiter ces lieux abandonnés : le boucle est vertueuse¹⁸⁰. Le cas de Dieutre n'est pas très distant (autant d'un point de vue conceptuel que géographique) de celui du dernier film de Pietro Marcello. Toujours dans l'Italie méridionale, celui-ci s'intéresse à une *Reggia* (ancien palais royal) de Carditello à arracher aux mains des mafieux et des déchets aussi bien qu'aux ruines de la décadence – comme on le verra dans notre analyse de *Bella e perduta* (2016).

Déjouer l'inhabitable, inventer des nouvelles proximités entre les vivants et les lieux, affaiblir les positions de maîtrise au nom d'une attention mutuelle, rechercher cette tension vitale entre la signification humaine et le résistance de l'inconstructible terrestre : voilà des enjeux capitaux des pratiques documentaires à vocation écologique, des enjeux qu'elles essayent de déployer dans le domaine de l'expérience

¹⁷⁹ Nous signalons, en passant, l'écho avec le film entièrement consacré à une occupation palermitaine du réalisateur sicilien Stefano Savona, *Il palazzo delle aquile* (2011), qui entre en résonance avec le cas de Dieutre et, plus globalement, avec notre foyer de réflexion.

¹⁸⁰ Nous avons discuté avec Vincent Dieutre de son cinéma et de sa relation avec le territoire italien dans l'entretien recueilli dans les annexes.

(technique) audio-visuelle, par leur propres outils cinématographiques. De cette capacité documentaire, on analysera ici quelques exemples proposés par le contexte créatif de l'Italie contemporaine. À titre d'aperçu, nous avons rassemblé quelques noms intéressants mais pas encore assez célèbres : ils sont reliés (dans leurs singularités) par une même génération, par certains principes déontologiques et thématiques partagés, et par une aire géo-culturelle commune (le midi italien). On commencera par l'expérience cinématographique de Michelangelo Frammartino, ensuite on se consacrera selon des profondeurs variables à Celati, Rosi, Marcello. En démarrant avec Frammartino, nous allons assister à une déclinaison très personnelle de la puissance cinématographique d'animer le monde, de mettre en mouvement ce qui s'est arrêté, d'insuffler de la vie à ce qui apparaît passé et refoulé. Si pour Matta-Clark il était question de réanimer des espaces architecturaux fermés et désaffectés, si pour le médium cinématographique (en général) il est question de faire défiler des clichés où la vie a été gelée, pour Frammartino il sera surtout question de rendre un peu de présence et d'agentivité aux êtres qui en ont été dépouillés par nos habitudes anthropocentriques. Architecte de formation, ce cinéaste italien ne resterait pas insensible à l'appel au geste anarchitectural de son collègue américain. Il sera question, chez Frammartino comme chez Matta Clarck, d'ouvrir des fissures dans l'infaillible machine cinématographico-fictionnelle pour faire de la place à l'imprévu, à l'immaîtrisable, au refoulé perceptif qui remonte de l'environnement vivant : à la recherche (filmique) de ce « *dehors intérieur* à partir duquel le monde pourrait, encore, renaître »¹⁸¹.

¹⁸¹ Frederic Neyrat, *La part inconstructible de la terre, op. cit.*, p. 288.

Chapitre 2

LE HORS-CHAMPS EST DEDANS !

MICHELANGELO FRAMMARTINO

1.

MICHELANGELO FRAMMARTINO – CONTRE-MOUVEMENTS

Parfois plus connu à l'étranger qu'en Italie, Michelangelo Frammartino a fait la rencontre du public français lors de la présentation de son long-métrage *Le quattro volte* à La Quinzaine de Cannes en 2010. Les traces de cette heureuse rencontre peuvent être retrouvées autant dans les archives de la presse généraliste (plusieurs articles chaleureux étaient parus dans *Le Monde*, *Télérama*, *Libération*...) que dans celles des revues spécialisées, comme les *Cahiers du cinéma*, *Positif* ou *Trafic*¹⁸². L'enthousiasme pour le travail de ce cinéaste, toutefois, a eu un caractère plutôt éphémère et ponctuel dans un contexte qui tend souvent soit à aborder le cinéma transalpin par les clichés de ses œuvres commerciales ou des grands noms de son passé, soit à en dénoncer une fatale perte de créativité et de vitalité¹⁸³. L'attitude extrêmement discrète de Frammartino et la discontinuité de ses créations – imposée par un certain rythme personnel, lent et rigoureux, aussi bien que par des infrastructures de production fragiles – n'ont certainement pas joué en faveur d'une reconnaissance plus constante et plus ample de ce travail cinématographique. Très rarement, par exemple son nom s'est manifesté dans les réflexions théoriques de l'espace francophone – attentif, pourtant, à beaucoup d'autres cinémas « mineurs » étrangers de la même génération, de Tariq Tegui à Lisandro Alonso. Pendant les trois dernières années de recherches plutôt acharnées, il ne nous est arrivé que deux fois de croiser des analyses critiques qui démontraient un intérêt pour le cinéma de Michelangelo Frammartino (bien que

¹⁸² Le regard méfiant envers l'univers créatif italien autant que le plaisir d'en découvrir des exceptions (deux traits typiques de la critique française au sujet du cinéma transalpin) peuvent trouver une bonne synthèse dans les mots de Mathieu Macheret : « À tous ceux qui regardent avec encore un brin d'espoir les images que produit l'Italie, le second long métrage de Michelangelo Frammartino – sélectionné à Cannes au printemps dernier par la Quinzaine des réalisateurs – risque de paraître à la fois gigantesque et minuscule. Gigantesque pour les promesses dont il est porteur. Minuscule parce que, dans son pays, il est un de seuls à le porter. Important et minuscule par sa seule position, *Le quattro volte* demande un certain recul pour se dégager de la fausse perspective du cinéma italien. » (« La chèvre et le chou. *Le quattro volte* de Michelangelo Frammartino », in *Positif*, n. 77, 2011, p. 22-26, p. 22).

¹⁸³ « Complexe de Pénélope », comme l'a avoué Arnaud Héé : constat d'absence et attente d'un retour. Voir sa critique « *Le quattro volte* », in *Critikat*, en ligne : <http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/le-quattro-volte/>

chaque fois traité d'une manière plutôt légère, voire hâtive)¹⁸⁴. En côtoyant un certain courant de la réflexion critique ancré dans un cinéma du réel aux connexions internationales, on s'est souvent surpris de ne pas retrouver ce nom à côté de celui d'autres excellents auteurs engagés dans des opérations filmiques à la frontière entre documentaire et fiction (de Pedro Costa à Wang Bing). Ce constat d'absence et d'invisibilité souhaite moins avoir les traits d'une plainte nuancée de regret, qu'affirmer la nécessité d'entreprendre une exploration approfondie et inédite de l'expérience de Frammartino, compensant une certaine défaillance des études antérieures. Notre intention cible aussi bien une présentation spécifique de cette expérience cinématographique singulière qu'une intégration de celle-ci dans notre horizon général d'enquête autour des médiations écologiques. Il s'agit d'un effort s'adressant autant au lecteur (et spectateur) français qu'à l'italien, car en Italie non plus, à notre connaissance, n'existent guère de véritables recherches autour l'œuvre de Michelangelo Frammartino. Bien que quelques analyses et entretiens académiques en langue italienne aient été assurés¹⁸⁵, le travail qui suit relève largement du défrichage, avec les risques et les incertitudes que cela impose.

1.1

Pinocchio à l'envers

Nous proposons de commencer à l'envers cette traversée, par un voyage à contre-courant. Il s'agira – drôle de début – de l'envers d'un commencement par la fin : le dernier film de Frammartino, en effet, s'avère être un point de départ parfait, nous permettant un déplacement rétrospectif au long de ses œuvres et de sa vie, à la fois. Notre tremplin de démarrage se lève sur la frêle base d'une analyse de quelque chose qui n'existe pas, un film imaginaire, puisque ce projet, son dernier, n'a pas (encore) vu le jour ayant été suspendu à cause de certains conflits avec le producteur, propriétaire

¹⁸⁴ Il s'agit d'un côté d'une monographie de François Laplantine (*Leçons de cinéma pour notre époque*, De l'incidence/Tétraèdre, Paris, 2007, p. 174-176) faisant référence à *Il dono* (avec quelques imprécisions dans la présentation du film : « Un documentaire d'auteur qui s'appuie sur une stricte ethnographie ») ; de l'autre, du numéro 84 d'*Images documentaires* consacré au thème de l'animal, où nous retrouvons une citation de *Le quattro volte* (p. 17) dans l'introduction d'Arnaud Hée (« Sang des bêtes et recommencement animal », p. 13-20). Pour ce qui concerne la littérature théorique anglophone consultée, une seule occurrence significative de Frammartino a été relevée : *Ecomedia : Key issues*, éd. Stephen Rust, Salma Monani et Sean Cubitt, Abingdon / New York, Routledge, 2016, p. 22.

¹⁸⁵ Notamment par le travail du département d'études cinématographiques de l'Université de Calabre, auquel on se référera à plusieurs reprises au cours de notre analyse.

des droits de l'œuvre. Le corps fantasmatique de *Tarda primavera* – tel est le titre du film qui reste à réaliser – porte les traits caractéristiques de l'expérience de Frammartino : nous pouvons, donc, le considérer comme une parfaite mise en abîme de son cinéma. Ces traits dessinent la parabole d'un mouvement particulier qui plierait, selon une même courbe, tant les œuvres que la vie de ce réalisateur. Ce serait un mouvement qui prend la tournure d'un contrepoint: un contre-mouvement.

L'émergence de ce film est marquée – elle-même – par l'envers d'un désir d'inversion narrative, à savoir un désir de retourner une histoire en échangeant ses pôles. Le projet naît, plus précisément, de la rencontre avec un grand classique de l'univers littéraire italien (mais aussi international), le livre *Pinocchio* de Carlo Collodi. Avant *Tarda primavera*, plusieurs œuvres cinématographiques ont tâché de mettre en scène les aventures du pantin rebelle qui voulait devenir un « vrai » enfant¹⁸⁶. Toutefois, les intentions de Frammartino ne s'inscrivent pas dans cet héritage. En fait, chez lui, il s'agissait moins de rejouer l'histoire de *Pinocchio* (par une adaptation à l'écran dont existent déjà de nombreux exemples), que de la déjouer. L'histoire originale est très connue, en Italie comme à l'étranger. Elle suit les péripéties d'une marionnette en bois (adonnée au vice du mensonge) qui devra apprendre les bonnes manières et les bonnes valeurs à travers une série d'errances « initiatiques », qui l'amèneront finalement à devenir un enfant « authentique », en chair et os. Il pourra ainsi intégrer la société humaine en abandonnant définitivement derrière soi les habits de la plante et ceux de l'animal (de l'âne, plus précisément) qu'il avait porté avant.

Écrit vers la fin du XIX^e siècle, ce *Bildungsroman* pour les jeunes exprime, plus ou moins explicitement, une certaine morale : celle que la société moderne (bourgeoise, urbaine et industrielle) était en train d'imposer à la péninsule italienne dans le cadre de la complexe fondation d'un État national. Selon une de ses lectures possibles (d'un point de vue critique), ce récit singerait la civilisation du progrès moderniste qui tentait à tout prix (par la violence, souvent) d'arracher les hommes à leur anarchique état de nature et aux attachements ruraux, afin de maîtriser et racheter tout élément sauvage. Pour pour certains aspects, *Pinocchio* serait imprégné d'une telle vision du monde et de ses principes qu'il cacherait derrière son innocente surface de fable.

¹⁸⁶ De très nombreuses versions de cette histoire ont été réalisées au cinéma, sans en rediscuter radicalement les présupposés : du très célèbre film de Walt Disney (1940) à celui de Roberto Benigni (2002), en passant par Luigi Comencini (1972).

Grâce surtout à la nouvelle école nationale, il en deviendra le héraut auprès de l'imaginaire enfantin de la nouvelle jeunesse italienne¹⁸⁷.

Au début du XXI^e siècle, Frammartino se retrouve dans une posture, éthique et intellectuelle, opposée et inconciliable par rapport au projet social cristallisé dans la trame de *Pinocchio*. Un projet qui, entretemps, a su révéler toutes ses limites, notamment dans un cadre écologique. Frammartino se confronte inévitablement à la situation d'impasse critique de ce que Latour a appelé le « front de modernisation »¹⁸⁸. Le renversement stratégique de la géométrie narrative de Collodi s'imposera à lui comme une nécessité, censée indiquer un paradigme éducatif et perceptif différent, plus soutenable et moins violent : il ne sera plus question dans son film d'imposer un partage entre nature sauvage et société civile, mais plutôt de valoriser des formes de communautés environnementales entre êtres voisins. Au fond, inverser l'interprétation modernisante de *Pinocchio* signifie, pour Frammartino, « renverser l'insoutenable »¹⁸⁹. Plus précisément, inverser *Pinocchio* signifie tracer une ligne de fuite régressive du (trop) civilisé et du (trop) séparé, pour opérer et alimenter un « ensauvagement » donnant lieu à des rencontres imprévisibles avec un environnement repoussé loin de notre ordre anthropocentrique citadin, dans une muette passivité. Il s'agit de poursuivre un certain dérèglement des catégories données pour créer des occasions « sauvages » de circulation et de croisement entre les vivants¹⁹⁰.

¹⁸⁷ À cette lecture critique du moralisme bourgeois de Collodi, a répondu récemment le travail de la critique Daniela Marcheschi (*Il naso corto. Una rilettura delle Avventure di Pinocchio*, Bologna, EDB, 2016) menant une re-lecture plus subversive de ce texte et de son auteur qui en valorise la dimension critique et satirique. Elle complète la trajectoire de *Pinocchio* avec celle de *Pipì* (petit singe protagoniste d'un autre récit de Collodi) qui porte un message d'altérité et d'insubordination : « Tout cela était et est toujours en mesure de démontrer comment Collodi affirmait avec force, à travers *Pinocchio* et *Pipì*, l'urgence morale de demeurer différents par rapport à une société gâchée. » (p. 28).

¹⁸⁸ « Situation nouvelle : derrière nous, des attachements, devant nous encore plus d'attachements. Suspension du "front de modernisation". Fin de l'émancipation comme seul destin possible. Et ce qui est pire : "nous" ne savons plus *qui* nous sommes, ni bien sûr *où* nous sommes, nous qui avons cru avoir été modernes... Fin de la modernisation. Il faut tout reprendre. » (Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, La découverte, Paris, 2012, p. 22).

¹⁸⁹ Derrière cette formule, son auteur déploie une série de conditions d'insoutenabilité reliées : « l'insustainable écologique, l'insupportable psychique, l'inacceptable éthique, l'indéfendable politique, l'intenable médiatique » (Yves Citton, *Renverser l'insoutenable*, Paris, Seuil, 2012, p. 13).

¹⁹⁰ Cette trajectoire de Frammartino nous paraît croiser l'appel de Neyrat à un « ensauvagement » à entendre comme « non pas retour "à", mais "de" la nature » où des occasions de renouvellement vital se jouent dans un geste de « séparation » du monde donné : « Le retour de la nature sauvage est une instance de déliaison, elle permet de se détourner du monde pour le ré-habiter de façon nouvelle » (*La part inconstructible de la Terre, op. cit.*, p. 290).

Alors que, dans *Pinocchio*, il était question de retrouver le bon chemin vers une maison humaine égarée, dans *Tarda Primavera*, il s'agira plutôt de sortir de la maison, pour errer et revenir enfin au bois : cette version de l'histoire résume efficacement le contre-mouvement qui façonne transversalement tout le parcours de ce cinéaste¹⁹¹. Le trajet de ce geste serait déjà inscrit dans la figure de Pinocchio, malgré la décision de son auteur de le refouler derrière un téléologie moraliste :

Pinocchio est le type parfait d'assistant, ce merveilleux pantin que Geppetto veut se fabriquer pour courir le monde en sa compagnie et gagner « un quignon de pain et un verre de vin ». Ni mort ni vivant, mi-golem, mi-robot, toujours prêt à céder à la première tentation et à promettre, l'instant après, « qu'à partir d'aujourd'hui il sera sage », cet archétype éternel du sérieux et de la grâce de l'inhumain, dans la première version du roman, avant qu'il ne vînt à l'auteur d'y ajouter une fin édifiante, « allongeait les jambes » et mourait de la manière la plus honteuse sans devenir jamais un jeune homme.¹⁹²

Le commentaire d'Agamben dévoile un Pinocchio hybride, rebelle, « profane », qui devient le parfait porte-parole de l'univers de ces créatures de l'Irréparable (en-deçà ou au-delà de l'humain : bêtes, anges, spectres, cyborgs...) qu'il appelle les « assistants ». Autant Kafka et Walser que les fables traditionnelles et les récits sacrés nous en envoient pour annoncer un règne mystérieux d'inachèvement et de désœuvrement : ces créatures nous assistent pour rester ici, dans notre « être quelconque ».

Du projet filmique de Frammartino restent quelques traces rares (sur le web et dans quelques affirmations du cinéaste, par exemple), qui pourront nous guider dans un repérage à travers ce chantier abandonné dont le contour demeure plutôt vague. Sans en oublier les implications générales qu'on vient de résumer, il faudra tout

¹⁹¹ Le travail de Marcheschi essaie de mettre en valeur cet aspect métamorphique et rebelle de Pinocchio, dans une direction qui conviendrait parfaitement à Frammartino : « Pinocchio est triple : il est à la fois nature végétale, nature animale et nature humaine ; et il arrive à connaître toutes les trois natures, chose encore plus merveilleuse. Il le fait par un passage mouvementé de seuils, qui souligne son essence profonde de créature inscrite dans le monde, où elle expérimente la matière et la vie dans toutes ses formes vivantes » (*Il naso corto, op. cit.*, p. 80).

¹⁹² Giorgio Agamben, « Assistants », in *Profanations*, Payot et Rivages, Paris, 2006, p. 29-38, p. 32. On reviendra sur cette question de l'assistance et de ses figures lorsqu'on s'intéressera au travail de Pietro Marcello.

d'abord localiser ce projet sur un terrain de travail particulier, qui constitue une source d'inspiration déterminante pour la forme particulière acquise par cet engagement théorique. Le terrain en question est le territoire calabrais : la pointe méridionale de la botte italienne, une étroite péninsule serrée entre la queue montagneuse des Apennins et les vagues méditerranéennes, où l'activité cinématographique de Frammartino évolue depuis une quinzaine d'années. Le film propose un Pinocchio déterritorialisé par la Calabre et une Calabre déterritorialisée par Pinocchio.

Selon mon projet d'un Pinocchio à l'envers, Pinocchio part de la mer pour remonter à la montagne des hommes-arbres. C'est donc le territoire qui se présente d'une manière « pinocchièsque ». Je ne me suis jamais dit : « je veux faire un Pinocchio à l'envers, parce qu'il est l'homme occidental qui devient citoyen après avoir été paysan, en apprenant à devenir un 'vrai Italien'. Par conséquent, en le faisant à l'envers, on met en discussion ce qu'on est en Occident ». Ces choses arrivent après: d'abord il faut travailler dans un lieu et avec les éléments qui appartiennent à ton intérieur (car ce Pinocchio qui nous apprend à devenir adultes et occidentaux, on le garde au-dedans de soi). Mais ça émerge car on le reconnaît dans de la trame d'un lieu, une, deux, trois, voire quatre fois, avant de décider de le faire...¹⁹³

Suivant une certaine configuration géo-historique de l'univers méridional, le *Pinocchio* à l'envers de Frammartino se manifesterait par un trajet de remontée de la côte à l'arrière-pays montagneux d'un gamin grandi à côté de la mer. Le film marquerait ainsi une trajectoire de remontée de la côte – la zone la plus urbanisée et modernisée de la région : à la fois la plus aisée, mais aussi la plus ravagée et déracinée d'un point de vue paysager et culturel – vers les coins les plus ruraux et archaïques de la montagne. C'était le déplacement opposé (celui de la montagne jusqu'aux côtes, et parfois au-delà, vers l'Eldorado de l'Amérique) qui avait accompagné le phénomène prolongé de migration économique des Calabrais modernes, phénomène dont on ne voit pas encore l'épuisement. *Tarda Primavera* devient donc une sorte de contre-migration fabuleuse qui remonte le courant du fleuve de l'histoire et de la civilisation (d'un point de vue aussi bien chronologique que géographico-culturel).

¹⁹³ Voir l'entretien dans les annexes.

Dans les zones reculées des Apennins calabrais, une culture bergère aux accents animistes survit encore, et le voyage du jeune protagoniste dévoilera son contenu initiatique lors de sa conclusion métamorphique. L'échappée de l'univers civilisé s'achèvera dans la participation à un ancien culte végétal où les humains se transforment en hommes-arbres.

Cette mise en discussion des frontières se passe toujours dans un lieu de montagne, à l'intérieur, dans un espace boisé, en profondeur. Il s'agit de régions introverties, comme la Calabre, où il y a de magnifiques villages médiévaux qui sont des merveilles de floraison spontanée, une forme naturelle hors du contrôle humain. Quand tu vas sur la côte, on méprise ça : on y trouve des imitations du Nord. Il y a eu une libération vers les côtes, mais il n'y a aucune idée de beauté, de narration, d'harmonie : là-bas rien ne peut pousser, on peut juste partir.¹⁹⁴

Du gamin de la ville à l'homme-vert de la montagne ou encore de la séparation anthropogénique à l'enchevêtrement environnemental (mais aussi de la fuite désespérée du migrant au retour du fils prodigue), l'histoire de *Pinocchio* se boucle à l'envers, non sans bien sûr en retourner la signification.

1.2

Contre-migrations

Ce parcours semble instituer un certain effet de miroir entre l'écriture cinématographique et l'expérience de vie du réalisateur, selon un système d'échos souterrains qu'on essaiera de faire remonter à la surface. Il y a un tournant important dans la carrière artistique de Frammartino, que marque la réalisation de son premier long-métrage et qui inaugure, en même temps, un contre-mouvement crucial. Ce tournant se dessine au cours d'un déplacement de Milan vers la Calabre, comme une espèce de retrait du Nord urbain en direction du Sud rural qui pourrait aussi être appréhendé comme une sorte d'ascension ascétique. Dans un tel déplacement, il parcourt à l'envers le trajet tracé par ses parents (et d'innombrables autres compatriotes) qui étaient autrefois partis du Midi pour s'installer dans les régions septentrionales (plus riches, plus « développées » par la modernité).

¹⁹⁴ *Ibid.*

Né et formé dans la métropole milanaise, après des études en architecture (d'abord) et en cinéma (ensuite)¹⁹⁵, Frammartino établira dès le début des années deux mille son atelier de réalisation dans le pays natal de sa famille – selon une logique contre-migratoire. La critique française d'ailleurs n'a pas hésité à remarquer l'importance créative du territoire gagné par un tel geste de déplacement, un territoire décalé par rapport aux centres institutionnels et infrastructureux autant d'un point de vue géo-logistique qu'artistico-médiatique. Voici les mots de Macheret, au sein d'une réflexion consacrée au deuxième opus de Frammartino :

Mais un film qui puise sa forme, corps et âme, dans les terres de Calabre pouvait-il s'inscrire dans le paysage dévasté du cinéma national ? N'était-il pas voué, de fait, à se tenir à la pointe de la Botte, c'est-à-dire à part ?¹⁹⁶

Dans cette contre-migration, on est donc face à un passage crucial de la capitale économique, médiatique et culturelle de l'Italie à un territoire rural et arriéré, aux rythmes et aux valeurs totalement différentes. Le contexte géo-anthropologique calabrais propose, en effet, un environnement nouveau (parce que très ancien), abrité de la saturation anthropocentrique de la modernité urbaine si bien représentée par la métropole européenne de Milan (poumon national, par ailleurs, de la télévision commerciale et de l'activité financière). Là, le réalisateur respire une autre manière d'habiter le monde qui alimentera, conséquemment, une autre manière de réaliser des images.

Frammartino est retourné au Sud pour des questions pratiques lors de la réalisation de son premier long-métrage, *Il dono* (2004), et il est difficile d'affirmer qu'il avait consciemment choisi cette région pour des raisons esthétiques ou politiques. Il l'assumera toutefois complètement, en restant irrémédiablement marqué par son expérience calabraise.

¹⁹⁵ Remontant à la période de sa formation milanaise, les premières expériences cinématographiques de Michelangelo Frammartino, dont le visionnement résulte à présent presque impossible, se sont déroulées pendant les années quatre-vingt dix entre la forme du court-métrage et celle de la vidéo-installation. On peut, néanmoins, les répertorier : *Tracce* (1995), *L'occhio e lo spirito* (1997), *BIBIM* (1999, avec Cafi Mohamud), *Scappa Valentina* (2001), *Io non posso entrare* (2002).

¹⁹⁶ Mathieu Macheret, « La chèvre et le chou », *op. cit.*, p. 22.

La Calabre a été une surprise, une révélation soudaine. À la suite d'un projet échoué j'ai décidé : je rentre en Calabre et je tourne là-bas. C'était un mouvement instinctif, non rationnel, pas très réfléchi. Et, ensuite, j'ai compris que depuis très petit j'avais reçu et trouvé une idée de temps et d'espace, et donc de cinéma aussi, exactement dans mon enfance, lors de mes étés calabrais.¹⁹⁷

Au départ, le tournage calabrais avait été entamé à cause de l'impossibilité logistique (technique et économique) de poursuivre certains projets cinématographiques milanais. Là-haut, à Milan, il avait inauguré sa carrière grâce à la réalisation de quelques courts-métrages et de quelques installations vidéo au croisement entre l'architecture et le cinéma. C'est la perspective autarcique de pouvoir réaliser avec peu de contraintes, mais aussi peu de moyens, qui a initialement attiré Frammartino vers le Sud.

Après s'être rendu en Calabre, néanmoins, il sera intimement affecté par l'environnement méridional et par les possibilités perceptives et cinématographiques que celui-ci est capable d'assurer.

Je suis allé en Calabre poussé par une idée de liberté et d'agilité (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.¹⁹⁸

Dans l'espace-temps singulier de ce territoire isolé, que la modernité n'atteint que partiellement et ponctuellement, le changement d'environnement est perçu surtout comme changement du rapport même à l'environnement en tant que trame de multiples formes-de-vie (humaines et non-humaines). Dans un milieu culturel plutôt archaïque, ancré dans des pratiques bergères et paysannes, des formes alternatives et désirables d'attention et de communication avec tout ce qui nous entoure sont apparues au regard du jeune cinéaste.

Paradoxalement, le fait même d'avoir raté sa modernisation projetée ce territoire au-devant du présent, comme le spectre d'un à-venir désirable. Là-bas, les frontières

¹⁹⁷ Voir entretien en annexe.

¹⁹⁸ *Ibid.*

entre les êtres vivants et leurs univers environnementaux sont moins étanches, plus poreuses : des interactions et des circulations – enfouies, oubliées ou écrasées ailleurs – y ont lieu sans cesse et s’offrent à la caméra.

Parce que là-bas il y a un espace et un temps très particuliers, il y a des durées, une lenteur qui correspond parfaitement à mon cinéma. On y trouve également un espace où les frontières sont moins nettes, où il y a plus d’oxygène. L’intérieur et l’extérieur ne sont pas séparés d’une manière si marquée, là le champ et le hors-champ dialoguent.¹⁹⁹

Un cinéma différent, par conséquent, peut s’y déployer selon les intentions de Frammartino : notamment un cinéma où les rapports entre figure et fond soient plus souples, réversibles, et où les clichés de nos formes représentatives se trouvent suspendus et renégociés sans cesse par la rencontre de ce qui les excède. Afin de pouvoir développer une expérience *esthétique* « mystique » – « reconnaissant une agentivité croisée et “magique” aussi bien à des êtres humains qu’à des objets apparemment inertes » – le réalisateur a besoin en amont d’une expérience *locale* mystique : il faut un « lieu d’initiation » expérientiel qui produira le site d’initiation artistique qui vient²⁰⁰.

1.3

Genius loci

Dans ce cadre, l’expérience créative semble se configurer à partir d’une relation prolongée et intense avec un terrain qui devient à la fois un lieu de travail, un lieu de mémoire (personnelle et collective) et un lieu de résidence. La rencontre avec ce lieu, par un geste d’habitation (littéral et médial), pose les bases nécessaires à alimenter une certaine forme de cinéma qui semble ne pas pouvoir faire abstraction de la localité

¹⁹⁹ Entretien de Michelangelo Frammartino pour Bellaria Film Festival, disponible en ligne.

²⁰⁰ Yves Citton, *Gestes d’humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 197-198.

matérielle de sa réalisation²⁰¹. On est confronté à un principe opératoire d'endo-génie documentaire devenue une des règles fondamentales de cette écriture filmique (comme nous allons voir)²⁰².

Qu'on me qualifie de documentariste malgré que je ne le sois pas exactement, cela me fait plaisir. C'est sûr, dans mon cinéma qui n'est pas vraiment « documentaire », il y a un rapport fort avec le réel, un rapport frontal. Dans mon cas, c'est-à-dire dans mes deux long-métrages, ce rapport est un rapport avec la Calabre.²⁰³

La Calabre devient, donc, l'horizon d'une pratique éminemment locale et paysagère qui fonde le cinéma de Frammartino en tant que expérience *documentaire*. Cette condition de possibilité géo-anthropologique d'une certaine approche cinématographique (locale, indélocalisable) pourrait exprimer une éthique créative du *genius loci*²⁰⁴. Elle valorise le (mi)lieu comme source d'une série d'*affordances* perceptives et narratives auxquelles prêter une attention préliminaire, destinées à un rôle inaugural dans la création cinématographique²⁰⁵. Celle-ci, par conséquent, ne se donne que dans un exercice attentionnel préalable d'écoute et d'observation, interactif et situé. La rencontre avec l'esprit d'un lieu, en tant que texture

²⁰¹ Dans *Le parti pris des lieux dans le cinéma contemporain* (Paris, Hermann, 2018), Corinne Maury s'est récemment attelé à un recensement et une théorie des « lieux » cinématographiques à partir de cinéastes d'aujourd'hui. En soulignant l'insuffisance d'autres notions souvent employées dans l'analyse filmiques (comme « paysage » ou « territoire »), elle affirme : « L'idée de *lieu* m'a paru plus féconde pour désigner le type d'espace auquel, au cinéma, sont associées les notions de présence, de coprésence, d'habitation, d'*habitus*, de proximité et d'être-ici » (p. 7). L'acception de lieu qu'elle met en valeur dans son travail se rapproche d'une manière significative de notre discours. Cependant, si la recherche de Maury s'intéresse surtout à une « esthétique de lieux » (p. 237) telle qu'elle est développée dans leurs images par des auteurs comme Bartas, les Straubs ou Teguiia, nous allons aussi et surtout porter attention au lieu comme environnement (anthropologique, paysager, géo-politique...) de fabrication des images dans un contexte *pré*-filmique et *peri*-filmique.

²⁰² On pourrait peut-être inscrire l'actualité (l'urgence ?) de ces pratiques cinématographiques dans un mouvement socio-politique plus ample d'ancrage local, selon l'expérience que Michel Lussault appelle « néo-localisme ». Voir : Michel Lussault, *Hyper-lieux*, Paris, Seuil, 2017.

²⁰³ Entretien mentionné de Michelangelo Frammartino pour Bellaria Film Festival.

²⁰⁴ Nous faisons ici référence à une notion de « génie du lieu » très pragmatique, quotidienne et opérationnelle (en des termes d'écologie et de déontologie de la création), qui s'éloigne de l'acception « mystique » critiquée par Maury : « Nombre d'ouvrages font référence à "l'esprit des lieux" ou encore au "génie du lieu". Ce dernier est alors paré de qualités mystérieuses, de valeurs allégoriques, et ainsi dépossédé de ses dimensions fondamentales d'espace vécu, où se structurent et se répètent les concretudes du quotidien » (*Le parti pris des lieux dans le cinéma contemporain, op. cit.*, p. 237).

²⁰⁵ Le terme anglophone « *affordance* » constitue une référence aux travaux classiques de James J. Gibson récemment traduit en français : *Approche écologique de la perception visuelle*, Bellevaux, Dehors, 2014.

environnementale invisible et « chorale » (au sens de la *chôra* antique) à saisir et à faire décanter, devient ainsi décisive²⁰⁶.

Au concept de *genius*, Giorgio Agamben a consacré un des essais rapides et éclectiques d'archéologie conceptuelle qui caractérisent sa production. Ses réflexions autour d'une fonction *genialis* au niveau personnel (s'opposant au côté plus rationnel de l'individu) peuvent sans doute adhérer à notre discours sur la localité. Le *genius*, dès la culture latine, serait un élément originaire et génératif (« génie » et « générer » convergent étymologiquement) qui nous concerne intimement sans pourtant pouvoir être ni saisi, ni maîtrisé. Le *genius* apparaît comme une espèce de force impersonnelle, « naturelle » dirait-on, qui relève indubitablement de nous sans pourtant nous appartenir. Cette force gît dans une « zone de non-connaissance » qui nous impose une attitude d'acceptation et d'accompagnement : « *indulgere genius* », suggéraient les romains. La forme singulière d'une vie se définirait, selon Giorgio Agamben, par une tension insoluble et productive entre la composante pré-individuelle et inconsciente (le génie) et la composante individuelle et volontaire. Une vie serait sculptée par sa manière particulière de se situer entre les deux (en échappant autant à l'une qu'à l'autre). Le rapport au fond contextuel d'un processus de création (cinématographique, d'abord) pourrait être circonscrit efficacement par ces coordonnées. L'expérience (spatio-temporelle) du milieu deviendrait, dans un tel cadre, l'élément « génial » : c'est-à-dire une source qui pulse d'une manière inéluctable et souterraine dans le travail créatif²⁰⁷. La réalisation individuelle (l'activité de médiation) se déploie à partir de et sur cette pulsation immédiate qui nous enveloppe dans une participation environnementale. Par conséquent, la vie d'une telle œuvre filmique en tant que « *topo-histoire* »²⁰⁸ se dessine par une convergence entre l'esprit ingouvernable d'un lieu et l'ordre possible d'une écriture cinématographique où chacun des deux termes opposés résiste à l'autre tout en le nourrissant.

²⁰⁶ En abordant cette notion, nous songeons aussi à la théorie de David Abram reliant les formes linguistiques (interprétatives et narratives) à des localités paysagères spécifiques : « Les histoires, dans ces cultures, témoignent donc du pouvoir singulier de chaque biorégion particulière, témoignent de la manière singulière dont les différentes écologies appellent et enrôlent la communauté humaine. » (David Abram, *Comment la terre s'est tue: pour une écologie des sens*, Paris, La Découverte, 2012, p. 236).

²⁰⁷ En s'approchant de la notion du *genius loci* que nous proposons, Maury décrit d'une façon précise cette priorité fertile de la condition locale : « Le lieu est là *avant*, il *précède* sans excéder, matrice propice à des futurs, à des à-venir » (*Le parti pris des lieux dans le cinéma contemporain*, *op. cit.*, p. 9).

²⁰⁸ Nous reprenons ici une formule heureuse de Corinne Maury (*Ibid.*, p. 7).

L'approche « géniale » et « locale » d'une pratique cinématographique se soucie donc d'accueillir et de seconder une certaine immédiateté qui échappe au programme volontariste ainsi qu'à l'identification. Il est évident, toutefois, qu'elle est résultat d'une déontologie particulière : réfléchie et poursuivie attentivement.

Il s'agit 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...²⁰⁹

Le « dévoilement du lieu », selon la réflexion de Frammartino, résulte d'une stratégie précise de repérages qui fraye un chemin d'écoute et de rencontre avec un site : les appareils (de médiation, d'enregistrement) s'ajoutent petit à petit, après un contact vierge, immédiat. La pratique résumée par Frammartino – on y reviendra – n'est qu'une de nombreuses pratiques possibles de création située. À ce propos, le réalisateur italien aime distinguer des résidences locales d'écriture par rapport à des tournages directs (bien qu'affectés tôt ou tard par des formes scripturales) propres à d'autres cinéastes. Il nous semble que les deux approches se rejoignent, au fond, dans un même souci d'entendre et de suivre une stratégie locale reconnaissant une certaine priorité du fond génial exprimé par un milieu vécu. Il serait probablement naïf de penser que l'immédiateté de l'élément « naturel » (mieux, environnemental ou génial) se donne comme une condition spontanée et absolue au-delà de toute médiation : il n'y a pas d'immédiat à l'extérieur de la médiation, l'im-médiation se donnant plutôt comme une certaine manière d'être dans la médiation. Comme un mode très particulier de la médiation, peut-être le plus sain et le plus envisageable – du moins face à l'époque contemporaine où hyper-médiation et rêves d'immédiateté pure coexistent comme deux faces d'un même malaise²¹⁰.

²⁰⁹ Voir entretien en annexe.

²¹⁰ Ces termes qui s'inspirent des travaux de Pietro Montani (par exemple, *Tecnologie della sensibilità*, Milano, Raffaello Cortina, 2014), peuvent être résumés par la double critique de Neyrat : « Nous défaire de l'idée selon laquelle une "réflexivité" miraculeuse nous permettrait, avec plus de technologie, de régler des problèmes issus de la technophilie – ou, à l'inverse, que l'immersion dans Gaïa, ou sa vénération, nous sauverait de notre pêché d'être humain » (*La part inconstructible de la Terre, op. cit.*, p. 333).

Il paraît contradictoire, en effet de vouloir obtenir un contact immédiat au moyen de quelque chose. De vouloir décider de la spontanéité. Dans tout mysticisme, il y a une saveur empirique et pragmatique qui le rend amer. Cependant, contempler, au sens de tenter de cesser d'expliquer et d'interpréter, n'est pas une entreprise nécessairement vouée à l'échec ; quoique ne menant pas à la communication immédiate avec la chose contemplée, elle peut bousculer des préjugés. La contemplation peut être la critique non discursive des discours explicatifs et interprétatifs²¹¹.

Comme le *genius* impersonnel d'Agamben – ce qui nous est propre et nous affecte sans nous appartenir –, l'immédiat environnemental sur lequel Frammartino parvient à se connecter en Calabre deviendrait une condition d'étrangeté intérieure, qui ne peut surgir qu'au sein d'une condition inéluctablement médiale (questionnée, assumée). Le succès du projet filmique se situera, par conséquent *entre* : entre le génie impersonnel et l'ingéniosité personnelle, entre le milieu et le sujet filmeur, entre l'immédiat et la médiation.

1.4

F(r)ictions (ou le cinéma documentaire comme « médiation immédiate »)

Le principe d'exploration locale, qui valorise l'acte du repérage au détriment de la formulation solitaire et volontariste d'un scénario, exprime une forme déontologique particulière, une « éthique »²¹². On pourra revenir plus spécifiquement sur cette approche par la rencontre directe des œuvres de Frammartino qui feront l'objet d'une analyse rapprochée. Ses films, en effet, sont autant d'exemples d'un principe habitant et hospitalier de création et de communication valorisant les milieux. Ce cinéma qui a besoin d'échapper aux logiques mimétiques de reproduction de clichés essaye de se

²¹¹ Vilém Flusser, *Essais sur la nature et la culture*, Circé, Belval, 2005, p. 95.

²¹² Sur la relation entre spatialités et possibilités éthiques (inséparables d'une expérience spatiale spécifique) nous renvoyons aux réflexions spinozistes de David Rabouin, *Vivre ici. Spinoza, éléments d'une éthique locale*, Paris, PUF, 2010. Nous prêtons attention en particulier à sa théorie du principe de localité qui serait sous-jacent à toute éthique, à l'abri des formes de « nécessitarisme » identitaire : « "Local" ne désigne donc nullement ici le fait de se placer toujours en un lieu fixé et délimité (bien au contraire!) ou de refuser fermement la possibilité d'accéder au global, mais une certaine approche de la spatialité en termes de constitution à partir de la donnée première du "lieu" » (p. 46).

construire à partir d'un acte d'habitation et d'accueil. Les deux termes sont à entendre dans un sens double et ambigu, puisque chez Frammartino il est question autant d'habiter dans un lieu et d'y être accueilli que de laisser le lieu habiter le film en l'accueillant à son intérieur²¹³.

On doit au chercheur Daniele Dottorini, lors d'une conversation filmée avec le cinéaste, l'hypothèse d'un fondement hospitalier façonnant systématiquement sa manière de réaliser : à son avis, chez Frammartino il y aurait « un besoin d'accueil, en tant que réalisateur » postulant qu'« il faut être accueilli pour pouvoir filmer »²¹⁴. Réaliser un film à partir d'une localité signifie saisir les contraintes imprévisibles des manifestations sensibles et des attachements d'un lieu comme une occasion incontournable d'interruption mettant à l'épreuve l'horizon intentionnel (toujours trop étroit, toujours en rétrécissement par défaut) de nos schémas perceptifs et conceptuels. Le travail imaginaire d'écriture d'un scénario, trop solitaire et sédentaire, court inévitablement le risque d'une reproduction (stérile, voire étouffante) de ces schémas perceptifs et conceptuels sous la forme de clichés. Habiter un milieu donné demande une certaine situation d'hospitalité partagée consistant, à la fois, dans l'exercice de se faire accueillir en tant qu'étranger et dans celui d'accueillir ce qui est étranger au projet original. Cette situation nous confronte au frottement de ce qui excède toute maîtrise, le frottement produit par toute habitation collective en tant que relation entre les singularités irréductibles et pourtant communicantes des « co-habitants ». Il sera donc moins question de s'atteler à un effort d'imagination d'une fiction que de revendiquer des histoires qui se donnent comme des « frictions », esquissées par le contact imprévisible et irrégulier entre une errance réalisatrice et un terrain abritant des formes-de-vie insoupçonnées. Ce n'est pas un simple travail cinématographique, bien qu'il y ait de la fiction dans cette opération à haute teneur documentaire : on pourrait appeler cette instance une « f(r)iction » locale. Et c'est bien parce que la narration (fiction) surgit d'une friction locale, en

²¹³ La question de l'habitation est un sujet extrêmement problématique dans le contexte moderne qui se serait conçu, selon Bruno Latour (convergeant avec l'avis d'Ingold), à partir d'une transcendance par rapport au milieu habité. Il nous faut, donc, réapprendre à habiter, et un certain cinéma pourrait jouer un rôle dans cette expérience : « Pourquoi les Modernes seraient-ils les seuls à ne pas avoir droit à une demeure, à un habitat, à un urbanisme? » et encore « Pourquoi n'aurions-nous pas le droit de leur proposer une forme d'*habitation* qui soit plus confortable, plus aisée et qui prenne en compte à la fois leur passé et leur avenir – un habitat plus durable en quelque sorte? » (Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence*, *op. cit.*, p. 34.).

²¹⁴ Voir la longue conversation *Il cinema come passaggio di stato*, disponible en ligne.

dehors du programme pré-scripté, qu'elle ne peut jamais être pleinement anticipée : elle s'improvise dans un entre-jeu « réel » d'affects²¹⁵.

On s'empare par ce jeu de mots de la très belle théorisation de la créativité (esthétique et éthique) que Damien Shoëvaërt-Brossault déploie à partir des modèles de la biologie cellulaire.

Notons que le paronyme friction/fiction souligne l'attractivité sémantique entre deux termes qui relèvent du toucher, le premier purement physique et le deuxième imaginaire. La disparition du « r » dans le terme « f(r)iction » peut être liée phonétiquement au « r » du réel que le terme fiction met entre parenthèse. Les caprices de la langue détournent parfois le sens commun des mots pour leur donner un sens insoupçonné.²¹⁶

Cette réflexion découle d'une analyse des processus d'agrégation cellulaire dont le déroulement est déclenché exactement par des phénomènes d'accueil (au potentiel d'altération) : l'assemblage évolutif des molécules adviendrait, souvent, par des captures de particules « autres » erronément interprétées comme compatibles (fiction), qui vont court-circuiter et métamorphoser (friction) le mécanisme routinier. L'acte de maîtrise d'une molécule qui est en train d'en saisir une autre est troublé par la surprise d'une altérité imprévue et inattendue. Des « épanouissement insoupçonnés », pourtant, reposeraient dans la réception maladroite d'un élément étranger, fautivement considéré comme compatible et connu.

« Hospitalité » représente le nom d'une condition qui nous rend plus vulnérables et plus attachés par le double rôle d'hôte étranger et de résident accueillant : le rapport avec ce qui diffère sans nous transcender, un élément ingouvernable, s'impose dans cette condition. Se situer à l'intérieur d'un milieu, en tant qu'habitants (qui donnent et reçoivent de l'hospitalité, à la fois), nous empêche de revendiquer une position

²¹⁵ Rabouin, à ce propos, suggère de penser en termes de « spatialités », plutôt que d'« espace ». Ce dernier terme imposerait un cadre abstrait et homogène de synthèse, tandis que les spatialités se situent dans une posture plurielle et expérimentale : « Je distinguerai volontiers "l'espace" de la "spatialité" : l'espace est quelque chose qui par principe se découpe (il est, nous le verrons, un système de places), la "spatialité", quant à elle, ne se divise pas, elle est un régime d'action par lequel nous connectons des places pour constituer un espace, mieux "des" espaces. » (*Vivre ici, op.cit.*, p. 45).

²¹⁶ Damien Shoëvaërt-Brossault, « La dynamique de l'altérité : une alchimie des métamorphoses », in *Corps-Objet-Image*, n. 2, 2016, p. 96-111, p. 107.

dominante et supérieure et nous impose l'évidence des attachements multiples dans lesquels nous sommes inscrits. À l'intérieur de la stratégie de Frammartino, le déplacement hors de son propre habitat est une condition nécessaire pour rafraîchir la conscience du pacte double et impropre d'hospitalité (donner et recevoir) qui doit fonder toute co-habitation d'un milieu.

Le projet (néo)local du cinéma de Frammartino s'ancre dans un refus foncier de la violence inscrite dans nos habitudes représentatives et dans nos filtres perceptifs, alimentant un effort de décentrement. Cet effort de décentrement ne serait, au fond, qu'un effort de désœuvrement, où le sujet cherche à déjouer son emprise excessive sur le réel. Lorsque que notre contrôle sur le monde environnant expulse du cadran de notre attention toute une série de présences et de rapports qui soutiennent et enrichissent nos propres existences, il devient important de faire un pas de côté et de changer notre posture. Ces présences ne peuvent pas se manifester véritablement dans un dispositif pré-déterminé (par le sujet humain), elles ne peuvent que se manifester en tant qu'arrêt et court-circuit imprévisible de celui-ci. L'activité humaine de médiation, ici, ne fait pas l'objet d'un déni. Il faut, au contraire, insister sur l'importance des pratiques de médiation et sur l'urgence toujours actuelle d'une réflexion de celles-ci sur elles-mêmes. Il nous faut des médiations tellement conscientes d'elles-mêmes (c'est-à-dire de leurs propres limites) qu'elles deviennent capables de se retenir, voire de se destituer – sans pourtant disparaître. Les *médiations immédiates* semblent se constituer sur une double demande paradoxale, d'intensification (hyper-médiation) et de réduction (hypo-médiation) : ce paradoxe apparent sur le plan théorique ne pourra trouver sa solution que par des pratiques concrètes et efficaces.

Les médiations immédiates sont des chimères, de quelque manière : des bêtes hybrides et plurielles (reliant l'immédiateté et la médiation, à la fois), dont d'existence instable et problématique est objet de soupçon et de questionnement. Nous ne souhaitons pas nier la vie imaginaire des chimères et, en même temps, nous avons moins envie de l'entendre comme pure abstraction théorique que comme une indication féconde de recherche empirique, dont la virtualité génère sans arrêt des inventions et des découvertes qui peuplent et peupleront l'horizon fécond et imprévisible des « médiations immédiates ». L'inscription du cinéma dans une habitation (à savoir dans la participation à une localité relationnelle et hospitalière) est

une vieille obsession des pratiques documentaires qui pourrait être facilement répertorié dans un catalogue éventuel de ces « chimères ». Elles exercent un certain usage du médium cinématographique voué à une pratique de décentrement perceptif, tout en énonçant (souvent) sa théorie.

Il faut rappeler ici une puissance de médiation immédiate qui appartiendrait au médium cinématographique lui-même, au-delà des usages et malgré ceux-ci. Elle appartiendrait au mécanisme d'un appareil d'enregistrement automatique dont le fonctionnement excède « immédiatement » (au moins en partie) nos intentions et notre maîtrise²¹⁷. Qu'on l'appelle « instantanéité » (Comolli et Sorrel) plutôt qu'« immédiateté », ce qu'on veut désigner reste toujours « cette idée » qui aurait emporté le cinéma dès sa naissance « d'une *prise de vues sur le vif qui saisit l'instant* ²¹⁸ ». Frammartino met cette attitude au cœur de sa pratique et de sa conception du cinéma :

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 : photographier me semble donc une condition originaire 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

²¹⁷ Nous citons, en tant qu'exemple récent de ce courant, le travail de Pierre-Damien Huyghe, *Le cinéma avant après*, De l'incidence, Saint Vincent de Mercuze, 2012. Il décrit ainsi la puissance médiatrice des appareils d'enregistrement argentiques: « Photographier, filmer, c'est toujours prendre un risque. L'appareil opère ou tourne de lui-même, dans un laps du temps intentionnel décrit par la phénoménologie » (p. 42). Et ensuite : « Ce qui est de longue date refusé sous le nom d'optique est peut être ceci : une façon de ne pas faire fiction, c'est-à-dire de ne pas ordonner, de ne pas impliquer l'intelligibilité, mais de laisser, en revanche, du sensible advenir » (p. 57).

²¹⁸ Jean-Louis Comolli et Vincent Sorrel défendent un principe d'« instantanéité » qui ne refuse pas un effort crucial de médiation du côté du sujet, contre l'inertie immédiate (propre surtout aux appareils numériques) où l'image est reçue dans une disponibilité directe, ne posant aucune question d'usage et d'interprétation. Leur paradigme du travail cinématographique semble être celui d'un *instantanéité médiatrice* qui pourrait être sans doute le synonyme de notre « médiation immédiate » : « Le numérique nous fait gagner en immédiateté : nous pouvons voir immédiatement l'image ; mais il nous fait perdre en instantanéité : l'image est temporellement construite point par point, plutôt que captée » (*Cinéma mode d'emploi. De l'argentique au numérique*, Lagrasse, Verdier, 2015, p. 267 ; pour l'entrée « immédiateté », voir p. 260-262).

n'est pas seulement que l'homme n'occupe plus le centre, mais que la caméra ne le reconnaisse pas comme maître.²¹⁹

Notre souci de médiation immédiate nous mène à faire attention – à savoir à donner de la valeur, en même temps par des pratiques et par des théories – à cette capacité cinématographique de faire attention, qu'on situera autant sur le plan d'une propriété médiale que sur celui d'un usage subjectif²²⁰.

1.5

Ecologie magique du Sud (avec Ernesto De Martino)

Nous pouvons maintenant revenir à l'expérience particulière de Frammartino et à son terrain de travail, la Calabre (ou, plus amplement, le Sud rural d'Italie). Après avoir décrit l'importance générale de la localité du geste cinématographique comme une déontologie médiale du *genius loci*, l'esprit spécifique des (mi)lieux de tournage de Frammartino demeure toutefois une question à creuser. Quel *genius loci* ce cinéaste rencontre-t-il et valorise-t-il en Calabre ? Quelles perspectives ce paysage ouvre-t-il au travail cinématographique ? Ce sont des problèmes cruciaux pour comprendre le choix territorial de ce cinéma.

²¹⁹ Voir l'entretien en annexe. On peut mettre les mots de Frammartino en résonance avec l'avis de Maya Deren, cinéaste expérimentale américaine : « Au fond, un tableau n'est pas le portrait ni l'image d'un cheval ; il s'agit plutôt d'une certaine similitude avec un concept mental qui ressemblerait à un cheval ou qui, comme dans la peinture abstraite, n'entreprendrait aucun rapport visible avec le moindre objet réel. La photographie, par contre, est un procédé par lequel un objet crée sa propre image par l'action de sa lumière ou de son matériel photo-sensible. Elle se présente ainsi comme un circuit fermé au moment précis où, dans les formes d'art traditionnelles, le processus de création a lieu, c'est-à-dire quand la réalité traverse l'artiste » (Maya Deren « La cinématographie ou l'usage créatif de la réalité », in *Écrits sur l'art et le cinéma*, Paris Expérimental, Paris, 2004, p. 81-98 et 83).

²²⁰ Parfois, le débat intellectuel s'acharne autour du partage entre ceux qui défendent une approche médiale des analyses esthétiques (quels sont les propriétés techniques d'un dispositif ?) et ceux qui au contraire défendent une approche pratique (quel traitement ou usage est appliqué à ce même dispositif ?). Deux a priori différents seraient revendiqués par les premiers et par les seconds : un transcendantal soit technique, soit déontologique. Cette opposition intellectuelle qui donne souvent des occasions fertiles d'approfondir nos théories en les affinant davantage, tantôt tombe dans des rigidités exclusives regrettables. Il ne s'agit peut-être pas de choisir entre les deux : il nous faut plutôt jouer entre les deux plans pour retenir en même temps et l'impondérabilité de l'enregistrement mécanique et l'imprévisibilité d'une déontologie locale de l'écriture filmique. Elles co-opèrent dans une même œuvre : elles renforcent ensemble la qualité de « médiation immédiate » du travail.

La parabole de *Tarda primavera* nous annonçait les lignes profondes du travail de Frammartino marqué par une recherche des conditions de seuil, de contamination où les cloisonnements civilisés sont assouplis et traversés. Le retournement de l'histoire de Pinocchio proposait plus ou moins explicitement de déverrouiller les distinctions (d'espaces, d'espèces, de logique...) plutôt que de procéder à une répartition bien maîtrisée mais nuisible. Cette maîtrise semble s'affaiblir dans un territoire, comme celui de l'arrière-pays calabrais, très éloigné de l'influence de la civilisation moderne et de ses principes.²²¹ Dans ce (mi)lieu géo-culturel, le réel vibre de passages contradictoires et d'échanges qui bravent nos logiques séparatistes et qui suggèrent une manière différente d'appréhender ce qui nous environne, en particulier ses conditions d'animation et d'enchevêtrement.

Ma région est une région animiste. Je me souviens très bien de ma grande mère qui s'arrêtait pendant les balades pour montrer un serpent au bord de la route en disant en dialecte : « C'est une âme ». Tandis qu'un chien sauvage qui remontait du torrent sec pour demander un bout de nourriture était un esprit tourmenté.²²²

Dans ce territoire, les univers vivants se montrent spontanément imbriqués et la matière environnementale est habitée au quotidien par des phénomènes contradictoires : un devenir fluide brouille les frontières entre humain et non-humain, animé et inanimé, réel et fabuleux, créant des régimes incertains d'identité.

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 origine ou si c'était le contraire.²²³

²²¹ Un tel contexte fournit le terrain d'écriture et de tournage idéal pour le projet cinématographique de Michelangelo Frammartino, comme ne manquait pas de remarquer Macheret dans la conclusion de sa critique: « Il se situe plutôt à un endroit où la communication n'a pas encore été interrompue entre l'homme et les puissances telluriques. Un endroit poreux où tout communique encore sur un mode irrationnel, magique, en dehors du seul principe de raison suffisante qui est celui des sociétés technologiques » (« La chèvre et le chou », *op. cit.*, p. 26).

²²² Voir l'entretien cité de Michelangelo Frammartino pour Bellaria Film Festival.

²²³ Voir entretien en annexe.

Cette condition foncière d'indistinction semble, finalement, atteindre le partage entre le sujet (actif) et le paysage (passif), destinés à tomber dans une condition d'indiscernabilité : le doute sur lequel se conclut la citation de Frammartino semble indiquer une telle situation. Faut-il assigner aux recherches personnelles autour des zones de passage et de contamination une priorité qui l'amènerait, ensuite, vers le pays calabrais ? Ou bien serait-ce son appartenance natale à ce paysage, imprégné d'animisme qui alimenterait sa réflexion et ses créations autour de ces thèmes ? Si l'on accepte de ne pas trancher, il sera possible d'admettre une co-constitution du fond commun (le milieu) et des expériences individuelles, de l'environnemental et du culturel²²⁴.

Afin d'accéder à un tel tissu géo-anthropologique (celui de l'Italie méridionale) on ne peut pas se passer de la référence à un des intellectuels qui ont pénétré le plus profondément les viscères socioculturelles du monde traditionnel de l'Italie du Sud : Ernesto De Martino, qui a produit des lectures très fines de ce contexte en jonglant entre anthropologie, philosophie et psychanalyse. Le caractère instable, riche et contradictoire que l'expérience, selon Frammartino, acquiert dans ce monde rural gagne une intelligibilité significative lorsqu'on l'éclaire par l'étude du « magisme » repéré par De Martino au sein des civilisations anciennes (à partir de celles du Midi italien). Les différentes catégories d'animisme, sorcellerie ou chamanisme s'avèrent n'être, selon cette pensée, que des chapitres particuliers de la vie magique. Ce qu'il appelle « monde magique » serait une certaine configuration du réel particulièrement présente dans les sociétés non-modernes ne pouvant pas être réduite à un moment précoce et dépassé par une évolution progressive. La phase magique correspondrait à cette situation incertaine et labile de brèche entre présence et absence de l'univers humain où se produit un moment d'instabilité ontologique entre sauvage et civilisé, moment qui ne connaîtrait point d'épuisement. Ni pur immédiat (la nature absolue), ni médiation systématique (un univers saturé de civilisation anthropique), l'état magique se déploie dans l'instable interstice d'une dispute ouverte entre les deux conditions :

²²⁴ Ces questions occupent une place centrale dans le travail de Tim Ingold, notamment dans le cadre d'une critique de la division entre biologique et culturel, qui recoupe aussi un certain partage entre immédiat et médiat. Un exemple de ses réflexions sur ce sujet épistémologique peut être repéré, en langue française, dans son essai « Culture et perception de l'environnement », in *Marcher avec les dragons*, *op. cit.*, p. 131-148.

Quand la présence s'efface sans compensation, le monde magique n'est pas encore apparu ; une fois la présence rachetée et consolidée, une fois qu'elle ne perçoit plus le problème de sa labilité, le monde magique a déjà disparu. C'est dans le rapport concret entre les deux moments, dans l'opposition et dans le conflit qui en découlent, que le monde magique se manifeste en tant que mouvement et que développement, qu'il se déploie dans la variété de ses formes culturelles, qu'il voit le jour dans l'histoire de l'humanité.²²⁵

Dans un état magique, aucun rôle n'est assigné d'une manière définitive et la réalité est régie par un ordre éphémère et métamorphique : « présence au monde » et « monde qui se rend présent » sont en continuelle dispute pour la définition de leurs frontières respectives, une dispute qui entraîne « des actes de belligérance, des défaites et des victoires, ainsi que des trêves et des compromis »²²⁶. La tension propre à ce régime s'établit *entre* un désœuvrement (« l'anéantissement » ou « l'abdication ») et une œuvre (« une création culturelle » ou une « signification »)²²⁷. C'est une tension entre positif et négatif, entre verbal et non-verbal qui agence une apparence et une perception des mondes plus ouverte, complexe et dynamique. Elle travaille notre souplesse et notre réactivité par ce qu'Yves Citton appelait une « gymnastique ontologique »²²⁸, à savoir un entraînement à des configurations du réel qui excèdent, contredisent et complètent notre propre horizon symbolique et perceptif.

De Martino souligne l'élément problématique d'une telle condition (qualifié de « drame ») par rapport aux contextes archaïques de précarité constante. Il est prêt, toutefois, à en mettre en valeur la puissance créative, vitale et subversive, face à une civilisation comme la nôtre, où le système anthropologique devient tellement fort (« machinique », pourrait-on dire) qu'il risque d'écraser toutes les autres formes de vie (les autres mondes) en les confinant dans le répertoire de l'illégitime. Se confronter à l'univers magique, à la fente troublante qu'il ouvre dans les parois si solides et imperméables de notre système unitaire, pourrait être ainsi un remède efficace à la

²²⁵ Ernesto De Martino, *Italie du sud et magie*, Paris, Sanofi-Synthélabo, 1999, p. 96.

²²⁶ *Ibid.*, p. 164.

²²⁷ *Ibid.*, p.102.

²²⁸ Yves Citton, *Gestes d'humanité*, *op. cit.*, p. 199. Il faudrait donc associer à la notion de « gymnastique ontologique » celle d'une « gymnastique magique ».

violence que cette unité porte en elle-même. Son gouvernement trop strict et insensible pourrait bénéficier d'un passage dans cet état d'ingouvernabilité du réel qu'on appelle magique, où nos sens et nos imaginaires retrouvent une finesse et une ouverture nouvelles²²⁹.

Notre présence décidée et garantie est donc considérée (toujours avec cette limitation de notre conscience historique) comme le modèle de toute présence historique possible : dans tout monde historique et culturel, la présence doit suivre ce modèle, et dans aucune forme de civilisation, la réalité de l'absence ne peut se concevoir comme un problème, comme une réalité qui se fonde, comme une institution *in fieri*.²³⁰

La Calabre de Frammartino est sans doute animée par cet esprit magique, occupant une place centrale de son projet cinématographique : à l'intérieur de celui-ci, toutefois, le régime magique « archaïque » rencontre des préoccupations éminemment modernes d'écologie du sensible.

Le tissu magique du Sud est, dans ce cadre, mis au service de la nécessité de desserrer les verrous perceptifs et sémantiques (les « codes ») du monde historique et humain afin de pouvoir apercevoir et prendre soin des phénomènes environnementaux refoulés. La condition magique opère une suspension vitale de la machine anthropique qui rend possible des nouveaux assemblages, interactions et significations. La présence humaine et son travail médial sont moins gommés que restitués à leurs possibilités de changement inventif par la rencontre avec un immédiat étranger, perçu comme antérieur (archaïque, ingouvernable, inconstructible). Un débordement y aura lieu, où peut-être œuvre toujours-déjà une élaboration de formes de co-habitation différentes : plus justes, plus attentionnées, moins insoutenables. Comme le dit Frammartino :

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 caractère phénoménologique de

²²⁹ Il nous semble intéressant, en cette perspective, de mettre en lien le travail magique tel qu'il est décrit par De Martino avec la notion de « sauvage » en tant que « préservation du monde », telle que Neyrat essaie de l'articuler : « Il n'est pas uniquement ce qui *apparaît* comme non domestiqué, rebelle à la civilisation, gerbe de chaos échappant à notre maîtrise, mais il signale d'abord et avant tout la remarquable *potentialité* dénaturante de la nature, la promesse préservée et en ce sens toujours actuelle, toujours à venir, d'une autre forme de société ». (*La part inconstructible de la Terre, op. cit.*, p. 287)

²³⁰ Ernesto De Martino, *Italie du sud et magie, op. cit.*, p. 204.

suspension du jugement. *L'épochè* comme exercice d'une vie entière. Ça ne signifie pas les détruire – qu'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.²³¹

Prendre le risque de travailler avec les éléments ingouvernables qui nous environnent pour esquiver le risque symétrique de se renfermer dans un rapport au réel borné par son anthropocentrisme aveuglant : voilà un résumé efficace du pari de cette réalisation. La technique devient donc un espace de rencontre et d'affection imprévisible qui postule de multiples enchevêtrements plutôt qu'une affaire de programmation et d'exploitation. Le travail de médiation ouvre un espace diplomatique où il s'agit de traiter une condition immédiate et critique qui nous échappe : au cœur de son cinéma, Frammartino situe ainsi « la question d'une matière incontrôlable mais contrôlée »²³². Une perte s'impose comme condition de découverte et d'entretien des attachements environnants, similaire au manque identifié par De Martino au sein de nos dispositifs d'expérience : « Ces techniques sont simplement un moyen pour rentrer en rapport avec le risque de son angoissante labilité, pour ordonner et modeler le chaos psychique dont on se sent envahir.²³³ » L'aporie de cet incontrôlable-contrôlé se place dans une permanence interstitielle qui relie « vie et mort, organique et inorganique, humain et non-humain »²³⁴. Cette esthétique magique se révèle, finalement, autant liée à un certain potentiel territorial qu'à la mise en place d'une certaine approche de la réalisation documentaire, aux « techniques visant à affaiblir ou atténuer la présence unitaire²³⁵ ».

²³¹ Voir entretien en annexe.

²³² *Ibid.*

²³³ Ernesto De Martino, *Italie du sud et magie*, *op. cit.*, p. 117.

²³⁴ Voir entretien en annexe.

²³⁵ Ernesto de Martino, *Italie du sud et magie*, *op. cit.*, p. 114.

1.6

Enfances, vacances.

Parcours biographique, réflexions théoriques et pratique créative : comme nous l'avons affirmé dès le départ, tout se mêle dans « l'histoire »²³⁶ de cette expérience cinématographique. Pour ce qui concerne le rôle du territoire calabrais, ce n'est peut-être pas un hasard si sa place dans le vécu du cinéaste s'ancre dans des souvenirs d'enfance (comme il le rappelle souvent lors des conversations). Plus précisément des vacances enfantines, qui permettaient au réalisateur de redescendre au pays natal de ses parents. Ce n'est pas un hasard, non plus, si Frammartino, contre toute posture excessivement intellectualiste, souhaitait que son film sorte de la petite niche cinéophile adulte pour s'adresser aussi (et surtout) à un jeune public, par le biais du rire par exemple. Il revendique la possibilité de faire rencontrer au sein de son propre film (dans ce cas *Le quattro volte*) des publics différents, notamment par la co-existence de niveaux pluriels d'expérience :

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 plu le plus a été que des enfants se sont amusés en regardant certains épisodes.²³⁷

Nous avons vu, d'ailleurs, la question de l'enfance surgir déjà d'une manière décisive dans le projet inachevé de *Tarda primavera*. Devenir un véritable enfant, qu'est-ce que cela signifie ? L'histoire de Pinocchio se construit entièrement autour d'un tel questionnement. Le pantin de bois veut devenir un enfant et le cinéaste qui en filme l'histoire à l'envers semble, de quelque façon, partager un désir similaire de redevenir enfant. En ce sens, le cinéma de Frammartino pourrait être interprété globalement comme un long chemin de retour à l'expérience enfantine : plus encore au sens ontologique et linguistique qu'au sens géographique et mémorial. L'enjeu en est moins de retrouver des souvenirs enfantins personnels que de redécouvrir un régime perceptif propre à l'attention de l'enfant, conçu ici comme *l'in-fans* : celui dont la

²³⁶ Pour revenir à un des termes-clé de l'approche par la méthode introduite à travers *Les cahiers du cinéma* et la réflexion de Bergala.

²³⁷ Voir entretien en annexe.

sensibilité au monde n'a pas encore été formatée par les catégories et les valorisations charriées par le langage humain. Il n'y a pas du tout d'espace pour la biographie, en effet, dans son cinéma voué à l'impersonnel. Comme toujours chez Frammartino, il sera important de lire ces mouvements moins comme une forme de re-venir (mimétique, individuel), que comme une forme de de-venir (exploratoire, pluriel) : par conséquent, il est moins question de retourner à un état antérieur à l'âge actuel (personnel et collectif) que d'être emporté par un devenir-enfant imprévu et créatif qui métamorphose et aère la situation présente.

Un des premiers livres du philosophe Giorgio Agamben avait été construit précisément autour de la question de l'enfance²³⁸. Ses réflexions pourraient nous aider à saisir les enjeux de cette vocation enfantine nourrissant l'expérience d'un cinéaste qui apercevait dans le cinéma une espèce de « *macchina infantile* »²³⁹. Chez Agamben, il ne s'agissait pas d'une enfance comme condition à franchir et laisser derrière soi²⁴⁰. Il n'était pas question, donc, d'une sortie de l'enfance pour intégrer entièrement une autre condition (historique, sociale, adulte) qui supposerait le dépassement complet du monde infantin. Agamben, au contraire, cherche à penser un paradigme alternatif où on serait en mesure de reconnaître la vocation permanente et immanente de ce monde infantin : il met ainsi à l'ordre du jour une certaine inépuisabilité de l'enfance assurant à celle-ci le profil d'une condition ontologique et communicative plutôt que celui d'une certaine période psychologique, pédagogique ou biographique²⁴¹. Elle serait, étymologiquement, le manque de langage (*in-fans*) qui nous voue à l'expérience : ce silence ouvert ne s'opposerait pas au langage même, mais en

²³⁸ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Payot et rivages, Paris, 2002.

²³⁹ À savoir, une « machine enfantine » (Michelangelo Frammartino, « L'infinita oscillazione del reale », in Daniele Dottorini (éd.), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum, Udine, 2013, p. 203-210, p.204).

²⁴⁰ Pour une discussion globale de la notion d'enfance dans la pensée du philosophe italien, nous renvoyons à l'entrée « Infancy » (par Paolo Bortoloni) du dictionnaire paru en langue anglaise : Alex Murray et Jessica Whyte (éd.s), *The Agamben Dictionary*, Edinburgh University Press, Edimbourg, 2011, p. 105-106.

²⁴¹ L'élément *in-fans* d'Agamben est à envisager, à notre avis, comme une condition ontologique qui ressemble au statut de l'*in-constructible* naturel chez Neyrat : « Car l'inconstructible n'est pas un événement qui a eu lieu, une fois pour toutes, à l'origine du monde et des choses, il est présent tout au long de l'histoire de la Terre : le revers transcendantal est l'autre face de l'histoire concrète de la Terre » (*La part inconstructible de la Terre, op. cit.*, p. 293).

constituerait toujours une inauguration renouvelante²⁴². L'inauguration enfantine de la langue (*experimentum linguae*) interrompt et reconfigure l'histoire : le lieu où enfance et histoire rentrent dans un contact indiscernable serait donc cette condition pratique qu'on nomme *expérience*. Une expérience dont l'enfance postule à la fois l'absence en tant que présupposé et la possibilité en tant qu'expérimentation. Fonder le langage dans son absence ou dans son insuffisance, ce pourrait être une énonciation possible et efficace de ce geste qu'on a proposé d'appeler « médiation immédiate ».

Car l'expérience, l'enfance dont il s'agit ici, ne peut être simplement quelque chose qui précède chronologiquement le langage et qui cesse d'exister à un moment donné pour accéder à la parole ; il ne s'agit pas d'un paradis que nous quitterions définitivement un jour pour nous mettre à parler ; elle coexiste originellement avec le langage, ou plutôt elle se constitue dans le mouvement même du langage qui l'expulse pour produire à chaque fois l'homme comme sujet.²⁴³

L'expérience enfantine (irréductible au langage et pourtant l'appelant sans cesse) devient l'élément non verbal et non subjectif où notre capacité insuffisante de parler et de connaître est constamment questionnée et ainsi remémorée.

Ce n'est pas un hasard de notre point de vue si un autre essai du même penseur italien reliait l'enfance à la magie, en définissant celle-ci comme un événement heureux et involontaire qui ne relève pas du travail intentionnel du sujet, se plaçant au contraire du côté de son interruption²⁴⁴. La magie ne serait pas du tout une fonction du pouvoir, selon Agamben, mais plutôt un espace dégagé du contrôle : le philosophe essaie de nous transmettre une idée alternative du magique à celle d'une identification verbale source de maîtrise (l'enchantement du nom secret, de la formule...). La magie serait plutôt cessation du nom aboutissant au désœuvrement de nos prétentions, selon une proposition qui peut faire écho à l'approche de De Martino telle qu'on l'a présentée. Magie et enfance sont deux termes – parmi de nombreux autres qui restent

²⁴² « En tant qu'enfance de l'homme, l'expérience est simplement la différence entre l'humain et le linguistique. Que l'homme ne soit pas toujours déjà parlant ; qu'il ait été et soit encore en-fant, voilà qui constitue l'expérience. » (Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, *op.cit.*, p. 93).

²⁴³ *Ibid.*, p. 89.

²⁴⁴ Giorgio Agamben, « Magie et bonheur », in *Profanations*, *op. cit.*, p. 61-66.

possibles – d’un même rapport perceptif et communicatif au réel dont les enjeux pourraient s’avérer être profondément écologiques.

Il est certain que ce paradigme enfantin appartient aussi à la réflexion de Frammartino. Sa mise en valeur est ancrée dans un discours assez précis qui concerne exactement l’écologie perceptive et communicative : c’est justement dans la suspension expérientielle de notre langage (ses codes, ses clichés...) que d’autres présences environnemental peuvent se manifester et nous interpeller.

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 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 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 lire²⁴⁵.

La sortie de l’indétermination des images enfantines coïnciderait avec une médiation sémiotique pleine et irréversible de notre perception du monde, médiation dont sont victimes toutes les présences qui ne rentrent pas dans ses codes et ses filtres. Ce que Frammartino décrit correspond à un processus d’anthropogénétique (ce qu’Agamben aime appeler « la machine anthropologique ») constituant les êtres humains tout d’abord au moyen de la langue. L’enfance, en tant que phase de défaillance linguistique à surmonter par un phénomène définitif d’apprentissage, risque de figer le monde dans une « mise en forme » définitive : l’anthropogénèse est médusée dans un horizon auto-référentiel que Frammartino à plusieurs reprises nomme « anthropocentrisme ».

À l’encontre d’une telle fermeture, le philosophe italien considère la permanence de la condition infantine comme une puissance de désœuvrement linguistique, capable de troubler et de secouer constamment ce qu’on a appris. Si nous pensions à l’homme comme à un site potentiel habité par un « infantilisme obstiné », nous le

²⁴⁵ Voir entretien en annexe.

définirions moins comme « l'animal qui a le langage » et davantage comme « l'animal qui n'a pas encore le bon langage »²⁴⁶. Dans une fidélité prolongée au moment « néoténique », nous comprendrons que nous n'avons jamais appris (à parler, à penser, à habiter nos milieux) : nous sommes toujours en train d'apprendre en défaisant ce qu'on avait préalablement arrêté comme appris. Rapatrons enfin cette théorie sur le territoire de Frammartino, de son *Tarda Primavera* :

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.²⁴⁷

Le phénomène enfantin repose dans une expérience de vacance, au sens autant de manque que de déplacement et d'attention flottante : « L'enfant néoténique se trouverait au contraire dans la condition de pouvoir faire attention précisément à ce qui n'est pas écrit, à des possibilités somatiques arbitraires et non codifiées »²⁴⁸. Vacance de langage, de concepts et de formes : loin du monde qui vaque aux occupations qui l'occupent, vers un monde qui s'adonne à sa vacance propre, à un vide préalable et extérieur à cette occupation. Un lien particulier connecte les enfants et la vacance (plus ou moins littéralement) : ceux qui attendent avec plus d'enthousiasme les fêtes et les vacances sont certainement les enfants. Ils s'en emparent joyeusement, spontanément, là où les adultes démontrent souvent les embarras et la rigidité d'un monde qui a rendu les vacances un péché (contre le productivisme) ou une consommation (en oubliant leur valeur profonde). Si la fête est vraiment le temps pur du désœuvrement humain, on comprend bien pourquoi les rois

²⁴⁶ Voir Giorgio Agamben, « Idée de l'enfance », in *Idée de la prose*, Christian Bourgois, Paris, 2006, p. 81-86.

²⁴⁷ Voir entretien en annexe.

²⁴⁸ Giorgio Agamben, « Idée de l'enfance », *op. cit.*, p. 83.

du désœuvrement, les enfants, y établissent instinctivement leur patrie, ne se retrouvant nulle part aussi à l'aise²⁴⁹.

1.7

Au miroir de *Il corpo Celeste*.

Lorsque Frammartino essaie de recomposer une constellation d'alliés parmi les auteurs italiens de sa génération, il aime citer (avec Pietro Marcello, Saverio Di Costanzo...) le nom d'Alice Rohrwacher. Il s'agit d'une des rares réalisatrices (jeunes) qui a su imposer son cinéma (oscillant entre documentaire et fiction) dans un milieu encore très masculin, et très âgé. Cet intérêt de la part de Frammartino pour le travail de Rohrwacher ne nous paraît nullement anodin : chez elle on retrouve, au contraire, de nombreux motifs fondamentaux de son propre univers cinématographique. En particulier, le parcours du premier film de Rohrwacher (*Corpo celeste*, 2011) semble croiser à plusieurs reprises la trajectoire du cinéma de Frammartino, tout en le renversant. Nous sommes ainsi tentés d'apercevoir dans *Corpo celeste* une espèce d'ombre de *Tarda primavera* : c'est comme si ce projet filmique se trouvait confronté à son fantôme, à son image retournée par un miroir dans le film de Rohrwacher. Celui-ci retrace la difficile contre-migration d'une famille italienne rentrée vivre en Calabre après une période passée en Suisse. C'est une Calabre grise et citadine, qui dévoile son quotidien laid et mesquin à travers la contemplation étonnée de la jeune protagoniste, Marta. La gamine regarde ce petit monde provincial depuis son bord : là-bas, tout tourne autour d'une paroisse habitée par une foi superficielle et creuse, dont la communauté semble envoutée par une banalité corrompue, les clichés du spectacle télévisé et un ennui blasé. Aucune croyance vive ne paraît animer ce coin de Calabre urbaine, au fond de la botte nationale : tous les efforts d'adhésion de Marta au monde environnant butent contre l'opacité obtuse de celui-ci. Cet univers ne peut que répondre par une imperméabilité énigmatique aux yeux étrangers et émerveillés de l'enfant, qui rencontrent partout une ambiance hostile d'indifférence : il apparaît comme inexplicablement déchu, dépouillé d'expérience.

²⁴⁹ Sur la notion de fête chez Agamben (on y reviendra à propos de Frammartino) nous renvoyons à son essai « Une faim de bœuf », dans le recueil *Nudités*, Paris, Payot et Rivages, 2012.

La question de l'enfance occupe une place centrale dans l'économie de *Corpo celeste* qui emprunte un chemin menant à un constat apparemment inexorable : celui d'une inhabilité enfantine de ce monde-ci. Le regard délicat de la petite protagoniste (le regard de l'enfance même) doit demeurer exclu et incompris dans la réalité qui l'environne, comme si aucune possibilité d'échange ne pouvait se donner. Même entre les parois domestiques, dans le foyer familial, sa présence reste spectrale et liminaire. À la suite de l'œuvre d'Anna Maria Ortese à laquelle le titre du film fait référence sans en devenir une adaptation²⁵⁰, *Corpo celeste* semble sanctionner une exclusivité déchirante qui divise l'enfance et l'ordre historique. Chez l'écrivaine italienne, le « corps céleste » décrivait justement l'apparition merveilleuse du monde (dans sa moindre manifestation) lorsqu'il rencontre un regard enfantin. Le « corps céleste », toutefois, demeure inconnu et inconnaissable par le monde adulte et « historique » : ce constat creuse un écart tragique (qu'Anna Maria Ortese décrit comme un « choc » ou une « chute ») entre l'enfant et l'univers de l'« utilité » et de l'« économie » qui l'entoure.

Il comprend ce que l'adulte ne comprend plus : le monde *est un corps céleste*, et toutes les choses, dans le monde et hors du monde, sont de matière céleste, et leur nature, et leur sens – à part une fulgurante douceur – sont insondables. Chaque chose que l'enfant touche, ou voit passer, le fait pleurer ; il demande inutilement à la raison ou à ses supérieurs une explication sur le pourquoi et le comment de semblables splendeurs : habituellement, les supérieurs (maîtres et parents compris) ne sont pas plus informés et attentifs qu'un encrier. L'enfant est seul.²⁵¹

La lecture critique de Nadia Fusini nous invite, à ce propos, à faire remonter cette étrangeté à une condition extatique propre au regard enfantin mélangeant émerveillement, pureté et passivité : dans cette extase nous sommes amenés à vivre autant des puissances romantiques et fabuleuses que des impuissances agressives où le réel s'impose. Déjà chez Ortese, la vie enfantine dans le monde historique est déchirée entre un silence douloureux et la réaction d'un surgissement verbal (agambenien) qu'elle appellerait « expression » ou « création ». Entre exclusion et participation

²⁵⁰ Pour une lecture du film sensible au parallèle avec l'univers de Ortese (et la pensée de Maria Zambrano) nous renvoyons à Nadia Fusini, « *Il corpo celeste* d'Alice Rohrwacher », in *Fata Morgana*, n. 30, 2016, p. 87-92.

²⁵¹ Anna Maria Ortese, *Là où le temps est un autre*, Actes Sud, Arles, 1997, p. 14.

subversive. Enfance et histoire s'observent comme deux étrangers, parfois en paix et parfois en guerre : finalement, aucune des deux ne semble pouvoir rejoindre et affecter l'autre.

Dans *Tarda primavera*, l'enfant devait échapper aux mâchoires de cette incompatibilité étouffante par une évasion de l'espace domestique et citadin vers à la montagne boisée, suivant un chemin qui s'achevait dans le rituel magique des hommes-arbre. À l'intérieur de l'espace fabuleux du bois et du déguisement rituel, l'enfance retrouverait la puissance magique et merveilleuse qui lui est propre et, par conséquent, une proximité enchantée avec les vies naturelles. Chez Rohrwacher, nous avons l'impression de saisir une amorce du même geste destiné, dans ce cas, à échouer énigmatiquement : ce sera un geste inabouti, entrevu, éphémère. Sa jeune protagoniste, en effet, aura une chance de sortir de l'univers accablant et froid, replié sur lui-même, dans lequel elle est plongée. Une telle occasion (bien que brève) lui sera donnée par le hasard d'un voyage à la montagne dans un village presque abandonné où vit un prêtre silencieux et solitaire. Là-haut elle sera surprise par une rencontre (spirituelle) avec le Christ – sous la forme d'un crucifix en bois, dont la perte (il tombera à la mer pendant une descente maladroite en voiture) se prête à des interprétations symboliques plutôt explicites. Il s'agit d'une initiation à moitié, juste ébauchée et tout de suite désamorcée. La ligne de fuite montagnaise (l'ascension et l'ascèse) se fait rattraper par le monde d'en bas. Une impossibilité d'enfance s'expose et nous questionne dans l'échec du geste, du contre-mouvement, qui dans l'histoire de *Tarda primavera* aurait dû, au contraire, assurer à l'enfance une véritable possibilité d'achèvement aux enjeux environnementaux. Entre enfance et histoire, aucune rencontre « mutualiste » ne s'accomplit finalement, et la puissance écologique de cette alliance demeure latente et énigmatique²⁵².

Le défi de ce contre-mouvement et de cette association contradictoire suit une trajectoire précaire, incertaine : « La forêt est secrète », affirmait Jünger. Ce geste relève, au fond, moins d'un chemin bien tracé (une méthode, *meta-hodos*), que d'une

²⁵² Cette trajectoire, celle d'une conciliation ou d'un retour manqués, constitue un élément constant du travail de la réalisatrice qui revient dans les long-métrages suivants, *Les merveilles* (2014) et *Heureux comme Lazzaro* (2018).

errance de repérage (une aporie, *ap-oros*)²⁵³. Il est difficile de nous arracher à nos enclaves anthropiques et de descendre, ainsi, de la course du navire historique en exerçant ce choix d'interruption que Jünger appelait « le recours aux forêts ». Il faut donc accepter de lâcher l'élan gagnant pour emprunter la voie des vaincus et des rebelles, voués aux marges et à l'anonymat.

Quant au monde historique dans lequel nous sommes, il est semblable à un véhicule rapide, où tantôt nous frappent des traits de confort, et tantôt des traits de terreur. Il est parfois Titanic, et parfois Léviathan. Le mouvement appâte les regards : aussi la plupart des passagers ignorent-ils qu'ils sont *en même temps* les hôtes d'un royaume tout différent, où règne une paix parfaite. Le second de ces royaumes est aussi supérieur à l'autre que s'il l'avait contenu comme un jouet, comme l'une de ces manifestations dont le nombre set illimité. Ce second royaume est le havre, la terre natale, la paix, la sécurité ; que chacun porte en son cœur. Nous l'appelons la forêt²⁵⁴.

Au demeurant, ce contre-mouvement comme option de sortie s'avère être surtout un arrêt du mouvement même. Un film récent de Claire Simon, *Le bois dont les rêves sont faits* (2016), pourrait être un petit emblème (parisien) de cette parabole grâce à tous ses gestes de micro-recours à la forêt collectés par une caméra discrète et attentionné. La cinéaste sillonne les bois de Vincennes pour rencontrer les mille histoires de ceux et celles qui, au quotidien, prennent la voie du bois par des actes plus ou moins radicaux: ils tentent d'échapper à l'emprise féroce du monde urbain, que ce soit pour le temps d'une ballade ou d'une vie entière campée dans les entrailles du grand parc. Le bois est un lieu d'intensité sauvage qui rend aux gens une espèce de force onirique, de faculté de légende, de vitalité corporelle qu'on pourrait aussi appeler, avec Jünger, « liberté ». Une liberté, autant physique (le bois rhizomatique des errances, des désirs érotiques, des fêtes, de la chasse...) qu'intellectuelle et identitaire (le bois des *outcasts* sans domicile, de l'université de Vincennes, des migrants et des genres mineurs...). Le répertoire des libertés singulières que Claire Simon rassemble au Bois de Vincennes (ancien espace académique de la philosophie politique de Deleuze) croise sous plusieurs aspects celui étasunien identifié par Anna Tsing au long de ses enquêtes

²⁵³ Voir Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, *op. cit.* Sur ces termes on reviendra plus amplement lors de nos réflexions conclusives.

²⁵⁴ Ernst Jünger, *Le traité du rebelle ou le recours aux forêts*, Seuil, Paris, 1981, p. 56.

forestières déjà mentionnées auprès des cueilleurs de Matsutake (latinos, hippies, asiatiques...). Une liberté, ou des libertés (gestuelles), grâce à un bout de forêt sauvage et ensauvageant, même au cœur du navire machinique et institutionnel de la capitale française dont le trajet titanique semble n'offrir au premier regard aucune issue.

Recourir aux forêts signifie interrompre le moteur de la machine anthropologique et retenir son activité incessante pour qu'un espace de contemplation et de mutation puisse s'ouvrir. Recourir aux forêts devient également le nom de la tentative d'écologie perceptive propre à Frammartino. Parfois le recours aux forêts est littéral car il est question de quitter le navire accéléré du monde urbain moderne pour un retrait dans l'arrière-pays boisé et silencieux de la Calabre. Cependant cette situation est amenée à excéder un tel sens référentiel dès que nous apprenons à entendre ce geste plus amplement comme la recherche ou l'aménagement d'un espace attentionnel isolé où une rencontre avec ce qui nous entoure puisse se renouveler²⁵⁵. Cela représente à la fois un principe de création et une proposition de fruition puisque la salle de projection, habitée par les images écologiques, doit devenir cette forêt enfantine où nous tous pouvons descendre du navire rapide et hypnotique de l'histoire – même si seulement pendant une trentaine de minutes comme dans le cas de l'installation *Alberi* qu'on analysera. Ce qu'on appelle la forêt pourrait bien correspondre aux « vacuoles » isolées de l'occupation communicationnelle qu'Yves Citton revendiquait (à la suite de Gilles Deleuze) au nom d'une écologie de l'attention : tant les bois végétaux que les dispositifs de projection répondent à cet appel²⁵⁶. Cette réponse ne peut qu'être encore plus intense et nette si, comme chez Frammartino, il est question de relier la vacuole forestière et la vacuole cinématographique, en confiant l'expérience de la première à la puissance intensificatrice de la seconde. On aura alors une forêt élevée à la puissance deux.

²⁵⁵ « On peut aussi dire que l'homme *dort* dans les forêts. Qu'il reconnaisse sa puissance, lorsqu'il s'éveille, et l'ordre peut d'ailleurs être interprété comme la succession des instants où l'homme, périodiquement, se découvre à nouveau. » (*Ibid.*, p. 49-50).

²⁵⁶ La neuvième maxime énoncée dans son petit manifeste attentionnel cible exactement cet espace (« aménager des vacuoles protégées des assauts de la communication ») où serait possible un geste double et complémentaire d'immersion et de critique. Voir : Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014, p. 259.

1.8

Ciné-chamanisme, éco-chamanisme

Selon Jünger, le recours aux forêts est une activité toujours singulière ou minoritaire, qui s'exerce dans une marge clandestine du monde social. Son protagoniste serait l'individu rebelle. Son geste singulier, toutefois, ne s'épuise pas dans une intention personnelle, mais au contraire doit frayer une voie commune, rappeler un passage, entretenir un seuil. Jünger n'envisageait pas une absorption complète dans la forêt, mais plutôt un pont constamment parcouru entre celle-ci et le navire. Le rebelle en est le gardien, comme le magicien est le gardien des multiples seuils entre le monde historique humain et les multiples univers vivants auxquels il est attaché²⁵⁷. Telle est aussi la conviction de David Abram qui repère dans la figure du chaman aux médiations magiques le profil d'« un intermédiaire entre la communauté humaine et un domaine écologique plus vaste ».

L'intelligence du magicien n'est pas incluse au sein de la société ; sa place est aux abords de la communauté, en médiation entre la communauté humaine et celle, plus vaste, des êtres dont le village dépend pour se nourrir et subsister.²⁵⁸

Depuis sa position décentrée et son attitude nomade, le chaman poursuit des déplacements transfrontaliers (souvent plus perceptifs et linguistiques que territoriaux) qui lui permettent d'échanger et de négocier avec des existences extérieures et inaperçues dans la communauté : des « invisibles », autant des ancêtres et des esprits, que des animaux, des plantes et des phénomènes météorologiques.

Son activité magique au nom d'une collectivité couvre l'espace agentiel que l'anthropologue Bruno Latour assigne politiquement au diplomate – la diplomatie

²⁵⁷ Pour la question des seuils et de leur garde nous faisons référence à l'étude située entre philosophie politique, anthropologie et ethnopsychiatrie de Piero Coppo e Laura Girelli, où les questions de la santé, de la perception et de la connaissance se retrouvent reliées autans au niveau individuel que collectif par un travail sur les situations de passage : *Schiudere le soglie. Vie per la salute e conoscenza*, Colibrì, Milano, 2013.

²⁵⁸ David Abram, *Comment la terre s'est tue*, *op. cit.*, p. 26.

étant, au fond, cet art de l'interstice qui veille sur les seuils communicationnels entre différents²⁵⁹.

On pourrait dire que c'est ce qui définit un chaman : l'aptitude à se glisser aisément hors des frontières perceptuelles qui délimitent sa culture particulière – frontières renforcées par les coutumes sociales, les tabous et, le plus important, par le langage commun – afin d'entrer en contact avec d'autres puissances alentour et d'apprendre à ce contact. Sa magie est précisément cette perceptivité accrue, vive aux sollicitations significatives – chants, cris, gestes – qui proviennent d'un champ plus vaste, plus-qu'humain.²⁶⁰

C'est un certain rapport avec un paysage et des éléments territoriaux qui alimente cette expérience chamanique : elle répond à ce même esprit des lieux (*genius loci*) qui emporte la réalisation de Frammartino. En ce sens, Abram suggère d'ancrer à nouveau la pratique magique dans une relation immanente (de communication) en la soustrayant aux représentations naïves aux accents transcendants et fantastiques. Il essaie ainsi de décrire son intelligence de la magie à la fois langagière et paysagère dont les enjeux ne peuvent qu'être écologiques:

C'est une pratique qui consiste à fabriquer des histoires respectant le rythme et la cadence des paysages sonores locaux, des histoires pour la langue de nos bouches, des histoires qui veulent être racontées, encore et encore, glissant de l'écran ou de la page écrite afin de peupler ces forêts côtières, ces canyons désertiques, ces prairies, ces vallées, ces marais murmurants.²⁶¹

²⁵⁹ Sur la concept de diplomatie chez Latour faire référence, par exemple, à son article « Guerres de mondes - offres de paix, in *Ethnopsy. Les mondes contemporains de la guérison*, numéro spécial: « Guerre et paix des cultures » (Colloque de Cérisy), 2002, pp. 61-80. Nous avons déjà mentionnée le travail de Jean-Baptiste Morizot autour du « modèle diplomatique » qui doit beaucoup à celui de Latour tout en gagnant dans son développement un posture très originale. Morizot propose une définition très claire des gestes diplomatiques: « "Diplomatique" provient du grec ancien δίπλωμα (diploma), signifiant « plié en deux ». Le plié-en-deux, c'est celui qui se trouve à la frontière, contorsionné de telle manière à avoir une partie dans chaque camp, et qui ce faisant rend possible une communication, par le partage d'un code hybride : il constitue un interprète qui joue le rôle de al membrane à l'interface entre deux entités hétérogènes » (*Les diplomates, op. cit.*, p. 30).

²⁶⁰ David Abram, *Comment la terre s'est tue, op. cit.*, p. 30.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 348. « Nous ne savons plus déchiffrer les signes » (p. 65) : à partir d'un tel constat proche d'Abram, la question d'un système de communication entre univers environnementaux qui, tout en étant très différents, se côtoient de près au sein d'un même milieu est explicitement abordé par Morizot dans a section « Une langue vernaculaire » (p. 43-46) de son ouvrage cité, *Les diplomates*. À ce propos, le philosophe éthologue affirme ailleurs que « le chaman est le spécialiste du commerce mental avec les non-humains » (p. 195).

Déjà chez De Martino, le magicien était le « maître du désordre » : celui qui était capable de s'aventurer dans la crise magique où les frontières humaines devenues labiles créent une vulnérabilité chargée de rencontres, métamorphoses et échanges. La communauté confie à l'expertise de ce « passeur ontologique »²⁶² la mémoire et l'entretien des seuils. Lorsque l'historien des religions Mircea Eliade décrit l'activité chamanique comme une « technique de l'extase », opérée par des individus particuliers (« psychopompes », « magiciens », « mystiques »...), il semble converger dans le même espace de réflexion que De Martino et Abram²⁶³. Bien que loin des engagements écologiques contemporains, il nous présente les vertus chamaniques traditionnelles comme autant de capacités perceptives et linguistiques anormales : par exemple, la capacité d'entendre « la langue des oiseaux » ou de « voir les esprits », où semble se jouer, de notre point de vue, quelque chose de l'ordre d'une écologie de la sensibilité (porteuse d'une certaine sensibilité à l'écologie).

Le rapprochement entre cinématographie et pratique animiste qu'on est en train de suggérer n'est pas étranger au cinéaste et théoricien Raoul Ruiz qui a exploré, de sa perspective singulière, cette hypothèse depuis plusieurs décennies. Au nom d'un « cinéma chamanique », il tentait de décrire une forme de cinéma qui aurait dû se rendre dans « l'au-delà de ce qui est limité et trop humain » afin de devenir un dispositif « susceptible de nous révéler les multiples mondes possibles qui co-existent près de chez nous »²⁶⁴. Ruiz était convaincu que l'abandon des codes habituels pourrait nous permettre de sortir de l'horizon trop étroit de la demeure humaine par des parcours narratifs et sensoriels insoupçonnés, « à mille lieues du cinéma narratif actuel ». Par ces parcours cinématographiques inédits s'accomplirait « un processus qui pourrait nous permettre de passer de notre propre monde aux royaumes animal, végétal, minéral, jusqu'aux étoiles, avant de revenir aux êtres humains »²⁶⁵. De tels propos, nous allons bientôt le voir, saisissent très directement certains aspects fondamentaux de l'œuvre de Michelangelo Frammartino, qui semble poursuivre une véritable opération d'éco-chamanisme par les moyens filmiques.

²⁶² Baptiste Morizot, *Les diplomates, op. cit.*, p. 195.

²⁶³ Voir Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Payot, Paris, 1951.

²⁶⁴ Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma 1*, Dis-voir, Paris, 1995, p. 80 et 88.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 78.

Cette triple figure de médiateur – ayant à la fois le visage du magicien, celui du rebelle et celui du diplomate – trace le portrait d’un opérateur écologique qui ressemble beaucoup au profil du cinéaste chez Frammartino. Il remplit cette fonction par les moyens propres au travail cinématographique, là où le chaman fait appel aux techniques magiques, le diplomate aux instruments (dialogiques) de la négociation et de la traduction, et le rebelle aux stratégies du maquis. Chacun cherche à répondre efficacement avec ses stratégies techniques à un problème commun (de médiation) : « Le problème technique fondamental devient alors de mettre en place des dispositifs de communication effectifs »²⁶⁶. Un tel rapprochement entre magie et cinématographie (au nom d’une écologie politique du sensible) pourrait être légèrement complété et re-articulé par la pensée de Gilbert Simondon qui consacre un chapitre très dense de son *Sur le mode d’existence des objets techniques* à plusieurs questions qui nous concernent de près. Selon Simondon, il y a un lien très étroit, homologue, entre activité magique et travail esthétique (où la technique serait en jeu), bien qu’on ne puisse pas en affirmer la pure et simple coïncidence. Chez Simondon, à nouveau, la condition magique correspond à une phase d’indistinction primaire où le partage entre sujet et objet, ou figure et fond, n’a pas (encore) lieu d’être.

L’unité magique est la relation de liaison vitale entre l’homme et le monde, définissant un univers à la fois subjectif et objectif antérieur à toute distinction de l’objet et du sujet, et par conséquent aussi à toute apparition de l’objet séparé.²⁶⁷

Cette unité (« centre neutre primitif ») serait brisée par un déphasage double introduisant et une médiation objectivante (ce qu’il appelle la technique) et une médiation subjectivante (la religion)²⁶⁸. Un tel phénomène de dédoublement se produit à partir d’un contexte précis, celui de la magie entendue par Simondon comme un état où l’adhésion entre homme et nature est immédiate, comme une coïncidence : la structure est inhérente au monde, ses points de saillances (figures) sont

²⁶⁶ Baptiste Morizot, *Les diplomates, op. cit.*, p. 191. Dans le cadre de notre réflexion autour des méthodes documentaires, nous rappelons l’heureuse définition d’un « chamanisme méthodologique » qu’il propose (p.190).

²⁶⁷ Gilbert Simondon, *Du mode d’existence des objets techniques*, Aubier, Paris, 2012, p.227.

²⁶⁸ « La médiation entre l’homme et le monde s’objective en objet ethnique comme elle se subjective en médiateur religieux. » (*Ibid.*).

l'expression solidaire d'un fond. Or, la phase esthétique opérerait (grâce au souvenir de l'expérience magique) une neutralisation en contrepoint du partage technico-religieux postulant une « maturité des techniques et des religions » qui « tend vers la réincorporation au monde ».

Là apparaît l'impression esthétique, dans cet accord et ce dépassement de la technique qui devient à nouveau concrète, insérée, rattachée au monde par les points-clés les plus remarquables. La médiation entre l'homme et le monde devient elle-même un monde, la structure du monde. De même, la médiation religieuse, après le dogmatisme détaché du concret de l'univers et mobilisant chaque dogme pour conquérir tout représentant de l'espèce humaine, accepte de se concrétiser, c'est-à-dire de se rattacher à chaque culture et à chaque groupe humain selon des modalités relativement pluralistes ; l'unité devient unité d'un réseau au lieu d'être l'unité moniste d'un unique principe et d'une unique foi²⁶⁹.

L'œuvre d'art renouerait avec un état d'immédiateté qui correspond à la forme magique sans se confondre avec elle : comme Simondon lui-même le souligne à plusieurs reprises, ce n'est pas « une survivance d'une époque antérieure ». Le travail esthétique serait plutôt « une médiation qui conserve la structure du monde magique » et qui « marque le point neutre entre les techniques et la religion ». C'est une espèce de magie seconde, ou médiation immédiate. Plus un de-venir qu'un revenir : à la fois, « un rappel permanent de la rupture de l'unité du mode d'être magique, et une recherche d'unité future »²⁷⁰.

C'est ainsi que nous proposons d'appréhender l'élément magique que nous avons essayé de décrire chez Frammartino, au nom d'une écologie du sensible que, en effet, nous souhaitons surtout saisir dans les termes d'une écologie des techniques du sensible²⁷¹. Elle met les media (en l'occurrence, le cinéma) à l'épreuve du défi magique des médiums, le défi de la phase magique indifférenciée.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 250.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 222.

²⁷¹ Bruno Latour insiste sur cette question: « Si le verbe ÉCOLOGISER doit devenir une alternative à moderniser, on aura besoin d'établir avec les êtres techniques bien d'autres transactions. » (Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existences*, *op. cit.*, p. 235).

2.

IL DONO (2003) – EXERCICE DE DÉSŒUVREMENT

Précédé par des bruits indistincts et aveugles, le plan initial de *Il dono* – le premier long métrage de Frammartino – est inauguré par l’ouverture d’une porte donnant sur un extérieur rural²⁷². Placée à l’intérieur d’une pièce sombre, la caméra entraperçoit à peine ce qui se passe dehors, encadré par le périmètre rectangulaire du seuil domestique. Plus précisément, il faudrait dire que la caméra est dé-placée à l’intérieur de la pièce noire. Déplacée, dans une position inattendue par rapport à une certaine syntaxe routinière de la construction filmique qui tendrait à proposer d’autres perspectives et d’autres rapports spatiaux, selon un souci de propreté et régularité de la perception narrative. La porte est ouverte par un homme qui sort : il repasse dans le champ de l’image, occupé à des activités indéfinies à l’extérieur. La caméra de Frammartino ne suit pas l’action, elle demeure à l’intérieur de la pièce et s’engage dans une durée longue. L’action humaine (bien que moindre : quelques gestes quotidiens) se déroule dans une distance saccadée qui ne peut que troubler nos attentes spectatoriales. La caméra pourtant ne semble pas en être dérangée, elle ne s’empresse nullement à corriger sa position atypique : elle insiste plutôt. L’étrangeté du cadrage s’avère même plus compliquée, plus surprenante. Un objet non précisément identifié, une masse noire ressemblant à un seau accroché au plafond, oscille au milieu de l’image dès le début du plan. Sa présence mobile entrave notre regard, qui désirerait plutôt suivre ce qui se passe au-delà de la porte, les mouvements de l’homme.

Cette première scène ne représente pas une exception singulière à l’intérieur de l’économie du film, elle désigne plutôt un parti-pris qui va perdurer constamment tout au long de l’œuvre, en informant également les projets suivants de Frammartino. Sa stratégie de décalage géo-culturel, en fait, est doublée par un décalage technique et esthétique qui lui est parallèle : les contre-mouvements précédemment décrits

²⁷² Pour un aperçu de cette séquence d’images nous renvoyons à la table 4 des annexes iconographiques.

atteignent donc les pratiques de tournage, de cadrage, d'enregistrement du son... Une alliance se tisse entre ces deux décalages, elle est scellée par l'objectif commun de défricher des nouveaux terrains sensibles et narratifs en sortant des parois suffocantes de l'édifice représentatif hérité. Entre le déplacement territorial et le déplacement technico-esthétique (se supposant mutuellement), un décentrement de notre univers signifiant est proposé aux spectateurs, au nom d'une écologie perceptive nouvelle et précaire, encore à étayer.

2.1

Prendre de la hauteur et du recul

Le jeu politique autant qu'esthétique des positions et des mouvements concerne, finalement, en même temps l'expérience biographique de Frammartino et la technique constructive de son espace filmique (à laquelle sa formation d'architecte demeure très sensible), en une solidarité décisive. La descente en Calabre et la remontée à son arrière-pays montagneux s'affirmaient, dans une configuration géométrale spécifique, comme un geste à la fois littéral et symbolique menant à prendre de la hauteur et du recul. De la hauteur ou du recul par rapport à un certain monde tant territorial que sémantique – dont les villes de la plaine septentrionale sont un exemple parfait – très éloigné des terres hautes et reculées que Frammartino décide d'habiter cinématographiquement. Un geste d'abstention et de retrait (ascèse) serait à identifier dans ce mouvement de montée (ascension). Les lignes cinétiques de cette posture peuvent être retracées également dans l'agencement des prises de vue. La caméra, en effet, semble quitter le monde humain et ses actions, ou du moins se détacher d'une certaine adhérence à celui-ci caractérisant la plupart des films narratifs qui peuplent nos écrans. Elle aussi commence à prendre de la hauteur et du recul, suivant un protocole de détachement préventif. Les plans ne s'attellent presque jamais à suivre de près un déroulement narratif bien défini, organisé autour de sujets humains centraux : leur conception semble relever d'un principe opposé d'éloignement et d'ampleur. Tout cela dans une remarquable fidélité à la fixité, où le

regard cinématographique tente de bouger le moins possible – en dehors du montage – par un effort réitéré d’endurance²⁷³.

À titre d’exemplification, nous pouvons renvoyer à un plan récurrent²⁷⁴ : celui qui cadre depuis une certaine distance la maison du vieux protagoniste avec ses humbles alentours²⁷⁵. Il s’agit d’un plan assez ample et dépourvu d’un focus dominant qui rassemble à son intérieur beaucoup d’éléments disparates parmi lesquels apparaît aussi (sans jouir d’aucune priorité perceptive) l’action humaine, sur laquelle le film est censé se fonder. Par ce genre de plan, nous sommes confrontés à ce qu’on peut appeler une égalité esthétique, un principe d’équité dans l’exposition qui ne peut que troubler notre regard. Ces images nous exposent, en effet, à un ensemble d’éléments qui relève davantage d’un milieu que d’une individualité particulière : elles sont le fruit d’un cadrage environnemental, libéré de toute focalisation anthropocentrique, qui revient sans cesse dans les films de Frammartino.

À l’intérieur de l’espace perceptif ouvert par ces plans, le dispositif diégétique du partage entre figure et fond est mis à l’épreuve. La figure (humaine) est rabaisée, tandis que le fond fait l’objet d’un rehaussement : un mouvement presque symétrique fait reculer la figure humaine au profit d’une avancée des éléments environnementaux habituellement relégués sur le fond en tant que décor²⁷⁶. Nous nous référons aux plantes, aux animaux, aux objets inanimés, aux phénomènes météorologiques... L’ouverture et l’approfondissement du cadre ne peuvent qu’affecter son potentiel narratif au détriment d’une maîtrise et d’une centralisation diégétiques. Une trame

²⁷³ Jean-Michel Frodon résume ainsi la démarche esthétique du film : « Un film qui semble entièrement fondé sur l’esthétique du frontal et de la durée, des puissances désormais largement apprivoisées du plan fixe et de l’enregistrement des matérialités, et qui ne cesse d’organiser la déviation, sinon la déviance, des prévisions – thématiques ou esthétiques – qu’il suscite » (« Offert de biais », in *Cahiers du cinéma*, n. 594, 2004, p. 51).

²⁷⁴ La répétition demeure un des traits distinctifs et revendiqués du travail de Frammartino : « Pour moi le cadre est un fondement, j’oserais presque dire une présence, et par cela je voudrais dire que pour moi les cadres sont des quasi-personnages. Par conséquent, il est évident qu’ils doivent revenir. » (Michelangelo Frammartino, « L’infinita oscillazione del reale », *op. cit.*, p. 205).

²⁷⁵ Faire référence à la table 3 de l’annexe iconographique.

²⁷⁶ La valorisation du fond dans l’expérience cinématographique a été notamment analysée par le travail de Robert Bonamy, *Le fond cinématographique*, Paris, L’Harmattan, 2013. Pour un cadrage plus générale d’une éthique perceptive du fond nous nous référons à la dernière « maxime de standardisation attentionnelle » définie par Yves Citton dans le petit manifeste qui clôt et résume son *Pour une écologie de l’attention* : elle nous invite notamment à réfléchir à des pratiques qui nous mèneraient à « apprendre à valoriser les propriétés de fond » (p. 260-261).

narrative perdure, sans doute, bien qu'atténuée : le récit filmique demeure, sans se dissoudre complètement comme c'est souvent le cas dans le cinéma expérimental. Toutefois, la ligne narrative est affaiblie par le pas en arrière auquel la camera est soumise, ce qui la repousse sur un plan traversé par une pluralité d'autres mouvements et de présences étrangères²⁷⁷. L'attention flotte, ne pouvant que décrocher à plusieurs reprises du fil narratif pour explorer tout l'espace audiovisuel qui l'entoure et que Frammartino a le mérite de ne pas exclure de notre champ de perception. Ce qui est laissé d'habitude en dehors du champ filmique à cause de son importance marginale et accessoire est accueilli par ce cinéaste à l'intérieur de son cadre. Il aime résoudre cette logistique particulière de l'appareil cinématographique en une formule synthétique : « le hors-champs est dedans »²⁷⁸.

L'imprévu, l'interruption, l'intervention ne se donnent pas par un accès au champ depuis un hors-champ, selon une certaine grammaire de la narration cinématographique classique. Cela aura plutôt lieu depuis l'intérieur du plan même : dans les intentions de Frammartino, c'est le champ qui doit enfanter son propre hors-champ, mais à l'intérieur du champ lui-même. L'élément étranger n'est pas extérieur, commandé théâtralement par la volonté du cinéaste. Il demeure à l'intérieur du plan et en dehors du contrôle de l'auteur et de ses projets narratifs et sémantiques. Il sera actualisé d'une manière imprévisible dans le flottement attentionnel et imaginatif du regard spectatorial qui circule parmi l'ensemble très varié d'objets et de dynamismes qui composent ces plans environnementaux. Cette fourmilière d'objets est le potentiel de hors-champ que la pratique cinématographique de Frammartino accueille dans son cadrage réglé par des gestes de distanciation et d'élargissement. De tels plans amples et profonds ne peuvent qu'exalter l'inéluctable tendance de l'appareil cinématographique à graver dans sa mémoire la présence éphémère, grouillante et

²⁷⁷ «Non qu'il n'y ait pas d' "histoire". Le récit de *Il dono* est clair et simple : un vieux paysan, encore plus seul après la mort de son chien, tombe *in extremis* amoureux d'une jeune femme du village, il dépense toutes ses économies pour offrir à la demoiselle une Vespa qui lui évitera d'avoir à recourir à un autostop qu'elle rétribuait de ses faveurs, avant de mourir, davantage comblé du geste qu'il a accompli que de l'offre chaste de son corps à laquelle elle a volontiers consenti. Mais le déroulement de l'histoire jamais ne guide l'organisation des séquences ni ne domine dans l'émotion que suscite une séquence » (Jean-Michel Frodon, « Offert de biais », *op. cit.*, p. 51).

²⁷⁸ Voir entretien en annexe (il s'agit, d'ailleurs, d'une formule récurrente dans ses discours).

multiple du réel qui excède les filtres représentatifs auxquels nous recourons si souvent²⁷⁹.

Ce que Frammartino travaille ainsi par l'image devient quelque chose de l'ordre de la notion de « dehors » dont Gilles Deleuze avait précisé une théorie philosophique dans l'analyse du concept foucauldien de pouvoir²⁸⁰. Le « dehors » deleuzien ne se situe pas dans le cadre des relations formelles, ordonnées et prévisibles entre intérieur et extérieur: « c'est une taupe » qui habite les phénomènes là où ils se retrouvent emportés par des forces « d'agitation, de brassage et de remaniement, de mutation ». Il n'est pas dedans, il est plutôt entre (« il n'y a que des milieux, des entre-deux »). La formule fondamentale de Frammartino (« le hors-champs est dedans ») décrit essentiellement un déplacement du domaine du hors-champ du régime de l'extériorité à celui du dehors : « *Un dehors plus lointain* que tout monde extérieur et même que toute forme d'extériorité, dès lors infiniment plus proche »²⁸¹. Hanté par la nécessité d'entretenir « l'infinie oscillation du réel » dans ses films, Frammartino rend le hors-champ une affaire de « forces composantes » qui déjouent les « formes composées » (leurs attentes, leurs clichés...), plutôt qu'une affaire d'échanges diégétiques et programmés entre intérieur et extérieur²⁸². Ces forces, bien entendu, seront surtout les forces environnementales auxquelles la captation audio-visuelle s'ouvre par les plans d'ensemble²⁸³.

²⁷⁹ Cela nous conduit au cœur du dispositif de médiation immédiate : le plan est bien entendu un espace construit par le cinéaste (on est dans la médiation et non dans l'inconstructible) ; mais le plan s'efforce d'inclure et de respecter en lui ce qui échappe aux intentions du médiateur (on est dans l'ingouvernable protégé au sein d'un espace construit).

²⁸⁰ Gilles Deleuze, « Les stratégies ou le non-stratifié : la pensée du dehors (pouvoir) », in *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, p.77-99.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 92-93.

²⁸² La notion d' « écart intérieur » proposée par Neyrat (*La part inconstructible de la Terre, op. cit.*, p. 319) nous fournit une formule efficace pour décrire cette immanence du dehors ou hors-champ.

²⁸³ Ce déplacement du hors-champ d'un régime d'extériorité à celui du dehors marquerait tous ces cinémas de la modernité que José Moure associe à une « esthétique du vide » : « Avec les cinémas de "la modernité", loin d'apparaître comme le support d'un échange fonctionnel ou spirituel avec un dehors diégétique (le hors-champs dans le cinéma classique) ou extra-diégétique (le mystère ou la dimension spirituelle dans les cinémas "chrétiens" ou zen), le vide met l'image en rapport avec un dehors interne et neutre, où, dans l'extériorité même d'une présence immédiate, dans une sorte d'intimité avec un dehors interne qui hante le champ ou insiste entre les plans (le vide), se mesure la distance infinie et sans médiation que le langage cinématographique porte à sa limite, reçoit de son propre manque [...]. » (José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 237).

Déjà le cinéma des Straub était nourri par cette magnifique contradiction où un dispositif extrêmement rigoureux de récitation (par exemple dans un de leurs films italiens : *De la nuée à la résistance*) cadré par des plans fixes trouvait son véritable hors-champ dans les interférences paysagères au sein du plan lui-même. Des répétitions littéraires confrontées aux aléas des insectes, de la lumière naturelle, des bruits environnants, des formes végétales – des automates humains : sensibles, charnels, décidés... De cette manière, la prise de vue devient l'occasion d'une sur-prise ou d'une déprise par rapport au contrôle humain. Le dispositif de médiation essaie d'exercer une prise en étant contré par un immédiat qui saisit, s'empare de cette prise en opérant une « prise seconde », à savoir une sur-prise.

Cette surprise environnementale qui s'empare de notre geste d'appropriation ne se déroule pas exclusivement sur un plan visuel. Si nous avons surtout insisté sur des questions visuelles, le filtre sonore contribue également beaucoup à la tendance décrite d'ouverture et de distanciation. Déjouer l'anthropocentrisme perceptif signifie également ne pas adopter une attitude « vococentrique ». *Il dono* est un film quasiment dépourvu de paroles articulées et la voix humaine est presque tout le temps absente. Il n'y a que des bribes de dialogues qu'on entend ou, mieux, qu'on mal-entend de loin, confusément, puisque l'enregistrement sonore préfère ne pas se concentrer spécifiquement sur ces sons à l'exclusion des autres. La voix devient, par conséquent, un bruit parmi les autres : un élément parmi les nombreux autres qui peuplent une situation paysagère.

2.2

La gravité des choses

Dès que la camera s'éloigne du monde humain, celui-ci semble perdre immédiatement sa transparence ordinaire. Le regard distant auquel Frammartino nous assigne fait tomber l'univers filmé dans une sorte d'opacité énigmatique. Un tel effet ne serait, au fond, que le résultat d'un certain usage de la caméra tâchant d'en souligner la force d'extériorité et, donc, de dépaysement par rapport à tout projet subjectif :

Pendant le tournage, j'envisageais ma caméra comme un extraterrestre découvrant le monde pour la première fois. Un regard vierge, incapable de déterminer qui, de la femme ou du pot de fleur, est le protagoniste principal.²⁸⁴

Dès que nos habitudes perceptives se libèrent quelque peu de leur inertie anthropocentrée, tout se retrouve dans une mystérieuse désuétude qui désœuvrera les présences et leur signification. La distance atteinte par cette caméra rappelle parfois la méthode singulière de tournage adoptée par Jacques Tati²⁸⁵ : l'écart d'une réalité observée de loin inquiète notre perception des sujets et des gestes dans l'image. L'effet comique assuré par cet écart ne va pas sans un effet complémentaire de mélancolie qui donne aux films de Tati une épaisseur émotionnelle beaucoup plus complexe que celle du simple moment humoristique.

La présence des êtres humains estompée par le dispositif de Frammartino perd ainsi sa force et sa clarté quotidiennes, alors que d'autres présences (d'habitude inaperçues et passives) remontent questionner notre perception : des objets, des animaux, des événements météorologiques... Les signes humains se vident de leur sens évident en perdant leur netteté et opposent à notre regard une inédite difficulté de lecture. En revanche, des signes inattendus (animaux, végétaux, architecturaux...) se manifestent à leur côté d'eux, de nouveaux signes qui demeurent non encore interprétés. Les deux séries de signes (désuets et nouveaux) s'installent dans un même plan ouvert qui trouble notre regard en nous imposant l'épreuve de reconstruire des liens signifiants, des relations sémantiques inédites. C'est moins un monde incompréhensible qu'un monde livré à une intelligibilité ouverte, dont il faut s'emparer activement à défaut de schémas intellectifs préalables. Il n'est pas question de regarder un objet précis, mais plutôt d'« essayer-voir²⁸⁶ ». Le film de Frammartino

²⁸⁴ Michelangelo Frammartino, dans l'entretien « Il cinema come passaggio di stato ».

²⁸⁵ Plusieurs remarques en ce sens ont été faites, en effet, par les critiques. Voir, par exemple, le commentaire d'Arnaud Hée pour *Critikat* où le couple (« naturalisé » italien) Straub-Huillet accompagne le cinéaste comique : « Sous son apparence austère, ce cinéma taiseux qui inscrit ses plans dans la durée accouche d'une œuvre extrêmement joueuse et drôle. S'y déroule une rencontre – d'ailleurs pas si improbable – entre Tati et le couple Straub-Huillet (ces derniers étant par ailleurs familiers des marges du territoire italien) ».

²⁸⁶ Voir : Georges Didi-Huberman, *Essayer-voir*, Paris, Minit, 2014.

semble nous convier à ce que Deleuze pourrait appeler un exercice d'égyptologie²⁸⁷ : dans cette zone grise d'une matière parlante et d'un homme silencieux, nous nous découvrons tous des apprentis à la recherche de sens, désireux de communication. Selon Gilles Deleuze, ce n'est que face à une résistance – comme celles des phénomènes obtus de *Il dono* – qu'on mobilise vraiment la pensée, l'écoute et l'interprétation en renouvelant une implication mondaine: « La pensée n'est rien sans quelque chose qui force à penser, qui fait violence à la pensée »²⁸⁸. Le détachement et la disjonction, au fond, semblent n'être qu'un geste préliminaire menant à des nouveaux attachements possibles.

Mais revenons à notre matière filmique, à partir de cette première séquence qui avait retenu notre attention. Dans *Il dono*, les gens parlent peu, on les (mal)entend de loin. Ils agissent à peine et les raisons de leurs gestes demeurent obscures dans leur banalité. On préfère s'attarder plutôt dans l'observation de leurs mouvements et de leurs corps, sans pouvoir comprendre aussitôt ce qu'ils font. Les mots ont l'air d'être « graves » eux-aussi : ils coûtent un grand effort, ils sont mâchés, hésitants, hâtifs. Personne ne cause, ni ne discute ou ne plaisante dans ce film. Comme si l'homme n'était pas sûr de l'importance de ce qu'il dit, voire du dire même. Dans cette incertitude, la caméra regarde et enregistre le silence. Elle recule et erre : le plan s'ouvre et s'approfondit. Et voilà que d'autres choses apparaissent, dérangent l'observation, la détournent. Le panier accroché au plafond, qui entravait notre regard lors du premier plan, revient systématiquement dans chaque image tournée à l'intérieur de la baraque sombre du protagoniste. Un deuxième s'y ajoute dans l'espace peu éclairé de la pièce. Un panier qui oscille légèrement, un corps opaque qui insiste entre notre regard et la scène, une masse inanimée qui s'obstine. Notre regard bute contre ce corps noir : le plan ne nous permet pas de le contourner. Son inertie muette et incontournable recèle une promesse d'animation, dont la conscience (bien que latente) agite silencieusement le spectateur²⁸⁹.

²⁸⁷ « Apprendre concerne essentiellement les *signes*. Les signes sont l'objet d'un apprentissage temporel, non pas d'un savoir abstrait. Apprendre, c'est d'abord considérer une matière, un objet, un être comme s'ils émettaient des signes à déchiffrer, à interpréter. Il n'y a pas d'apprenti qui ne soit "l'égyptologue" de quelque chose » (Gilles Deleuze, *Proust ou les signes*, Paris, PUF, 2014, p. 10).

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ À propos de la présence cinématographique des choses et de leurs différents statuts nous renvoyons par exemple au texte introductif de Jacques Aumont, « L'objet cinématographique et la chose filmique 1 », in *Cinémas*, n. 14, 2003, p. 179–203.

Il s'agit d'une promesse qui sera remplie, puisque les choses enfin s'animent, les objets bougent : de cette animation soudaine, notre panier est l'hermétique messenger. L'histoire humaine hésite et tergiverse, la trame s'égare : la caméra ne peut que témoigner de cette vacance, de ce vide. Mais il y a les choses, avec leur activité imprévue : les choses tombent ! C'est l'animation de leur gravité, une charge d'action imprévisible qui les habite toujours et partout. Cependant on l'oublie, on préfère croire qu'elles ne sont que de la matière passive et prête à se plier à notre volonté. Mais les choses se décrochent, tombent et roulent et dévalent, elles glissent : « Dépouillées de leur revêtement de “matérialité”, elles se révèlent non comme des objets dociles mais plutôt comme des ruches d'activité, qui pulsent au rythme des flux matériels qui en alimentent la vie »²⁹⁰. À ce sujet Frammartino aime renvoyer au petit film (issu d'une performance physico-chimique) des artistes suisses Peter Fischli et David Weiss, *Der Lauf der Dinge / The Way Things Go* (1987)²⁹¹. Leur film nous offre presque trente minutes d'un cinéma expérimental et surprenant, sans êtres humains, où les objets conquièrent la scène par une chaîne d'événements déclenchés fatalement l'un après l'autre en l'absence de toute présence humaine. Il s'agit d'une hilarante performance de la matière, suspendue entre chaos et déterminisme, qui défile en toutes ses formes (liquides, inflammables, lourdes, explosives, gazeuses...) dans un formidable circuit d'action-réaction.

Parfois, nous oublions les forces indéchiffrables qui habitent tout objet autour de nous, les ressorts des présences environnantes. Les choses ne cessent pas, pour autant, de porter ces forces aveugles et têtues – à commencer par la force de gravité – qui s'opposent à notre contrôle. Elles sont « graves » parce qu'elles deviennent significatives, mais elles sont graves aussi en tant que corps sujets à l'irrésistible

²⁹⁰ Pour une réflexion sur le statut des matériaux et de leurs agentivités (contre la notion abstraite de « matérialité »), nous renvoyons au travail mené depuis longtemps par l'anthropologie de Tim Ingold (dont un aperçu est disponible en langue française dans « Les matériaux de la vie », in *Multitudes*, n. 65, 2016, p. 51-58). La citation proposée en traduction française dans notre texte est tirée de : « Materials and materiality », in *Being alive. Essays on movement, knowledge and description*, Abigdon / New York, Routledge, 2013, p. 19-32, p. 29.

²⁹¹ Il s'agit d'une référence qui devient citation explicite dans la dernière scène de *Il dono* qui construit un micro-mécanisme à mouvement identique à celui du duo suisse. Dans son entretien avec *Rapporto confidenziale*, le cinéaste italien fait référence à cette œuvre en expliquant sa fascination : « Dans *Il dono* les objets étaient importants, peut-être plus que les êtres humains. [...] Une chose qui m'a toujours fasciné, ce sont les objets qui s'animent et après tu les perds. Ensuite il y a la fascination pour le mécanisme, l'idée de l'automate, qui bouge tout seul. Il y a un film qui m'a beaucoup marqué dans ma formation, celui de Fischli et Weiss, *The way things go* ».

attraction terrestre. Elles sont attirées par le bas, par la terre, comme l'eau des vers de Francis Ponge²⁹² : « Elle est blanche et brillante, informe et fraîche, passive et obstinée dans son seul vice : la pesanteur. [...] Toujours plus bas : telle semble être sa devise : le contraire ».

L'inévitable appel terrestre nous ramène fatalement près du sol, notamment quand on s'envole trop en poursuivant nos fantaisies et nos ambitions. Notre problème majeur, comme le dit bien Latour, ne serait pas une trop grande proximité à la matière terrestre (un « excès de matérialisme »), mais plutôt une insistance verticale bornée que l'anthropologue n'hésite pas à définir comme « une overdose de transcendance »²⁹³. Mémoire d'Icare : il y a un attachement sourd et constant qui attrape nos chevilles quand on essaye de s'élever trop haut pour dominer en surplomb, en remplaçant l'élan vertical dans une immanence horizontale. Le jeu paraît délicat : prendre de la hauteur et ne pas en prendre, à la fois ! C'est une « collapsologie » filmique qui est mise en scène chez Frammartino²⁹⁴. Un ballon dévale les ruelles raides d'un village calabrais (un souvenir de Kiarostami). Un fruit échappe au sac de la fille et roule jusqu'aux pieds du vieux paysan, inventant un tracé pour des sentiments inavoués. Un tonneau se renverse et laisse glisser un rouleau jusqu'à la fosse que le paysan était en train de creuser. Les pentes ubiquitaires de cette zone montagneuse s'avèrent être un formidable allié de cette échappée : elles créent un *clinamen* irrésistible²⁹⁵.

Chez Frammartino, il est incessamment question de chutes imprévues. Et quand il est question de chutes – vieille astuce cinématographique – il est question de

²⁹² Nous nous référons à son célèbre *Le parti pris des choses*, Paris, Folio, 2009.

²⁹³ Bruno Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La découverte, 2015, p. 260. Le piège d'une telle perspective (celui d'un enfermement déterministe : « il ne faudrait pas que le retour sur Terre se traduise par un enterrement ») est mis en évidence par la réflexion de Neyrat qui essaye de nuancer le propos latourien : « nous partageons avec Latour la critique du point de vue transcendant, du « point de vue de nulle part », que l'on peut attribuer à l'astronautique géo-constructiviste, nous avons aussi insisté sur le danger d'un point de vue inverse, qui se traduit par une forclusion du dehors. » (*La part inconstructible de la Terre, op. cit.*, p. 319 et 317).

²⁹⁴ On tire la notion de « collapsologie » d'un ouvrage de pensée écologique publié récemment où les notions de chute et d'effondrement qui nous intéressent occupent une place centrale : Pablo Servigne et Raphaël Stevens, *Comment tout peut s'effondrer. Petit traité de collapsologie*, Paris, Seuil, 2015.

²⁹⁵ La notion de *clinamen* (en tant que moteur aléatoire des assemblages et des scissions cosmiques) est emprunté à la philosophie par excellence des matériaux gravitationnels, à savoir celle de Lucrèce, *De rerum natura*, Paris, Belles lettres, 2012.

bouleversements comiques d'un certain ordre. Des gens qui trébuchent, des objets qui tombent sur la tête, des affaires glissées des poches et perdues : on ne peut pas énumérer tous les gags du cinéma comique qui ont été élaborés autour de la loi de Newton, dont l'origine légendaire (la fameuse pomme qui frappe le crâne du physicien...) est comique elle aussi. La force de gravité ridiculise les sujets et (ré)anime les choses, entre désordre ingouvernable et agencement mécanique du monde. Les choses mettent leurs bâtons dans les roues du rêve de liberté et de maîtrise des hommes. Mémoire aristotélicienne de Thalès qui, un soir, emporté par son étude minutieuse des cieux, tomba dans un puits. Les choses qui tombent et les corps qui choient rappellent aux individus qu'ils sont pris dans un réseau touffu de relations matérielles qui les déterminent et qui demandent leur attention²⁹⁶. Ces chutes rappellent aux « grands penseurs humains » que la matière du monde n'est pas si passive et prévisible qu'on aimerait le croire et qu'ils sont sujets à des vulnérabilités inattendues. On ne peut pas, par conséquent, se passer de prêter attention à ce qui se passe autour de nous, au-dessus de notre tête et en-dessous de nos genoux (pour éviter des accidents désagréables). Si le monde est animé, si nous y sommes foncièrement imbriqués, une attention écologique est à mettre à l'ordre du jour. Peut-être même qu'il faudrait nuancer différemment notre hypothèse et dire : « si le monde est *re-animé* »²⁹⁷. Il est probable que l'intérêt du travail de Frammartino ne peut être saisi qu'à partir du constat d'une « désanimation » qui aurait (nuisiblement) affecté la plupart des présences environnementales dans le régime onto-perceptif des « Modernes »²⁹⁸. La salle cinématographique deviendrait, grâce à de tels films, un

²⁹⁶ « Comme toutes les créatures, les êtres humains n'existent pas dans cet *other side* de la matérialité, mais nagent dans un océan de matériaux » (Tim Ingold, « Materials and materiality », in *Being alive*, *op. cit.*, p. 24)

²⁹⁷ Pour une brève introduction à la notion de « ré-animation », nous renvoyons à Jeremy Damian, « Wierd animisms », in *Corps-objet-image*, n. 3, 2018, p. 4-13. Dans le cadre de la même revue nous avons initialement esquissé les réflexions que nous ré-proposons ici dans le contexte d'une recherche plus vaste : « *Cámara* pythagorique », in *Corps Objet Image*, n. 3, 2018, p. 104-121.

²⁹⁸ On se réfère au lexique et aux thèmes des travaux de l'anthropologue Bruno Latour : « Dès que l'on évite la désanimation, le petit "ce n'est rien que" se remplit d'une multiplicité d'événements, certes tous contingents, mais tous surprenants, qui obligent chacun des suivants à le prendre en compte de leur manière. » (Bruno Latour, *Face à Gaïa*, *op. cit.*, p. 224).

département de réanimation où soigner une perception du réel dangereusement désanimée²⁹⁹.

Il s'agit probablement moins de se méfier du monde (faire attention pour esquiver les dangers) que de faire confiance au monde (faire attention pour accompagner le cours des choses). C'est-à-dire qu'il s'agit moins de pouvoir agir *malgré* le hasard des choses qui tombent autour de nous, que de pouvoir agir *avec* celui-ci³⁰⁰. Il faudrait apprendre à reconnaître leurs signes pour renouveler une certaine intelligence communicative des présences matérielles qui nous environnent et nous affectent (pour le meilleur comme pour le pire)³⁰¹. C'est bien ce qu'Abbas Kiarostami, cinéaste très aimé par Frammartino, semble suggérer avec son court métrage *Solution* (1978). La solution dont il est question est à entendre moins comme une solution à la chute des choses que comme une solution qu'on saisit à *la faveur* de la chute des choses. Un homme est coincé au milieu des montagnes iraniennes, il fait du stop avec une roue de voiture à côté de lui : on devine qu'il est en train d'aller réparer son véhicule tombé en panne. Il attend, il s'adresse aux hommes qui passent, mais personne ne s'arrête. Il fait froid, sa patience et sa confiance s'affaiblissent. L'histoire est paralysée. Il amorce quelques pas en faisant rouler la roue à son côté. Tout à coup, la roue gagne en vitesse, échappe à celui qui se met à lui courir après. En descendant inexorablement parfois la roue s'éloigne, parfois il la rejoint mais sans jamais s'arrêter car l'homme est pris par un élan incontrôlable, impulsé par l'objet qu'il suit. L'homme et l'objet sont un seul projectile, un drôle d'assemblage anthropo-machinique (aux souvenirs

²⁹⁹ Ingold revendique une animation des matières qui ne se caractérise pas selon les traits d'un animisme naïf (« la vie dans les choses »), en valorisant plutôt les puissances de mouvement et de transformation qui sont générées par une appartenance à un médium/milieu vivant (« les choses dans la vie »). L'exemple par excellence du médium, chez Ingold, serait l'espace aérien du « weather-world ». Notre discours sur la gravité animée des choses souhaite se placer sous une telle égide : « Les choses ne sont pas vivantes et actives parce qu'elles sont possédées par des esprits – qu'ils soient *dans* matière ou *de* matière – mais plutôt parce que leurs substances ne cessent pas d'être balayées dans les circulations des médiums environnants qui, alternativement, entament leur désagrégation ou bien – ce qui caractérise les êtres animés – assure leur régénération » (*Being alive, op.cit.*, p. 29).

³⁰⁰ À propos des questions des chutes, résistances et coordinations, nous suggérons la lecture de l'article de Martin Givors, « La terre et l'acrobate. Récit d'une étrange collision », in *Corps-objet-image*, n. 3, 2017.

³⁰¹ C'est l'horizon contemporain (parfois appelé « Anthropocène ») qui nous invite à prendre cette condition en considération : « Désormais (et non pas depuis toujours), le Terre comme trajet (trans-jet) traverse la non-vivant et le vivant, le non-conscient minéral et les divers niveaux de conscience du vivant ; mais elle ne les *oppose* pas. Désormais, la Terre porte et emporte avec elle la multiplicité des formes d'existences, humaines et non humaines, qui sont apparues non pas « sur » elle, mais *avec* elle ; jusqu'au point d'évanouissement du monde » (Frédéric Neyrat, *La part inconstructible de la Terre, op. cit.*, p. 309).

circassiens) qui découvre une puissance d'interaction motrice imprévue. La course se poursuit au long des virages de la route, à travers les galeries, jusqu'à la voiture en panne garée au fond de la vallée. Voilà un éloge jouissif de la force de gravité et de l'animation physique du monde en vingt-quatre images par seconde. L'animation ingouvernable du monde matériel entraîne le sujet égaré et bloqué dans un élan nouveau³⁰² : les trajectoires des choses tracent d'imprévisibles chemins de sortie des impasses humaines³⁰³

2.3

Cinéma(s) de la crise

Le déroulement de *Il dono* est à plusieurs reprises interrompu par des plans indéchiffrables qui arrêtent le regard sur des objets en décomposition ou des choses en ruine. Des bateaux qui gisent abandonnés et vides sur la plage, des ferrailles qui rouillent au milieu d'un pré³⁰⁴. Certes, tout connaisseur du monde rural et, en particulier, du Sud italien ne s'étonnera pas de croiser de tels résidus ou de telles décharges, improvisées au cœur du paysage par l'insouciance de ses habitants. Toutefois, son inclusion dans l'espace filmique n'est pas le fruit du hasard : en résonance avec les scènes qui les entourent, ces objets délaissés retiennent notre

³⁰² Chez Agamben, la pensée (déjà citée) des « assistants » n'hésite pas à nous rappeler que « il y a aussi des assistants parmi les choses », mais elles sont moins de l'ordre d'un instrument fonctionnel que de celui des « objets inutiles, à la fois souvenir et talisman », dont la valeur nous paraît à la fois évidente et insaisissable. Ces choses nous assistent moins au déploiement de notre maîtrise, qu'à l'abandon à un « oubli », à un « inassouvi », où notre inaptitude peut enfin être assumée. Voir : « Assistants », *op. cit.*, p. 33.

³⁰³ José-Marie Mondzain a finement commenté ce petit film. Elle le résume ainsi cette parabole : « Ce qui paralyse cet homme pourtant filmé en plein air, c'est d'être incapable d'attention vers les surprises du dehors. Il lui faut du temps avant de "rencontrer" le pneu alors que le pneu est déjà là. Mais il ne le voit pas, il n'imagine pas que le pneu puisse lui faire don d'autre chose que de son utilité mécanique. C'est la transformation du regard porté au pneu qui le métamorphose en sujet et fait advenir l'autre en tant que sujet. La subtilité du partage entre l'homme et la chose donne une leçon éthique de cinéma. Cette éthique de la rencontre et cet accueil du hasard sont au cœur de tout le cinéma de Kiarostami. Dans tout tournage, non seulement il arrive sans arrêt des événements non prévus mais sans l'accueil de ces événements, il n'y a pas cinéma. » (José-Marie Mondzain, *Images (à suivre)*, Montrouge, Bayard, 2011, p. 183).

³⁰⁴ Quelques exemples de ce type d'image est recueilli dans la table 4 de l'annexe iconographique. André Habib a consacré une recherche spécifique au motif de la ruine au cinéma : *L'attrait de la ruine*, Crisnée, Yellow Now, 2011.

attention et notre pensée³⁰⁵. Plus précisément, nous avons l'impression d'y saisir la trace métonymique de la crise qui ronge le monde humain (ou, du moins, sa représentation), confiné à une silencieuse atonie. Nous avons l'impression que cette crise se glisse doucement, fatalement, à travers toutes les images du film perçant parfois leur surface par des signaux énigmatiques. La mort du chien (inexpliquée) qui inaugure l'action filmique pourrait bien en être un. Le regard de Frammartino, serein et géométrique malgré tout, semble inviter ainsi le spectateur à la traversée d'un monde en crise et son film, *Il dono*, constitue une expérience cinématographique de la crise. Faisons attention : il s'agit bien d'un cinéma de la crise et non d'une crise du cinéma. Nombreuses ont été les prophéties (plus ou moins tragiques) de la fin prochaine du cinéma : à cause, par exemple, de son absorption complète dans la machine de l'*Entertainment* ou à cause de l'avènement de nouveaux dispositifs audiovisuels³⁰⁶. Peut-être qu'une manière efficace de se soustraire à la crise du cinéma (ou juste à ses oracles) serait exactement d'opter pour un cinéma de la crise, c'est-à-dire pour une prestation négative qui est ordinairement exclue par la positivité des cinémas le plus commerciaux. Ce serait dans cette même négativité, ce désœuvrement, que pourrait surgir quelque chose de vivant et résistant, capable d'arracher les images (et le monde) à la crise qui les hante³⁰⁷.

Nous avons commencé à prendre en considération les figures humaines qui habitent *Il dono* : impénétrables, dépourvues de nom et de biographie, à la parole rare et floue, envoutées par une inaptitude peu encline à l'action. Des maladies indéfinies (aussi physiques que spirituelles) semblent les user et demandent parfois des rituels magico-médicaux, dont on saisit difficilement la logique : de l'exorcisme entre femmes de *Il dono* à la poussière ecclésiastique du berger de *Le quattro volte* (qui, par ailleurs,

³⁰⁵ Morreale remarque, en passant, ces présences résiduelles du monde artificiel de la modernité humaine qui se présente ainsi seulement par des signes de ruine et de crise : « Les signes de la modernité sont maintenus hors champ, pour apparaître seulement sous formes de résidus, de choses désuètes, toujours secondaires au regard de la persistance d'une nature perçue non comme un élément poétique, mais comme sujet à la réflexion » (« Nouvelles images du cinéma italien », in *Cahiers du cinéma*, n. 662, 2010, p. 36-38, p. 38).

³⁰⁶ Serge Daney a été, par exemple, une voix très importante parmi celles qui ont évoqué l'idée d'une mort du cinéma (ou du moins d'un certain cinéma) : *Devant la recrudescence des vols de sacs à main, cinéma, télévision, information*, Lyon, Aléas, 1999.

³⁰⁷ Une discussion intéressante de la question de la crise se retrouve à plusieurs reprises dans la pensée d'Agamben. Notamment une réflexion intéressante sur l'origine de l'instance de la *Krisis* a été exposée par le philosophe italien en introduisant une récente édition italienne d'Illich : Giorgio Agamben, « Introduzione » in Ivan Illich, *Genere. Per una critica storica dell'uguaglianza*, Neri Pozza, Vicenza, 2013, p. 7-18.

sera destiné au décès après avoir fatalement perdu son remède mystérieux). Cette mort du vieux berger nous rappelle, évidemment, la conclusion ambiguë du premier film de Frammartino où le protagoniste – après avoir enterré son propre chien, avant, et ses poules, après – semble se coucher lui-même dans un tombeau creusé dans le sol de son jardin, pour y rendre l'âme. L'humain donc se retire (le retrait semble volontaire, paisible) et les autres présences autour de lui s'animent, enfin, en occupant l'espace agentiel ainsi libéré. Comme le lourd rouleau qui, à la fin du film, n'attend que cette disparition souterraine du protagoniste pour entamer sa course. Tous ces signes semblent esquisser un portrait souterrain des situations d'« apocalypse culturelle » qu'Ernesto De Martino était en train d'étudier juste avant sa mort prématurée (1965). Sa disparition nous a légué un grand tas de notes rassemblées au cours d'une recherche inachevée autour de la question de la « fin du monde »³⁰⁸. Cette fin du monde serait à entendre, dans son système anthropologico-philosophique, moins comme une destruction absolue que comme la disparition (relative et contingente) d'un univers culturel. De la même manière, notre notion de « cinéma de la crise » fait moins référence au spectacle des *disaster movies*³⁰⁹ (revenus à la mode ces derniers temps, après leur succès à l'époque du Nouvel Hollywood³¹⁰) qu'à certains films qui regardent de l'extérieur notre propre univers civilisé en mettant en question ses codes et ses représentations³¹¹. Le moment apocalyptique – où s'évanouit l'ordre mondain qui assure notre perception du monde et son « agibilité » – relève d'un « risque anthropologique permanent », selon De Martino.

³⁰⁸ Elles seront publiées dans une édition posthume. Une traduction française du texte paru chez Einaudi en 1977 est depuis peu disponible : Ernesto De Martino, *La fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, Paris, EHESS, 2016.

³⁰⁹ Sur la présence du motif apocalyptique dans le cinéma strictement contemporain (du troisième millénaire) nous pouvons renvoyer au sous-chapitre de synthèse « Apocalisse, fine del mondo » par Franco Marineo, *Il cinema del terzo millennio*, Turin, Einaudi, 2014, p. 158-162.

³¹⁰ Jean-Baptiste Thoret, *Le cinéma américain des années 70*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2006.

³¹¹ Un autre anthropologue, Bruno Latour, s'est récemment intéressé à la question de la « fin », sans faire une référence, pourtant potentiellement pertinente, à De Martino dont il partage la nécessité de penser à la crise ou la fin comme condition permanente à habiter. En pensant la crise écologique contemporaine, Latour nous invite ne pas sombrer dans des cauchemars de catastrophes finales, en apprenant plutôt à vivre dans une condition de finitude – limitation et renouvellement. Ce serait, à son avis, une réconciliation écologique nécessaire avec notre existence finie et terrestre : « Je ne m'intéresse à vous que si vous vous situez *pendant* le temps de la fin, car alors vous savez que vous n'échapperez pas au temps qui passe. Demeurer dans le temps de la fin, tout est là. » (Bruno Latour, *Face à Gaïa, op. cit.*, p. 281).

Qu'est-ce, donc, qu'une « apocalypse culturelle » ? Quels sont ses symptômes ? Dans le cadre de ses recherches, la crise culturelle est identifiée par un affaiblissement de la grille de significations et de valeurs qui fondent et unifient notre vision du réel et notre espace d'agentivité : un tel affaiblissement finit par miner notre emprise autant sur nous-mêmes que sur ce qui nous environne. Elle impliquerait donc un dépérissement de la « scénarisation » façonnant l'univers qui nous entoure et nous-mêmes à son intérieur. Un tel état appartiendrait aussi bien à des phases socio-historiques qu'à des phases psycho-individuelles (par exemple, dans les cas différents de pathologies dites « mentales »). C'est une condition à la fois phylogénétique et ontogénétique. Dans cette situation les êtres humains subiraient une catatonie autant corporelle qu'intellectuelle donnant lieu, entre autres, à des phénomènes que De Martino appelle « être-agi-par » caractérisés par l'imposition des événements extérieurs sur une volonté et une cohésion individuelles amoindries. Le partage entre actif et passif, intérieur et extérieur, parole et silence, sujet et objet devient plus instable et poreux dans ces contextes de désubjectivation « apocalyptique ».

Il est sans doute important de noter que de Martino n'oublie pas de relier ces situations de vulnérabilité et de réceptivité à d'autres manifestations symétriques qui exprimeraient la crise plutôt par des phénomènes opposés, à la nature hypertrophique. Aux cas de diminution de la sémantivité, de l'agentivité et de l'imperméabilité, l'anthropologue italien juxtapose des situations où la crise se manifesterait par des formes d'hyper-activité, de protagonisme maniaque et logorrhée où la défense du monde en crise recourt à une accélération exponentielle de celui-ci. Nous pouvons donc nous retrouver également face à une réalité augmentée (par la crise), jusqu'à la caricature. Si l'univers de Frammartino semble hanté par le premier genre de crise (assumée, instaurée), nous pourrions diagnostiquer la présence subreptice du deuxième genre de crise dans la plupart des produits audiovisuels spectaculaires. Au demeurant, leur excès « inébranlable » de positivité n'aurait pas la valeur d'un signe de santé, mais plutôt d'un alarme « dromologique » (pour rappeler le lexique de la critique de Paul Virilio³¹²). Au cinéma comme à la télévision, la dromologie de nos images qui sont de plus en plus saturées d'un cinétisme extrême et d'un bavardage inépuisable témoignent d'une indubitable exagération de nos structures culturelles. Ce paroxysme (pathologique) de l'action et de la parole semble

³¹² Paul Virilio, « Dromologie : logique de la course », in *Futur antérieur*, n. 5, 1991, disponible en ligne dans les archives de la revue *Multitudes*.

destiné à les vider de leur sens : elles tournent en rond, dans un maniérisme colossal et solipsiste³¹³. Nous voici confrontés à une *crise des images* qui n'a pas cessé d'être dénoncée par les critiques de la société du spectacle depuis plusieurs décennies. C'est d'ailleurs une dénonciation qui n'est pas étrangère au Frammartino grandi dans les années d'or de la télévision commerciale. Les *images de la crise*, pourraient-elles représenter un antidote intéressant à cet interminable (épuisant, bien que sans doute nécessaire) cahiers de doléances ?³¹⁴

Dans l'analyse de De Martino le changement culturel (vital, primordial) ne peut que passer par des moments de crise, n'étant jamais neutre et inoffensif. Il nous encourage, donc, à saisir la part de devenir bénéfique qui est inscrite dans tout symptôme de crise : elle serait, au fond, le préambule incontournable au changement de ce qui est essoufflé. Quand la présence humaine (« *Dasein* ») devient trop rigide et prévisible, à savoir quand la culture est naturalisée d'une manière étanche, elle devient insoutenable et cauchemardesque puisqu'elle entrave toute hétérogénéité interactive du réel³¹⁵. Une telle situation ne peut qu'appeler la crise (malgré sa violence). Celle-ci, pourtant, représente moins une destruction ravageuse, qu'une redistribution nécessaire où « l'animation est partagée entre toutes les entités, si bien qu'il n'y a plus ni objet (désanimé) ni sujet (suranimé) »³¹⁶. Peut-être que notre communauté bavarde et hyper-active (pathologiquement, selon de plus en plus de diagnostics psychomédicaux), prêchant la productivité et la croissance infinie, devrait reconnaître la crise

³¹³ Comolli et Sorrel analysent d'un point de vue critique ces phénomènes accélérationnistes au niveau social en les reliant à l'augmentation de vitesse et de sensations dans les créations audiovisuelles : « Peut-être y a-t-il un lien entre cette angoisse d'aller vite, de plus en plus vite, et les formes des films qui se font aujourd'hui : dans la très grande majorité des cas, les plans qui composent ces films durent de moins en moins longtemps (4-5 secondes), devenant du même coup de plus en plus nombreux (1400 plans pour 1h 30 dans le cahiers des charges des téléfilms de TF1). [...] Ce que nous appelons *cinéma* doit lutter contre cette logique d'*abréviation* du monde » (*Cinéma mode d'emploi, op. cit.*, p. 301-302).

³¹⁴ Peut-être que, comme le dit Latour, c'est l'urgence pressante qui nous impose dans un cadre critique de ralentir et prendre du recul, comme essaient de faire les images lentes et distancées du cinéma de Frammartino : « Je crois au contraire que c'est à cause de l'urgence qu'il faut se mettre à réfléchir lentement. » Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence, op. cit.*, p. 29.

³¹⁵ La relation avec les forces invisibles, « magiques » décèle un potentiel de devenir bénéfique dès lors que nous disposons de techniques et d'expertises (« dispositifs de transactions », le cinéma pourrait en être un) qui nous permettent de « bien retourner, bien dévier, bien installer » ces puissances : « Elles passent, on les transforme, les transfère, et, en passant, si l'on s'y prend bien, elles nous donnent l'énergie pour continuer plus loin, tout autrement, comme une rivière active la roue d'un moulin – à condition qu'un moulin résiste à la pression... » (*Ibid.*, p. 201-203)

³¹⁶ *Ibid.*, p. 241

qui guette son système survitaminé comme jamais³¹⁷. Probablement, elle ne peut y réagir qu'en acceptant un geste préliminaire négatif (défaire, atténuer notre propre certitude culturelle) pour inaugurer un devenir nouveau. Giorgio Agamben ne se lasse pas d'affirmer que seule l'impuissance (au sens de pouvoir-ne-pas-faire) veille sur notre puissance et ses possibilités de création³¹⁸. Que seule notre capacité de destitution assure le sens de toute forme éventuelle de constitution : là où un destin urgent et unique se présuppose, aime-t-il répéter, on ne pourra jamais croiser la communauté qui vient. La crise mélancolique de *Il dono* pourrait bien garder un tel grain de sagesse au fond de son désœuvrement muet. Ainsi, il s'avèrerait être moins un repli de clôture qu'un repli de ressort, annonçant des rebonds vers des nouvelles vitalités, jusque-là négligées.

Cette traversée de la crise à laquelle Frammartino s'adonne n'est nullement solitaire, soulignons-le : peut-on, d'ailleurs, s'en sortir tout seul, d'une crise ? Nombreuses sont les expériences cinématographiques qui l'accompagnent et l'encouragent, dans une espèce de réseau de singuliers, mis en archipel à partir de positions distantes et isolées. Il y a une véritable « Internationale des Cinémas de la Crise » qui épaula la proposition de *Il dono* : son réalisateur n'hésite pas à en détailler les noms. Ce sont les noms d'une génération de cinéastes entrés dans les radars du public et de la critique entre les années 1990 et le début des années 2000. Des cinémas étrangers et peu distribués, repérés par le cinéaste italien dans les festivals ou tard le soir sur RAI 3 (grâce à l'émission *Fuoriorario*), dans le cadre d'une recherche d'images alternatives à celles qui circulent sans arrêt dans nos circuits audio-visuels. Qu'il s'agisse des plaines vides des ex-pays soviétiques ou de la campagne iranienne, c'est au bord du système géo-politique des images qu'il faut aller les chercher (là où Frammartino installera ensuite son atelier filmique) :

Ma sensation, en tant que spectateur, est qu'au cinéma les choses les plus importantes se passent aux bords. Là-bas, à la frontière avec le bord extérieur. Cela se passe ainsi chez nous aussi, en Italie. Il est probable que Rome n'est pas du tout le lieu où les

³¹⁷ Dans cette perspective nous renvoyons aux analyses sombres mais non dépourvues d'ironie de Franco « Bifo » Berardi, *Tueries: forcenés et suicidaires à l'ère du capitalisme absolu*, Lux, Montréal, 2016. Un regard complémentaire à celui de Berardi, pourrait être celui articulé à partir de la question de la fatigue et de l'épuisement par Byung-Chul Han, *La société de la fatigue*, Belval, Circé, 2014.

³¹⁸ Voir, par exemple, son essai « Sur ce que nous pouvons ne pas faire », recueilli dans *Nudités, op. cit.*

choses les plus intéressantes se passent ; peut-être qu'elles se passent ailleurs, aux bords.³¹⁹

Depuis l'Est de l'Europe arrivent Sharunas Bartas et Bela Tarr (surtout *Satantango*), l'Amérique Latine propose Lisandro Alonso avec *La libertad* et *Los muertos*, l'Iran contribuera avec les films d'Abbas Kiarostami³²⁰, l'Asie ajoutera Tsai-Ming Liang...³²¹

Mes cinéastes des années quatre-vingt-dix, à l'exception de ceux plutôt secrets et expérimentaux comme James Benning au Canada, sont Abbas Kiarostami, Sharunas Bartas, BélaTarr, Tsai Ming-Liang. [...] Mais, en effet, je ne vois pas en Italie, la lumière des films de Sharunas Bartas, de ceux de Bruno Dumont non plus.³²²

Même si l'Italie des classiques (Rossellini, Fellini, Antonioni) et du passé récent (Agosti, Grifi, Piavoli, Moretti, Cipri e Maresco...) reste une source importante³²³, Frammartino dirige surtout sa quête fraternelle vers un étranger contemporain qui semble lui fournir des formes plus appropriées pour évader du petit monde des images (commerciales) italiennes. L'ensemble de ces cinéastes internationaux est très varié et hétérogène et, entre eux, les liens sont souvent faibles voire inexistant. S'il est possible d'établir une relation entre ces cinémas si éloignés (géographiquement et culturellement), elle ne sera pas de l'ordre génétique d'une filiation, mais plutôt de celui d'une alliance fraternelle. Certaines caractéristiques semblent revenir constamment dans un tel corpus (bien que chaque fois déclinées d'une manière particulière) : la rareté des dialogues, la précarité de la trame, l'espace prioritaire donné à la matière sensible, les acteurs non-professionnels, des infrastructures de production plutôt pauvres, un refus de la mise en scène qui penche plus du côté du documentaire que de la fiction... À ce propos Anthony Fiant – travaillant sur un

³¹⁹ Michelangelo Frammartino, « Une immobilité frénétique », in Robert, Bonamy (éd.), *Sharunas Bartas ou les hautes solitudes*, De l'Incidence / Centre Pompidou, Saint Vincent de Mercuze / Paris, 2015, p. 79-89, p. 86.

³²⁰ Yannick Lemarié à souligne l'influence de ce réalisateur : « Le village est là. Semblable à celui de Kiarostami dans *Le vent nous emportera*. Avec la même apparente hostilité. Les mêmes chiens qui aboient. Les mêmes terrains pentus. La même verticalité. » (« *Il dono*. Le chemin du réel », in *Positif*, n. 524, p. 39).

³²¹ Voir l'entretien en annexe.

³²² Michelangelo Frammartino, « Une immobilité frénétique », *op. cit.*, p. 83.

³²³ Voir le témoignage fournit par Frammartino à le section spéciale « Memorie, immagini, amori » de *Fata morgana*, n. 30, 2016, p.161-165.

répertoire beaucoup plus vaste que celui qu'on vient de rassembler autour de Frammartino – tente de soutenir l'« hypothèse d'une école esthétique internationale ». Elle se constituerait autour d'une série de traits définissant le profil de ce qu'il appelle « un cinéma contemporain soustractif », dont on peut reporter un exemple :

Action et récit sont donc minorés pour privilégier la contemplation, la lenteur au détriment du rythme soutenu, pour aboutir à des dramaturgies indécises plutôt que précises et achevées, permettant néanmoins l'éclosion d'une réflexion sur le monde contemporain.

Ou encore :

On observe également un gout prononcé pour l'opacité des personnages, une indétermination de leurs aspirations les inscrivant dans une perspective purement existentielle, contrastant avec la caractérisation précise généralement préconisée. La psychologie des personnages, quand elle n'est pas purement et simplement niée, passe alors par de tout autres chemins.³²⁴

Situé quelque part entre une anthologie du cinéma d'auteur contemporain et la proposition théorique, le travail de Fiant autour de la soustraction cinématographique se rapproche beaucoup des études cinématographiques de l'anthropologue François Laplantine. Son corpus est réuni autour de la notion d'un « cinéma de la raréfaction », capable « de résister à l'inflation contemporaine des sons et des images qui provoquent une anesthésie des sensations et de la réflexion »³²⁵. Sa perspective d'analyse diffère au moins en partie de celle de Fiant, mais les noms et les caractéristiques des œuvres retenues et analysées sont à peu près les mêmes. Qu'ils opèrent des démarches de « raréfaction » ou de « soustraction », ces auteurs semblent intercepter et agencer par leurs images une crise que le spectacle bruyant et accéléré du monde médiatique ne peut que supposer sans pouvoir l'énoncer ou exposer.

³²⁴ Les deux citations viennent d'Anthony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, PUV, Paris, 2014, p. 11.

³²⁵ François Laplantine, *Leçons de cinéma pour notre époque*, *op. cit.*, p.13.

2.4

À partir de Sharunas Bartas, par exemple

Que François Laplantine s'autorise à citer (bien que d'une manière rapide et un peu imprécise) *Il dono* à côté du travail de cinéastes tels que Wang Bing ou Pedro Costa, cela ne nous surprend pas. Pourtant, ce qui nous intéresse est moins de faire rentrer l'œuvre de Frammartino dans une Olympe du cinéma d'auteur contemporain, que de comprendre quel impact et quelle signification celui-ci a eu par rapport au jeune réalisateur italien. Et, également, comment ce dernier a transformé et ré-agencé ces matériaux dans son projet de cinématographie écologique. Il existe sûrement un rapport particulier qui relie Frammartino à chaque autre cinéma de la crise qu'on vient de nommer. Il nous semble toutefois possible de résumer ce bouquet d'expériences et de connexions par un cas emblématique : celui du cinéaste lituanien Sharunas Bartas, dont les premiers films ont accompagné la formation du réalisateur italien pendant les années quatre-vingt-dix³²⁶. On essayera de comprendre un peu mieux la pratique cinématographique de Frammartino à partir de celle de Bartas, mais aussi au-delà de celle-ci. Le cinéma du réalisateur lituanien doit littéralement être entendu comme un point de départ qui sera concerné par un mouvement inévitable d'abandon progressif : selon un développement que Agamben nomme d'après Ludwig Feuerbach «*Entwicklungsfähigkeit* »³²⁷. Le cinéma de Bartas deviendra, par conséquent, autant un lieu à fréquenter qu'un lieu à abandonner pour Frammartino, là où son projet écologique devra être entamé.

Une photographie estompée d'une femme nue entre les mains d'un vieil homme, dans la pénombre d'une pièce éclairée par la lumière pâle qui filtre de biais d'une fenêtre poussiéreuse et voilée. Ce même genre d'image se trouve dans le film qui a assuré à Bartas une renommée internationale (*Few of Us*, 1995) et dans le premier long métrage de Frammartino. L'écart d'une dizaine d'années et de plusieurs milliers

³²⁶ Frammartino revendique une relation décisive avec ce réalisateur, notamment avec le premier Bartas : « Ma découverte des films de Bartas remonte, désormais, à plusieurs années, alors que j'étais étudiant. Pour être tout à fait honnête, je n'ai même pas vu ses derniers films : je me suis arrêté à *Freedom* (2000), je crois. Après j'ai été moins attentif. L'essentiel de ma réflexion sur ses réalisations concerne *Few of us* et *Corridor* que j'ai regardés avec beaucoup de soin [...]. » (« Une immobilité frénétique », *op. cit.*, p. 82).

³²⁷ Le concept est cité à plusieurs reprises chez Agamben, comme un refrain. Voir, notamment, son texte de théorie méthodologique : *Signatura rerum*, *op. cit.*.

de kilomètres entre Russie et Calabre, nous entraînerait peut-être à attribuer cette récurrence au hasard. Il ne s'agit pas, toutefois, d'une simple coïncidence. Elle est plutôt l'indice d'une rencontre décisive. Une telle rencontre paraît se déployer davantage sur le plan du sensible que sur le plan culturel et intellectuel : apparemment rien ne relie directement le Nord-Est post-soviétique où évoluait Bartas il y a vingt-cinq ans et le Midi italien des années deux mille de *Il dono*. Aucune citation explicite et conceptuelle du cinéaste lituanien, par ailleurs, n'est faite par l'auteur italien. Pour rendre ce lien manifeste, il nous faut plutôt aller fouiller parmi les effets de lumières, les aménagements domestiques, la forme des gestes, la posture des corps, l'expression des visages... C'est là qu'on pourra repérer des signes révélateurs de ce qu'on a appelé, avec Frammartino lui-même, un « inconscient audio-visuel », plus lié au vécu sensible qu'à la construction volontaire³²⁸. Vue l'importance accordée par Frammartino à des films tel que *Few of us* lors du tournage de *Il dono*, ces liens esthétiques très forts ne nous surprendront guère : « Je me souviens que, lorsque je réalisais *Il dono*, je chronométrais encore la longueur des plans de *Few of Us* »³²⁹.

Des chèvres s'arrêtent au seuil d'une maison humaine et regardent dedans, à la fois curieuses et indifférentes. À ce plan de *Le quattro volte* se superpose celui d'un troupeau de rennes indécis qui lorgne l'intérieur d'une baraque sibérienne (*Few of Us*, à nouveau). Sur les deux images s'en rajoute une troisième – caprine, à nouveau – de *Seven Invisible Men* (un film de 2005 que Frammartino n'aurait pas vu). Parmi ce que Robert Bonamy appelle « les invariants » ou « les motifs structurants » chez Bartas le spectateur se rappellera sûrement ces corps accroupis, repliés sur eux-mêmes, presque tremblants, dans des positions fœtales³³⁰. Mais aussi les regards perdus dans le vide sur des visages mélancoliques et une cigarette dans le coin de leur bouche, des gestes lents et distraits de fumeur. Et encore des attentes entre l'alerte et la rêverie à côté d'une fenêtre ou d'un autre seuil quelconque. Ce ne sont que quelques-uns des traits qui reviennent sans arrêt, un film après l'autre, dans les êtres humains filmés par Bartas,

³²⁸ Voir l'entretien en annexe.

³²⁹ Michelangelo Frammartino, « Une immobilité frénétique », *op. cit.*, p. 83.

³³⁰ « Néanmoins, s'il agissait de construire un lexique imaginaire pour le cinéma de Bartas, le premier mot, à la lettre A, serait, aussi étrange que cela puisse d'abord paraître, le mot *accroupi*. La position accroupie se répète de personnage en personnage, dès son premier long métrage *Trois jours* jusqu'à *Peace to us in our dreams* (2016), comme pour affirmer quelque chose dont nous ne percevons pourtant pas tout à fait la teneur, dont on ne perçoit pas le sens. » (Robert Bonamy, « Une poétique du désœuvrement » in *Sharunas Bartas, ou Les hautes solitudes*, *op. cit.*, p. 13-29, p. 16).

comme les masques ou les figures d'un désœuvrement (ou d'une crise) qui enveloppe chaque scène (humaine) dans un envoûtement contagieux. Par ailleurs, une homologie énigmatique semble rassembler les personnages et leur cinéaste, qui dans ses films (lorsqu'il joue, par exemple dans *Indigènes d'Eurasie*, 2010) aussi bien que dans sa vie (dans les images des entretiens ou des tournages), tend à leur ressembler incroyablement : mêmes positions accroupies, même regard, même cigarette, même silence interrompu par des lambeaux de phrases mâchées... Ces mêmes traits disposent d'une manière évidente le jeu (minimal) de la jeune fille protagoniste de *Il dono*, la ressemblance entre elle et les êtres peuplant l'univers de Bartas est indéniable et se confirme à chaque plan. Mêmes positions accroupies, même regard, même cigarette, même silence entre l'égarement et la surprise... On ne s'étonnerait pas de la voir soudainement apparaître au milieu d'une des fêtes splendides et misérables qui ponctuent les films du Lituanien, ou bien dans l'une de ses errances à travers des villes spectrales³³¹. Frammartino, à ce propos, affirme explicitement d'avoir trouvé un modèle de réalisation et de jeu alternatif dans la démarche du cinéma de Bartas auquel il avait prêté particulièrement attention lors de ses années de formation.

Clairement, ce cinéma démentait les codes, les normes de l'intrigue et du récit que tout malheureux étudiant de cinéma se voit systématiquement imposer. Le personnage passif, c'est évident, est refusé par tout manuel de scénario.³³²

Il se peut donc que le cinéaste italien ait étudié le cinéma (à partir de la question du jeu d'acteur) davantage à l'école des films de Bartas que sur les manuels officiels.

Certes, la trame reliant ces deux réalisateurs se tisse surtout au fil de résonances sensibles et d'échos audio-visuels. Elle ne relève certainement pas d'un manifeste partagé, mais plutôt d'une configuration similaire du sensible. Une telle configuration, à la fois esthétique et politique, correspondrait aux « cinémas de la crise » dont on a commencé de parler. Celui-ci s'agencerait selon la vocation commune à ce que Robert Bonamy a appelé une « poétique du désœuvrement », à re-situer – bien entendu – dans le contexte de chaque réalisateur. Le désœuvrement qui défait les récits, empêche la parole et retient l'action refléterait, au fond, le désœuvrement

³³¹ Nous renvoyons à la table 1 de l'annexe iconographique pour une comparaison visuelle entre les images des deux réalisateurs.

³³² Michelangelo Frammartino, « Une immobilité frénétique », *op. cit.*, p. 84.

engagé éthiquement et pratiquement par un réalisateur-renonçant. Alors la crise qui hante les films de Bartas ne pourrait pas être écrasée (comme certains commentaires le font) sur un déterminisme historico-géographique : à savoir une situation de crise vécue biographiquement par le réalisateur lors de la chute de l'Union Soviétique et de son interminable transition à un plus gai avenir jamais atteint. Sans évidemment vouloir taire cette composante, nous pourrions aussi déplacer sur le plan plus ample et partagé d'un certain épuisement ou malaise socio-anthropologique³³³. Sur un tel plan, l'expérience singulière de Bartas peut sortir d'un isolement qui tend inévitablement au solipsisme de la pose. Elle peut rejoindre d'autres expériences cinématographiques et instaurer, malgré les distances sidérales et incommunicables (si revendiquées et exposées par le cinéma de Bartas), un échange avec d'autres œuvres désœuvrées – celle de Michelangelo Frammartino, en particulier. Ensemble, elles dessinent un geste de « renonciation » où il est bien sûr question de « se dédire, se retirer ; mais afin d'annoncer, de proposer une autre vision du monde »³³⁴.

2.5

Des images comme des dons

Dans son état des lieux du cinéma italien contemporain pour *Les cahiers du cinéma*, Emiliano Morreale produit un éloge des nouvelles formes documentaires inscrit surtout dans la conscience profonde du « statut des images » et de leur « mutation radicale ». Ce qui caractériserait de manière transversale ces cinémas – « dans un moment de crise majeure pour le cinéma de fiction et dans un contexte de servilité extrême dans les média audio-visuels » – serait une sensibilité aiguë pour les images en tant qu'elles témoignent de nos attentions et de nos inattentions³³⁵. Confrontés à une inflation et à une usure dramatiques des images, les auteurs cités par Morreale (de

³³³ François Laplantine décrit ainsi l'élément critique au cœur de ces formes cinématographiques : « Il s'agit d'un travail d'interrogation : l'interrogation de la double crise de la représentation (dans le politique et notamment dans les images du politique), de la crise des modèles explicatifs et du récit, ainsi que la disparition croissante de la négativité, sans laquelle il n'y a pas de pensée. » (*Leçons de cinéma pour notre époque, op. cit.*, p.20)

³³⁴ Nous ébauchons ici une catégorie des « cinémas de la renonciation » inspirée par l'usage engagé et positif de ce terme que Neyrat suggère: « Renoncer signifie abandonner (l'usage, la jouissance de quelque chose), faire preuve d'abnégation, mais aussi annoncer en retour (*re-nuntiare*), grâce à une sorte de mouvement en arrière que suggère le préfixe (*re*) » (*La part inconstructible de la Terre, op. cit.*, p. 329-330).

³³⁵ Emiliano Morreale, « Nouvelles images du cinéma italien », *op. cit.*, p. 37.

Frammartino à Rosi) n'acceptent ni de s'aplatir sur les images stéréotypées et instantanées qui circulent de toutes parts, ni de renoncer aux images tout court, au nom de deux formes opposées d'immédiateté. Conscients du rôle primaire de ces médiations, ils essaient plutôt de travailler dans les images afin d'y construire un rapport (différent) au réel.

Ce n'est probablement pas un hasard si l'œuvre de Frammartino retient l'attention de cet article qui en fait l'objet d'une analyse rapprochée à titre d'exemplification. La critique des images ambiantes est une question qui revient sans cesse dans la réflexion de cet auteur, qui a grandi et s'est formé entre les années quatre-vingt et les années quatre-vingt-dix lors du grand succès de la télévision commerciale et des nouveaux media de masse. Parmi les images qui circulent dans les circuits médiatiques (autant télévisuels que cinématographiques, ensuite numériques), il identifie très rapidement une question fondamentale : ce qu'il appelle le « problème de l'interaction ». L'environnement visuel dans lequel il évolue le confronte à des « images très charmantes, mais peu participatives »³³⁶. Leur haut taux d'impact sensible (leur sensationnalisme) s'oppose à une possibilité de les habiter, c'est-à-dire d'en faire une expérience, de se les approprier et d'interagir. Il n'y aurait pas de marge expérientielle dans ces images saturées et suturées :

Selon Baudrillard, la réalité est malléable et apparente et elle se donne à chacun de nous d'une manière différente, tandis que les images du cinéma me paraissent même trop « définitives ». J'avais l'impression que tout le monde sort de la salle avec les « mêmes » images, douées du même sens, fermées. Tandis que chacun sort d'un événement réel avec son propre mode de lire et de vivre l'événement.³³⁷

L'immédiat du réel (pluriel, singulier et imprévisible) semble être forclos dans ces images, qui n'accueillent pas les expériences et les expérimentations, les contraignant plutôt dans un cadre unique et identique. La pauvreté du rapport au réel de ces images se pose, dans ces réflexions de Frammartino, surtout du point de vue de la réception : en tant que spectateur il est expulsé (a priori, du moins) de l'image par leurs clichés. C'est le point de vue de quelqu'un qui, avant de créer ses propres

³³⁶ Michelangelo Frammartino, « L'infinita oscillazione del reale », *op. cit.*, p. 203.

³³⁷ *Ibid.*, p. 204.

images, a longtemps observé les images d'autrui. Ces mêmes réflexions, néanmoins, deviennent le terrain premier sur lequel il construit sa pratique cinématographique à partir d'un questionnement des formes de la création. C'est ainsi que s'instaure un mouvement d'aller-retour fécond entre l'exercice d'une critique de la crise des images et une tentative de créer des images différentes (les images de la crise, dont on vient de parler), entre le spectateur critique et le cinéaste de la crise. Par cet attitude même, Frammartino peut être présenté par Morreale comme le héraut d'un archipel d'expériences ancrées dans « un esthétisme noble et profond » :

Bien qu'ils viennent d'un cinéma qui s'est forgé dans le refus des images environnantes, il y a dans ces films une force positive, née de l'envie de filmer les choses qu'on aime, de les chercher et de les laisser dérouler dans le temps.³³⁸

Il s'agit donc de constituer des alternatives au niveau des pratiques de création des images, d'autres déontologies filmiques, où notre rapport au réel par la médiation des images sera mis en jeu différemment, d'une façon plus juste et complexe. Ces alternatives créatives adoptées par les cinéastes ne pourront qu'entraîner des expériences réceptives alternatives de la part des spectateurs.

Avec les cinéastes du passé et du présent (déjà mentionnés), la pensée philosophique est convoquée elle aussi à l'atelier de création de Frammartino. En effet, l'enquête inaugurée par *Il dono* est discrètement placée, dès le titre, sous l'égide de Jacques Derrida³³⁹. Plus particulièrement, de ses recherches autour du don. Il serait possible, selon la suggestion interprétative de Frammartino, d'appréhender l'ouverture empirique qui fonde éthiquement ce qu'on appelle le « réel » (et son cinéma) dans la forme du don formulé par Derrida comme un paradigme : un paradigme de relation et de communication qui se révèle être synecdoque des formes d'interaction et d'échange dans lesquelles la réalité se tisse et nos milieux se construisent. Cette référence intellectuelle est sûrement opérationnelle au niveau du récit filmique, un acte de don constituant en ce sens l'action (la seule véritable) sur laquelle le film s'articule. Toutefois, Frammartino en fait également un repère plus global de sa conduite de réalisation. Chez Derrida, le *don* est l'opérateur ou le

³³⁸ Emiliano Morreale, « Nouvelles images du cinéma italien », *op. cit.*, p.38.

³³⁹ Nous nous référons, notamment, à Jacques Derrida, *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, Galilée, Paris, 1991.

révéléateur d'une relation qui se constitue sur une condition impondérable et imprévisible. Dès que la relation est gouvernée par des contraintes rationnelles et calibrées, par un calcul, nous avons déjà franchi le seuil de l'échange³⁴⁰. Donner entraînerait, au contraire, une condition aporétique et immaîtrisable qui ne peut pas être façonnée par l'intention ou le programme. Frammartino rebondit sur la pensée derridienne par sa propre paraphrase : « Pour qu'un don soit possible, il faut qu'il soit impossible, c'est-à-dire non gratifiant, non intéressé, non dit »³⁴¹. Celui qui donne ne peut pas assigner un terme à son don (une signification, une valeur, une échéance...) et en même temps le destinataire, lui non plus, n'est pas censé lui en assigner un qui mettrait fin (une fin) à son caractère gratuit et insaisissable. Le don n'a aucun mode d'emploi, il postule un oubli : selon Derrida, il demanderait un abandon, « de ne pas oublier d'oublier ». Le don postule la non-garde, sa voix nous adresserait cette injonction paradoxale : « fais ton deuil de moi, donc garde-moi assez pour me perdre comme il faut »³⁴². Est-il possible de donner « quelque chose » ? Derrida essaie d'assumer entièrement le défi paradoxal de sa pensée en répondant par la négative. Au fond, on ne donnerait que le temps : chaque don ne serait finalement que le don du temps. « Le don n'est un don, il ne donne que dans la mesure où il *donne le temps* »³⁴³. Non pas un temps absolu et universel, mais le temps ouvert (à dérouler, à construire, à perdre et à habiter) d'une relation vécue et inassignable avant ce temps même, à l'extérieur de celui-ci. Ce temps serait de l'ordre immanent du rythme, à savoir d'« un rythme qui n'advient pas à un temps homogène mais qui le structure originairement »³⁴⁴.

Selon une attitude constante d'hésitation propre à l'œuvre de Frammartino, la référence savante et un principe de discrétion co-existent. D'un côté, il s'appuie clairement sur la pensée du don articulée par Derrida pour définir son approche du processus cinématographique en tant que condition aporétique :

³⁴⁰ « Une expérience donatrice qui ne se livrerait pas *a priori* à quelque démesure, un don modéré, mesuré, ne serait pas un don. Pour donner et faire autre chose que calculer son retour dans l'échange, le don le plus modeste doit passer la mesure. » (*Ibid.*, p. 56).

³⁴¹ Michelangelo Frammartino cité par Olivier Sugurét dans le cadre d'une brève critique sur *Libération*, 29/09/2004.

³⁴² Jacques Derrida, *Donner le temps*, *op. cit.*, p. 79.

³⁴³ *Ibid.*, p. 59.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 60.

La notion de don est une aporie : pour être vraiment un don, l'action doit s'annuler en même temps qu'elle s'accomplit, afin d'éviter toute possibilité de réciprocité. Et je pense que le cinéma est un lieu d'apories permanentes, notamment à cause du cadre, qui laisse à l'extérieur des choses plus importantes que celles qu'il ne montre.

Et, de l'autre côté, il sent le besoin de prendre une certaine distance pour se soustraire au piège d'une adhérence excessive à sa propre référence théorique : « Le titre *Il Dono* a peut-être moins à voir avec la pensée de Derrida qu'avec, simplement, la force du don désintéressé et sa capacité à créer une rupture »³⁴⁵. Nous pouvons toutefois retenir cette figure philosophique du don (sans lui assigner des contours philologiques trop étroits) pour mieux saisir le rapport, éthique et communicationnel que Frammartino souhaite instaurer avec le réel par ses images.

Selon Frammartino, le réel serait tout d'abord l'espace d'une « infinie oscillation », c'est-à-dire d'une indétermination empirique qu'on ne peut pas programmer. Les dispositifs cinématographiques voués au réel doivent prendre soin de cette texture oscillatoire qui marque la qualité « réelle » des images et des leurs expériences. Il essaie d'étayer cette notion par une réflexion autour de la réception des images qui remonte au début de sa carrière – ici, à nouveau, le spectateur et son émancipation occupent une place privilégiée dans sa pensée.

Mon travail pendant ces années-là a été précisément celui de penser à des images qui permettraient des parcours différents, des trajectoires ; des interactions avec celui qui regarde. À cause de cela j'ai commencé à penser les images comme interaction – c'est un terme pas si beau dans le domaine du cinéma, mais plus élégant dans celui des arts plastiques. *Pour moi le cinéma du réel était alors un cinéma où le spectateur n'était plus seulement spectateur, mais où il était, pour ainsi dire, autorisé à travailler sur ces images.*³⁴⁶

³⁴⁵ Michelangelo Frammartino, les deux citations remontent à un même propos recueilli par Isabelle Regnier sur *Le monde*, 29/09/2004, cité dans : <https://ducinemacommejamais.wordpress.com/2014/10/18/il-dono-de-michelangelo-frammartino/>

³⁴⁶ Michelangelo Frammartino, « L'infinita oscillazione del reale », *op. cit.*, p. 204. C'est exactement à partir d'un tel genre d'analyses qu'il va mener une critique des dispositifs filmiques le conduisant de plus en plus vers des formes hybrides de projection où cinéma, architecture et arts plastiques se contaminent. On reviendra sur cette expérimentation lorsqu'il sera question d'observer de près son dernier travail, la docu-installation *Alberi* (2013).

Du point de vue de la trame narrative, les événements indéterminés et incertains semblent assurer à l'économie du film de Frammartino cette ouverture et ce dynamisme qui animent la surface signifiante. En ce sens, son cinéma s'exprimerait moins par une inaction radicale ou une stase événementielle complète (une crise mortifère) que par des actions multiples et imprévisibles, qui échappent au tramage causal pour se déplacer dans un espace « lisse » de perception interprétative³⁴⁷. *Il dono* est un film où, à l'intérieur de la surface ample et floue des plans et des séquences, des événements hasardeux ou énigmatiques surgissent et influencent fatalement le déroulement des faits. Les existences humaines ne poursuivent pas une trajectoire propre et volontariste, elles ne fabriquent pas leur destin solitaire : elles sont plutôt indéterminées par un réseau d'agentivités imprévues. Plusieurs dons du réel, comme autant de messagers obscurs, interviennent pour instaurer un *clinamen* impondérable qui dirige l'enchaînement filmique : les choses importent, les choses emportent. Rappelons-nous, par exemple, ces objets étrangers (la photo pornographique et le portable) ramassés par le vieil homme après être tombés de la poche d'un jeune distrait, venu pour creuser le tombeau du chien. Ces deux objets, des amulettes indéchiffrables, ne cesseront de revenir dans le développement du film, sans qu'on puisse tout à fait saisir leur signification, malgré la certitude que leur présence insistante ne puisse pas être anodine. Les dons, comme ceux-ci, opèrent un décalage qui insuffle du mouvement, du changement dans le *statu quo* : d'une certaine manière, ils apportent la crise et ils la résolvent à la fois – si nous pensons au don conclusif du film. Ces dons du réel, sont-ils les déclencheurs de ce mouvement saccadé et opaque, mais infaillible, qui mène le protagoniste à offrir une veille Vespa à la jeune fille pour qu'elle puisse faire ses livraisons sans recourir à son vélo et tomber dans les abus sexuels des gens du village ? Peut-être. Aucun lien définitif ne semble être autorisé par la trame, alors qu'elle autorise par sa réserve impénétrable d'innombrables liens imaginatifs et interprétatifs dans l'investissement spectral. *Il dono* n'est pas un film totalement dépourvu d'action : comme dans les personnages de Bartas animés par des flambées inexplicables d'activité, l'action est un élément imprévisible, non-causal et fragmentaire chez Frammartino. D'une manière emblématique, la protagoniste de son film ne semble pas comprendre ce qu'il lui arrive : le vieil homme refuse l'offre sexuelle qu'elle lui fait en échange de son cadeau. Puisqu'il ne s'agit pas d'un échange, il s'agit d'un don – cela ne demande pas d'explication ni de récompense. Les repères

³⁴⁷ Pour le concept de « lisse » en opposition au « strié » nous renvoyons à Gilles Deleuze et Félix Guattari, «1440. Le lisse et le strié », in *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980, p. 592-625.

manquent et une crise de la compréhension s'ouvre. Frammartino nous invite, doucement, à habiter sa richesse inhabituelle en renonçant à lui demander d'avouer sa vérité³⁴⁸.

2.6

Alter-économie documentaire : le cinéaste est un chasseur-cueilleur

La notion de don chez Derrida bouleverse les dynamiques habituelles de notre économie politique à partir d'un paradigme irréductible à celle-ci. Au cœur de *Homo sacer*, Giorgio Agamben a situé une recherche archéologique autour du concept d'économie retraçant une continuité entre l'*oikonomia* théologique de la première église et les formes de bio-pouvoir technocratique du monde moderne (et à tout ce qui relève de la « gestion », de l' « administration » et du « management »)³⁴⁹. Le paradigme « économique » serait à son avis le maillon central des théories et des pratiques du pouvoir occidental en tant que discipline de gouvernement : gouvernement de vies postulées comme nues, à savoir séparées de leur propre puissance de forme, afin d'être gouvernables. Dans cette réflexion, s'insère la pensée des dispositifs que le philosophe italien hérite de Michel Foucault. Si la prestation des dispositifs se définirait, selon Agamben, par leur capacité à capturer les vivants en leur assignant une forme, il est nécessaire de leur reconnaître une place centrale aux processus relevant de l'économie politique³⁵⁰. En ce sens, l'enquête étymologique du philosophe italien met en évidence la filiation entre « économie » et « dispositif » à partir de la tradition de la notion grecque de *oikonomia* dans la forme *dispositio* au sein

³⁴⁸ À ce propos la lecture de Lemarié (« Le chemin du réel », *op. cit.*) est lyriquement précise : « Le mystère d'un sentiment (d'un geste, d'un paysage, d'un film) a cela de beau qu'il se conjugue parfois avec le don. Comme le rappelle Frammartino (qui a choisi ce titre en hommage à Derrida), le don s'oppose à l'échange parce qu'il ne demande rien. [...] Voilà ce qui unit si profondément le couple, le monde et ce cinéma : une absence de concession, le désir d'offrir sans rien attendre en échange, une forme d'élection. Ni question. Ni réponse. Mais une invitation, pour elle comme pour le spectateur, à recevoir et à cheminer ».

³⁴⁹ Voir notamment : Giorgio Agamben, *Le royaume et la gloire* maintenant recueilli dans *Homo sacer. L'intégrale 1997-2015*, *op. cit.*. Le propos d'Agamben à ce sujet a été résumé par Thanos Zarthaloudis pour l'*Agamben dictionary* sous l'entrée « Oikonomia/gouvernement » (p. 84-86).

³⁵⁰ Nous faisons référence au court essai *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot et Rivages, 2007. Une synthèse de cette question peut être répétée dans l'*Agamben dictionary* (*op. cit.*) à l'entrée « Dispositif/Apparatus » rédigée par Nicholas Heron (p. 59-61).

du latin. L'économie serait donc une capture du vivant à l'intérieur d'une série de dispositifs gouvernementaux, qui ne peuvent pourtant jamais opérer une absorption totale des créatures : une marge sauvage demeure toujours, c'est l'« Ingouvernable » que Agamben appelle à libérer. À l'opposé, la dynamique du don représenterait car il n'est possible que si on lui laisse déplier sa propre forme vivante et temporelle selon une irréductibilité fondamentale au principe « économique ». L'expérience cinématographique conçue à partir de la notion de don serait consacrée à cet élément ingouvernable propre aux formes-de-vies qu'aucune pratique de gouvernement ne pourrait tolérer (étant obligée de l'expulser pour exercer sur elles sa maîtrise).

Lorsque Frammartino revendique la vocation aporétique du cinéma (donc sa possibilité foncière d'incarner une résistance à la gestion économique), il est bien conscient que les formes cinématographiques qui fonctionnent selon l'anti-économie ou « alter-économie »³⁵¹ du don ne représentent qu'une partie (mineure) des images qui nous environnent³⁵². Beaucoup de formes cinématographiques représentent des parfaits dispositifs voués à un gouvernement des vivants à partir des « apparences ». Tout le discours de Frammartino sur l'interaction assurée par l'aporie devient difficile dans le cas de telles expériences. Si le réel est l'élément indéterminé et imprévisible, les agencements filmiques dominants (ceux qu'on nomme « fictions ») tendent à l'évacuer par une gestion productive strictement « économique ». Loin de cette approche, la vocation documentaire du cinéma de Frammartino (qui aime osciller entre fiction et réel, par des formes hybrides) habite le périmètre où un besoin de proposer des images aporétiques et vivantes croise le problème des méthodes de création à adopter. C'est ici que le cinéaste se trouve à reconnecter la « réalité » d'une interaction pleine entre œuvre et public à celle d'une certaine forme d'interaction entre lui-même et les vivants (ou un milieu vivant). Cette dimension est à situer dans le processus d'écriture filmique en amont de la réception.

³⁵¹ Cette expression fait référence à la pensée critique de Brian Massumi, dans *L'économie contre elle-même, Vers un art anti-capitaliste de l'événement*, Montréal, Lux, 2018

³⁵² « Étant devenu adulte entre la des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt-dix une époque dans laquelle tout un nouveau territoire d'image nous atteignait – je pense surtout à l'arrivée des télés privées – un territoire composé par des images très séduisantes mais peu participatives qui venaient du monde télévisuel, j'ai ressenti le besoin d'images à la matrice opposée de celle des images qui nous permettaient de rentrer d'une manière importante dans les choses. » (Michelangelo Frammartino, « L'infinita oscillazione del reale », *op. cit.*, p. 203).

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 perdue³⁵³.

La méthode que Frammartino commence à développer à partir de *Il dono* (affinée ensuite pour *Le quattro volte* et *Alberi*) prévoit une écriture du film *in situ*, par une interaction prolongée et attentive avec les présences d'un milieu, afin que ce dernier puisse « donner » ses images.. Selon le cinéaste italien, le film doit être découvert sur place, au fil de sa réalisation, par un assemblage processuel d'images, d'histoires et de sensations au cours d'une écriture réceptive. Nous pouvons y voir à l'œuvre la tentative de penser cinématographiquement cette « connaissance située » à laquelle Bruno Latour fait appel, selon un protocole « qui est beaucoup plus réaliste que la connaissance de Nulle Part ou qui prétend rester au-dessus des parties »³⁵⁴.

Il s'agit moins de « fabriquer » un film, que de le « trouver » sur le terrain. On pourrait presque dire : le « cueillir » ou le « chasser ». Une telle prestation demande ce qu'une autre anthropologue, américaine cette fois, a appelé un « *art of noticing* » : « des engagements dans l'observation, le travail du terrain et ce que j'appelle art de remarquer »³⁵⁵. À partir de son enquête ethnographique sur le champignon Matsutake³⁵⁶, Anna Tsing développe une théorie de la connaissance locale où se dévoile une conscience radicale de la singularité et de la « précarité » de notre expérience. Une précarité dont l'anthropologue revendiqué la puissance vitale, sans en cacher la douloureuse fragilité :

³⁵³ Voir entretien en annexe.

³⁵⁴ Bruno Latour, *Face à Gaïa, op. cit.*, p. 341.

³⁵⁵ Anna L. Tsing, *Le champignon de la fin du monde, op. cit.*, p. 56. Sur la question du remarquer (en lien avec la notion de notation) on reviendra plus amplement dans la section consacrée à Gianni Celati.

³⁵⁶ « La question centrale de l'ethnographie, c'est apprendre comment penser une situation ensemble avec la source d'information; les catégories de la recherche se développent *avec* la recherche, non pas avant elle » (*Ibid.*, p. XI).

La précarité désigne la condition dans laquelle on se trouve vulnérable aux autres. Chaque rencontre imprévue est l'occasion d'une transformation : nous n'avons jamais le contrôle, même pas de nous-mêmes. pris dans l'impossibilité de nous fier à une structure communautaire stable, nous sommes projetés dans des agencements fluctuants qui nous refabrique en même temps que les autres. Nous ne pouvons nous appuyer sur aucun *statu quo*: tout est toujours en mouvement, y compris notre capacité à survivre³⁵⁷.

Frammartino, de quelque manière, suit un trajet de précarisation de la démarche cinématographique au nom de ces rencontres potentielles qui ne relèvent aucunement de la maîtrise : le film est le fruit de ces liens qui, selon Tsing, s'agencent moins selon une logique de la communauté, que selon celle de l'« assemblage » ou du « rassemblement » résultant de « *patterns* de coordination sans intention »³⁵⁸. Et on pourrait penser donc à des films qui se créent comme des « assemblages » ou, pour se déplacer sur une catégorie compatible chère à Ingold, des « nœuds »³⁵⁹ : des « films-assemblages » ou des « films-nœuds ».

Ce n'est pas un hasard si Morreale classe le cinéma de Frammartino dans la catégorie des « images trouvées », où l'image se donne toujours dans le rapport à un extérieur (c'est-à-dire, une altérité à accueillir)³⁶⁰. Un extérieur qui s'impose comme principe opérationnel et comme contrainte éthique et implique donc le tâtonnement, la quête, l'écoute, la lecture d'indices, l'improvisation... En ce sens, le cinéaste reçoit comme des dons les bribes d'images de son écriture filmique, depuis des gestes de relation anonymes, inexplicables, décisives.

Je voulais que l'histoire de ce village soit racontée uniquement par la caméra. C'était important qu'il n'y ait aucun artifice : ni technique, ni linguistique, ni métaphorique,

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 20.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 22.

³⁵⁹ Tim Ingold, « Of blocks and knots », in *Correspondences*, University of Aberdeen, Aberdeen, 2017, p. 60-63. « Assemblages » ou « nœuds », deux termes pour qualifier les formes d'ensemble qui se donnent lorsqu'on reconnaît que c'est « l'indétermination qui rend la vie possible » (Anna L. Tsing, *Le champignon de la fin du monde*, *op. cit.*, p. 56).

³⁶⁰ « On sent dans ces films – et même, on le voit et on l'entend presque – la difficulté à trouver et à construire des images et des sons en rapport avec les vies et les rythmes qu'on a choisi d'écouter et de respecter » (Emiliano Morreale, « Nouvelles images du cinéma italien », *op. cit.*, p. 38).

ni dramaturgique. Je n'ai pas demandé aux « acteurs » du film d'interpréter un rôle, mais simplement de marcher, pédaler, se raser, piocher, attendre ; en fait de reproduire devant la caméra les gestes qu'ils accomplissaient lorsque je les ai rencontrés pour la première fois, lors de mes voyages, à la recherche d'une histoire qui voulait bien se faire raconter.³⁶¹

Pour que le réel puisse se donner – à savoir nous atteindre imprévu et irréparable comme un don –, il faut renoncer à lui imposer des schémas d'intellection rigides et préconçus. Comme Frammartino nous l'indique, au cinéma cette attitude se traduit par l'absence ou l'affaiblissement tactique de toute une série d'éléments (le scénario, la direction du jeu, le décor...) propres aux attitudes « fictionnelles » que présupposent des dispositifs de gouvernement des apparences. Il est à nouveau question de temps ou, selon la correction proposée par Derrida, de « rythme » : au fond, toute économie (ou alter-économie) se base sur un certain rapport temporel. Pour que le réel nous « donne » son image, il faut d'abord qu'on lui donne le temps. Il faut que le cinéaste prenne le temps pour pouvoir le laisser à une situation qui doit se manifester. Ce sera un temps ouvert mais pas indéterminé, sa limitation étant de l'ordre écologique de l'immanent et de l'imprévisible : c'est la temporalité d'une ou plusieurs relations de connaissance sensible qui imposent leur propre temps hors d'une configuration prédéterminée. Au contraire, le temps d'une écriture fictionnelle sera tout à fait différent, opposé : il sera le temps clos de la reproduction en images d'un programme (narratif) établi en amont pour une fabrication.

Tout lecteur des écrits de Tim Ingold aura peut-être eu une sensation d'échos familiers lors de la lecture de ces dernières réflexions. Plusieurs éléments lexicaux employés, en effet, renvoient au vocabulaire que Ingold essaie depuis longtemps de composer pour décrire nos relations écologiques (existantes ou à faire exister) : « cueillir », « chasser », sans oublier évidemment « habiter »... Chez l'anthropologue britannique, le monde des chasseurs-cueilleurs fournit un véritable paradigme de la relation environnementale (d'habitation et d'usage des milieux) qui échappe à l'emprise du modèle économique-scientifique moderne³⁶². Par l'exemple des chasseurs-

³⁶¹ Michelangelo Frammartino, « Il cinema come passaggio di stato », entretien vidéo cité.

³⁶² Nous renvoyons, en particulier, à son « Hunting and gathering as ways of perceiving the environment », in *The perception of the environment, op. cit.*, p. 40-60 et au suivant « From trust to domination: an alternative history of human-animal relation », déjà cité.

cueilleurs, Ingold essaie surtout de rendre visible une façon (partiellement refoulée) d'exister depuis une implication intérieure et interactive au sein d'un milieu où nous sommes toujours et déjà inscrits. Le modèle économique-scientifique nous conduit à connaître et à utiliser le monde comme une matière inerte et détachée (à saisir et à manipuler), alors que le paradigme écologique nous place dans une correspondance³⁶³ ouverte avec les nombreux autres phénomènes vivants qui constituent notre milieu d'existence³⁶⁴. Les deux modèles résument deux manières différentes d'être en relation avec le monde environnant, longue des modes « économiques », des manières qui se réverbèrent dans une série d'oppositions: comme celle entre fabrication et création artisanale ou celle entre chasse-cueillette et élevage-agriculture. Ces deux modèles divergeraient à partir d'une distinction entre une économie « constructiviste » (« *building perspective* ») et une alter-économie « résidentielle » (« *dwelling perspective* »)³⁶⁵.

L'anthropologie de Ingold n'étant pas insensible aux modèles d'expression linguistiques et narratifs (en tant que véhicules autant de notre connaissance que de notre usage du monde), il ne serait probablement pas illégitime de rapatrier ses concepts sur le plan des pratiques filmiques. Même en le laissant à l'état d'hypothèse, ce transfert pourrait nous permettre de mieux saisir les enjeux des différentes approches de la création d'images cinématographique. Peut-on appréhender les approches fictionnelle d'écriture filmique selon les schémas gouvernementaux de la fabrication et de constructivisme tiré de la pensée de Ingold ? Si cette liaison comparative tient, alors nous suggérons de reconnaître dans les approches documentaires (ancrées dans une pratique de repérages et d'enquêtes depuis un terrain de cheminement et de résidence) un rapport de parenté avec les pratiques des chasseurs-cueilleurs. Notamment, avec les présupposés écologiques de ces dernières

³⁶³ Voir Tim Ingold, « Prêter attention au commun qui vient », in *Multitudes*, n. 68, 2017, p. 157-169.

³⁶⁴ Une transition entre ces deux paradigmes – celui en vigueur, économique, et celui à venir, écologique – reste encore à inventer : « La question n'est pas si oiseuse qu'on pourrait le croire si l'on se souvient que l'on peut résumer l'aventure de ces trois derniers siècles par le récit – oui, oui, je l'avoue, le Grand Recit – d'un double déménagement : de l'économie à l'écologie. Deux formes d'habitats familiers, *oikos*, dont nous savons que le premier est inhabitable et que le second n'est pas encore prêt ! » Nous serions au milieu d'un passage critique qui s'ouvre comme une brèche : le chantier est donc ouvert et le travail sur la sensibilité d'un cinéma, qui aurait adopté une logique d'habitation écologique, pourrait contribuer à cet « habitacle provisoire qui permette d'abriter les masses qui errent entre la dystopie de l'économie et l'utopie de l'écologie ». (Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence*, *op. cit.*, p. 35).

³⁶⁵ Tim Ingold, « Bâtir habiter vivre », *op. cit.* p. 51.

telles que Ingold nous les présente³⁶⁶. Écologie résidentielle du « documentaire » contre économie constructive de la « fiction » : voici une formule qui résume ces deux axes. Chez Frammartino, on retrouve une conscience très fine de ce conflit qui gît au cœur même du processus cinématographique et de son organisation, déchiré entre enjeux économiques et dé-ontologie écologique :

L'éphémère, l'impondérable, la rencontre de l'autre (toute cette composante qui a besoin de souffler) entre en collision avec un système de programmation qui garantit la sérénité du producteur et de ses investissements.³⁶⁷

Ainsi se dresse, à notre avis, le portrait du cinéaste documentariste en chasseur-cueilleur. Au lieu de river le paysage à une passivité muette selon l'attitude scientífico-technologique, les chasseurs-cueilleurs comme notre documentariste privilégient une sensibilité indiciaire aux signes multiples par lesquels se communiquent les présences qui co-habitent dans notre environnement³⁶⁸. En ce sens, on pourrait décrire le type d'exo-attention du cinéaste « cynophile » comme une « exaptation » esthétique de certaines « compétences » archaïques propres à la chasse et la cueillette³⁶⁹.

2.7

Cap aux friches (fictionnelles)

On commence peut-être à entrevoir la trajectoire que les cinémas de la crise tracent au détriment de la séduction d'une pose statique et auto-référentielle (celle, par exemple, d'une passivité blasée ou d'un snobisme silencieux), dont le risque est

³⁶⁶ Elles se développent à partir d'une attention immédiate et ouverte au paysage environnant qui cible les indices de communication non-humaines (la langue des plantes, des animaux, des phénomènes météorologiques...) dont dépend leur survie. Sur ce rapport narratif et vivant à l'espace environnant, nous indiquons chez Ingold surtout la section « A storied world » in *Being Alive, op. cit.*, p. 141-176.

³⁶⁷ Voir entretien en annexe.

³⁶⁸ Nous souhaitons élargir cette comparaison entre modernité cinématographique (à son niveau documentaire) et formes archaïques de perception et communication à la pensée de David Abram à partir de peuples Aborigènes : « Tout se passe comme si des lieux spécifiques déclenchaient des histoires ou des strophes spécifiques chez les aborigènes qui voyagent à travers eux. Ou bien comme si, à ce moment-là, ce n'était pas l'humain, mais bien, alors qu'il la parcourait, la terre parlait à travers lui. » (David Abram, *Comment la terre s'est tue, op. cit.*, p. 227)

³⁶⁹ Nous faisons ici référence aux termes de la philosophie éthologique de Baptiste Morizot (*Les diplomates, op. cit.*, p. 32, 35 et 218) qui tente de décrire des phénomènes profonds d'« exorationalité ».

toujours actuel³⁷⁰. Il est important d'arracher ces expériences cinématographiques à une pure contemplation du gouffre qui figerait autant les personnages que leurs spectateurs et leurs réalisateurs en une immobilité médusée. C'est le moment de la création dans le désœuvrement (le « désœuvrement du désœuvrement » agambenien) qu'il faut saisir. Comme le souligne Frammartino à propos du cinéma de Bartas, l'immobilité du Lituanien ne l'intéresse qu'à partir du moment où elle ouvre à une frénésie intérieure, à un mouvement intense et insoupçonné : ce qu'il appelle l'« immobilité frénétique » de Bartas. S'il y a un enseignement majeur à retenir de son cinéma, selon le cinéaste italien, ce serait que « l'immobilité est un plus de mouvement »³⁷¹. L'affirmation n'est qu'en apparence paradoxale.

La crise n'est pas un constat : elle devient un principe opérationnel, une tactique (qu'on pourrait nommer « raréfaction » ou « soustraction »). Elle est ou peut être une fabrique (d'avenir, de possibles). Comme l'a magnifiquement montré Anna Tsing grâce à l'histoire d'un site forestier desindustrialisé aux Etats-Unis, les territoires investis par une crise et laissés en marge de la croissance économique deviennent souvent des véritables espaces d'élaboration de formes de co-habitation alternatives. Pour ceux qui sauront développer un véritable *art of noticing*, des expérimentations de « survies collaboratives » se dévoilent là où s'atténue l'aménagement territorial très contraignant que le dispositif gouvernemental (humain) impose au milieu et à ses habitants³⁷². La théorie du « tiers-paysage » de Gilles Clément encourage cette même conviction, transformant l'analyse bio-botanique des friches en une espèce de manifeste éco-politique³⁷³. D'ailleurs, ce n'est que dans la pénombre qui accompagne la crise des phares idéologiques (autant « dominants » que « révolutionnaires ») que deviennent visibles les petites lumières des lucioles écologiques. Ces lueurs ne se révèlent que là où l'envahissante pollution (audio-visuelle et conceptuelle) s'évanouit à la suite d'une crise qui déclenche dans l'alerte de la survie une attention aiguë aux lignes de fuite. George Didi-Huberman emprunte l'image des bestioles lumineuses à Pasolini pour nous parler des opportunités inédites (des résistances singulières, des

³⁷⁰ Anthony Fiant, par exemple, examine de près le cas du cinéma soustractif de Tsai Ming Liang, qui frôle, à son avis, cette condition de maniérisme statique et complaisant.

³⁷¹ Michelangelo Frammartino, « Une immobilité frénétique », *op. cit.*, p. 89.

³⁷² Voir le déjà mentionné Anna L. Tsing, *Le champignon de la fin du monde*.

³⁷³ Voir Gilles Clément, *Manifeste du tiers-paysage*, Éditions du Commun, Saint Germain sur Lile, 2016.

formes de vie irréductibles) que nous pouvons rencontrer dans la nuit, à travers la nuit, malgré la nuit³⁷⁴. Tsing, Clément et Didi-Huberman : autant de parcours de pensée originaux qui semblent converger sur une même invitation adressée à tous ceux qui ne croient ni à la gloire du système actuel ni à l'apocalypse totale de sa disparition. Ce serait une invitation à habiter les lieux et les modes (perceptifs) de la crise en tant que sources de possibles configurations d'existence différentes, plus soutenables, attentionnées et participatives. Ils ont commencé à dresser un micro-atlas politique des territoires *critiques*, c'est-à-dire des terrains délaissés par le système dominant (pauvres, fragiles, désertés : bref, *en crise*) et donc particulièrement enclins à une *critique* de celui-ci, dont les pratiques et les énonciations nous projettent ailleurs, au-delà des nuisances actuelles. Rien ne vaudrait mieux qu'une crise pour exercer ou récolter des pratiques critiques. Déjà Beckett nous invitait à mettre sans hésitation « le cap au pire », au nom d'une gymnastique de la crise : « Savoir le minimum. Ne rien savoir non. Serait trop beau. Tout au plus le minime minimum. L'imminimisable minime minimum »³⁷⁵.

Au niveau qui nous intéresse, celui du travail cinématographique, cette démarche déplace les plateaux de tournage vers des espaces en crise et vers leurs habitants, afin d'en dégager la puissance critique de survivance. Par exemple, l'ex-URSS chez Bartas ou Tarr, le Maghreb entre modernisation, migration et fantôme révolutionnaires de Teguaia ou encore le Proche Orient chez Ghassan Salhab – bien qu'il faille évaluer cas par cas la capacité politique de chaque œuvre de ne pas se faire aveugler par l'hypnose mélancolique de sa crise. Frammartino n'est pas étranger à cette expérience dès lors qu'il s'intéresse au territoire rural calabrais, hanté par une crise post-migratoire. Il est bien conscient de trouver sur le plateau de *Il dono* un paysage social évidé de ses habitants et de ses forces par des décennies de migration. Pendant ses entretiens, il n'oublie pas de rappeler le « naufrage » d'un village qui a presque entièrement perdu ses quinze mille habitants au cours d'une cinquantaine d'années de migration, où la communauté a été dérobé de ses membres les plus jeunes et vivants. Ce sont les plus faibles qui restent derrière à Caulonia : de ce groupe, les deux protagonistes du film (un vieil homme et une jeune fille mystérieusement handicapée) sont les parfaits représentants. C'est bien à ces vies (humaines) misérables et

³⁷⁴ Voir Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*

³⁷⁵ Samuel Beckett, *Cap au pire*, Paris, Minuit, 1986, p. 10.

marginales que Frammartino s'intéresse. C'est en frottant le quotidien de ces deux petites vies de rien du tout qu'il produit l'étincelle de sens du geste de don qui achève le film. Là où la croyance semble la plus fragile et le monde le plus froid, le chemin long et patient de *Il dono* nous induit à croire encore, à nouveau (ne serait-ce que juste un petit peu), à notre monde³⁷⁶.

Nous pouvons résumer le principe de crise à l'œuvre chez le cinéaste calabrais dans le choix du silence³⁷⁷ : cette absence de parole est à repérer autant au niveau infra-filmique d'un cinéma « muet » (presque dépourvu de voix humaine) qu'au niveau extra-filmique d'une déontologie créative où le pouvoir verbal du réalisateur (scénario, dialogues, ordres directionnels...) est remis à l'écoute et à l'observation, qui saisit et noue attentivement³⁷⁸. Le critique des *Cahiers* saisit bien cette veine fondamentale du travail de Frammartino, à partir de *Il dono* :

De l'existence quotidienne des habitants d'un village de Calabre pas plus que de La Vie, La Mort ou le Désir, Frammartino n'a rien à dire – et son film est remarquablement dépourvu de discours, implicite ou explicite.³⁷⁹

³⁷⁶ Le discours sur l'émergence de l'« image-temps » chez Deleuze fait écho à ces réflexions. Cette émergence s'enracine dans une crise dans la structure cinématographique qui – en déliant la chaîne active, le tramage causal – nous accompagnerait depuis un « réel déjà déchiffré » vers un « réel à déchiffrer » (*Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p. 7). Dans l'image-temps s'ouvrirait ainsi une crise des représentations (agencées par des « intérêts économiques », des « croyances idéologiques » et des « exigences psychologiques ») qui rend possibles des nouvelles manières perceptives : « Un cliché, c'est une image sensori-motrice de la chose. Comme dit Bergson, nous ne percevons pas la chose ou l'image entière, nous en percevons toujours moins, nous en percevons que ce que nous sommes intéressés à percevoir, ou plutôt ce que nous avons l'intérêt à percevoir, en raison de nos intérêts économiques, de nos croyances idéologiques, de nos exigences psychologiques. Nous ne percevons donc ordinairement que des clichés. Mais si nos schèmes sensori-moteurs s'enrayent ou se cassent, alors peut apparaître un autre type d'image : une image optique-sonore pure, l'image entière et sans métaphore, qui fait surgir la chose en elle-même, littéralement, dans son excès d'horreur ou de beauté, dans son caractère radical ou injustifiable, car elle n'a plus à être justifiée, en bien ou en mal... » (p. 32). Pour un commentaire philosophique de ces réflexions deleuziennes nous renvoyons à Dork Zabunyan, *Gilles Deleuze - Voir, parler, penser au risque du cinéma* (Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006), en particulier à la section « Voir et penser » (p. 95-182) consacrée à la question de « l'image-temps ».

³⁷⁷ Une pensée de l'appareil, de la médiation technique propre au cinéma (donc, surtout de la caméra) devient chez Frammartino un élément important dans l'adoption de cette posture langagière silencieuse qui caractérise l'ensemble de ses travaux : « La réflexion autour de la caméra et de son œil mécanique m'a amené à essayer de dégager les images de la tyrannie de l'homme ; la perte des dialogues en a été une conséquence immédiate. » (« Une immobilité frénétique », *op. cit.*, p. 88).

³⁷⁸ Nous avons consacré à cette question un plus long texte spécifique auquel nous nous permettons de renvoyer le lecteur : Jacopo Rasmi, « Un cinéma muet de l'insatiable. Dans le silence de l'image avec Bartas et Frammartino », in *Sharunas Bartas ou les Hautes Solitudes*, *op. cit.*, p. 181-194.

³⁷⁹ Jean-Michel Frodon, « Offert de biais », *op. cit.*, p. 51

On pourrait reconnaître dans une telle approche la trace de ce que Morizot a appelé le « silence de l'observation » (où la carence d'énonciation deviendrait ce qui permet une énonçabilité inédite) : il s'agit une décision éthologique « d'observer sans ajouter du sens » et « de décrire sans comprendre »³⁸⁰. Ce qui reste « dans le silence » sont « des comportements sans nom, reliés à aucun sentiment connu » où peut surgir « l'énigme des manières d'être vivant ». C'est à partir de ces formes de vie énigmatiques se manifestant lors de la crise de nos références habituelles (nos « fictions » sémiotiques et perceptives) que des contre-fictions commencent à s'esquisser. Une de-fictionalisation de nos méthodes de médiation les amène vers des nouvelles possibilités de contre-fictionnalisation : renonçant ainsi pouvoir démiurgique (narratif) sur le monde qui nous fait face, nous retrouverions peut-être sa puissance de légende. Une légende écologique, dans le cas de Frammartino qui nous intéresse à présent: le chapitre suivant de sa carrière profitera du travail déontologique (contre-la-fiction) de son premier film pour avancer la remarquable proposition d'une tentative de contre-fiction à la vocation éco-politique.

³⁸⁰ Baptiste Morizot, *Les diplomates*, *op. cit.*, p. 164-167. Les termes de Morizot évoqués dans le corps du texte font référence au rapport entre attentions ethnologiques et documentaires animaliers.

3.

LE QUATTRO VOLTE (2010) - CÂMERA PYTHAGORIQUE

Nous avons présenté le premier long-métrage de Frammartino comme un exercice préliminaire de désœuvrement qui se poursuit dans son film suivant (*Le quattro volte*)³⁸¹. En parlant de cinéma de la crise, on entendait évidemment moins la crise comme stase que la crise comme opportunité de devenir : plutôt qu'au statut d'une permanence, elle appartiendrait à celui du cheminement. Et le chemin de *Il dono* nous mène à la réalisation de l'œuvre la plus connue du jeune réalisateur, présentée à la *Quinzaine des réalisateurs* de Cannes en 2010. Par ce film, Frammartino franchit le seuil d'abandon et de développement des cinéastes qui ont influencé sa formation (Sharunas Bartas, entre autres), pour atteindre une proposition cinématographique originale construite autour du projet d'une attention écologique appareillée. Ce même seuil marque une mise à l'œuvre cruciale du désœuvrement, qui soustrait son cinéma à toute tentation de vide et de pose.

De prime abord, *Le quattro volte* fait craindre le style très académique d'une modernité taiseuse, au récit volontairement âpre et pauvre, qui se contente de buter sur des extériorisés et n'y trouve rien que l'absurdité du monde, son chaos permanent. Très vite, on s'aperçoit qu'il en est rien.³⁸²

Que faire sur le territoire de *Il dono*, à partir de l'ouverture perceptive et des motifs esquissés par *Il dono*, au-delà même de la proposition filmique de *Il dono* ? Inscrit dans le prolongement de ce premier geste (à abandonner, lui-aussi, à un moment donné), on trouvera l'expérience de *Le quattro volte*. Ce film serait une ébauche de réponse à la question que *Il dono* semblait poser – si jamais nous pouvions traduire tout le silence « critique » de cette œuvre en une seule question. Cette question pourrait être énoncée ainsi : à quoi une sensibilité cinématographique non-anthropocentrique

³⁸¹ Le fait que nous reconstruisions ainsi, avec une forte orientation téléologique, la trajectoire de l'artiste italien montre bien les limites de notre appel à rejeter la programmation narrative qui nourrit les clichés fictionnels : toute intelligibilité est toujours un peu narrative, comme toute compréhension s'appuie toujours un peu sur des schémas et des synthèses...

³⁸² Mathieu Macheret, « La chèvre et le chou », *op. cit.*, p. 23.

rassemblerait-elle ? Saisi par ce questionnement (à la fois technique et moral) gravé tant dans sa propre biographie que dans celle de l'époque contemporaine, Frammartino a continué à arpenter son terrain privilégié, la pointe méridionale de la botte transalpine au bord méditerranéen de l'Europe.

3.1

Les plans grands ouverts

Recommençons à partir du commencement : ce sont souvent les moments liminaires de l'œuvre filmique (l'inauguration des premiers plans et le congé des derniers) qui en affectent davantage l'expérience globale. D'une certaine manière, Frammartino recommence par le point où il s'était arrêté lors de la conclusion de *Il dono*, qui se terminait sur un plan d'ensemble fixe, assez ample et long, de la maison du protagoniste environné par le ciel et la terre. Un plan du même statut (encore plus ample et distant) sur un paysage de montagne marque l'ouverture de *Le quattro volte*, juste après le générique initial. Par cette continuité esthétique, une certaine alliance est sanctionnée, un relais est pris. Après un énigmatique préambule de fumée et de terre noire, le premier « épisode » de *Le quattro volte* démarre avec un grand plan statique où un lieu de montagne (un grand pré, des arbres, des monts, des roches, le ciel au fond) est observé de loin. Son espace se peuple lentement de mouvements, petit à petit, par la lente apparition dans le champ visuel d'un troupeau de chèvres annoncées par les bruits de leurs clochettes : elles remontent du bas une pente accompagnées par un berger et son chien³⁸³. Dans l'attente immobile et frontale, le plan génère son propre mouvement et sa propre surprise par ces apparitions en son milieu.

Ce mécanisme fait résonner une mémoire cinéphile, celle du « premier » film de l'histoire cinématographique. Si nos souvenirs n'opèrent pas spontanément la liaison, c'est Frammartino lui-même qui n'hésite pas à citer ce court film afin d'expliquer sa recherche d'une animation immanente, renvoyée ainsi à l'origine même du cinéma – à savoir, ce qu'il décrit comme l'intégration du hors-champ dans le champ. Nous nous

³⁸³ Voir la table 3 de l'annexe iconographique. Pour ce qui concerne une théorie de l'expérience du paysage, au-delà du domaine cinématographique, nous renvoyons à : François Jullien, *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, Paris, Gallimard, 2014.

référons bien entendu à la *Sortie des usines Lumière* (1896), la célèbre prise de vue fixe (dont existent plusieurs versions) du portail d'un atelier industriel qui s'ouvre à la fin d'une journée de travail, comme des coulisses, pour cracher un cortège grouillant de figures dans la rue : des hommes, des femmes, des vélos, un chien, un calèche...

J'évite de faire rentrer les personnages par les bords du cadre. Je préfère qu'ils apparaissent directement au centre de la scène. Les hommes apparaissent et disparaissent par les portes, la chèvre sort du ventre de sa mère, le vieux berger s'éclipse derrière les collines avec son troupeau. J'aime l'idée d'une image qui enfante ses personnages, comme dans les quarante-cinq secondes de *La sortie des ouvriers de l'usine Lumière*. C'est une manière d'amortir la séparation entre l'extérieur et l'intérieur, entre champ et hors champ. Et donc de se placer au milieu d'une zone dont les limites ne définissent pas le sens de ce qu'on voit.³⁸⁴

Il y a aussi un deuxième parallèle, comme une apparition spectrale qui perce la surface de cette image inaugurale : cette référence n'est pas explicitement revendiquée par le réalisateur et remonte plutôt à un inconscient audio-visuel que nous partageons. Toujours une vallée montagneuse, enregistrée de loin par un appareil fixe, où le mouvement d'un troupeau (avec son berger et ses chiens qui aboient) se glisse dans l'image à partir de son centre. Le grain blanc et noir du film et la diagonale opposée structurant l'image, mais aussi son rythme plus rapide qui enchaîne sur une dynamique de montage, décalent cette séquence de celle de Frammartino. Néanmoins l'ensemble des éléments de composition du plan sont très similaires et la continuité esthétique nous paraît évidente.

La superposition mentale relie le début de *Le quattro volte* à la (célèbre) fin de *Au hasard Balthazar*, où l'âne protagoniste trouve sa mort christique traçant un passage imaginaire de relais³⁸⁵. C'est un rapprochement qui, au moins, peut compter sur l'autorisation d'une sympathie avouée de Frammartino pour le travail de Bresson. Le cinéaste italien nomme volontiers ce réalisateur français parmi les antécédents de son œuvre cinématographique : par exemple, en tant que référence primaire au sujet du thème de l'animal au cinéma (qui occupe une place centrale dans le projet de *Le*

³⁸⁴ Il s'agit d'un propos de Frammartino recueilli dans Mathieu Macheret, « La chèvre et le chou », *op. cit.*, p. 24.

³⁸⁵ Voir la comparaison iconographique de la planche 3 de l'annexe iconographique.

quattro volte)³⁸⁶. Tant ce genre de citation réflexive que le « calque » du plan (bien qu'involontaire³⁸⁷) nous encouragent à ne pas négliger le champ dialogique qui se crée entre ces deux cinémas. Au-delà des citations spécifiques, on peut reconnaître une posture bressonienne dans la méthode cinématographique de Frammartino. Notre analyse de la réalisation de *Il dono* aurait pu être sans doute ponctuée par une ritournelle tirée des *Notes* de Bresson autour de cette dé-ontologie filmique qu'il appelait « cinématographe » (à distinguer du « cinéma » dans sa globalité d'usages). Chez le cinéaste français, par exemple, on rencontre un fort éloge de la discrétion, de l'énigme et de l'inachevé propre aux vies telles qu'elles sont enregistrées par les images : à ce propos, il marquait parmi ses *Notes* « Respecter la nature de l'homme sans la vouloir plus palpable qu'elle n'est » ou « Ton film n'est pas tout fait. Il se fait au fur et à mesure sous le regard. Images et sons en état d'attente et de réserve »³⁸⁸. Ce respect pour l'incertitude et le lent dévoilement (au nom d'une interaction « réelle » à nourrir) constituait le véritable poumon de *Il dono*, étant lié à une attention ouverte aux présences environnementales qui n'est pas étrangère à la réflexion de Bresson. À son avis, en effet, le cinématographe serait voué à capter une certaine « parlure visible » qui serait propre tant aux « corps », qu'aux « objets », aux « maisons », aux « rues », aux « arbres » et aux « champs »³⁸⁹. Lorsqu'il suggère une démarche soustractive familière à Frammatino et aux cinémas de la crise (« Bâtis ton film sur du blanc, sur le silence et l'immobilité », c'est l'injonction de Bresson), le cinéaste français souhaite dicter une proximité entre êtres humains et non humains qui se

³⁸⁶ Voir l'entretien en annexe.

³⁸⁷ Comme c'était déjà le cas pour Bargas ou Kiarostami dans *Il dono*, il y a plusieurs références audiovisuelles dans les films de Frammartino qui relèvent d'une espèce de mémoire involontaire dont la conscience est « posthume ». À nouveau pour ce Bresson de *Le quattro volte*, il ne s'agit pas, à proprement parler, ni du régime de la citation critique ni de celui de l'hommage (postmoderne), selon les catégories de Jonathan Rosenbaum qui nous relate une occurrence de mémoire involontaire à partir de la relation entre Jean-Luc Godard et Fritz Lang: « Le chapitre 3b des *Histoire(s) du cinéma* reconnaît cette relation en montrant des extraits des *Trois Lumières* de Fritz Lang en surimpression sur l'ouverture d'*Alphaville* et en allant jusqu'à créer des rimes visuelles (comme entre la cigarette de Lemmy Caution et les bougies du film de Lang). Et pourtant, au cours de ma conversation avec Godard, j'eus la surprise de l'entendre dire que, lorsqu'il tourna *Alphaville*, la plupart de ses références au cinéma allemand furent inconscientes ce n'est qu'en se repenchant sur le film des années plus tard qu'il réalisa ce qu'il avait fait, et le chapitre 3b- qui traite, quant à lui, de la Nouvelle Vague retranscrit cette découverte. » (Jonathan Rosenbaum, « Bande d'annonce pour *Les histoire(s) du cinéma* de Godard », in *Trafic*, n. 21, 1997, p. 5-19, p. 9).

³⁸⁸ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, p. 15 et 72.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 21.

fonde sur une commune indétermination : « un seul mystère des personnes et des objets »³⁹⁰.

Or, il est déjà possible d'apercevoir cette ligne dé-ontologique à l'œuvre dans le micro-extrait filmique (moins de deux minutes) sur lequel on a commencé à travailler, ce plan paysager exemplaire d'une attitude récurrente chez Frammartino. À savoir l'attitude à ouvrir grand ses plans, à partir d'une stratégie d'ampleur et de distance donnant à l'image une teneur environnementale : des plans grands ouverts, par un geste d'hospitalité filmique chargé d'un grand potentiel sensible. Parler d'un plan grand ouvert en tant qu'élément technique nous amène par un jeu de mot (peut-être simple, pourtant riche en intuition) à revendiquer, chez Frammartino, des plans grands ouverts d'un point de vue de la méthode créative et scripturale – le niveau déontologique n'étant jamais séparé des stratégies techniques qui le réalisent. D'abord, l'ouverture des plans est un geste technique qui implique des cadrages assez vastes et un enregistrement prolongé d'une scène paysagère qui ne s'attelle pas au suivi proche d'une action (humaine) spécifique. Nous avons commencé à prendre en considération cette configuration en travaillant sur *Il dono*. Mais Frammartino ouvre aussi ses « plans » de réalisateur au sens d'un refus d'imposer un projet filmique très strict, conçu au préalable : il préfère, au contraire, une position d'accueil et de pluralité (instable) dans ses images. Dans ce plan du début de *Le quattro volte*, nous pouvons probablement saisir l'essence de la déontologie filmique de Frammartino qui veut donner une visibilité (donc une présence légitime, encore à penser) à l'ensemble imprévisible des éléments que nos habitudes perceptives relèguent dans le fond. Un ensemble qui excède nécessairement l'univers et les intentions humaines. Il ne s'agit pourtant pas d'effacer l'être humain (comme dans un primitivisme acharné ou un absurde post-humanisme), mais plutôt le re-situer (par un effort de réduction attentionnée) dans un contexte plus ample et pluriel que nous peinons pour l'instant à visualiser et entretenir. Il faudrait se situer entre ce que Neyrat appelle le « monde-sans-nous » et ce qu'il appelle le « nous-sans-monde »³⁹¹ – deux conditions complémentaires, réunies par un présupposé d'exclusion au lieu d'un effort d'intégration. Dans ce plan paysager, l'homme est sans doute présent : il y a, notamment, ce berger qui sera cadré de plus près deux plans plus tard. Toutefois, il

³⁹⁰ *Ibid.*, p.137 et 23.

³⁹¹ *La part inconstructible de la Terre, op. cit.*, p. 322.

n'est qu'un des éléments d'une scène très vaste, qui fourmille de vies, de bruits, d'éléments visuels³⁹². La présence humaine est donc environnée par les animaux (nombreuses chèvres, un chien), par le vert des végétaux, la présence minérale des montagnes et celle, météorologique, du ciel. L'être humain *parmi et avec* les autres êtres de son environnement. Le mouvement du chien – qui, grâce à une longue course, part du fond gauche du plan en traversant l'espace jusqu'au bord droit du front de l'image – semble inviter notre regard à balayer l'ensemble du milieu enregistré et à encercler tout l'extension perceptive de l'image³⁹³.

3.2

Jeux d'échelles : l'embrayeur d'Epstein

Agréger ce qui est désagrégé par la perception habituelle, recoudre donc la déchirure qui sépare les éléments divers composant un environnement : telle est l'intention de ces plans grands ouverts. Cette opération cinématographique nous inviterait à saisir une continuité expressive et organique à travers le paysage (« un dessin »).

J'aime beaucoup filmer en champ long, avec une certaine profondeur car je trouve intéressant de laisser le regard du spectateur courir dans le cadre, à travers celui-ci. Pour qu'il puisse s'en emparer, découvrir et inventer des trajectoires. Mais j'aime aussi que dans ce champ long on puisse saisir un dessin qui le relie, comme si cette multiplicité était un organisme, presque comme si ce champ long avait la texture compacte d'un gros plan (contrairement)³⁹⁴.

³⁹² « L'humain n'est qu'une pièce parmi d'autres d'une cosmogonie profondément ancrée dans le territoire », ainsi Lepastier décrivait-il ce film pour *Les Cahiers* (« Le cercle parfait », in *Cahiers du cinéma*, n. 662, 2010, p.34)..

³⁹³ Reprenons le discours de Macheret, en particulier la réflexion qui déploie la remarque citée dans l'introduction sur la capacité, chez Frammartino, de dépasser le charme du vide et de la pose élitiste : « *Le quattro volte* se révèle un film "plein", chargé de récits, de microfilmions virales qui, sous couvert d'observation, envahissent le plan à mesure qu'il se déroule, l'air de rien, sous nos yeux. » (Mathieu Macheret, « La chèvre et le chou », *op. cit.*, p. 23).

³⁹⁴ Michelangelo Frammartino dans l'entretien filmé « Il cinema come passaggio di stato ». Cette approche paysagère est familière aux cultures nomades (déjà mentionnées) qui racontent leur environnement sans arrêt par la reconnaissance de ses traits de « visageité » et narrativité.

Deux instances, dont la jonction pourrait paraître contradictoire, se jouent dans ces plans : une liberté d'errance du spectateur (à l'attention flottante et nomade), mais aussi et peut être surtout une unité expressive (plus gravée dans la manifestation même du paysage, que dans une construction créative)³⁹⁵. En même temps, Frammartino essaye d'opérer une désagrégation de ce qui est (excessivement) agrégé, à savoir d'une unité compacte dont la cohérence mécanique ne peut que frôler le cliché perceptif. Le figure humaine en est un cas emblématique, un atelier privilégié : le gros plan y devient l'instrument d'une tentative de désidentification et de dépersonnalisation. Le cinéaste fait référence, afin de fournir un exemple de cette tentative, à un plan rapproché du berger qui est mis en tension dialectique avec les plans paysagers dont nous venons de parler.

C'est vrai que lorsque je serre, je me rapproche, comme le vieux berger dans *Le quattro volte*, j'aime poursuivre une logique opposée : il m'arrive d'y travailler comme dans un paysage. Par des éléments comme la fourmi qui s'anime sur le visage du protagoniste et parcourt sa joue comme si elle était une colline.³⁹⁶

En jouant sur plusieurs échelles grâce à la technique cinématographique (entre proche et lointain, micro et macro...), Frammartino essaie de contrer les schémas de perception et d'interprétation qui configurent souvent la vision cinématographique. Il travaille, notamment, sur un bouleversement des rapports entre figure et fond : d'un côté il sera question de rendre une certaine « figuralité » au fond, de l'autre de retracer les propriétés de fond qui habitent une figure (humaine). Cette question (autant technique et perceptive qu'éthique et conceptuelle) des conditions passagères qui déverrouillent ou brouillent les cloisons représentatives repose sans doute au cœur du projet de *Le quattro volte*.

Je crois qu'il y a toujours des paradoxes, des renversements dans les choix de filmer de près ou de loin. C'est le cas de filmer un paysage comme s'il était un gros plan (tout

³⁹⁵ Pour une perspective plus ample à ce propos, nous renvoyons au questionnement du paysage dans les pratiques du cinéma du réel international menée par Corinne Maury, *Habiter le monde. Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Yellow Now, Crisnée, 2011. Au cours de ses analyses, elle établit un cadre de réflexion où le travail de Frammartino trouve une synthèse efficace : « La durée étendue du plan donne au spectateur le temps de l'explorer, de choisir une trajectoire du regard, d'en respirer la richesse. De même, l'utilisation systématique du plan large force le regard à parcourir le plan, à l'arpenter, et ainsi à l'habiter. Une habitation du plan qui se donne comme habitation du monde » (p. 26).

³⁹⁶ Michelangelo Frammartino dans l'entretien filmé « Il cinema come passaggio di stato ».

semble si compact et gouverné qu'il arrive presque à te donner la sensation d'une expression) et un gros plan comme s'il était un paysage (on arrive toujours à y repérer des éléments plus petits qui transforment un visage en fond).³⁹⁷

Par ce processus de liaison et déliaison, Frammartino vise une expérimentation perceptive qui sorte du système régulier anthropocentrique que le cinéma, à son avis, aurait hérité d'une longue tradition remontant au moins à la perspective picturale. Dès la peinture, les canons représentatifs ont déterminé un système où la figure humaine occupait une place centrale autour de laquelle les éléments subordonnés sont disposés.

Il ne s'agit pas, chez Frammartino, de ne pas filmer l'homme et son site privilégié (le visage, évidemment) à cause d'une insistance excessive sur ces éléments du système représentatif routinier. Il ne s'agit pas donc de s'arrêter sur une exclusivité du paysage, qui ne serait pas montré habituellement dans les pratiques audio-visuelle : il a regardé *La région centrale* (1971) de Michael Snow sans pourtant désirer en suivre le chemin très radical. Ce dont il est vraiment question serait plutôt de filmer l'un et l'autre (c'est-à-dire, l'être humain et le paysage) *autrement* : à savoir de les soumettre à un traitement esthétique différent qui en ouvre une exposition nouvelle. Cela doit passer par un travail sur les formes, c'est-à-dire sur le langage cinématographique.

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 ? On s'aperçoit que le cinéma continue à exister et qu'il y a des choses intéressantes qui continuent à se produire, même plus intéressantes.³⁹⁸

La créativité de cet art cinématographique s'exprime donc moins par une activité narrative (scénarisation, pourtant inévitablement présente), que par une réflexion technique et analytique sur le travail perceptif qui touche à la grammaire du dispositif filmique. L'accent serait à mettre sur la médiation-même davantage que sur le contenu. Le travail fictionnel semble se poser avant tout la question du contenu

³⁹⁷ *Ibid.*

³⁹⁸ Voir l'entretien annexé.

(quelle histoire raconter ?), tandis que l'opération documentaire (chez des cinéastes tels que Frammartino) se pose plutôt la question perceptive des modalités d'exposition. En revenant à Bresson, il avait parfaitement saisi cet enjeu de la création cinématographique (en tant que création à partir du photo-document du réel) : « Créer n'est pas déformer ou inventer des personnes ou des choses »³⁹⁹. Au lieu de raconter des histoires (Bresson encore : « Tu feras avec les êtres et les choses de la nature, nettoyés de tout art et en particulier de l'art dramatique, un art »⁴⁰⁰), le cinéma est censé opérer sur l'agencement sensible et attentionnel des éléments du monde tels qu'ils sont : dans ce cadre, s'exprimerait la « créativité » cinématographique et sa capacité de penser et de donner à re-penser le monde. Le raisonnement de Bresson se boucle en affirmant que, pour le cinéma, créer « c'est nouer entre des personnes et des choses qui existent et *telles qu'elles existent*, des rapports nouveaux »⁴⁰¹.

Dès les premières décennies de l'histoire du cinéma, la question bressonienne a occupé une place centrale à la fois dans la pratique et dans la théorie du processus cinématographique (à inventer). Nous pourrions résumer en deux points essentiels cette approche valorisant l'instance médiale. D'un côté, il y a la tentative d'appréhender et d'utiliser l'appareil cinématographique comme espace d'étude et de traitement de notre perception du monde sensible. De l'autre, il y a la tentative de relier cette perspective (marquée par l'origine scientifique et expérimentale de la machine cinématographique) à un questionnement engagé sur un plan éthique et politique : comment agencer des rapports sensibles plus justes et attentionnés, capables d'orienter nos conduites de vies (d'une manière alternative, meilleure) ? Entre ces deux pôles se joue la bataille expérimentale de l'avant-garde de la cinématographie. Le cas de Jean Epstein, à ce sujet, est certainement exemplaire. Consacrés à une enquête autour de « l'intelligence » de la machine cinématographique, ses célèbres écrits ont surtout essayé d'en penser la capacité à travailler sur la perception du réel dans ses coordonnées fondamentales : l'espace et le

³⁹⁹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op.cit.*, p. 21.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 21.

temps. Il n'est question chez Epstein ni d'espace absolu, ni de temps absolu⁴⁰², mais plutôt d'agencements spatio-temporels que l'on pourrait qualifier de « rythmiques ». Le domaine de fonctionnement du dispositif cinématographique serait les rapports matériels et sensibles (inscrits dans des paramètres de « mouvement » et de « repos », de « continuité » et de « discontinuité »). Toute configuration psychologique, morale, causale s'avérerait être, selon Epstein, la conséquence d'un certain agencement technique de la perception de la matière. Cette position refuse donc toute description essentialiste de l'esprit (et de ses facultés), aussi bien que toute description complémentaire du monde matériel : autant le sujet que l'objet doivent passer « d'un absolu invétéré à d'instables conditionnels », où l'usage technique (c'est-à-dire la pratique de médiation) joue un rôle déterminant. L'usage des techniques serait, ainsi, moins une activité instrumentale censée appliquer des formes conçues en amont par un esprit subjectif, qu'un champ expérimental où la puissance de l'agencement sensible de la matière est testé : « Toujours, découvrir, c'est apprendre que les objets ne sont pas ce qu'on les croyait ; connaître davantage, c'est d'abord abandonner le plus clair et le plus certain de la connaissance établie⁴⁰³ ». Jean Epstein présente, d'une certaine manière, son analyse du cinématographe comme une espèce de matérialisme (« Le retour à un concret »), qui succéderait à un matérialisme précédent dont il déplore le caractère figé et positiviste (« mais à un second concret »).

Or, l'éloge de l'usage technique chez Epstein se dérobe à une interprétation simpliste (par exemple, un relativisme postmoderniste) lorsque cette pensée nous demande d'être située dans l'espace d'une écologie politique du sensible, *ante litteram*. Le jeu entre les échelles rythmiques qui est assuré par la machine cinématographique est à saisir moins comme une vide activité ludique que comme une puissance émancipatrice engagée. De ce point de vue, le décalage dans la perception du réel opéré par le travail technique sur les agencements sensibles (les rapport entre espace et temps, continu et discontinu, statique et mobile...) compte surtout en tant que chance de se soustraire aux protocoles bornés et aux nos clichés qui nous hantent.

⁴⁰² « Le temps ne contient rien qu'on puisse appeler temps en soi, pas plus que l'espace ne renferme d'espace en soi. Ils ne se composent, l'un et l'autre, que de rapports, essentiellement variables, entre des apparences qui se produisent successivement ou simultanément » (Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma. Vol. 2 (1946-1953)*, Paris, Seghers, 1975, p. 286).

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 258.

Tous nos systèmes de connaissance, toute notre science et toute notre philosophie, toutes nos certitudes et tous nos doutes, toutes nos vérités et ignorances éternelles sont étroitement ajustés à cette altitude moyenne de cent soixante-dix centimètres, à laquelle nous portons notre front au-dessus de la surface du sol.⁴⁰⁴

Nous pouvons envisager autant de descendre en-dessous de l'échelon de mesure standard (la taille ordinaire de l'homme, fixée symboliquement par Epstein à un mètre soixante-dix), qu'au-dessus : ce qui importe est de dé-centrer et de faire varier la norme perspective au nom de ces présences invisibles qui ne se montrent qu'après avoir franchi les limites des nos filtres habituels, puissamment conditionnés par des questions d'échelles. L'émancipation de l'aveuglement d'un paramètre dominant se fait autant en descendant au-dessous de son seuil, qu'en montant au-dessus de son seuil : par exemple, chez Frammartino, par une croissance de la surface du plan comme dans le cas du paysage ou bien par sa décroissance comme dans le cas du gros plan – en prenant en considération des variations d'ampleur et de distance. La même opération, d'un point de vue rythmique, peut être envisagée pour ce qui concerne la vitesse : il y aura des variations émancipatrices de vitesse par le bas (ralentissement) autant que par le haut (accélération). Tout changement de vitesse implique un changement de perception : sans vouloir attribuer à aucune de ces deux expériences un primat moral, un déplacement à la vitesse des pieds et un autre à celle de l'avion entraîneront deux usages (perceptifs) de l'espace-temps totalement différents⁴⁰⁵.

D'un côté, le dispositif rythmique du cinéma nous permet de ralentir pour voir ce qui serait autrement invisible. Dans l'œuvre de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, par exemple, le défilement ralenti (silencieux, coloré etc.) des photogrammes documentaires nous impose à la fois une sensibilité critique envers la violence qui hante l'histoire et une sensibilité de rachat par rapport à ses victimes, ses vaincus refoulés⁴⁰⁶. Le propos du couple de cinéastes italiens, aux accents très benjaminien, en exprime une claire conscience :

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 314.

⁴⁰⁵ « Tout le monde, depuis longtemps, a vu quatre millimètres devenir trois centimètres et demi, sous une loupe. Les voyageurs savent qu'un kilomètre représente des valeurs chaque fois différentes, selon qu'ils se déplacent à pied, à cheval, en bicyclette, en auto, en train ou en avion, selon le terrain, selon le climat et la saison. » (*Ibid.*, p. 282).

⁴⁰⁶ Voir par exemple leur très célèbre *Dal polo all'equatore* (1987).

Mais il s'agit d'un usage davantage analytique qu'esthétique de la technique, afin de donner un sentiment de l'histoire ou de laisser le temps d'apercevoir les détails, les gestes. De voir ce qu'on ne voit pas dans les visionnaires classiques. C'est un éloge de la lenteur. Car elle seule, paradoxalement, donne une impression forte de lyrisme et de violence. Cette lenteur est le temps du défilement de l'histoire.⁴⁰⁷

De l'autre côté, les observations cinématographiques de la vie des plantes illustrées par le travail du scientifique Jean Comandon (dont on trouve un exemple dans *La croissance des végétaux*, 1929) recourent à une stratégie d'accélération du défilement des images pour rendre perceptible le mouvement vital qui informe l'existence de plusieurs espèces végétales. L'intention scientifique (entre analyse et divulgation) est dépassée par un espace d'expérimentation perceptive dont Epstein a bien saisi les enjeux éthiques et épistémologiques :

Le ralenti et l'accélééré révèlent un monde où il n'y a plus de frontières entre les règnes de la nature. Tout vit. Les cristaux grandissent, vont au-devant les uns des autres, se joignent avec les douceurs de la sympathie. Les symétries sont leur mœurs et leurs traditions. Qu'ont-ils de si différents des fleurs ou des cellules de nos plus nobles tissus ? Et la plante qui dresse sa tige, qui tourne ses feuilles vers la lumière, qui étale et clôt sa corolle, qui incline son étamine sur le pistil, n'a-t-elle pas à l'accélééré, exactement la même qualité de vie que ce cheval et son cavalier qui, au ralenti, planent au-dessus de l'obstacle et s'inclinent l'un sur l'autre. Et la pourriture est une grande renaissance.⁴⁰⁸

L'accélération analytique de Comandon rend visible l'animation de la plante, sa vie, voire sa personne et son expression⁴⁰⁹. Dès que nous reconnaissons une existence en

⁴⁰⁷ Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, *Notre caméra analytique. Mise en catalogue des images et des objets*, Paris, Post-éditions / Centre Pompidou, 2015, p. 19.

⁴⁰⁸ Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, op. cit., p 250.

⁴⁰⁹ En ce sens même si le cinéma de Frammartino emploiera surtout des stratégies contemplatives de lenteur, nous ne sommes pas insensibles aux vertus de l'accélération lorsqu'elles sont mises au service d'une pratique écologique qui déjoue les inconvénients insoutenables de la vitesse. Ce sont les cinéastes et leurs usages des images qui peuvent, entre autres, s'emparer des accélérateurs pour en faire des outils émancipateurs : le réalisateur peut devenir, pour faire référence à un formule de Dork Zabunyan, « une sorte de démiurge vigilant, un "viggiambule" qui accompagne le flot indéfini de ces images, fait éventuellement l'épreuve de sa saturation dans les hautes vitesses, et les assemble entre elles pour prendre le temps de comprendre l'histoire que, malgré tou, ces images font passer » (*L'insistance des luttes. Images soulèvements contre-révolutions*, Saint Vincent de Mercuze, De l'incidence, 2016, p. 53).

face de nous (non pas une masse inanimée), nous sommes engagés dans une interaction attentive qui est de l'ordre de l'éthique. Dans les rapports triangulaires entre sujet, objet et machine, la pensée d'Epstein injecte une circulation vertueuse entre rythme, vie et attention.

Analysée par le cinématographe, la vie se présente comme étant d'abord fonction d'un rythme temporel : elle est corrélative d'une certaine vitesse minima des mouvements, au-dessous de laquelle rien n'apparaît de vivant.⁴¹⁰

Dans le cas de Comandon, l'accélération mécanique d'un rythme imperceptible nous permet de rentrer en contact avec l'animation d'un élément qui sera donc perçu comme un vivant pourvu d'une propre forme (ou bien formation), auquel il faudrait, impérativement, prêter attention⁴¹¹. Dans les images ralenties de Gianikian et Ricci Lucchi également, nous sommes confrontés à la possibilité de percevoir (en instaurant donc une relation attentionnelle et éthique) des présences vivantes auxquelles le déroulement trop rapide de la pellicule nous rendrait aveugles. L'importance de la prestation esthétique du cinéma reposerait donc sur sa capacité singulière de nous rendre sensibles à des formes-de-vie exclues de nos radars routiniers et, par conséquent, d'un respect attentionné : « La transformation des apparences dans la variabilité de l'espace-temps cinématographique nous guérit de notre inattention, de notre aveuglement par l'habitude. »⁴¹² Il est possible, donc, de surmonter une invisibilité due à l'inattention qui ne peut que finir par causer à la fois des conditions de violence dominatrice et de danger souterrain.

À ce point, il est devenu peut-être important de revenir sur la notion de puissance émancipatrice dans laquelle nous avons suggéré de placer dès le départ notre réflexion. Le travail rythmique du cinématographe n'est pas censé nourrir un délire de toute-puissance constructiviste, où la médiation technique serait l'instrument d'une domination bouleversante du réel. Au contraire, sa liberté serait plutôt celle d'une plus fine connaissance des vies qui nous entourent et auxquelles nous sommes

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 288.

⁴¹¹ Jean Epstein, lui-aussi, nous suggère de classer le travail technique (en tant qu'opération sur les rythmes) dans la catégorie magique, considérant qu'au fond « toute cette magie se réduit à la capacité de faire varier le dimension et l'orientation temporelles » (*Ibid.*, p. 323).

⁴¹² *Ibid.*, p. 389.

attachés, pour le meilleur comme pour le pire, par des liens qui nous enrichissent autant qu'ils nous limitent. En ce sens, la théorie classique de Epstein peut trouver son explicitation en termes d'écologie politique chez la pensée contemporaine de Bruno Latour : comme l'activité technico-scientifique pour l'anthropologue français⁴¹³, la création cinématographique pour ce pionnier cinématographique qu'était Epstein devrait nous entraîner moins vers le faux mythe d'une autonomie surplombante sur le monde matériel⁴¹⁴, que vers une sensibilité de plus en plus affûtée à toutes les présences vivantes qui co-habitent dans notre milieu de vie et demandent un certain respect. L'embrayeur d'Epstein devient ainsi un outil fondamental pour nous assurer des possibilités (collaboratives) de vie dans le ruines de notre crise, si nous pensons, comme le non-moderne latourien, qu'inévitablement l'avenir ne nous rendra pas plus autonomes, mais « plus attachés aux autres et qu'on devra se soucier d'un plus grand nombre d'êtres encore plus hybrides qu'hier on n'est pas moderne »⁴¹⁵. Dès lors que nous devons nous soucier d'un nombre de plus en plus vaste d'êtres, aux vitesses multiples, dans un « monde pluriel mais commun », nous n'allons pas pouvoir renoncer aux services rythmiques de l'appareil cinématographique⁴¹⁶.

⁴¹³ À la question « Et que donnent les sciences? », Latour répondait par un refrain typique de sa pensée: « Quelque chose de beaucoup plus intéressant que la différence entre énoncé scientifique et non scientifique, quelque chose d'absolument fondamental pour l'établissement des sociétés non modernes : des nouveaux êtres. Elles mettent en commun et en relation les humains avec des êtres qui, sans elles, ne feraient pas partie du monde commun. » (Bruno Latour, *Un monde pluriel mais commun: dialogue avec François Ewald*, Éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, 2003, p. 25).

⁴¹⁴ Bien que la fiction puisse nous faire croire cela, que ce soit celle de Hollywood ou celle des « documentaires scientifiques » qui ont porté le culte techno-scientifique de la modernité triomphante...

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ On pourrait nuancer notre écologie des variations (techniques) d'échelle par le propos d'Anna Tsing qui suggère plutôt une écologie (avec son esthétique) du *non-scalable*, à savoir d'une invariabilité située : à ce propos nous renvoyons à son chapitre « De quelques problèmes d'échelle » (dans *Le champignon de la fin du monde, op. cit.*). Elle affirme, par exemple: « les arts de l'observation sont considérés comme appartenant au passé, parce que incapables [...] de « générer des projets à grande échelle » (« *to scale up* ») dans leurs sillages » (p. 77).

3.3

Attentes d'inattendus

« Provoquer l'inattendu. L'attendre »⁴¹⁷, suggérait Bresson : ce pourrait être une énonciation alternative et complémentaire de ce qu'on a commencé à définir comme une « médiation immédiate ». D'une certaine manière, il ne s'agit pas d'atteindre l'inattendu comme s'il y avait un protocole d'approche, un chemin déterminé à emprunter, à savoir une méthode. Au contraire, cette opération cinématographique se nourrit d'une renonciation à l'activité volontaire, au nom d'une posture (moins passive que réceptive) d'attente où on se préparerait à quelque chose qui ne peut pas nous trouver prêts. Il s'agit de se laisser atteindre, bien davantage que de conquérir quoi que ce soit. L'absence (celle de l'auteur et de sa maîtrise, notamment) ne peut que s'établir par une présence qui la revendique. Char avait gravé ce geste dans un de ses aphorismes mémorables : « Réponds "absent" toi-même, sinon tu risques de ne pas être compris ». On ne peut probablement attendre l'inattendu que par un choix présent de s'absenter qui laissera cet inattendu advenir hors de tout programme et de toute prévision. Il n'est pas ici question d'une simple disparition, puisque nous sommes plutôt appelés à faire apparaître quelque chose par l'agencement d'un abandon⁴¹⁸.

L'attente indique quelque chose de l'ordre d'un dévoilement, dont le principe nous n'appartient pas, tout en nous impliquant. « La révélation *suit* le retrait », selon la formule que Neyrat tire de la pensée romantique⁴¹⁹. Cela ne peut que nous arriver au long d'un processus (vivant et habitant), n'étant jamais produit par une volonté instantanée. Tim Ingold nous invite à comprendre cette condition dans les termes d'un exercice ou d'une éducation de « l'attention » plutôt que d'une action de l'intention, où la catégorie à évoquer serait surtout celle de « révélation » (partagée,

⁴¹⁷ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p.103.

⁴¹⁸ Chez Comolli et Sorrel nous retrouvons une pensée très articulée de cet espace de non-maîtrise qui alimenterait la pratique cinématographique. À l'entrée « aléatoire », ils écrivent : « En ce sens, le cinéma est ouvert. Et filmer ouvre la boîte de Pandore: on ne sait pas d'où ça vient et où ça va. Le contrôle est pris en défaut. Disons tout de suite combien rares et précieux sont les films qui jouent ce jeu (Renoir, Cassavetes, Rozier, Kramer, Rivette, Osseliani, André S. Labarthe... et tant de "documentaristes"). L'aléatoire filmé produit un étrange sentiment qui confond hasard et nécessité. » (*Cinéma mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 44).

⁴¹⁹ Frédéric Neyrat, *La part inconstructible de la Terre*, *op. cit.*, p. 283.

comme nous avons vu, par l'écologie de Neyrat)⁴²⁰. On pourrait donc reformuler notre injonction initiale ainsi : prêter attention aux inattendus. Ces réflexions générales peuvent être rapatriées sur un terrain concret et pratique lorsque nous nous penchons sur le travail de Frammartino durant la longue expérience de réalisation de son deuxième long-métrage. C'est une expérience que les *Cahiers* n'ont pas hésité à définir comme « un documentaire d'immersion au sein d'un village calabrais » demandant à l'auteur autant des vertus d'« arpenteur », que de « géomètre », « plasticien » et « poète »⁴²¹. Bien que Frammartino ne définisse pas son travail comme « documentaire », cette référence n'est pas illégitime pour un auteur qui ne cache pas sa grande appréciation des créations documentaires contemporaines, situant son œuvre dans un interstice de frontière entre ces dernières et la fiction⁴²². La critique des *Cahiers* saisit, au fond, un aspect capital de l'approche de Frammartino à la création cinématographique, c'est-à-dire son engagement immersif et explorateur sur un terrain (marginal) où l'écriture filmique va se déterminer petit à petit, au gré des rencontres et des expériences sensibles.

Quand nous avons commencé à travailler dans ce territoire que j'aime beaucoup (car je lui appartiens, mes parents viennent de là-bas), j'avais envie de travailler sur certains thèmes, certaines questions, certains corps. Par exemple, j'avais envie de travailler sur les animaux, à cause de tous éléments intéressants liés à cela : ils ne reconnaissent pas la caméra, ils ne prennent pas de poses, ils mettent ainsi en discussion le dispositif cinéma. J'avais donc envie de travailler sur cela, sur ce territoire, mais il n'y avait pas encore un projet défini quand j'ai démarré mon parcours.⁴²³

Le projet ne précède pas l'expérience et ses événements, évitant de les déterminer en amont. La genèse écologique de ses images s'ancre précisément dans cet effort de

⁴²⁰ Voir le chapitre « Culture, nature and the environment. Steps to an ecology of life » in Tim Ingold, *The perception on the environment*, *op. cit.*, p. 13-26.

⁴²¹ Joachim Lepastier, « Le cercle parfait », *op. cit.*, p. 34.

⁴²² Par exemple, lors d'un entretien pour le festival de Bellaria (déjà cité), Frammartino donne l'avis suivant au sujet du cinéma documentaire dans l'Italie contemporaine : « S'il y a quelque chose de nouveau dans le cinéma italien, on le doit au documentarisme. Même les grands auteurs qui ont commencé à travailler avec images d'archive, comme Bellocchio par exemple, doivent beaucoup à mon avis à l'impulsion des documentaristes de ces années récentes ».

⁴²³ Michelangelo Frammentino dans l'entretien cité « Il cinema come passaggio di stato ».

construire un film à partir d'une habitation environnementale interactive et processuelle : une attitude de « serendipité »⁴²⁴ clairement inscrite dans le paradigme « résidentiel » du documentaire. Or, la résidentialité telle qu'elle est entendue par Ingold (mais aussi et surtout par les repérages performatifs du documentaire) se réfère plus à une habitation ouverte, vivante et dynamique qu'à une stase casanière⁴²⁵. La notion d'habitation, chez Ingold, est effectivement moins liée à l'établissement d'un abri domestique qu'à une série de gestes constants d'échange avec un milieu qui nous entoure : « J'affirme pour commencer que les personnes sont engagées dans des relations continues avec leurs environnements. Ces relations sont au cœur du processus de la vie⁴²⁶ » Elle contient un élément de risque nomade, qui déjoue toute fermeture défensive : seulement ainsi la perspective résidentielle devient une réponse pertinente à la recherche d'inattendu.

Ce préambule général nous permettra de revenir au processus créatif de *Le quattro volte*. Le propos de Frammartino qu'on a cité dans le paragraphe précédent nous ramène encore une fois à l'espace géo-culturel calabrais, abandonné par ses parents dans un geste migrateur et re-découvert – d'une manière quelque peu hasardeuse – pour la réalisation de *Il dono*. C'est justement la trajectoire vivante de son premier film qui guidera le cinéaste vers son film suivant: un film, pourrions-nous dire, ne s'achève pas, il s'abandonne ou il se prolonge dans un film suivant (les deux gestes étant, au fond, coïncidents).

Dans le premier cas, le choix de la Calabre était une réaction contre la difficulté qu'il y a à tourner à Milan : les contraintes administratives... Cela correspondait à un besoin de liberté. Pour *Le Quattro Volte*, je m'interroge encore. J'avais alors des projets plutôt urbains, mais je suis retourné au village pour montrer *Il Dono*, et j'ai passé là

⁴²⁴ Sur le concept de « sérendipité » nous renvoyons à l'histoire traditionnelle d'où cette notion a été tirée : Amir Khosrow Dehlavi, *Les trois princes de Serendip*, Herman, Paris, 2011. Dans l'introduction au texte nous trouvons une citation de Horace Walpole (p. 5-6) qui, en 1754, résume efficacement l'histoire et sa morale : « [...] quand leur Altesses voyageaient, elles faisaient toujours des découvertes, par accidents & sagacité, des choses qu'elles ne cherchaient pas ; par exemple, un d'entre eux trouva qu'un âne borgne de l'œil droit était passé récemment sur la même route parce que l'herbe avait été broutée uniquement sur le côté gauche, où elle était moins bien que à droite – est-ce que, maintenant, vous comprenez *serendipity* ? [...] il faut bien noter qu'aucune découverte d'une chose que vous cherchez ne tombe sous cette description [...] ». Pour un cadrage général du concept voir le travail de Sylvie Cattelin: *Serendipité. Du conte au concept*, Paris, Seuil, 2014.

⁴²⁵ Pour une anthropologie de la demeure nomade nous faisons référence à Matteo Meschiari, *Less is home. Antropologie dello spazio domestico*, Compositori, Bologna, 2014.

⁴²⁶ Tim Ingold, *Marcher avec les dragons, op. cit.*, p. 132.

une partie de l'hiver. Les gens venaient me parler, me présenter une fiancée, une grand-mère... Un ami a tenu à me montrer le chantier de charbon qui est dans mon film. Là j'ai eu une sorte d'illumination.⁴²⁷

L'« illumination » de cette rencontre ne résout pas la création filmique : elle ne sera que le point de départ d'un repérage qui durera deux ans, le film demandant en total cinq ans de travail à son réalisateur⁴²⁸. Frammartino croit que c'est à cette hauteur que se place la valeur (écologique) de son opération : « Le patrimoine de ce film n'est pas vraiment le budget (que les producteurs ont réussi à rassembler d'une manière inattendue). C'est plutôt les deux ans de recherche, qui ont été très importants⁴²⁹ ». Les pièces du film à venir sont récoltées petit à petit par une approche locale et vivante du travail créatif qui ressemble de plus en plus une « correspondance » ou une « conversation » avec un milieu – selon les images chères à Ingold. Il adopte donc une méthode très éloignée des pratiques de réalisation du cinéma commercial, ou fictionnel tout court.

Il n'y a pas eu une « écriture » au sens classique car je n'écris pas, je n'utilise pas l'écriture. J'utilise plutôt le dessin, l'esquisse, qui est une espèce d'écriture, de prévision, comme un *storyboard*. C'était donc une forme d'écriture par le biais du dessin, qui rendait compte de tout le travail de documentation. C'est-à-dire, presque deux ans pendant lesquels j'ai vu tout ce qu'il y a dans le film et lors du travail d'écriture j'ai simplement reparti tout cela dans un parcours. Il n'y a donc même pas un seul élément d'invention. Tout remonte à l'observation et, après, à un travail de distribution des événements au bureau.⁴³⁰

L'ancien art de la production du charbon devient un des éléments du territoire qui retiennent l'attention de Frammartino, lorsqu'il commence également à s'intéresser de près aux bergers (figures typiques des montagnes méridionales) et à leurs bêtes.

⁴²⁷ Michelangelo Frammartino, « Je peux prévoir mais pas tout contrôler », entretien avec Isabelle Regnier, in *Le Monde*, 29/12/2010.

⁴²⁸ « Il a fallu cinq ans pour faire *Le Quattro Volte*. Deux ans d'observation puis un tournage qui n'a pas été facile. » (*Ibid.*)

⁴²⁹ Michelangelo Frammartino, dans l'entretien filmé avec *Rapporto Confidenziale*.

⁴³⁰ *Ibid.*

Pendant ces deux ans j'ai passé beaucoup de temps avec les chèvres pour comprendre comment les filmer. Parfois, je suis resté dans la bergerie en demandant l'autorisation aux bergers de pouvoir rester seul avec les bêtes (une chose qui les a toujours un peu déconcertés !).⁴³¹

En même temps, en suivant Luigi Briglia, un ami photographe, il découvre la *Pita* d'Alessandria del Carretto (une ancienne fête printanière autour d'un majestueux mât de cocagne) ainsi qu'une procession pascale qui laisse un village entier complètement vidé de ses habitants engagés dans une marche festive. Les éléments, découverts en visitant plusieurs lieux du territoire montagneux de Calabre, s'accumulent... Et nous avons ainsi l'impression, en analysant la genèse de ce film, d'assister moins au rythme d'un processus de production (*make*) d'un projet qu'à celui plus lent, spontané et immanent d'une croissance végétale (*grow*)⁴³².

En 2005, quand j'ai commencé à faire des repérages souvent accompagné par le photographe Luigi Briglia j'avais beaucoup de choses qui me tournaient dans la tête. Mais ce n'était certainement pas *Le quattro volte*. Ce sont ces lieux mêmes, à un moment donné, avec leur connexion mystérieuse, qui ont éclairé le chemin. À un moment donné, après un an plus ou moins, je me suis aperçu que j'étais en train de suivre quatre situations : d'abord les bergers et leur bétail, ensuite Luigi m'avait fait découvrir la fête de l'arbre d'Alessandria del Carretto et les charbonniers aussi. Je m'aperçois que ces quatre choses représentent l'humain, l'animal, le minéral et le végétal : un hasard très bizarre avec une structure extrêmement précise.⁴³³

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² Il est possible de retrouver chez Ingold une véritable pensée du « faire » qu'il nous invite à concevoir moins dans les termes d'une fabrication (« *making* ») que dans ceux d'une « croissance » (« *growing* »), non compromis avec des présupposés de transcendance du sujet fabricant : dans ce concept l'anthropologue écossais déploie une possibilité de neutraliser l'opposition entre « production » (« *production* ») et « cueillette » (« *collection* »). Voir, à ce sujet, le chapitre « Making things, growing plants, raising animal and bringing up children », in *The perception of the environment, op. cit.*, p. 77-88) Nous sommes tenté d'affirmer que le modèle de création de certains films (ancré dans une forte correspondance avec un milieu de vie) doit être décrit plus pertinemment comme un processus de croissance plutôt que de fabrication (de toute pièce) : « Faire consiste alors en un processus de mise en correspondance : non pas imposer une forme préconçue à une substance matérielle brute, mais dessiner ou délivrer les potentialités immanentes d'un monde en devenir » (Tim Ingold, *Les matériaux de la vie, op. cit.*, p. 58).

⁴³³ Michelangelo Frammartino, dans l'entretien mentionné *Il cinema come passaggio di stato*.

L'attention du réalisateur est donc captée par des formes différentes de vie environnementale, qui dans la culture marginale de ce monde rural se manifestent volontiers au regard et à l'attention.

Toutefois ce qui l'intéresse est moins leur présence isolée que leur « connexion » ou, mieux, leur connectivité. Il s'agit, chaque fois, de sujets « métamorphiques » qui ouvrent des seuils entre plusieurs éléments. C'est le cas des charbonniers, par exemple : « Le métier des charbonniers me fascinait : ils étaient presque des passeurs, entre un règne et un autre. Un passage, on pourrait presque dire, du monde végétal au monde minéral ». C'est le cas, également, des bergers qui représentent une figure instable et frontalière : « C'est pareil avec les bergers : ils sont entre le monde humain et le monde animal. En effet, leurs habitations sont souvent au bord du village, à la frontière entre dedans et dehors »⁴³⁴. À partir de ce constat, Frammartino commencera à élaborer son écriture filmique : dans ce travail, c'est exactement la dimension connective propre à tous ces sujets qui permettra au cinéaste de les entre-tisser dans un parcours filmique.

3.4

Métamorphoses pythagoriques

Dans *Il dono* nous avons essayé de saisir l'effort de réduire la centralité solitaire du sujet humain dans l'espace filmique, par un effort « critique »⁴³⁵.

Le cinéma s'inscrit dans cette tradition picturale qui vient de la perspective, et qui a mis l'homme au centre de tout. A ce titre, il a la responsabilité de remettre en cause cette centralité. En l'assumant, il peut devenir un remède contre l'isolement qui en dérive.⁴³⁶

⁴³⁴ *Ibid.*.

⁴³⁵ Frammartino revendique cette filiation : « *Le quattro volte* est une histoire de la suite, à propos de ce qu'il peut y avoir après la fin, après la dernière ligne. Nous avons envie de pousser davantage certaines questions, puisque déjà dans *Il dono* les objets étaient importants, parfois même plus que l'homme » (Michelangelo Frammartino, dans l'entretien filmé avec *Rapporto Confidenziale*).

⁴³⁶ Michelangelo Frammartino, « Je peux prévoir mais pas tout contrôler », *op. cit.*

Le quattro volte recommence à partir de la fin du film précédant, à savoir d'une sorte de déchéance de l'être humain qui, autant à la fin de *Il dono* qu'au début de l'œuvre suivante, se manifeste par la disparition (funèbre et littéraire) du protagoniste. Après son premier long-métrage, quelqu'un avait demandé à Frammartino si par hasard la suite raconterait l'histoire de son autre énigmatique protagoniste, la jeune fille : la réponse du cinéaste sera négative⁴³⁷. L'enchaînement ne se déroulera pas dans ce sens. En prenant le relais de *Il dono*, Frammartino garde le parti du vieux protagoniste (le même et un autre, à la fois) et l'accompagne à nouveau jusqu'à son départ, afin de pouvoir travailler sur ce qui reste et le dépasse. La fin (fatale) de l'homme, dépouillée dans les deux films de toute tragédie encombrante, devient un tremplin pour se lancer dans une enquête sur ce qui se trouve au-delà de l'horizon humain : les animaux, les végétaux, les minéraux...

Une toux insistante nous laisse entendre que ces pas, ces gestes, ce sont peut-être les derniers (et lui *le* dernier de son espèce mais c'est une autre question). Un soir, en effet, il expire. Son âme passe – et avec elle le film tout entier – dans son troupeau, plus précisément dans le corps d'un petit chevreau, dont on assiste à la naissance.⁴³⁸

L'affaiblissement de la figure humaine et de sa maîtrise permet à d'autres éléments d'entrer en jeu, dans un travail qui commence – à sa manière, discrète et fabuleuse – à explorer la signification et les modes d'un espace « outre-humain » : « c'est un film sur ce qui se passe "après" »⁴³⁹. Nous allons voir que ce qui suit la crise de l'être humain, selon la proposition de Frammartino, n'implique pas l'effacement complet et effrayant de l'être humain même (ni l'avènement d'un super-homme nouveau : l'outre-humain n'est pas le transhumain). Il s'agit, plutôt, d'un univers métamorphique où les multiples formes environnementales expérimentent des nouvelles conditions de manifestation, de circulation et de contagion. La vie déborde au-delà de l'étroit

⁴³⁷ Voir l'entretien avec *Rapporto confidenziale*.

⁴³⁸ Mathieu Macheret, « La chèvre et le chou. », *op. cit.*, p. 23.

⁴³⁹ Michelangelo Frammartino, dans l'entretien avec *Rapporto confidenziale*. Emiliano Morreale analysant *Le quattro volte* n'hésite pas à faire référence au terme post-humain : « Un cinéma "post-humain" finit aussi par prendre en charge et par devenir l'allégorie du système cinéma lui-même : un quotidien sourd, fait de corps et de lieux bornés, pour un public inexistant. » (« Nouvelles images du cinéma italien », *op. cit.*, p.38.)

entonnoir anthropique pour traverser et animer toute présence environnante : un chevreau, un pin séculaire, des copeaux de charbon...⁴⁴⁰

Tout commence doucement, subtilement – selon un style propre à Frammartino qui oscille entre le pur document et un mécanisme scénique méticuleux. Le premier épisode du film suit les gestes quotidiens d'un vieux berger, par une perspective éloignée et impersonnelle qui nous ramène inévitablement à l'ambiance singulière de *Il dono*. La figure humaine, ralentie par la vieillesse et secouée par une toux incessante, s'achemine lentement vers sa sortie de scène : l'homme se couchera un soir (ayant perdu son mystérieux médicament fabriqué avec la poussière de l'église) et le matin suivant il ne se relèvera plus. Autour de son corps en train de plonger dans l'inconscience se rassemblent des chèvres, qui envahissent sa chambre après avoir occupé le village entier. Lors d'une procession religieuse de Pâques, en effet, le village s'est vidé et les chèvres ont pu en prendre possession en profitant d'un accident improbable : un chien vole la cale qui freinait une camionnette garée sur un légère pente, celle-ci en glissant en arrière s'enfoncera dans l'enclos de la bergerie. La ligne de fuite pour le troupeau est ainsi tracée ! L'espace urbain, déserté par les êtres humains eux-mêmes, est peuplé par des présences animales inhabituelles.

Quelques scènes avant sa mort, le berger avait ramassé la clochette d'une de ses chèvres, perdue le long d'un sentier forestier. Depuis ce moment, tout mouvement de l'homme sera accompagné par le même tintement bruyant qui caractérise le déplacement de ses animaux. Une transition est déjà en train de se produire, une superposition se met à l'œuvre par une certaine disjonction entre image et son (soigneusement agencée). Nous sommes confrontés à une confusion entre des plans sémantiques différents, imprévisiblement mis en communication : l'image est bien celle du protagoniste humain, le son pourtant correspond à celui de son bétail. La séquence se construit sur une hybridation où l'univers sensoriel humain et celui des animaux commencent à s'enchevêtrer. On est d'emblée au cœur du travail de Frammartino qui souhaitait créer dans ce film une espèce de profondeur dans la platitude de la surface visuelle, par un jeu de contradictions ou de multiplications. À

⁴⁴⁰ Selon Corinne Maury, l'image cinématographique de la nature serait constamment habitée par des mouvement métamorphiques à la vocation animiste : « La nature est celle qui nous relie au monde, qui catalyse les forces, et les métamorphoses. Les images de la nature sont des corps flottants, des imaginaires réalistes. On y sent toujours la respiration, la mélancolie, la métaphore vibrante de la condition humaine. Une dimension animiste. » (*Habiter le monde, op. cit.*, p. 51).

ce sujet, le son devient un élément crucial, dans le cadre d'un projet esthétique qui souhaite rendre à l'instance sonore une position privilégiée (malgré sa subordination traditionnelle à la vue) : « Pour moi le son devait être une sorte de sens de l'image, il devait lui donner une certaine profondeur ». L'apparence visuelle, dans son évidence immédiate, doit être percée par une outrance qui est portée par les bruits : « L'image serait comme un voile, et le son te signale un au-delà »⁴⁴¹. Avant que le film n'explicite son propos animiste, la stabilité compacte de la figure humaine commence à être désagrégée, contaminée, approfondie par un fantôme de bruit animal qui la hante dans le moindre geste. Ce fin travail sur les couches sensibles du dispositif audio-visuel se passe de toute forme fantastique de métamorphose monstrueuse. Il n'est pas nécessaire de recourir à des grossières transformations fictionnelles de l'homme en bête, comme dans le cas de nombreux films d'horreur, de fantaisie ou de science-fiction. Les instruments de Frammartino, ce ne sont pas les effets spéciaux, le dessin ou le maquillage, mais plutôt le montage de documents aussi biens sonores que visuels. Dépouvé volontairement de ces moyens-là immédiats, Frammartino arrive quand même à mettre en place un mouvement métamorphique qui emporte, lent et fatal, l'être humain vers la bête. Par le son insistant de la clochette, une promesse est réitérée à chaque plan de la fin du premier épisode : une promesse métamorphique.

La promesse est enfin remplie par la disparition du berger et la scène de son enterrement qui nous mène au deuxième « chapitre » du film. Le cercueil est transporté de la maison au cimetière afin d'être installé dans un tombeau qui sera scellé de l'extérieur en laissant dans le noir absolu l'œil de la caméra, filmant depuis l'intérieur. Pendant cet interstice de noir (caractérisant d'ailleurs toute transition entre les épisodes) un cri animal nous surprend : ensuite l'image se dévoile, une chèvre est en train d'accoucher et le plan s'ouvre donc par l'arrivée au monde d'un petit agneau. Encore enveloppé dans les membranes maternelles, il ressemble à un esprit candide et spectral : l'âme de berger qui abandonne son corps pour émigrer ailleurs. Ce n'est pas une migration outre-mondaine (comme dans un paradigme chrétien) : il s'agit plutôt d'une circulation terrestre et intra-mondaine qui relie toutes les formes de vie. Dans ce raccord entre une scène de mort humaine et une naissance animal, Frammartino dessine le passage annoncé du règne humain au règne animal par une juxtaposition qui a l'intelligence d'éviter toute explication narrative.

⁴⁴¹ Michelangelo Frammartino, dans l'entretien filmé avec *Rapporto Confidenziale*.

Nous sortons donc de l'univers humain pour commencer une traversée des règnes de la vie environnementale. Nous suivons d'abord les premiers jours de vie d'un chevreau, qui s'abritera aux pieds d'un sapin majestueux après avoir perdu son troupeau. Ce même arbre, nous allons le retrouver au milieu de la place du village, déguisé en mât de cocagne : il est le protagoniste d'une fête printanière qui remonte à la nuit des temps. Son tronc sera enfin récupéré par des artisans charbonniers qui le transformeront en carburant. Si *Le quattro volte* est un film de seuils et de passages, il l'est surtout parce qu'il nous fait sans cesse passer d'une forme de vie à l'autre au cours des différents épisodes (niveau inter-épisodique) : de l'humain à l'animal, du végétal au minéral... Mais il dévoile sa vocation passagère également dans une perspective intra-épisodique, puisque Frammartino s'intéresse surtout à des conditions de voisinage, de frontière et de contamination. En ce sens, le charbon représente un élément intermédiaire qui fait le lien entre végétal et minéral, par un processus de transformation. Un autre exemple de cette recherche de passage peut être repéré dans la transition de l'arbre du milieu sauvage de la forêt à l'espace humain du village. Accédant à l'espace urbain, le sapin devient ambassadeur du monde végétal dans le règne humain qui lui rend hommage : d'objet naturel il devient objet culturel, en brouillant les distinctions habituelles. Tout circule dans ce film, aucune substance stable ne semble autorisée à rester enfermée en elle-même. Un seul film pour quatre éléments totalement différents : chaque épisode marque un changement soudain et surprenant, un saut discontinu, et à la fois il nous arrive comme l'étape successive d'une seule marche inévitable. Frammartino jongle délicatement entre identité et altérité, chaque fragment jouit à la fois d'une autonomie singulière et d'une forte connexion organique aux autres. Une seule matière qui se déploie au fur et à mesure en des formes différentes, chaque forme de vie serait comme le pli d'un seul tissu : le mécanisme qui règle cette expérience de métamorphose (à la fois, répétition et différence) reste difficile à saisir... Tout fonctionne, mais comment ?

Le mécanisme de fonctionnement de *Le Quattro volte* est difficile à saisir car il est de l'ordre d'un invisible qui flotte dans le film, échappant à toute énonciation ou figuration. Frammartino affirme, à ce sujet, avoir pris au sérieux un des aphorismes de

Bresson : « Le cinéma filme l'âme »⁴⁴². Le cinéaste italien a essayé de suivre avec sa caméra le parcours de cet élément invisible qui serait l'âme dans un cycle de vies et de morts, un cycle de transformations dont il devient l'aiguille tissant tous les morceaux variés dans le mosaïque du film.

Un des objectifs du film était de filmer un personnage invisible. L'appareil le suit d'une manière obtuse, indépendamment de l'enveloppe qui l'héberge. Cet enseignement de Bresson « le cinéma filme l'âme », moi je l'ai pris d'une manière pragmatique lorsque j'ai conçu ce projet.⁴⁴³

Dans le film polycéphale et peu narratif de Frammartino, il y aurait donc une histoire et un héros : c'est l'histoire de l'âme. Malheureusement, dans ce cinéma qui renonce à tout effet spécial, elle ne peut que demeurer tue et invisible. Rendre sensible cet élément mystérieux, sans l'arracher à sa condition fuyante située à l'orée du perceptible : voici, le défi de *Le quattro volte*, où se situe un principe de hors-champ immanent. *Le quattro volte* est un film plein de mouvements à la frontière du sensible et de l'insensible. Il est plein, par exemple, de mouvements météorologiques : les nuages qui naviguent sur le village, les vapeurs, la fumée... De la même texture incertaine sont les grains de poussière suspendus dans le rayon de lumière où s'arrête le regard contemplatif de la caméra⁴⁴⁴. Ces différentes semi-présences nous signalent une seule protagoniste – comme les manifestations plurielles d'un seul souffle – qui nous est présentée dès les premiers plans du film sur la fabrication de charbon. Les trous dans le corps de la butte noire, ce grand poumon minéral où le bois est en train de se transformer en charbon, nous semblent autant de bouches qui expirent une fumée grise et volatile, emportée par les vents. Le bruits du vent reste, d'ailleurs, un des motifs sonores récurrents du film.

⁴⁴² Bien entendu, le fait que, dans une de ses plus belles œuvres (déjà mentionnée), le cinéaste français ait choisi de filmer un âne pour filmer l'âme résonne profondément avec la prééminence des chèvres chez Frammartino.

⁴⁴³ Michelangelo Frammartino, dans l'entretien filmé avec *Rapporto Confidenziale*.

⁴⁴⁴ Tous ces phénomènes à l'orée du perceptible, semblent manifester ce fond commun aérien, qui traverse et anime les êtres vivants, auquel David Abram a consacré une analyse attentive : « L'air, pourrait-on dire, est l'âme invisible du monde visible, la réalité secrète d'où tous les êtres tirent leur nourriture. En tant que mystère du présent vivant, il est cette absence la plus intime d'où le présent fait présence et il donne donc accès à la présence oubliée de la terre » (*Comment la terre s'est tue, op. cit.*, p. 289). On reviendra sur ces questions au cours de notre analyse du travail de Celati.

Mais de quelle âme – *anima, spiritus, psychè, pneuma* : souffles – sommes-nous en train de parler ? Il est évident qu'il ne s'agit pas d'une âme personnelle, anthropomorphe, intériorisée, selon une représentation courante surtout dans l'imaginaire chrétien et occidentale. Cette âme relève d'une expérience plus terrestre, externalisée, ancrée dans la matière. Nourrie autant par la théorie phénoménologique que par un terrain anthropologique, la réflexion de David Abram à ce sujet (« Le Vent Sacré sert de moyen de communication entre tous les êtres et tous les éléments du monde naturel »⁴⁴⁵) nous aide à distinguer ces différents régimes spirituels. Ainsi il reporte le point de vue indigène qui désaxe notre appréhension traditionnelle de l'âme en tant que garantie de la vie et de l'animation :

Ils suggèrent que ce que nous appelons « esprit » n'est pas une possession humaine. L'esprit en tant que Vent est bien plutôt une propriété du monde environnant auquel, comme tous les autres êtres, les humains participent.⁴⁴⁶

Bresson n'est pas la seule, ni la principale référence à ce propos pour Frammartino. Il y aurait, en effet, une référence bien plus autochtone (malgré la distance temporelle). Ce serait Pythagore et son école philosophique qui aurait été installée sur le territoire calabrais de Crotona selon la tradition, près des lieux de tournage du film. En ce sens, Pythagore, lui aussi, fait partie des rencontres locales qui façonnent le projet filmique. L'injection de la pensée de Pythagore représente un élément intellectuel qui vient organiser et médier les expériences vécues sur le terrain, devenant un outil d'écriture important. L'emploi de cette philosophie cherche à ne pas briser l'adhérence au territoire qui s'impose comme méthode rigoureuse : le dispositif filmique de Frammartino se réjouit de mélanger le haut et le bas, le monde rural et des schémas savants dans un processus créatif ⁴⁴⁷.

Quand je travaillais sur *Le quattro volte*, après un an d'étude du projet, ce que je voulais vraiment faire n'était pas encore clair. J'étais fasciné par beaucoup de choses, les animaux, les lieux comme celui du four, les bergers, l'arbre, mais je ne savais pas

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 294.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 302.

⁴⁴⁷ L'analyse de Joachim Lépastier, n'a pas manqué de souligner cet équilibre (rare) visé par *Le quattro volte*. Il parle ainsi d'une « réjouissante réconciliation entre l'art savant et l'art naïf » et aussi « belle conjugaison entre élégie et trivialité » (« Le cercle parfait », *op. cit.*, p. 34).

encore comment ni si ils pouvaient tenir ensemble. Pourtant je savais que ces quatre choses (le berger, les arbres, les animaux et le charbon) étaient importantes. Après un an et demi en Calabre, tournant à droite et à gauche, je tombe sur la figure de Pythagore : ce n'était pas un hasard, à mon avis. Et je commence donc à comprendre, grâce à sa pensée, qu'il y a un lien secret entre ces éléments.⁴⁴⁸

L'élément qui permettra à l'écriture filmique de reconstituer une structure à partir des différents objets repérés sur le terrain sera donc l'âme entendue selon la notion pythagorique. À la lumière d'une telle notion, un fil rouge inaperçu commence à surgir en reliant les différents fragments. Chez Frammartino, l'âme pythagorique devient un géomètre fantastique capable de tisser une harmonie infaillible entre les trajectoires vivantes. Chacun de ces fragments semble représenter parfaitement un des quatre règnes où la vie se manifesterait selon la cosmologie pythagorique. L'âme en est un engrenage fondamental puisque cette cosmologie se base sur un mécanisme de métempsycose qui pense la succession vie-mort comme la transmigration perpétuelle d'une âme dont les êtres environnementaux seraient les avatars matériels. Commencement et fin s'estompent et accèdent à un statut indistinct et circulaire où le principe n'a jamais cessé d'advenir : il n'est pas quelque part, loin dans la passé, il est immanent. Ce principe ubiquitaire prend la forme d'un re-commencement qui est de l'ordre du devenir. Dans son *Banquet* (IV, XXI), Dante résumait ainsi la dynamique du cosmos de Pythagore :

Pythagore voulut que toutes fussent d'une même noblesse, non seulement les âmes humaines, mais avec les humaines, celles des bêtes brutes et des plantes, et les formes des minéraux ; et il dit que toute la différence tient aux corps et aux formes.⁴⁴⁹

3.5

De l'animisme qui nous est (im)propre

Unité intérieure (invisible) et différence extérieure (visible) : si tel est le paradigme de l'univers pythagorique adopté par Frammartino, la dynamique qui anime son film

⁴⁴⁸ Michelangelo Frammartino, « Je peux prévoir, mais pas tout contrôler », *op.cit.*

⁴⁴⁹ Dante Alighieri, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1965, p. 505.

ressemble singulièrement aux paradigmes ontologiques que Descola réunit autour de l'animisme⁴⁵⁰. À côté des régimes naturalistes, totémistes et analogistes, le grand recensement anthropologique entamé par Descola décrit l'approche animiste par une logique de continuité intérieure (âme) et de discontinuité extérieure (corps). *Le quattro volte* fonctionne selon cette logique et il nous entraîne ainsi dans une véritable « gymnastique ontologique »⁴⁵¹. Par le cycle des morts et des naissances, l'âme transmigre d'une forme de vie à l'autre en tissant une trame harmonique et secrète de boucles et d'échanges. Un seul principe spirituel, aérien et invisible, anime la matière du monde et en dirige les métamorphoses : ainsi le Deux (la nature, avec sa pluralité de formes) ne voit le jour qu'à partir de l'Un (dieu), selon les termes du Pythagore.

En 2010, l'Europe célébrait le travail du cinéaste thaïlandais Apichatpong Weerasethakul par la remise de la Palme d'or du festival de Cannes à celui qui reste sans doute son film le plus connu, *L'oncle Bonmee se souvient de ses vies précédentes*. Le festival découvrait cette même année le travail transalpin de Frammartino qui présentait officiellement son *Le Quattro volte*. Un des traits les plus originaux et troublant du cinéma de Weerasethakul reste certainement la construction d'un univers narratif animiste étranger aux réalisations occidentales, qui ne peut être situé ni du côté du cinéma « réaliste », ni de celui du cinéma fantastique. Dans son film, le monde humain et le monde naturel (animal, d'abord) sont reliés par une circulation d'esprits qui estompe la frontière entre vivants et morts. À travers des milieux sensibles flous et instables comme la forêt ou la nuit, des rencontres surprenantes entre des créatures difficiles à classer (êtres humains, animaux, spectres...) ont « réellement » lieu, rendant impossible le partage entre rêverie et veille, entre présent et passé, entre vie et mort. La singularité de cette expérience cinématographique a été rapidement associée à l'œuvre de Frammartino : son monde filmique faisait spontanément écho à

⁴⁵⁰ Voir Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

⁴⁵¹ Nous rappelons que Citton formule ce concept déjà mentionné en se référant précisément aux études de *Par-delà la nature et la culture*. En parlant d'une occasion de « décompartmentation et de superposition possible des quatre ontologies, selon les inférences auxquelles nous sommes conduits par nos différentes formes de pratiques », Yves Citton décrit ainsi le possible rôle des expériences esthétiques: « Les rituels de lecture et du spectacle nous proposent différentes façons, pour nous autres massivement ancrés dans les habitudes naturalistes, de devenir animistes, totémistes ou analogistes, l'espace de quelques heures » (*Nos gestes d'humanité, op. cit.*, p. 200).

*L'oncle Bonmee*⁴⁵². La texture de cette résonance a souvent été expliquée par un commun recours à une sensibilité « animiste », qui entame une exploration originale d'un espace situé « au-delà de l'humain ». La critique de Hée, par exemple, met en évidence un tel aspect :

Le Quattro Volte capte le fugace et l'éternel à partir d'un localisme très ancré. Comme dans *Oncle Boonmee*, la mort sert à accueillir la vie, et inversement. Ces deux films dégagent une force paisible et sereine, une même empreinte animiste, tirée ici des traditions païennes ancestrales d'une Calabre qui ne livre pas facilement ses mystères.⁴⁵³

Le rapprochement inspiré par cette « empreinte animiste », pourtant, ne signifie pas superposition ou coïncidence. Du côté italien, Emiliano Morreale a choisi de valider cette alliance cinématographique, ce voisinage transcontinental, par un commentaire qui souligne à la fois la proximité et la différence entre les deux œuvres.

Le deuxième film de Frammartino et le film de Weerasethakul nous communiquent un regard désabusé mais serein qui porte au-delà de l'humain, dans une négation tacite de l'anthropocentrisme comme condition préliminaire pour libérer la vision cinématographique. Leur geste s'inscrit dans un dépassement de la tradition occidentale et chrétienne (et donc du style classique transcendant, du cinéma du sacré, de Bresson aux frères Dardenne) : sous forme d'animisme bouddhiste pour Weerasethakul, dans la récupération « radieuse » d'une dimension préchrétienne pour Frammartino.⁴⁵⁴

Frammartino et Weerasethakul se rencontrent dans un geste partagé de dépassement d'une perception anthropocentrique et transcendante du monde (qui appartiendrait à

⁴⁵² La critique de *Trafic*, par exemple, insiste sur cet aspect en analysant *Le quattro volte* : « Il communique d'ailleurs si bien avec le dernier opus du Thaïlandais Weerasethakul – le stupéfiant *Oncle Bonmee* – que les deux films semblent les facettes d'une même idée. Tous deux nous parlent d'une certaine permanence par-delà des formes terrestres. Tous deux nous parlent de cette façon dont le vie traverse la matière. Tous les deux laissent dans leurs images, le monde expirer son air et la lumière caresser les choses. Tous deux fondent sur cette théorie – la métempsychose – vieille comme la pensée (Frammartino évoque Pythagore) des nouvelles formes de récit, de nouveaux plis cinématographiques. Chez tous deux, l'humain cède sa place centrale à d'autres règnes et partage avec eux son instance motrice. Tous deux trouvent ans ce beau principe de la succession des vies une jouvence du film, l'occasion de recommencer en plein milieu, de relancer les dés et d'entretenir son élan » (Mathieu Macheret, « La chèvre et le chou », *op. cit.*, p. 22).

⁴⁵³ Arnauld Hée, « Le quattro volte », in *Critikat*, *op. cit.*

⁴⁵⁴ Emiliano Morreale, « Nouvelles images du cinéma italien », *op. cit.*, p. 38.

une certaine tradition, religieuse et représentative, occidentale) au nom d'un immanentisme animiste. Ils seraient pourtant séparés par une forme différente d'adhésion à ce genre d'imaginaire : plus immédiate chez le cinéaste thaïlandais, plus médiée par une recherche éthique posthume pour l'italien. C'est ainsi que Frammartino décrit sa relation avec Weerasethakul, au cours d'un entretien avec *Le Monde* :

Nous avons fait une table ronde ensemble, à Londres, et c'est vrai que l'on a parfois rapproché nos films, ce qui m'honore beaucoup. Ce qui nous distingue, il me semble, c'est que lui, tel que je l'ai compris, croit vraiment dans l'animisme. Moi, c'est différent : j'aime l'idée que des gens y croient.⁴⁵⁵

Néanmoins la distinction – pour revenir à l'analyse de Morreale – ne se limite pas à cet aspect. Il faut prendre en compte deux ancrages géo-culturels très différents qui jouent un rôle très important dans le travail des deux cinéastes. D'un côté il y a le terrain bouddhiste du Sud-Est de l'Asie, de l'autre des survivances pré-chrétiennes (entre la culture populaire rurale et la sagesse antique) de l'Italie méridionale. C'est là-bas que Frammartino retrouve une mémoire enfouie d'un cosmos matériel entièrement animé par une invisible vie spirituelle. C'est l'arrière-pays calabrais, loin des rythmes de l'univers industriel et médiatique, où survivent encore d'anciennes pratiques artisanales et des fêtes païennes, nourries d'une perception aiguë des présences environnementales dans lesquelles notre vie est enchevêtrée. Cet héritage est un tas de braises sur lequel Frammartino décide de souffler pour qu'elles exhalent à nouveau leur flamme animiste. Au fond, pour sortir du tourbillon centripète de l'Homme, des aventures exotiques (des séjours tropicaux ou des périple aborigènes...) ne sont pas forcément nécessaires. Les anthropologues, tantôt, se retrouvent à faire des grands détours spectaculaires pour déconstruire notre vision du monde à l'aide de formes de vie rares. Mais parfois il suffit de faire juste un petit pas de côté, de fouiller dans le grenier de notre propre monde ou dans sa cave, de dépoussiérer un peu, de laisser décanter. Et voilà des sensibilités et des modes de vie anachroniques et résistants qui sortent, voilà un animisme riverain qui se dévoile.

⁴⁵⁵ Michelangelo Frammartino, « Je peux prévoir mais pas tout contrôler », *op. cit.*

La recherche de Frammartino tente donc d'arracher l'animisme à une distanciation exotiste ou analytique, afin d'en faire l'outil opérationnel d'une stratégie éco-politique fondé sur un travail esthétique. Premièrement, il constitue une forme d'animisme qui pourrait nous être propre à partir d'une opération géographique et archéologique qui met à l'œuvre un déplacement autant dans les couches du territoire (vers la marge) que dans celle de l'histoire (vers des survivances diachroniques), à l'intérieur de notre propre univers spatio-temporel. Ensuite, chez Frammartino, s'approprier la notion d'animisme signifie aussi et surtout ne pas la confiner dans une notion simpliste de croyance primitive et naïve (à dépasser par le progrès culturel et technique). Au contraire, il faut reconnaître que la culture et la technique sont toujours enchevêtrées dans des pratiques animistes qui assignent l'âme aux phénomènes environnementaux. À leur intérieur peut se jouer ou non un assouplissement stratégique de notre capacité de remarquer et d'interagir. Son engagement s'inscrit, d'abord, dans une contribution « à élargir les conceptions dominantes de la distribution des intériorités » afin de constituer des nouveaux objet de soin et d'attention (*care*) là où il y avait des terrains de passivité refoulée et d'exploitation⁴⁵⁶. C'est une contribution gymnique.

Cette gymnastique n'a pas seulement un intérêt touristique, en nous offrant le frisson de l'exotisme sans avoir à quitter notre fauteuil. Son principal mérite est d'assouplir nos muscles perceptifs, attentionnés et intellectuels, de façon à nous permettre de saisir d'avantage d'aspects de réalités sociales de plus en plus complexes, de par les interactions de plus en plus intriquées qui nous relient à nos contemporains, mais aussi aux non-humains, ainsi qu'aux êtres du passé et du futur.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ Le spectre des objets d'une pratique animique est élargi par Yves Citton au-delà de l'horizon social dans un engagement qui doit atteindre les formes de vies environnementales et les milieux de vie mêmes (ces paysages qui sont si importants dans la démarche filmique de Frammartino) : « Surtout, et bien plus radicalement, on pourrait parler d'un *geste animique* essentiel à tout pan de nos expériences esthétiques pour désigner l'attention, le souci et le soin – le *care* – qu'elles nous induisent à développer envers des réalités auxquelles nous n'attribuions précédemment aucune considération éthique. C'est ce même geste animique qui peut prendre pour objet non seulement des membres d'une catégorie sociale réifiée par des habitudes d'oppression, ou des animaux auxquels notre tradition naturaliste nous a entraînés à n'attribuer "[qu']une existence machinale et non réflexive", mais aussi des sites (une maison, une place, une ville, un lac, une forêt, une montagne) dont nous apprenons à sentir vibrer la vie propre, en tant qu'elle est irréductible à la somme de ses éléments composants. » (*Gestes d'humanité*, *op. cit.*, p. 201).

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 200.

Le présupposé d'un tel animisme – qu'on pourrait appeler *médial* (non pas religieux) – relève d'une question de communication : reconnaissons-nous une puissance communicative aux choses, un langage ? Laissons-nous les choses et les êtres nous parler ? Bien sûr, pour les entendre, il faut prendre du temps et faire attention. Nous n'avons aucune chance d'instaurer une conversation avec elles autrement que par une pratique d'observation et d'écoute.

Si donc l'animisme *fait parler* (les esprits des choses), il s'inscrit dans une démarche « médiumnique ». Le médium, tel que le prisait les écrivains, artistes, penseurs et scientifiques du XIX^e siècle européen et tel qu'il résonne avec des pratiques chamaniques bien plus lointaines dans l'espace et le temps, fait parler les choses mortes ou bien réputées telles, en tant que matières brutes et inertes. Pour ce faire, il se sert toujours d'une médiation, d'un dispositif, d'un rituel, comme la transe par exemple. Mais il peut également se servir d'un médium (au sens technique, littéral), tels que les appareils photographiques ou cinématographiques⁴⁵⁸. Ces pratiques médiales demandent une expertise singulière (afin de détecter des signaux, des messages...) qui pourrait être aussi bien celle d'un chaman (maîtrisant des pratiques extatiques) que celle d'un artiste, comme un cinéaste. La communauté confie à la performance du médium l'entretien – presque diplomatique – d'une relation communicationnelle avec toutes les présences qui se situent hors de l'ordinaire et au-delà de l'humain. Selon le propos d'Abram : « Le chaman traditionnel ou tribal agit comme un intermédiaire entre la communauté humaine et un domaine écologique plus vaste »⁴⁵⁹. On a ici affaire à une notion de « médiumnisme » tout à fait pragmatique : il est question d'un animisme politique et médial⁴⁶⁰. Il est politique, notamment, puisqu'il articule une possible et alternative constitution d'un être-ensemble (au sens large : entre humains et non-humains), qui ne peut être pensé ni déplié sans passer d'abord par une rencontre et reconnaissance sensible (par un agencement médial). L'âme des choses n'est pas donnée *a priori*, elle est le résultat

⁴⁵⁸ Pour la question d'une puissance médiumnique des techniques de communication nous renvoyons à l'enquête conceptuelle et étymologique de Thierry Bardini, qui fera l'objet d'une analyse plus précise dans la prochaine section de notre texte : « Entre archéologie et écologie. Une perspective sur la théorie médiatique », in *Multitudes*, n. 62, 2016, p. 159-176. L'étude d'un médiumnique scriptural chez Celati nous permettra de revenir sur les rapport entre « médium » et « medium ».

⁴⁵⁹ David Abram, *Comment la terre s'est tue*, *op. cit.*, p.27.

⁴⁶⁰ Pour une réflexion générale et archéologique sur les relations entre cinéma et médiumnisme voir également Mireille Berton, *Le corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*, Lausanne, L'âge d'homme, 2015.

d'une sensibilité et d'une situation de communicabilité. Flaubert affirmait qu'il suffit de regarder suffisamment longtemps une chose pour qu'elle devienne intéressante. Nous pourrions affirmer qu'il suffit de prêter suffisamment d'attention à quelque chose pour qu'elle s'anime, pour qu'elle nous parle, pour qu'elle nous révèle son âme. Bien évidemment, il s'agit d'une parole étrangère, sauvage, par rapport au protocole linguistique qui nous est propre. Il nous faut, par conséquence, être capables d'exproprier la parole de sa norme verbale et logocentrique : l'exclusivité du langage humain doit faire place à des formes impropres de communication qui défient notre compréhension logique. Comment ne pas tomber dans le simplisme d'un spiritisme naïf ou *new age*, cela reste un problème crucial d'une telle recherche. Comment, donc ? Par exemple en situant cet animisme dont il est question dans une conduite technique et éthique. Peut-être que rien n'a contribué à la croissance des menaces écologiques et à leurs paniques plus que la désanimation et le mutisme qui ont investi l'environnement pendant notre époque moderne – en le rendant parfois monstrueux.

L'horizon civilisationnel d'un tel geste animique serait peut-être justement à situer dans notre prise de conscience, dramatiquement lente, de l'animation propre à ce que nous apprenons à reconnaître comme des éco-systèmes – et ce pourrait être la tâche de l'éco-critique émergente que d'explicitier les contours et les enjeux d'un tel geste.⁴⁶¹

Celui de Frammartino est, en ce sens, un geste indubitablement « animique » qui procède à une contre-animation (urgente) du monde environnemental. Les stratégies sont multiples et demandent moins un tri qu'une alliance : dans *Le quattro volte*, l'animation filmique se passe autant au niveau des plans d'ensemble impersonnels qu'au niveau d'un focus subjectif errant qui se décale, au fur et à la mesure, de point de vue humain à celui animal, puis végétal et minéral. Ce cinéma ainsi intervient – Dieu(x) merci ! – pour secouer notre amnésie culturelle : pour ce faire, il fouille à travers les plis temporels (archéologue animiste) et voyage à travers les latitudes spatiales (géographe animiste).

Nous sommes également tentés de parler, plus généralement, d'un animisme cinématographique (au-delà de l'exemple particulier de Frammartino ou de Weerasethakul) remontant à quelque chose de plus structurel dans le médium cinéma,

⁴⁶¹ Yves Citton, *Gestes d'humanité, op. cit.*, p. 201.

quelque chose qui précède ces recherches singulières que l'époque contemporaine nous propose⁴⁶². De nombreux théoriciens du cinéma ont très tôt remarqué cette puissance propre au cinématographe, à savoir sa capacité à animer le réel (plus précisément, les présences du réel qu'on perçoit ordinairement comme inanimées) et à faire donc circuler les âmes. Jean Epstein, par exemple, ne s'est pas lassé de décrire ce ciné-animisme dont il célébrait la capacité à bouleverser complètement notre perception du monde :

Le regard que le cinématographe nous permet de jeter sur une nature où ce temps n'est ni unique, ni constant, peut-être plus fécond que notre habitude égocentrique. [...] Un animisme étonnant est rené au monde. Nous savons maintenant, pour les voir, que nous sommes entourés d'existences inhumaines.⁴⁶³

Siegfried Kracauer s'est emparé de cette expérience par sa notion de « rédemption de la réalité matérielle » où la capacité cinématographique d'exposer les moindres événements (« frémissement des feuilles » dans une vue Lumière) devient une occasion pour le rachat du monde matériel et éphémère⁴⁶⁴. Le cinéma peut être donc un formidable ré-animateur⁴⁶⁵. D'un point de vue structurel, d'ailleurs, il est une machine à dynamisme dont l'objectif serait de mettre sans cesse en mouvement ce qui a été arrêté. Les clichés, tout d'abord : vingt-quatre clichés par seconde (moins, au début) étaient mis en mouvement dans le défilement du ruban de la bobine à travers le projecteur. Ce qui a été figé dans une mauvaise immobilité peut être sauvé par la médiation cinématographique, ce qui a été paralysé dans le leurre d'un cliché peut être revitalisé par la caméra. Et voilà donc le monde cinématographique, où toute cette matière naturelle, que le sens commun (ou bien les sens communs, à savoir la

⁴⁶² Autour de ces thèmes un important colloque international a récemment eu lieu à Paris sous le titre « Puissance du végétal, cinéma animiste et anthropologie de la vie », 22 et 23 novembre 2016, organisé par Teresa Castro, Perig Pitrou et Marie Rebecchi.

⁴⁶³ Jean Epstein, *Ecrits sur le cinéma, op. cit.*, p. 251.

⁴⁶⁴ Il résume ainsi le propos de son long essai : « Le cinéma peut se définir comme le médium le plus apte à promouvoir la rédemption de la réalité matérielle. Par ses images, il nous permet, pour la première fois, d'emporter avec nous les objets et les événements qui constituent le flux de la vie matérielle » (Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010, p. 423).

⁴⁶⁵ Sur ces questions nous renvoyons à l'analyse, particulièrement sensible aux premières théories cinématographiques des images muettes en mouvement, de Benjamin Thomas, « De la présences des choses au cinéma », in *Corps-Objet-Image*, n. 3, 2017, en ligne.

sensibilité routinière) avait négligé par une supposition de muette passivité, prend à nouveau la parole et entame sa danse, sa *chôra*-graphie.

3.6

L'œil de personne (avec et contre De Seta)

Parfois, cette démarche médiatique et politique se réalise par des opérations très simples, bien que cruciales : des déplacements légers du cadre ou des ajustements de la trajectoire d'enregistrement. Le niveau fondamental du travail (micro) politique du cinéma est à situer, dans ce cas, sur un travail langagier qui transforme les formes et la communication sensible de l'expérience cinématographique. Tel est l'avis de Frammartino :

Je ne considère pas « politique » un film qui pose des questions politiques en termes de contenu ou de thème, mais lorsqu'il pose de questions de langage. Comme il y a une connexion très forte entre images et pouvoir, les images doivent séduire, en tant qu'instruments pour gagner le consensus. Dès que tu fais quelque chose qui ne séduit pas, cela finit par être politique parce qu'il affirme que l'image peut être quelque chose d'autre.⁴⁶⁶

Le décalage du point de vue anthropocentré au cinéma ne relève pas tout simplement du choix de consacrer un peu d'espace à des sujets habituellement absents des écrans ou relégués à une présence accessoire.

Une caméra descend à la hauteur du museau d'un petit chevreau et se désintéresse des autres êtres autour : du berger qui le surplombe le spectateur n'aperçoit que les bottes. Pendant tout le deuxième épisode de *Le quattro volte*, l'appareil d'enregistrement garde son focus sur les présences animales et, quand il n'est pas complètement absent, l'être humain est repoussé loin du champ visuel par les stratégies de cadrage adoptées par Frammartino. Il recule, devenant une silhouette anonyme, sans aucune identité précise, un élément imprécis du fond. Les chèvres, au contraire, sont observées de près et ainsi presque personnalisées par le regard d'une caméra qui semble inventer

⁴⁶⁶ Michelangelo Frammartino, dans l'entretien cité avec *Rapporto confidenziale*.

une technique « caprocentrée »⁴⁶⁷. Une inversion similaire privilégiant les présences animales au détriment des présences humaines est également mis en place par Maud Alpi, selon une recherche esthétique déjà mentionnée qui, se rapproche des enjeux de Frammartino. Même si déjà dans *Drakkar* (2015), son cinéma nous confrontait à des plans très bas qui se syntonisaient sur la perspective spatiale et perceptive des présences canines, c'est surtout dans *Gorge Cœur Ventre* (2016) que nous sommes confrontés à un recours rigoureux et prolongé à cette stratégie de cadrage. Notamment à l'intérieur de l'abattoir où la priorité visuelle est assurée aux bovins plutôt qu'aux présences humaines, sans dignité dans leurs habits de meurtriers industriels. Ce qui distingue Frammartino de Alpi (qui, d'ailleurs, cite le cinéaste italien en tant que source⁴⁶⁸) est la construction d'une distance impersonnelle chez le premier, au lieu de la recherche d'une proximité tactile empathique chez la deuxième. Frammartino semble valoriser d'abord une puissance de détachement de l'appareil d'enregistrement, où la caméra devient un œil impassible et étranger, capable de traquer n'importe quel phénomène environnemental.

Quel est l'œil qui suit, dans les blocs juxtaposés d'espaces et de temps, le devenir autre des « choses » que nous voyons dans le film ? Qui regarde de loin cet arbre hissé entre les toits des maisons ? Et qui est en train de se déplacer pour regarder de droite à gauche, de gauche à droite ? Une caméra qui filme en pellicule (un objet vintage en quelque sorte) – il y a un œil derrière évidemment : mais dans quelle mesure est-il humain ?⁴⁶⁹

Nous sommes donc confrontés, chez Frammartino, au manque d'un véritable point de vue « personnel » auquel le spectateur pourrait s'identifier. Comme dans le cas du long plan séquence central de *Le quattro volte*, nous nous retrouvons à contempler la scène depuis une perspective anonyme, inassignable et inexplicable : une légère

⁴⁶⁷ Nous signalons, à ce sujet, le travail du vidéaste américain Sam Easterson autour de la perspective subjective animale dans sa série *Animal-Cam*, constituée de plans enregistrés au moyen de caméras portées par des animaux pendant leur vie et leurs mouvements quotidiens : comme l'annonçait le titre d'une de ses expositions, « *Nature hold my camera* ». Pour Easterson il s'agit explicitement de créer une empathie perceptive vers les formes de vie animales et leurs territoires à travers des images qui désaxent profondément notre point de vue humain.

⁴⁶⁸ Dans la section « images commentées » du dossier de salle du film et ensuite du livret accompagnant le DVD (distribué par Shellac), la réalisatrice a voulu inclure une image commentée du film de Frammartino à côté d'autres réalisateurs plus connus tels qu'Herzog ou Eisenstein.

⁴⁶⁹ Emiliano Morreale, « Nouvelles images du cinéma italien », *op. cit.*, p. 38.

inquiétude s’empare du regard. Au milieu de ces trajectoires et distances insolites, le spectateur n’est presque jamais là où il s’attendrait à se retrouver (selon la logique de l’habitude) : parfois trop proche, parfois trop distant, parfois trop haut, parfois trop bas. Souvent en excès ou en défaut par rapport aux repères. On se découvre, enfin, un peu plus loin de soi-même et un peu plus proche des choses et des bêtes : au-delà ou en-deçà de l’humain, à la fois exilé et rapatrié.

Les images de la production du charbon réitèrent une approche très similaire de celle des animaux qu’on vient rapidement d’analyser. La priorité visuelle est accordée à la matière (le bois, la fumée, le charbon produit...), plutôt qu’aux gens qui travaillent autour : les charbonniers sont filmés, à nouveau, de loin et ils n’acquièrent donc aucune consistance individuelle par les prises de vue. Leurs gestes (impersonnels, ancestraux) sont valorisés davantage que leur personnalité : nous apercevons de loin leur corps, mais leur visage et leurs expressions demeurent inconnus.⁴⁷⁰

Dans l’épisode de l’arbre cet effort de construction d’une perspective impersonnelle dans *Le quattro volte* peut être saisi d’une manière très évidente, notamment grâce à la comparaison avec un autre travail filmique (précédent) qui enregistre les mêmes événements depuis une perspective différente. Nous nous référons à un classique du documentaire italien, un film du répertoire de Vittorio De Seta, un grand cinéaste calabrais que Frammartino ne pouvait pas ne pas connaître⁴⁷¹ : *I dimenticati* (1959). Cinquante ans séparent les deux œuvres et, pourtant, leur sujet est le même : la fête

⁴⁷⁰ Ce n’est pas un hasard si dans ce genre de scène a été reconnue une certaine affinité avec l’esthétique de l’*Arte povera*. Au-delà du rappel de surface plutôt immédiat pour ceux et celles qui connaissent l’art contemporain, la comparaison sert ici de piste interprétative importante qui nous mène à la reconnaissance d’un partage de certains principes artistiques. L’engagement des artistes de l’*Arte povera* se concentrait surtout autour de formes non-représentatives et non-anthropocentriques de création : plus intéressés à exposer des matériaux, des forces et leurs processus qu’à un travail d’originalité autoriale. Dans leurs expositions de chevaux (Yannis Kounellis) ou de troncs d’arbres (Giuseppe Penone), il est possible de reconnaître une résonance avec le travail cinématographique de Frammartino. Jean Gilie affirme, à ce propos : « Comme dans l’*Arte povera* le cinéaste se tient en retrait, son œuvre est un espace à habiter » (« Le quattro volte. Entre le visible et l’invisible », in *Positif*, n. 599, 2011, p. 39.

⁴⁷¹ Voici, à ce sujet, un souvenir du tournage de *Le quattro volte* (dans l’entretien annexé) : « 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 ».

printanière de la *Pita* dans le village d'Alessandria del Carretto. Il s'agit d'un événement de la tradition locale qui a survécu jusqu'à nos jours, dont la configuration globale, malgré certaines mises à jour, demeure inchangée. Les attitudes et les perspectives des deux cinéastes, toutefois, diffèrent⁴⁷². Le film réalisé par De Seta fait partie d'un cycle de court-métrages tournés dans l'Italie du Sud pendant les années cinquante qui s'intéresse aux formes de vie populaires : leur justesse, leur dignité, leur disparition face au lent processus de modernisation. Après l'ivresse de spectacle et de rhétorique de l'idéologie et des images du fascisme, il était urgent d'opérer une restitution de la voix, des gestes et des visages du peuple humble et anonyme qui habitait les marges rurales du territoire italien. Un propos humaniste marque profondément les films de De Seta, où perce une vibration néoréaliste. Chez lui comme chez Frammartino, l'élément central du projet filmique reste l'enregistrement de l'événement collectif plutôt que la narration d'une histoire particulière. Toutefois, le point de vue change significativement. De Seta filme surtout la communauté villageoise et la communauté humaine deviennent ainsi les protagonistes principaux de son film. Ses visages, sa musique, ses paroles confuses occupent l'écran : l'arbre, donc, devient un accessoire qui intervient au milieu de l'histoire humaine. Il y a toute une série de moments importants dans l'événement humain capté par De Seta – comme le repas en plein air, les enchères, et les danses – qui vont disparaître dans *Le quattro volte*. En prenant plutôt le parti de l'arbre, le film de Frammartino s'ouvre avec la coupe du pin enregistrée à la hauteur du pin lui-même, sans montrer immédiatement ce qui se passe en-dessous, à savoir l'activité humaine. Chez De Seta on rencontrait l'arbre après avoir été familiarisé avec les villageois (en plongeant dans leur perspective), chez Frammartino au contraire nous rencontrons d'abord la plante (présente dès la fin de l'épisode du chevreau) et ensuite les gens d'Alessandria del Carretto. Pendant l'épisode entier, ces derniers resteront une présence distante, placée dans le fond, tandis que l'arbre devient le pivot central des images.

Le projet devient délicat et risqué, lorsqu'il y a en jeu des attentes (de protagonisme « télévisuel ») de la part des villageois qui collaborent au film et qui lui assurent leur confiance. Parfois l'impact d'un tel décentrement peut s'avérer douloureux, du moins pour les individualités dont la projection personnelle dans le film est empêchée. Pour

⁴⁷² Nous renvoyons à l'annexe 2 de notre annexe iconographique.

le meilleur comme pour le pire, le film n'a pas été conçu comme le miroir de nos représentations, mais plutôt comme leur interruption...⁴⁷³

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 qu'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 ardeur⁴⁷⁴.

La scène de la fête est emblématique, à cet égard. Frammartino choisit de cadrer l'événement depuis les toits du village : nous ne voyons que le sommet de la plante qui émerge entre les maisons et le paysage vert des montagnes, en entendant en arrière-fond les bruits de la fête. De Seta filme plutôt depuis la place où la célébration a lieu, en mettant en évidence les grimaces, les émotions, les mouvements des êtres humains qui y participent. Prenons en considération, en particulier, l'exploit de la montée sur le mât de cocagne : dans *I dimenticati* le regard filmique suit de près la grimpe dangereuse – du sol jusqu'au soulagement du sommet atteint et à nouveau en bas, au sol, pour les félicitations festives des villageois. Dans *Le quattro volte* ce moment de tension et d'émotion humaines est allégé, distancié par une prise de vue de loin, qui accompagne d'un regard entomologique et froid l'entreprise d'un personnage minuscule. Réduction de l'homme à l'échelle d'un arbre séculaire: presque une fourmi qui escalade une tige...

⁴⁷³ Par son parti pris écologique Frammartino renoue avec la puissance d'étrangeté qui serait au cœur du fonctionnement de la machine cinématographique, dont Epstein donne une description mémorable : « Et tout le monde connaît une anecdote au moins de ces acteurs qui pleurent en se voyant pour la première fois à l'écran ; ils se croient autres. Acteur ou non, chacun est toujours confondu de se regarder tel qu'il a été vu par l'objectif. Le premier sentiment est toujours l'horreur de s'apercevoir et de s'entendre un étranger. » (Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma. Vol. 2, op. cit.*, p.11).

⁴⁷⁴ Dans l'entretien annexé. La difficulté du travail – notamment du point de vue des relations qui y sont impliquées – est un élément dont Frammartino se déclare conscient : « 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 » (*Ibid.*). Il rattrape ce manque par des ajouts au moment de la distribution : « Dans l'édition française, toutefois, il y a un documentaire, tourné par un ami, qui est un hommage à la dimension plus humaine. »

3.7

Ingouvernables, imprévisibles, improvisables

Filmer la fête (de l'arbre) est un geste très significatif dans le projet de Frammartino. Nous avons déjà pris rapidement en considération l'élément interrupteur et profanateur de la fête qui suspend le quotidien et les propriétés assignées et on aura l'occasion de revenir sur cette puissance carnavalesque à propos de *Alberi*. L'importance d'un tel geste – où filmer la fête signifie aussi et surtout filmer le rituel – se réverbère en particulier au niveau d'une certaine deontologie de l'écriture filmique. Ce n'est pas un simple intérêt ethnographique qui amène systématiquement sa caméra à suivre les formes d'un événement rituel (plus ou moins festif) comme l'exorcisme domestique de *Il dono*, mais aussi la fête printanière de *Le quattro volte* et le rituel des *Romiti*, les hommes-arbres de *Alberi* – sans exclure, d'ailleurs, l'artisanat si chorégraphique des charbonniers dans cette anthologie rituelle. Frammartino a identifié une condition créative particulière dans ce genre d'événement, sur laquelle il souhaite travailler cinématographiquement. Il s'agit, notamment, d'un événement qu'il ne peut pas contrôler, dont la dramaturgie remonte à une création anonyme, immémoriale et impersonnelle.

Dans les rites et dans les cultes, il y a une narration et c'est cet aspect qui m'intéresse. Il s'agit toutefois d'une narration très ancienne, d'une écriture que ni moi ni les autres contemporains ne pouvons inventer : elle remonte au fond obscur des siècles et elle est un don énorme. [...] C'est très fascinant de tourner une scène écrite par personne.⁴⁷⁵

L'action du rituel et de la fête, par conséquent, ne sont pas à écrire (par l'auteur du film) : c'est une écriture ancestrale donnée, enchevêtrée profondément dans les rythmes et la configuration du territoire même et de sa nature, qui coordonne sa mise en scène. Cette partition collective dépasse l'individu et son temps, voire elle arrache l'individu à son temps en le décalant sur un plan trans-individuel, commun et cyclique. Ces événements représentent des dramaturgies intemporelles émergées du fond paysager et chronologique, ou bien des mises en scène données dont le respect

⁴⁷⁵ Michelangelo Frammartino, « Une immobilité frénétique », *op. cit.*, p. 87-88.

n'implique aucun travail d'invention fictionnelle. Face à celles-ci, tout individu (à commencer par le cinéaste) se retrouve désemparé, sans explications, dans une position d'accueil attentif d'un sens (aussi bien intellectuel que cinématique) qui le transcende.

Lorsque je demandais aux habitants d'Alessandria pourquoi ils étaient en train de transporter l'arbre, ils me répondaient « *picchi si fici sempr'accussi!* » (on a toujours fait comme ça), il n'y a pas de raison à expliquer. Nous tous savons que c'est le rituel du printemps, de la fertilité, de la renaissance, représenté par l'abri hissé. On peut dire tout ça, mais la raison pour laquelle cet arbre est coupé dans la forêt, trainé si longtemps sur cette route si dure jusqu'au village, placé dans ce point précis, voilà, tout ça fait partie d'une identité narrative, comme une danse, qui me signale que le sens des choses est très ancien, très profond.⁴⁷⁶

Cette situation, donc, nous confronte à une certaine antériorité des raisons et des agencements qui précèdent et excèdent nos intentions personnelles, on se trouve ancré dans un espace-temps beaucoup plus ample que celui occupé et maîtrisé par nous-mêmes.

Frammartino n'hésite pas à comparer cette situation, qu'il recherche sans arrêt, au travail d'un des membres les plus connus du mouvement de l'*Arte povera*, Giuseppe Penone, auquel il va consacrer le titre de son troisième film *Alberi* d'après une de ses séries d'oeuvres. Dans cet ensemble célèbre de travaux, Penone creusait au burin de grandes poutres afin de leur restituer leur forme d'arbre en suivant les veines et la structure originales inscrites dans le matière du bois : une forme antécédente et ensevelie par l'artifice humain qui doit être révélée (par une nouvelle intervention humaine).

Penone est un sculpteur, mais il creuse des poutres pour retrouver l'arbre dont elles proviennent. C'est le contraire d'un sculpteur qui s'opposerait à la matière. Son travail, en quelque sorte, fait ressortir la forme originale. C'est exactement ce que je cherche à faire, même si j'ai bien conscience que ce n'est pas très flatteur pour Penone de dire cela.⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ Michelangelo Frammartino, « L'infinita oscillazione del reale », *op. cit.*, p. 206.

⁴⁷⁷ Michelangelo Frammartino, « Je peux prévoir mais pas tout contrôler », *op. cit.*

L'acte créateur, ainsi, se conçoit comme une prestation attentionnelle souhaitant percevoir et suivre le dessin potentiel du matériel, la structure propre à sa vie et à son vécu. Celui-ci n'est donc nullement un support passif et inerte d'application des inventions intérieures d'un individu, mais plutôt un élément vivant et partenaire qui demande l'instauration d'une pratique de correspondance. Cela nous renvoie à l'approche d'écriture filmique adoptée par Frammartino qui privilégie une attitude documentaire ancrée sur les repérages de matériaux préexistants. Les lignes narratives, les événements, les sujets sont plus donnés par les rencontres imprévisibles sur le terrain que par des créations personnelles : « la généalogie du projet – partie que je prends tout seul en charge – est un corps-à-corps intense et fort avec le réel »⁴⁷⁸.

Frammartino entend son opération de décentrement à partir de son travail de création, de sa position d'auteur qui subit une soustraction stratégique de maîtrise: « une perte de contrôle » qui progresse au fur et à mesure que son objet de tournage s'éloigne de l'horizon humain, s'aventurant dans un territoire d'altérité environnementale.

Dans *Le quattro volte* il y a une perte de contrôle progressive. Elle fait partie du sens du projet: je ne m'éloigne pas juste de l'homme en tant que centre du récit, mais aussi ma direction petit à petit s'affaiblit (ou se renforce, si tu veux, pour d'autres raisons),⁴⁷⁹

Construire son film à partir de l'imprévisible que propose la présence vivante d'un lieu (habité et exploré) devient le premier volet d'une telle stratégie⁴⁸⁰.

Il y a, pourtant, au moins un deuxième volet d'un tel travail, qui concerne l'intention d'inclure dans l'espace filmique, dans le contexte du tournage même des

⁴⁷⁸ Michelangelo Frammartino, dans l'entretien annexé.

⁴⁷⁹ Michelangelo Frammartino, « Je peux prévoir mais pas tout contrôler », *op. cit.*

⁴⁸⁰ Une telle approche met en valeur une veine cinématographique qui a été à plusieurs reprises défendue par Comolli (avec Sorrel) dans le cadre des évolutions technologiques actuelles en direction du numérique : « Ce qui nous intéresse dans le fait de filmer le monde ou le corps, ce sont les lignes de fuite, ce qui échappe au calcul ou à la volonté, voire à la conscience, et qu'on peut définir comme l'*impensé* technique dont toute caméra est porteuse, avec l'*involontaire* dont tout le corps est siège, avec l'*impensé* encore, qui caractérise notre rapport au monde – quoi qu'il en soit des puissances de calcul mises en œuvres » (*Cinéma mode d'emploi, op. cit.*, p. 16). Le travail philosophique de Pierre-Damien Huyghe, cité à plusieurs reprises, est lui aussi tout entier orienté dans cette direction.

forces et des sujets « ingouvernables » dont la direction est difficile voire impossible, même s'il en avait une volonté. De tels éléments, porteurs d'une condition d'aléa et d'éphémère, sont toujours présents dans l'acte cinématographique là où il travaille *avec* (et non *contre*) des corps vivants, des conditions météorologiques, des fonds réels... Chez Frammartino, il y a une envie particulière de valoriser et de faire respirer dans ses films de telles conditions⁴⁸¹. Il est convaincu que le film ne peut pas avoir un souffle si cette part ingouvernable n'y circule pas : il est donc prêt à en accepter les conséquences.

Il est clair qu'en choisissant des éléments, une matière que tu ne peux pas contrôler (c'était un des objectifs de mon film), tu vas vers des débordements, au fait que les choses ne obéissent pas aux règles que tu poses. Cela fait partie du jeu.⁴⁸²

Le travail sur des foules, sur des grandes scènes collectives, est un cas emblématique de ces conditions dont le gouvernement échappe au pouvoir du réalisateur. Le cas de la fête, plus précisément, en est un excellent exemple – déjà dans *Le quattro volte*, mais aussi dans *Alberi*. Il ne s'agit pas seulement de groupes humains, il s'agit aussi et surtout des groupes animaux (encore plus difficiles à gérer). Travailler avec des animaux représente, pour Frammartino, l'épreuve fondamentale et paradigmatique de cette démarche d'expropriation de la maîtrise : c'est une condition qui renoue avec cette qualité réaliste de l'art photo-cinématographique que Maya Deren appelle « accident contrôlé »⁴⁸³. L'animal ne partage pas les codes humains, ni les formes cinématographiques : il leur oppose donc une résistance spontanée qui rend très difficile la mise en scène. Sa présence échappe nécessairement aux significations et aux tâches pré-déterminées, nous obligeant à faire un effort d'écoute et

⁴⁸¹ Même la fabrication artisanale du charbon serait à saisir, dans le film, selon une telle signification. Pour Frammartino, elle deviendrait une mise en abîme de la matière ingouvernable avec laquelle il se trouve travailler : « Le processus de production du charbon est quelque chose de très, très délicat qu'on ne peut pas contrôler. En tant que réalisateur, tu es en train de décider d'aller dans une situation qui est hors contrôle. Tu as envie de faire un film parfait, pourtant tu sais que celui-ci est ton problème et tu te mets dans une situation où tu ne peux pas contrôler les choses. C'est toujours comme ça. » (dans l'entretien cité avec *Filmmaker*).

⁴⁸² Voir l'entretien en annexe.

⁴⁸³ « La réalité exerce son autorité même dans le cas des compositions les plus artificielles si la photographie se conçoit comme un art de l'accident contrôlé. Par "accident contrôlé", j'entends le maintien d'un équilibre délicat entre ce qui se présente spontanément et naturellement comme une preuve de la vie indépendante de la réalité, de même que des personnes et des activités délibérément introduites dans la scène. » (Maya Deren « La cinématographie ou l'usage créatif de la réalité », *op. cit.*, p. 89).

d'accompagnement, à moins qu'on fasse recours à des impositions violentes. Si pour un seul chien (comme Vuk, dans *Le quattro volte*) il reste possible d'opérer une certaine direction d'acteur à travers le dressage, pour un troupeau de chèvres le contrôle global de l'événement devient impossible (sauf à devenir berger soi-même). Le niveau total de maîtrise humaine est renégocié vers le bas par l'introduction de l'élément animal dans l'espace filmique. Cette introduction impose l'acceptation d'une condition d'imprévisibilité et de surprise qui nous désespère, qui met en discussion nos pratiques, nos codes et nos règles.

La présence animale (sur le tournage, comme dans la vie) dérègle nos habitudes et met à zéro notre compréhension de l'événement : toute une série de signes confus et inconnus se dégagent de son altérité, ce que Morizot appelle des « éthogrammes »⁴⁸⁴. Cette matière ingouvernable nous impose une incompetence, ou mieux nous rappelle notre incompetence foncière : il faut se souvenir que nous n'avons pas encore suffisamment appris, ni compris. C'est une prémisse incontournable et féconde : « les animaux sont très importants dans ce cinéma, car ils nous protègent de nous-mêmes et protègent les images de nous »⁴⁸⁵.

Toutefois, il faut accepter que cette incompetence-là soit toujours une prémisse 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.⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ Baptiste Morizot, *Les diplomates*, *op. cit.*, p. 52. La difficulté à communiquer avec les animaux découlerait, à son avis, d'une incapacité de plus en plus répandue de reconnaître cette communication: « Nous ne savons plus déchiffrer les signes » (*Ibid.*, p. 65). Une telle réflexion sur l'incompétence est adressée par Frammartino dans la suite de notre texte.

⁴⁸⁵ Michelangelo Frammartino, « Une immobilité frénétique », *op. cit.*, p. 88.

⁴⁸⁶ Voir l'entretien en annexe.

Il nous faut, à présent, revenir sur la théorie agambenienne de l'enfance. Cette part (sauvage, enfantine...) qui échappe au langage et aux schémas n'est pas vouée à l'ineffabilité absolue : elle met plutôt à l'épreuve le langage, elle le met en mouvement, en recherche. Face à l'animal, par exemple, la pratique cinématographique atteint ses limites, se frotte à son dehors. C'est bien dans cette situation d'instabilité et de tâtonnement qu'un ré-apprentissage du médium, une nouvelle proximité avec sa puissance propre, s'impose et emporte la réalisation. Ici, une chance de recommencement se produit et demande à être produite. Comment le cinéma peut-il exposer une bête ? Comment peut-il le faire sans passer par le pédagogisme naturaliste du documentaire animalier, alourdi par tous ses clichés ? C'est toute la question d'un devenir-animal de cinéma : son processus se renouvelle en rentrant en contact avec des formes de vie animales, sans vouloir les instrumentaliser à des fins préalables.

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 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).⁴⁸⁷

Par la bête et son caractère ingouvernable s'ouvrirait donc une voie vers un certain espace d'immédiateté libérée des artifices de la pose et de la représentation, à réinventer, qui au fond relève d'une recherche originellement cinématographique. Une recherche toujours retenue et entravée par les impératifs logistiques et financiers du système de production qui alloue les moyens techniques et humains pour la réalisation. D'un côté la durée d'une rencontre expérimentale avec l'autre, de l'autre la nécessité d'un emploi du temps précis et prévisible pour l'organisation productive⁴⁸⁸.

⁴⁸⁷ *Ibid.*

⁴⁸⁸ « L'éphémère, l'impondérable, la rencontre de l'autre (toute cette composante qui a besoin de souffler) entre en collision avec un système de programmation qui garantit la sérénité du producteur et de ses investissements. Et donc on est ainsi proche de l'impossible. Un bon organisateur devient le soldat de la maison de production qui impose les temps, les échéances et, par conséquent, il étouffe cette dimension dont on est en train de parler. » (*Ibid.*).

Devenir-animal du cinéma, nous disions. Non pas devenir-un-animal. D'ailleurs – comme Agamben l'a rappelé – le cinéma est une pratique humaine (trop humaine) qui ne semble pas intéresser les animaux : l'homme serait cet étrange animal « qui va au cinéma », seul parmi les bêtes⁴⁸⁹. Devenir littéralement un animal signifie, par conséquent, abandonner l'acte cinématographique (une possibilité qui reste légitime). Pourtant ce qui intéresse Frammartino est la manière dont l'altérité animale affecte cette pratique « humaine » qu'est le cinéma. À ce sujet, remarquons que la fraîcheur de son immédiateté n'est pas l'absence (animale) de médiation esthétique, mais plutôt le renouvellement de l'acte médial : autrement dit, une fois encore, une médiation immédiate. Ce qui alimente une telle expérience, ce qui pourrait résoudre la contradiction apparente entre médiation et immédiateté, pourrait être la notion d'improvisation. L'accueil d'un élément ingouvernable dans son propre dispositif médial nous demande surtout des vertus d'improvisation. Ce qui ne peut pas être prédéterminé – on peut l'appeler l'autre, l'éphémère, l'événementiel... – ne peut pas être l'objet d'une gestion, il nous invite donc à improviser (ensemble).

Le désir d'improviser brûle sans fin au foyer des tournages. Mais qu'est-ce qu'improviser ? Tout simplement peut-être ne pas savoir vraiment ce qu'on est en train de faire. Le faire quand même, sait-on jamais ? Filmer selon une pente, autour d'un centre de gravité, en se laissant porter par la force des autres, ou leur fatigue, filmer pour que les êtres ou les choses filmés nous fixent avec insistance. L'improvisateur est improvisé.⁴⁹⁰

Ce qui est imprévisible est donc improvisable, l'improvisation étant justement la médiation ramenée à une condition immédiate. On n'improvise jamais seul, d'ailleurs, mais toujours *en fonction* des autres et *avec* eux : l'improvisation se décline toujours au pluriel. Donnons la parole à Gilles Mouëllic qui s'est méticuleusement intéressé aux déontologies improvisatrices au cinéma :

⁴⁸⁹ « L'homme est le seul être qui s'intéresse aux images en tant que telles. Les animaux s'intéressent beaucoup aux images, mais dans la mesure où ils en sont dupes. On peut montrer à un poisson l'image d'une femelle, et il va éjecter son sperme, ou montrer à un oiseau l'image d'un autre oiseau pour le piéger, il en sera dupe. Mais quand l'animal se rend compte qu'il s'agit d'une image, il s'en désintéresse totalement. Or l'homme est un animal qui s'intéresse aux images une fois qu'il les a reconnues en tant que telles. C'est pour cela qu'il s'intéresse à la peinture et va au cinéma. Une définition de l'homme de notre point de vue spécifique pourrait être que l'homme est l'animal qui va au cinéma » (Giorgio Agamben, « Le cinéma de Guy Debord », in *Image et mémoire*, Paris, Hoebeke, 1998, p. 87-96, p. 88).

⁴⁹⁰ Jean-Louis Comolli et Vincent Sorrel, *Cinéma mode d'emploi*, *op. cit.*, p.263.

L'improvisation est une manière d'investir le monde réel en laissant se développer des potentialités qui sont autant de départs inattendus de fictions, l'improvisateur traquant inlassablement les fantômes d'histoire qui peuvent surgir dans le désordre d'une réalité par nature instable⁴⁹¹.

On remarquera que, lorsqu'on parle comme Mouëllic d'une « improvisation comme méthode de création », nous ne pouvons pas négliger le travail attentionnel qui y est impliqué.

Cette opération attentive aux relations et aux processus qui nous entourent et dans lesquels nous sommes plongés, n'est pas dépourvue d'une profonde dimension écologique. On ne peut improviser que si nous faisons attentions aux potentialités, aux saillances, aux signaux qu'un milieu présent nous propose : l'improvisation est donc toujours une enquête perceptive sur ce qui nous entoure, et cela ne peut se dérouler qu'à l'extérieur des « routines programmés d'avance »⁴⁹². Si la programmation (machinique) se situe du côté d'un cinéma qui valorise surtout le scénario ficelé au préalable, l'improvisation se développe plutôt au sein d'un cinéma qui privilégie des liens vivants avec un certain contexte. Une telle condition performative ne se donne pas seulement dans le moment même du tournage, mais aussi dans les repérages. Chez Frammartino, en effet, l'élément immédiat se donne en un premier moment des repérages où se manifestent empiriquement des potentiels à saisir et re-travailler dans une écriture filmique :

D'habitude 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.⁴⁹³

⁴⁹¹ Gilles Moëllic, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now, 2011, p. 10.

⁴⁹² Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, *op. cit.*, p. 131. En analysant le cadre de l'« attention conjointe », Citton nous invite à travailler sur nos « pratiques d'improvisation, dans la direction d'un « accordage affectif ». En effet, « se montrer attentionné envers l'attention d'autrui exige d'apprendre à sortir des routines programmées à l'avance pour s'ouvrir aux risques (et aux techniques) de l'improvisation. » (*Ibid.*)

⁴⁹³ Voir entretien en annexe.

Le tournage se constitue à partir des éléments surgis dans le cadre improvisateur et enquêteur des repérages, en gardant ce que le cinéaste appelle « un sens d'infériorité envers le réel »⁴⁹⁴. Il advient alors un second moment d'improvisation qui échappe aux prévisions, demandant des nouvelles prestations improvisatrices. Des événements peuvent s'y produire qui vont contre et au-delà de ce qui a été écrit. L'équilibre est précaire et miraculeux : « Il s'agit du paradoxe de raconter l'événement et en même temps de laisser les choses advenir. L'événement est inénarrable, il se passe et c'est tout »⁴⁹⁵.

Mais après, je sais que si j'y vais avec une équipe de cinquante personnes, je n'ai que huit semaines pour terminer le film. Donc je me construis à l'avance le langage, le dispositif, les conditions pour faire le film que je souhaite malgré cette situation. Si on a comme protagoniste deux cent chèvres, même le meilleur régisseur italien ne peut pas leur enlever leur « chèvritude ». Il faut bricoler un appareil que la Machine-cinéma ne détruise pas, malgré sa violence.⁴⁹⁶

Comment « écrire l'imprévisible », se demande Moëllic⁴⁹⁷ ? La présence de vies animales est un élément central, chez Frammartino, de cet entretien de l'éphémère qui s'oppose aux rythmes et aux contraintes dictés par le dispositif productif.⁴⁹⁸

⁴⁹⁴ L'étude de Moëllic donne une place prioritaire à la phase performative du tournage qui contesterait « l'autorité de l'écriture classique du scénario » : « Le refus de survaloriser l'écrit peut prendre plusieurs formes, mais il marque surtout la volonté de faire du tournage un moment d'expérimentation » (*Improvise le cinéma, op. cit.*, p.12).

⁴⁹⁵ Michelangelo Frammartino, « Une immobilité frénétique », *op. cit.*, p. 88.

⁴⁹⁶ Voir entretien en annexe.

⁴⁹⁷ Gilles Moëllic, *Improvise le cinéma, op. cit.*, p. 24.

⁴⁹⁸ Un autre élément crucial, d'un point de vue technique cette fois-ci, sera le choix de filmer sur pellicule, sans avoir accès à des stocks considérables de film. Cela imposera un certain degré de connaissance préalable du contexte, mais aussi des contraintes d'efficacité improvisatrice.

3.8

La part immaîtrisable du milieu : mode d'emploi comique

Comme les films de Bela Tarr ou de Sharunas Bartas, les travaux de Frammartino nous demandent certainement une prestation contemplative, une attention subtile et sévère. Très souvent le cinéma de ce genre de réalisateurs (de Bartas à Alonso, en passant par Pedro Costa) nous paraît scellé par une gravité austère, par une dignité sérieuse. Certes, chez Bartas, la tragédie assoupie parfois éclate dans des rires et des danses imprévues, et les gens de Fontainhas, chez Costa, ne cachent pas le plaisir de se faire leur cinéma, de se mettre en scène. Le sang chaud du comique, toutefois, ne semble pas couler dans leurs veines. Même si l'œuvre de Frammartino s'inscrit globalement dans un registre dont les implications et les dominantes affectives sont éminemment sérieuses, elle n'arrête pas de rechercher et de frayer des lignes de fuite : l'ironie en est une, revendiquée par le réalisateur.

Nous-mêmes, on s'est toujours moqué de notre film – puisque tu ne peux pas dire sérieusement : « je vais filmer une chèvre ou un arbre ». Nous plaisantons, mais cela faisait aussi comprendre que dans le film, il devait y avoir un peu d'ironie : j'espère qu'elle y est.⁴⁹⁹

Il ne s'agit évidemment pas des clichés comiques affichés par l'avalanche de mauvaises comédies produites par le marché cinématographique et captives d'un maniérisme acharné. Il s'agit d'un art moins grossier et moins évident, plus fin, qui se produit par des clins d'œil, par des petites touches qui font soubresauter le réel de temps en temps. Les éléments porteurs de cette ironie, en outre, sont un paramètre qui diffère significativement par rapport à une pratique comique *mainstream*, centrée habituellement sur des individus humains et de l'acte verbal. Le comique exercé par Frammartino, au contraire, est confié au dynamisme ingouvernable et silencieux de la matière et des présences environnementales. L'impossibilité humaine de maîtriser et de comprendre jusqu'au bout la part incontrôlable de ce qui nous environne

⁴⁹⁹ Michelangelo Frammartino, dans l'entretien filmé pour *Rapporto confidenziale*.

n'engendre ni une résistance indocile, ni une accusation résignée (deux facettes d'une posture tragique) : elle déclenche plutôt des effets comiques imprévus qui nous font rire d'une telle condition. L'importance accordée à la moindre des existences (la « gravité » des choses et des êtres) nous apprend à nous prendre moins au sérieux, assouplissant l'autorité auto-référentielle de notre regard. Il est ici question d'« un sens de l'humour et du burlesque qui ne vient pas parasiter mais au contraire conforter la cohérence de ses scénographies et des “choses vues” »⁵⁰⁰. Un chien qui plaisante en volant la cale d'une camionnette, qui s'enfonce dans l'enclos des chèvres et permet donc leur fuite dans le village. Quelques dizaines d'escargots qui tentent d'échapper à la cuisson, s'éparpillant dans la cuisine du berger dans une lente et improbable échappée qui se termine avec un nouvel emprisonnement dans la marmite fatale. De tels épisodes de débordement accidentel, déclenchés par des forces non-humaines, injectent du comique engendrant une interruption répétée de la contemplation du spectateur. Ce qui est comique n'est pas le programme qui gouverne la forme du vivant, mais plutôt le vivant qui déforme le programme de gouvernement qui lui est assigné. Ce sont des hors-champs qui envahissent les champs⁵⁰¹. S'il y a tragique, il apparaît dans une intention de contrôle qui transcenderait le singulier et sa pluralité, tandis que le comique exprime une multiplicité contingente et terrestre qui se déploie impure et imprévisible : l'être contre l'être quelconque, pour en faire un slogan.

Un des derniers livres de Giorgio Agamben, *Polichinelle*⁵⁰², sans doute sa méditation la plus intime, consacre une réflexion profonde aux catégories du tragique et du comique⁵⁰³. Si le tragique occupe une place si importante dans son parcours (souvenons-nous des figures du camp, de l'*homo sacer*, du réfugié...), ce n'est qu'à cause

⁵⁰⁰ Joachim Lepastier, « Le cercle parfait », *op. cit.*, p. 35.

⁵⁰¹ En ce sens, les épisodes comiques du *Le quattro volte* peuvent être appréhendés comme des mises en abîme d'une déontologie plus ample qui informe sa réalisation et une théorie correspondante du cinéma – comme si le cinéma était, au fond, une machine inévitablement « comique ». De ce cinéma ontologiquement « comique », Comolli et Sorel nous donnent une définition : « On peut ainsi définir le cinéma comme ce qui dépasse le contrôle de tout cinéaste. (Définition plus bazinienne qu'il ne pourrait sembler). [...] Le cadreur, le cinéaste peuvent organiser le cadre, le champ, mais déjà le hors-champ dépasse leur conscience, et les images dormantes à l'intérieur des images démentent leur contrôle. Cette définition du cinéma nous fait dépasser la limite de l'analyse esthétique. Il y a un supplément qui en sert pas directement les formes contrôlées par l'artiste, qui les déborde, qui continue d'affirmer l'autonomie du monde par rapport à sa mise en spectacle » (*Cinéma mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 31-32).

⁵⁰² Giorgio Agamben, *Polichinelle, ou Divertissement pour jeunes gens en quatre scènes*, Macula, Paris, 2017.

⁵⁰³ Une telle réflexion appartenait déjà aux études littéraires, voir par exemple le chapitre « Comedia » de *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Laterza, Bari, 2011.

de son travail d'archéologie critique du pouvoir occidental et de ses théories. Le registre du gouvernement, son objet d'étude tant au niveau subjectif que collectif, semble appartenir fatalement au tragique. Toutefois, son parti personnel aurait été dès le début celui qui est propre à toute pensée de la forme-de-vie, à savoir celui opposé du comique. Son œuvre, donc, ne serait qu'une longue analyse des mécanismes du tragique afin dégager la place théorique et pratique pour une épanouissante appréhension comique de l'existence et de son éthique, libérée enfin de tout destin transcendant⁵⁰⁴. Or, ce partage entre le régime tragique et le comique (dans une perspective éthique et politique) peut se retrouver également dans le travail de Joseph W. Meeker, relu en des termes écologiques par l'éco-critique étasunien. Les notions élaborées dans son *Comedy of Survival. Literary Ecology and Play Ethic* relèvent d'une approche surtout littéraire, mais elles tracent aussi des lignes générales qui permettent de saisir le potentiel écologique de l'adoption d'une certaine ironie dans toute recherche artistique. Cette ligne représenterait une perception du monde véritablement écologique qui est inscrite dans notre propre tradition, bien qu'elle y occupe une position mineure.

Malgré l'intérêt d'une étude des alternatives orientales ou primitives à l'héritage non satisfaisant de la culture occidentale, [un tel détour] n'est pas vraiment nécessaire. La tradition occidentale a élaboré plusieurs systèmes de valeurs capables de guider la pensée et le comportement humains vers une intégration plus stable dans les processus naturels, mais ces systèmes ont en général été supprimés ou ignorés à la faveur des promesses humanistes et exploitatrices qui ont dominé la culture occidentale. [...] L'héroïsme tragique a joui d'une influence et d'un respect beaucoup plus grands que la tradition comique.⁵⁰⁵

Le comique représenterait, selon Meeker, une ressource cachée dans la trame de notre patrimoine, où aurait plutôt été privilégiée une approche tragique aux présupposés anthropocentriques et dominateurs. Il y aurait, à son avis, un « *majority report* » qui a affirmé une supériorité et une unicité de l'être humain par rapport à ce qui l'environne, en le destinant à un effort continu, dramatique et solitaire de résistance à

⁵⁰⁴ Sur la comicité caustique mais primordiale du travail de Giorgio Agamben nous renvoyons à la fine lecture de Marielle Macé, « Formes de vie. Un secret de Polichinelle », in *Critiques*, n. 836-837, 2017, p. 31-42.

⁵⁰⁵ Joseph W. Meeker, *The comedy of survival. Literary ecology and play ethic*, Tucson, University of Arizona Press, 1997, p. 16.

la « nature » au nom de sa liberté : cette perspective majeure constituerait la vision tragique du monde. Toutefois, à côté de celle-ci, il y a toujours eu un « *minority report* », opérant comme un rappel de notre « affinité avec les autres animaux et notre attachement à la nature »⁵⁰⁶. C'est l'approche que Meeker met au cœur du comique, dont une des vertus principales serait un certain scepticisme moqueur vis-à-vis des idéologies et des morales anthropocentriques : « La comédie ne se soucie pas de la moralité ou du bien, de la vérité, de la beauté, de l'héroïsme, et toutes ces valeurs abstraites pour lesquelles les hommes se disent vivre ». L'esprit comique renouerait avec notre condition foncière de vivant, inscrite dans un réseau physique et affectif : « La comédie est une célébration, un renouvellement rituel du bien-être biologique qui persiste malgré toutes les raisons occasionnelles pour tomber dans un désespoir métaphysique »⁵⁰⁷. Au fond, ce qui rassemble le comique et la vie environnementale s'avère être surtout la capacité à reconnaître et à prendre soin de nos attachements, humains et non humains : « La comédie et l'écologie sont des systèmes aptes à accueillir et accepter la nécessité, tandis que la tragédie tente d'éviter ou de transcender l'ordre nécessaire pour accomplir l'impossible »⁵⁰⁸. Une vision comique du réel nous assurerait une ouverture et une agilité nécessaires pour co-habiter un milieu commun à des êtres et des forces qui nous échappent, qui n'ont a priori rien ou peu en commun avec les intentions humaines et dont nous dépendons.

Dans cet éloge du comique, il ne faut pas entendre juste une capacité de se confronter aux discontinuités, mais aussi celle d'instaurer des nouvelles continuités. C'est un espace changeant et moqueur qui échappe aux assignations rigoureuses des jugements et classements, en préférant la contamination et l'entre-croisement (qui nous suggèrent souvent des possibilités insoupçonnées de collaboration). Ici, une véritable activité de « profanation » – un des concepts les plus comiques de Giorgio Agamben⁵⁰⁹ – peut s'exercer, selon une règle carnavalesque qui ne peut

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p.17.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 30 et 31.

⁵⁰⁹ « Éloge de la profanation » in Giorgio Agamben, *Profanations*, Payot et Rivages, Paris, 2006, p. 95-123.

qu'interrompre l'ordre établi⁵¹⁰. Il faut peut être revenir ici à l'intérêt de Frammartino pour le moment festif : entre *Le quattro volte* et *Alberi*, il semble choisir un type particulier de fêtes printanières dont la logique intrinsèque serait indubitablement le carnaval. Dans le deux cas, l'occupation symbolique de la ville par les vies végétales renouvelle l'esprit saturnien de renversement des catégories et des partages. Or, les formes de cette ironie semblent s'ancrer moins dans une tradition italienne, que dans des références du cinéma classique international. Ce n'est pas le modèle plutôt bavard de la comédie « à l'italienne » (avec, notamment, son travail autour de la famille et des clichés sociaux) qui est à l'œuvre chez Frammartino. Les critiques ont préféré citer l'ironie de réalisateurs comme Buster Keaton ou Jacques Tati (davantage liés aux formes muettes des origines) pour décrire cet esprit comique. La référence à monsieur Hulot, comme on l'a déjà évoqué brièvement dans une section précédente, se joue d'abord sur le plan d'un certain agencement du son, dont le travail de Tati serait un modèle prégnant⁵¹¹. À savoir, le modèle d'une comicité qui se construit sur une ouverture distanciée, autant visuelle qu'acoustique, par des plans d'ensemble qui nous racontent davantage la vie comique d'un milieu environnemental qu'un récit personnalisé. Si dans son chef d'œuvre *Playtime*, il était question d'un environnement purement urbain, chez Frammartino, cela s'applique à un environnement rural : derrière les deux repose toutefois une même critique (ironique, diffuse, discrète...) d'une certaine modernisation que seule une vue prise avec du recul peut nous dévoiler. Dans les *Cahiers*, Lepastier a préféré faire référence au style de Keaton, dont il rappelle le regard impassible de la caméra ou les scènes collectives : des éléments qui reviendraient aussi dans l'ironie de Frammartino.

La gestion des foules et du hors-champ, le mouvement pendulaire des panoramiques, le timing des gags animaliers se coordonnent dans une tranquille virtuosité toute keatonienne jusque dans l'impassibilité apparente du filmage et les mouvements de balancier de la caméra.⁵¹²

⁵¹⁰ C'est un monde instable et impropre que celui de Frammartino, selon Jean Gili : « Ses bergers sont d'authentiques bergers, ses charbonniers sont de vrais charbonniers, mais aucun ne se contente de n'être que lui-même. » (« *Le quattro volte. Entre le visible et l'invisible* », *op. cit.*, p. 39)

⁵¹¹ À ce propos, Macheret commente : « Sa bande-son est très mixée, très travaillée, pour obtenir cette focalisation générale, cette cacophonie très organisée qui rappelle par moments l'art burlesque de Jacques Tati. *Le quattro volte*, très digne dans l'ensemble, n'est d'ailleurs pas dépourvu d'humour » (« La chèvre et le chou », *op. cit.*, p. 25).

⁵¹² Joachim Lepastier, « Le cercle parfait », *op. cit.*, p. 35.

3.9

Arrondir les lignes et entre-tisser les trajectoires

Nous avons patiemment analysé plusieurs aspects du travail de Frammartino, dans *Le quattro volte*, en essayant de relier chacun de ces éléments (le comique, le cadrage, le son, le choix du terrain) à la construction globale d'une pratique médiatique écologique⁵¹³. En prenant en considération les stratégies du cinéaste italien, l'accent a surtout été mis sur sa pratique de repérage, d'écriture et de tournage. Il faudrait peut-être compléter cette étude en prêtant attention à la structure agencée au moment du montage. Il y a quelque chose de très précis et de très structuré dans ce film qui, pourtant, revendique une exploration d'éléments ingouvernables, constituant une « part sauvage » du cinéma. Une ambiance d'harmonie rayonne dans ce film, là où la désactivation d'une organisation ficelée pourrait déclencher un chaos fragmentaire. *L'Ethnography Sensory Lab* avec son *Leviathan* (2012) nous soumet un exemple alternatif de décentrement du point de vue par un film (documentaire) sur la pêche océanique dans lequel la narration humaine cède la place à une multiplicité foisonnante de perspectives environnementales. La diffraction de la vue, dans ce cas, était surtout produite par l'agilité d'une multiplicité de *Go-Pros* éparpillées sur toute la surface d'un bateau de pêche industrielle et des corps qui l'habitent, en dehors de toute mise en scène d'auteur. Le nom du monstre biblique choisi pour le titre ne trahit pas l'ambiance apocalyptique de l'univers sensoriel post-humain (mais non post-industriel) qui surgit au cours de cette opération. Ce film nous propose une expérience sensible bouleversante, qui frôle la nausée : la fragmentation et la multiplication des points de vue, leur tourbillon instable, nous introduit dans un monde vertigineux, déchiré et centrifuge.

⁵¹³ L'introduction au volume *Ecomedia (op. cit.)* n'hésite pas à consacrer une référence explicite au travail de Frammartino lorsqu'il s'agit de donner un exemple d'écologie médiatique (*eco-media*) qui se situe plus sur le plan d'un travail sur le sensible et les représentations que sur celui des structures matérielles qui soutiennent les processus communicationnels : « La photographie, les BDs et les films sont capables de ré-positionner les êtres non-humains (animaux, plantes et non-vivants) comme sujet d'intérêt. Cela peut être aussi simple qu'atteindre un angle de prise plus près du sol pour saisir la perspective d'un animal petit dans un contexte sauvage ou, dans un film comme *Le quattro volte* (2010) de Frammartino, de décaler le focus subjectif d'un vieil homme à un petit chevreau ou d'un pin majestueux aux cendres dans l'air. Le film invite les spectateurs à cultiver une perspective non-anthropocentrique dans la perception du monde, en rappelant aux êtres humains notre animalité ou végétalité afin de réduire la distinction entre les différents sujets du film et les différentes espèces dans le monde » (p. 22).

Chez Frammartino, au contraire, le décentrement ne déclenche pas le désordre mais invite à se re-centrer sur un plan différent, plus ample et enchevêtré : ni anthropocentré, ni machino-aliéné, mais en quelque sorte biocentrique. La perte du repère central humain – pivot autour duquel s’agence habituellement tout ce qui l’environne – n’implique donc pas l’effondrement de tout ordre humainement habitable, comme dans la déstructuration (hypnotique) de Leviathan, qui rappelle de près les formes cinématographiques expérimentales, entre rêve et cauchemar. La distance sidérale par rapport à ce qui pourrait être un reportage ethnographique standardisé disloquait le film de Castaing-Taylor et Paravel dans un pays aux formes saccadées et frétilantes auquel nous ont introduit les cinéastes de l’avant-garde comme Stan Brakhage. Peut-être à cause de son esprit architectural, peut-être à cause de l’harmonieuse cosmologie pythagorique, *Le quattro volte* se déploie selon une structure équilibrée et infaillible. En ce sens, le film de Frammartino rappelle peut-être la pratique d’un autre documentariste italien, Franco Piavoli – une référence incontournable pour ce qui concerne le documentaire de création italien à visée environnementale. Son *Il pianeta azzurro* (1981) représente une tentative très aboutie de créer un film documentaire re-cadrant le point de vue sur l’ensemble des phénomènes qui co-habitent au sein d’un environnement. Le film s’ouvre sur l’eau et il revient dans sa conclusion à l’eau, pour boucler une trajectoire circulaire qui traverse tous les éléments paysagers (le ciel, les végétaux, les insectes...), remontant jusqu’à l’homme pour redescendre à la fin vers les éléments cosmique primaires – tandis que Frammartino suivra plutôt une trajectoire de désagrégation de l’homme jusqu’au minéral. *Il pianeta azzurro* représente le récit d’une genèse harmonique, d’une cosmogonie qui relie les phénomènes naturels dans une continuité fluide et nécessaire. Chez Piavoli, on est exposé à une sensibilité profonde pour l’équilibre et les liens symétriques qui effleure l’idylle bucolique.

Dans *Le quattro volte* également, une force circulaire façonne d’une manière évidente le trajet du film. D’un côté, comme nous n’avons pas arrêté de le répéter, ce film s’intéresse à des stratégies de circulation afin d’engendrer des rencontres entre ce qui est habituellement cloisonné et décalé. Ici, on est au plus loin du *faire-circuler* policier

en défense du *statu quo* dénoncé par Rancière⁵¹⁴ : la mise en circulation est à l'opposé d'un « il n'y a rien à voir », puisque, ralentie, elle nous aide justement à percevoir comment les différents aspects de notre réel fluent les uns dans les autres, à leur rythme propre. Cette circulation constitue un acte de résistance, qui trouble l'ordre routinier au nom d'une mobilité incontraignable du vivant. De l'autre côté, la circularité de cette œuvre relève d'une structure en boucle où le point de départ (la production fumeuse de charbon) devient aussi le point de conclusion, tendu vers un nouveau commencement : un même événement inaugure et clôt le film encerclant tous ses épisodes. Il s'agit moins d'un cercle immobile de perfection plate, que d'un vortex tourbillonnant de génération⁵¹⁵. Son mouvement, ce n'est point celui d'une « causalité linéaire » (comme dans un certain déroulement canonique de l'histoire, humaine) : la ligne est arrondie, courbée, pliée... D'ailleurs Tim Ingold nous rappelle que les lignes tracées par les vivants ne suivent jamais des trajectoires raides et directes, mais plutôt des errances infléchies par d'innombrables contingences. Ligne et linéaire, rappelle-t-il, peuvent être antonymes : « la linéarisation ne marque pas la naissance de la ligne, elle signe son arrêt de mort »⁵¹⁶. La dynamique de *Le quattro volte* ce serait plutôt celle d'une « boucle temporelle » (mieux : une spirale), à savoir celle d'une cyclicité où répétition et variation s'indéterminent mutuellement⁵¹⁷. Il y a bien un ordre méticuleux qui intervient dans le film et pourtant, il ne correspond pas à la forme droite, unique et irréversible d'une progression, du « progrès » tout court : « Du premier au dernier photogramme, tout se déroule dans un “ordre” bien précis, balisé.

⁵¹⁴ Dans *Aux bords du politique* (Gallimard, Paris, 2004), Jacques Rancière dénonce l'agencement de l'espace du sensible produit par une injonction « policière » de circulation et d'indifférence qui entrave toute sensibilité contraire au partage donné : « “Circulez! Il n'y a rien à voir.” La police dit qu'il n'y a rien à voir sur une chaussée, rien à faire que circuler. Elle dit que l'espace de la circulation n'est que l'espace de la circulation. La politique consiste à transformer cet espace de circulation en espace de manifestation d'un sujet : le peuple, les travailleurs, les citoyens. Elle consiste à revigorer l'espace, ce qu'il y a à faire, à y voir, à y nommer. Elle est le litige institué sur le partage du sensible. » (p. 242).

⁵¹⁵ Le tourbillon est la figure de la création et de son dynamisme dans un emprunt benjaminien de Giorgio Agamben (nous nous référons à cette pensée de la génération) : « au cœur même de notre vie, le tourbillon de l'origine reste présent jusqu'à la fin et accompagne en silence chaque instant de notre existence. Parfois il se rapproche, parfois il s'éloigne si loin que nous ne réussissons plus à le saisir, ni à percevoir dans son gargouillement secret » (*Le feu et le récit*, Payot et Rivages, Paris, 2015, p. 72).

⁵¹⁶ Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Zones sensibles, Bruxelles, 2011, p. 196.

⁵¹⁷ Joachim Lepastier, qui n'hésite pas à nommer sa critique « Le cercle parfait », résume ainsi cette configuration : « Même si cette trame paraît un brin volontariste, son déroulé joue davantage, au bout du compte, sur l'instauration d'une boucle temporelle que d'une causalité linéaire. » (« Le cercle parfait », *op. cit.*, p. 34)

Pourtant, il n'y a pas tellement de progression, ici, où règne la forme cyclique⁵¹⁸. Le cycle est, sans doute, un des modes de fonctionnement principaux de cette œuvre. Son infrastructure sous-jacente redistribue la pluralité des éléments et des perspectives dans des modules répétés qui se résument par un travail de « raréfaction des trajectoires », par « un jeu de répétition des cadres et des points de vue »⁵¹⁹. Les choses passent et ne passent pas, bougent et ne bougent pas.

Contre la fatalité droite de la linéarité irréversible qui norme le défilement cinématographique, Frammartino se consacre à un exercice de permanence et de réversion, de réverbération et de superposition :

Ce qu'on cherche, c'est plutôt à nous montrer, dans la succession même qui est le mode et la contrainte du cinéma, une permanence, un « état des choses ». De ces choses qui reposent toutes les unes sur les autres et font réseau.⁵²⁰

Dans leur attitude circulaire, cyclique et circulante, les choses peuplant *Le quattro volte* se croisent et se relient : elles « font réseau » par une cause anonyme et silencieuse. Les présences et les signes apparaissent dans une forme de spontanéité singulière, non toutefois sans qu'une insertion dans un entrelacement plus vaste intervienne systématiquement.

Autant de questions et de signes qui apparaissent d'abord comme des pures occurrences, dans toute leur gratuité, puis s'insèrent rétroactivement dans un réseau de gestes, de parcours, de rapports, où chacun trouve son sens, sa raison d'être.⁵²¹

Peut-être que la notion de « réseau » n'est pas suffisante, ni même pertinente, pour décrire la forme de cette œuvre, plus particulièrement sa manière de créer un espace d'indistinction entre singulier et pluriel. En menant une critique bienveillante de Latour, Tim Ingold propose de remplacer la catégorie d'« (acteur-)réseau » par la notion de « tissage », où la connexion entre éléments isolés et interactifs du réseau (*network*) laisse la place à un système de maillage (*meshwork*) où les éléments se

⁵¹⁸ Matthieu Macheret, « La chèvre et le chou », *op. cit.*, p. 24.

⁵¹⁹ Joachim Lepastier, « Le cercle parfait », *op. cit.*, p. 35.

⁵²⁰ Matthieu Macheret, « La chèvre et le chou », *op. cit.*, p. 24.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 23.

retrouvent dynamiquement inscrits par le processus vivant⁵²². Frammartino ne produit pas une trame narrative (selon une pratique linéaire, ordonnée et exclusive, du récit classique, centré sur un protagoniste humain). Pourtant, il y a une « trame » dans son film, où les fils disparates s'entre-tissent au fur et à mesure qu'ils émergent et qu'ils s'éclipsent. Dans ce cinéma, il y a une habilité textile et couturière : son geste de montage se manifeste dans ces répétitions qui ajoutent un nœud, dans ces alternances où les éléments émergent du fond pour s'y ré-immérer sans arrêt. Le film devient ainsi un maillage où s'entre-croisent les différentes lignes que Frammartino traque dans son milieu calabrais. Les spectateurs n'observent pas cette trame depuis une position de surplomb qui en saisirait l'ensemble en amont, ils sont plutôt plongés à l'intérieur de son processus de fabrication⁵²³. Dans *Le quattro volte* nous n'avons pas le tissu, mais un tissage en cours.

Tout est tissage, tissage de fils disparates qui donne, vue d'en haut, une image d'ensemble. *Le quattro volte*, véritable ouvrage de tapisserie, est peut-être le film le plus religieux récemment vu au cinéma. En ce qu'il ne cesse de *relier* ce qui présente les plus grandes oppositions, en ce qu'il affirme une continuité entre des règnes désormais distants, une communication entre les êtres par-delà leur existence.⁵²⁴

L'activité de re-liaison (*religio*) est incessante et ubiquitaire : Frammartino nous invite à accompagner l'entre-tissage des trajectoires vivantes autant à l'intérieur de l'unité du plan que dans le montage global des images. Double invitation, donc, à un tissage syntagmatique et paradigmatique, entre proches et entre distants, absents et présents. À l'échelle d'un plan d'ensemble – comme celui évoqué en introduction – nous sommes confrontés à la création tapissière d'un paysage : balayées par notre regard dans l'image, une multiplicité de lignes en mouvement commencent à s'entrelacer (le berger, les chèvres, le chien, l'herbe du pré, les arbres, les monts...). Mais le tissage se produit également entre les plans par des jeux de répétitions et variations, de

⁵²² Voir en particulier le chapitre « When ANT meets SPIDER : social theory for arthropods » in Tim Ingold, *Being alive, op. cit.*, p. 89-94.

⁵²³ Le commentaire cité de Hée pour *Critikat*, par exemple, se démontre sensible à cette activité qui traverse le film en reconfigurant à chaque pas, à chaque avancement, à chaque ajout, la trame pré-existante : « Film sur la circulation entre les quatre états, chaque plan grossit et finit par accoucher du suivant. Dans ces conditions, le raccord transmet, dynamise et transforme le plan précédent en *autre chose*. Le plan serait le temps de la gestation et le montage celui de la nativité »

⁵²⁴ Matthieu Macheret, « La chèvre et le chou », *op. cit.*, p. 25-26.

superpositions et de distinctions : le même cadrage d'un carrefour du village où, avant, le berger vend son lait et où, après, les charbonniers distribuent leur produit ; la bergerie est d'abord filmée par un cadrage à hauteur d'homme, pour être ensuite filmée au niveau des chevreaux ; la même pente vers les pâturages est montée une première fois par le protagoniste humain, ensuite par son remplaçant oublié par la caméra collée au bétail ; la prise de vue de l'entrée secondaire du village captée de loin est réitérée plusieurs fois, toujours traversée par des nouvelles présences... La fine aiguille du montage jongle entre des constances (de gestes, de lieux, de bruits...) et des inconstances, par des reprises qui marquent aussi des décalages. L'agencement se fait par une espèce de croissance vivante (*grow*) qui est moins de l'ordre « transitif » d'un acte de production (*making*) d'une histoire que de l'ordre « intransitif » d'un tramage textile (*weaving*) d'un organisme processuel. L'habileté gestuelle du montage (après le cadrage lors du tournage) s'expose en suivant les veines matérielles et événementielles qui se révèlent dans les prises de vues⁵²⁵.

Issu d'une famille de gauche fièrement opposée à la bigoterie de la civilisation catholique méridionale, ce cinéaste avait dès son enfance observé la religion et ses pratiques à partir d'une certaine distance défiante. Ce n'est peut-être pas un hasard si, dans *Le quattro volte*, l'invasion animale (païenne) du village humain n'advient qu'après son abandon par la communauté chrétienne partie en procession pascale. Si, toutefois, nous sommes prêts à adopter et construire une conception textile du religieux (entre l'étymologie et l'anthropologie du *weaving*), il sera possible comprendre la texture « spirituelle » à la fois du film de Frammartino et d'une certaine pensée de l'écologie – comme celle d'un Latour qui n'hésite pas à poser la question écologique dans des termes (politiquement) théologiques⁵²⁶.

⁵²⁵ Voir à propos de ces questions autour d'Ingold, le texte introductif : Yves Citton et Saskia Walentowitz, « Pour une écologie des lignes et des tissages » in *Revue des Livres*, n. 4, 2012, p. 28-39.

⁵²⁶ La théorie latourienne de Gaïa insiste sur la proposition d'une « théologie géopolitique » à venir qui repense en termes « terrestres » d'attachements la catégorie du religieux. À l'intérieur de ce qui nous relie Latour rassemble à la fois l'élément politique, l'élément religieux et l'élément écologique : « La religion ne fait rien d'autre que de désigner ce à quoi l'on tient, ce que l'on protège avec soin, ce que l'on se garde donc de négliger. En ce sens, on le comprend volontiers, il n'existe plus de collectif irréligieux » (Bruno Latour, *Face à Gaïa, op. cit.*, p. 200).

4.

ALBERI (2013) – NOÛS, LA FORÊT

Le carrière officielle de Frammartino s'arrête, pour le moment, à la « docu-installation » *Alberi*, présentée en 2013 au MOMA de New York (et ensuite proposée à nouveau à Milan et à Copenhague). Nous pouvons à nouveau appréhender cette opération selon une ligne d'avancement (plus organique que linéaire) par rapport au travail précédent. Il y a une certaine relation d'enchaînement qui concerne, plus spécifiquement, le troisième épisode de *Le quattro volte* et *Alberi*. C'est en travaillant sur la fête de la *Pita* d'Alessandria del Carretto que le cinéaste commence à s'intéresser aux rituels végétaux et à leur puissance sensible, en termes d'hybridation écologique et de « mimétisme »⁵²⁷. Si l'animal prenait une place centrale dans son deuxième long-métrage, jusqu'à devenir son emblème au centre des affiches distribuées dans les salles, à l'intérieur de ce troisième opus le cinéaste souhaitera plutôt privilégier les plantes. Il s'agirait d'un geste ultérieur, plus radical, du parcours de décentrement entamé : selon Frammartino, les arbres bénéficient dans le système représentatif humain d'encore moins d'attention (et donc d'animation sensible) que les animaux. Très fasciné par les images du rituel calabrais autour de l'arbre, Frammartino a décidé de consacrer à ce genre d'événement une œuvre spécifique et exclusive à travers une autre célébration végétale (celle des *Romiti*), découverte près du terrain de tournage de *Le quattro volte*. La recherche formelle, l'expérimentation sur le dispositif cinématographique et son langage ne s'arrête pas au bouclage opéré par ce long métrage. L'œuvre suivante, *Alberi*, naît ainsi d'une réflexion sur le format du travail

⁵²⁷ Michelangelo Frammartino aime faire référence aux puissances mimétiques qui sont propres à beaucoup de formes de vie naturelles, en citant la lecture de Roger Caillois (*Le mythe et l'homme*, Gallimard, Paris, 1987 – en particulier, voir le chapitre « Mimétisme et Psychasthénie légendaire », p. 86-122). Au-delà des stratégies « économiques » de camouflage, elles témoigneraient selon Caillois d'un lien spontané et créatif entre les vivants et ce qui les environne qui rappellerait une logique de la correspondance réglant l'efficacité magique. Voici ses réflexions écologiques sur le mimétisme « magique » des formes de vie (humaines et non-humaines) : « Le recours à la tendance magique de la recherche du semblable ne peut d'ailleurs être qu'une première approximation, car il convient d'en rendre compte à son tour. La recherche du semblable apparaît comme un moyen, sinon comme un intermédiaire. La fin semble bien être *l'assimilation à un milieu*. [...] On dirait qu'il s'exerce une véritable *tentation de l'espace*. » (p. 108-109). Un tel phénomène reproduit parfois des signes d'égarement et de pathologie (« *la dépersonnalisation par assimilation à l'espace* »; « *la vie recule d'un degré* », p. 112-113) qui nous rappellent l'analyse de l'écholalie régressive dans le monde magique chez De Martino.

cinématographique qui plie la ligne progressive du parcours de création pour le faire revenir, dans un geste de retour, au début de sa carrière artistique. Avant de passer au cinéma en pellicule, en effet, Frammartino avait commencé à travailler sur l'image par le moyen de l'installation vidéo. C'est bien à la vidéo et à une présentation en installation qu'il va revenir lorsqu'il s'agira de tourner un film sur les hommes-arbres, en mélangeant de vieilles traditions et de nouvelles sensibilités appareillées.

4.1

***Genius luci* (cinématographique)**

Encore une fois, la relation documentaire au territoire prime dans cette œuvre. Nous pouvons, donc, prendre à nouveau le terrain choisi comme point de départ de notre analyse. Le déplacement est réduit, car Frammartino ne quitte pas cet arrière-pays montagneux du Midi italien qui l'intéresse intimement. Un déplacement trans-frontalier se produit quand même l'amenant vers une région limitrophe : la Basilicata. Le découpage administratif moderne – on le note en passant – ne correspond ni à la configuration géo-morphologique ni aux continuités historico-culturelles qui caractérisent ces zones en reliant dans un seul territoire anthropologique la Calabre (du nord, au moins) et la Basilicata. Frammartino, lui-même, souhaite réduire la sensation de décalage territorial et réunir dans un seul univers la *Pita* et les *Romiti* : en présentant *Le quattro volte*, par exemple, il aime rappeler que l'arbre coupé pour le mât de cocagne avait été cherché dans les bois de Basilicata, peu distants du village calabrais de Alessandria del Carretto. On peut accompagner le souvenir du trajet (intellectuel et physique) qui l'a mené vers le terrain de tournage de *Alberi* :

Lorsque j'étais en train de tourner en Calabre, j'ai découvert les rituels de l'*albero* – des célébrations avec des arbres. Le film était *Le quattro volte* et le troisième épisode concerne un arbre. C'était un film animiste, n'est-ce pas ? Il y a un âme qui traverse quatre corps. Le troisième corps était un arbre. Dans ces rituels, il y a un élément de la nature, comme un grand arbre, que les gens emmènent au centre de leur village. C'est presque un travail de *land-art*. Pour moi, la découverte de ce rituel était très intéressante car, au cinéma, seuls les êtres humains sont des personnages pouvant rester en face de la caméra. Les autres choses sont derrière eux, dans l'arrière-plan comme la végétation et les arbres. Dans cette célébration, au contraire, l'arbre est au

centre et les humains sont en arrière-plan. Et ça, à mon avis, est une révolution visuelle. Ensuite, ayant filmé l'arbre dans mon travail, j'ai découvert qu'il y avait une région appelée Basilicata, très proche de celle de ma famille, où il y avait de nombreux rituels autour des arbres.⁵²⁸

Cette région, l'une des plus reculées et isolées de la botte transalpine, a élaboré, nourri et gardé un riche répertoire de rites liés à la nature (en dépit d'un progrès qui a toujours du mal à atteindre ces lieux). Il s'agit souvent de fêtes liées à la période printanière, où un territoire très boisé et rural célèbre ses arbres. Dans ce cadre, les recherches de Frammartino croiseront l'ancienne tradition des *Romiti* (des êtres humains déguisés en arbre) autour du village de Satriano.

En observant simplement certains témoignages photographiques, le cinéaste est surpris par l'impact visuel très fort de telles figures. Des espèces de spectres feuillus à mi-chemin entre l'homme et la plante, disparaissant presque dans le paysage vert qui les entoure. À l'intérieur de ces images, les figures et le fond, l'être humain et l'être végétal, rentrent dans une zone perceptive d'indistinction : une même texture matérielle et vivante les ressemble. Ce que Callois appelle « l'instinct de conservation » (à savoir un mécanisme d'individuation) s'atténue à l'avancée d'un « instinct d'abandon », complémentaire du premier, qui nous repousse vers l'indistinction du fond, par une sensibilité aux « tropismes » de la « sollicitation de l'espace »⁵²⁹. Dans ce cadre, une communauté visuelle s'amorce à la fois comme objet sensible et comme espace conceptuel.

Nous savons que dans cette aire, il y a beaucoup de rituels de l'*albero* qui sont liés à l'arrivée du printemps et à la connexion entre homme et nature. C'est tellement beau,

⁵²⁸ Michelangelo Frammartino, dans l'entretien pour *Filmmaker*.

⁵²⁹ Le discours de Callois – qui cite Pythagore, philosophe cher à Frammartino – met en évidence un processus mimétique extérieur et incontrôlable (ce n'est pas le mimétisme construit par des intentions logico-narratives) qui déclenche un mouvement de « retraite » destiné à brouiller « la frontière de l'organisme et du milieu ». L'effort de détachement individuel semble fatalement se renverser dans un nécessaire geste de retour au fond environnemental : « Et on voit visiblement manifesté à quel point l'organisme vivant fait corps avec le milieu où il vit. Autour de lui et en lui, on constate la présence des mêmes structures et l'action de mêmes lois. Si bien qu'à vrai dire, il n'est pas *dans* un "milieu", il *est* encore ce « milieu » et l'énergie même qu'il découpe, la volonté de l'être de persévérer dans *son* être, se consume en s'exaltant et l'attire déjà secrètement à l'uniformité que scandalise son imparfaite autonomie » (*Le mythe et l'homme, op. cit.*, p. 121-122). La question de l'identification mimétique (ou empathie) au cinéma se débat actuellement à partir du domaine des neurosciences. Nous signalons, en particulier, la théorie de la « simulation incarnée » proposée par Vittorio Gallese et Michele Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Milano, Cortina, 2015.

car tu vois cela dans l'image d'un homme habillé de la même matière que la nature. Il s'agit d'une chose dans laquelle je crois complètement : que nous sommes une partie du monde. Nous sommes faits du même matériel.⁵³⁰

La formule *genius loci*, renforcée par la pensée agambenienne du *genius*, a été évoqué pour décrire le travail d'enquête sensible d'un lieu qui essaie de confier l'écriture (filmique) davantage à une attention locale, à la relation avec un terrain habité et vécu, qu'à des abstractions imaginaires. La résidence en Basilicata répond exactement à ce principe : dès ces premières déclarations, Frammartino pense son travail en relation étroite avec un certain terreau géo-anthropologique (forestier) qui serait propre à cette région.

Ce *genius loci* de la Basilicata serait donc marqué par un lien très fort avec le monde végétal, au milieu du bois. D'un tel *genius loci* (à la présence profonde et ubiquitaire), les rites végétaux sont les saillances ponctuelles et voyantes. Le nom traditionnel de cette zone géographique, remontant au latin, ne ment pas : *Lucania*. En effet, le substantif latin d'où ce nom dérive, *lucus*, ne nous laisse aucun doute, car il s'agit du terme romain pour désigner le bois (avec *silva*, *nemus* etc.). Souvent il indiquait, plus précisément, un bois sacré. Que le génie du lieu de ce territoire soit ancré dans l'expérience forestière, cela ne surprend pas la sagesse étymologique. Le jeu de mots est donc très facile, les termes se prêtent volontiers à l'échange – une autre sagesse de la langue, à la fois mystérieuse et évidente. À côté de côté de Michelangelo Frammartino, nous nous retrouvons ici confrontés à un *genius luci*. Prenons au sérieux ce que ce jeu verbal nous indique, creusons-le davantage. Premièrement, le *genius luci* indiquerait une localité dont l'esprit serait particulièrement imprégné de l'univers forestier, de ses forces et de ses potentialités. La Basilicata est un exemple excellent d'un tel genre de localité. Toutefois, il est possible saisir au moins une autre acception de cette formule, à savoir celle d'une génialité de la forêt. Le *genius luci*, en ce sens, est à entendre aussi comme nature potentielle et originaire (l'esprit/*genius* à la présence ambiante et fuyante) propre au milieu du bois. Ce qui nous intéresse, plus précisément, serait un *genius* de la forêt à l'intérieur de l'espace narratif et médial. C'est-à-dire, sa puissance sensible à l'épreuve de la pratique et de l'appareillage du cinéma. Malgré les problèmes qu'il pose à la machine cinématographique d'un point

⁵³⁰ *Ibid.*

de vue logistique (par rapport au studio, à la ville, à la plaine...), le milieu forestier est devenu le plateau de nombreuses réalisations cinématographiques mémorables, certaines devenues des véritable classiques, le *Fitzcarraldo* (1982) de Werner Herzog par exemple. Une étude générale sur les présences multiples du bois au cinéma, à notre connaissance, doit encore être entreprise⁵³¹. Notre focus écologique présent nous mène loin d'un travail comme celui de Herzog où la forêt devient une immense bête sauvage à dompter, dans le délire utopique et colonial du projet titanique de faire retentir l'opéra au cœur de l'Amazonie. Chez Herzog, une sombre relation au monde naturel, qui remonterait à la tradition romantique allemande, tend systématiquement à saisir une lutte sans espoir entre les sujets humains (leurs rêves, leurs connaissances, leurs outils) et l'indifférent corps terrestre. Du délicat *The White Diamond* (2003) au tragi-comique *Grizzly-man* (2005), un tel motif conflictuel semble varier de registre sans changer sa substance. En partant du travail de Frammartino, ce qui nous intéresse actuellement est moins une relation frontale (de compétition) entre les humains et une Nature (forestière) présumée hostile, qu'une relation de tressage et de traversée qui voit la personne humaine et la forêt se contaminer à leur contact mutuel.

Le cinéma d'auteur contemporain, à l'échelle internationale, a souvent fait preuve d'un certain intérêt pour cette espèce de milieu. Parmi les approches cinématographiques récentes, Frammartino rend un hommage explicite à au moins un de ces cinéastes très intéressés par l'espace boisé, Lisandro Alonso. Notamment à la hauteur de ses deux premiers films, *La Libertad* (2003) et *Los muertos* (2004)⁵³², qui nous montrent respectivement l'histoire de la vie quotidienne d'un bûcheron et celle d'une traversée-quête de la forêt d'un ancien prisonnier. Un des moments les plus saisissants du deuxième film est probablement son début, où un plan-séquence hypnotique pénètre dans l'espace feuillu d'une végétation touffue : il hésite, il explore, il tombe enfin sur deux corps allongés au sol. Des morts ? Quelle est leur identité ? Le titre du film nous invite à penser cela et, pourtant, à travers le film taciturne de Alonso, les références aux faits sont rares et ambiguës : nous demeurons dans un état

⁵³¹ Corinne Maury, toutefois, a entamé une telle analyse par le texte « La forêt : du (mi)lieu sensoriel au site économique » (*Le parti pris des lieux dans le cinéma contemporain, op. cit.*, p. 107-154), en travaillant sur une typologie des présences forestières au cinéma à partir des cas récents de Grandrieux, Straub-Huillet, Alonso et Kawase.

⁵³² Une lecture détaillée de la présence forestière dans ces deux films d'Alonso a été menée par Maury dans « *La liberté et Los muertos* de Lisandro Alonso : la forêt duale » (*Ibid.*, p. 146-152).

d'incertitude. Le raccord suivant nous projette dans un espace-temps différent, en laissant les questions ouvertes derrière lui. Il n'est guère difficile de reconnaître dans l'ouverture d'*Alberi* un calque assez précis du mouvement de caméra du film d'Alonso qui nous introduit lentement dans le cœur vert d'une forêt, en perçant les entrelacs de branches et de feuillages. Frammartino ne partage pas seulement ce module formel, il travaillera également sur cette ambiance d'attente et d'exploration que l'incertitude perceptive du contexte forestier exalte. Un des éléments centraux, d'un point de vue aussi sensible que sémantique, du rite qu'il tâche d'enregistrer (ou bien, tel qu'il souhaite l'enregistrer) est justement l'instabilité et le vacillement du perçu. Les silhouettes des hommes-arbres le fascinent d'abord en ce qu'elles se situent dans une zone perceptive d'oscillation où devient compliqué le partage entre formes humaines et formes végétales, entre figure et fond paysager. Une des prestations sensibles majeures du milieu forestier est indubitablement son indécision et son ambiguïté perceptives : à cause d'une texture complexe et polycentrique, d'un manque d'horizon vaste, d'une pénombre constante... Les conditions de visibilité dans l'espace forestier ont souvent un caractère éphémère, changeant et contingent : dans le bois, on ne voit pas, on essaie-voir, comme dirait Didi-Huberman. La machine éminemment visuelle du cinéma ne peut que relever le défi de telles conditions. Aucun autre lieu n'est si propice à la perte, à l'errance, à l'égarerment. Dans la forêt, il y a moins une vérité que sa recherche incessante. Ce n'est peut-être pas un hasard si la diffraction de l'événement (un fait divers) en plusieurs récits incompatibles dans le *Rashomon* (1950) de Kurosawa a lieu dans un espace boisé. Bien avant le cinéma, depuis toujours, les traditions populaires de la fable (et ensuite les poèmes chevaleresques, la *selva oscura* de Dante...) ont joué sur la singularité de l'environnement sensori-moteur de la forêt qui secoue la stabilité et la certitude de ce qu'on a appelé le « réel ». La forêt nous soustrait la maîtrise et nous enchevêtre dans le milieu. C'est dans le bois que la sagesse de la fable (mais aussi celle des romans médiévaux) situe une fragilité de l'agent humain qui doit se confronter à des forces animées inhabituelles. Au cœur magique de la forêt, l'esprit circule : les plantes bougent, les animaux parlent, les spectres des défunts reviennent...⁵³³ Ils peuvent être autant des auxiliaires que des ennemis. C'est

⁵³³ En s'appuyant sur le travail de Robert Harrison, Corinne Maury affirme au sujet de l'affectivité du milieu forestier : « la forêt est un monde de l'ailleurs, un pivot pour l'imaginaire, peuple d'énigmes et de mystères » (*Ibid.*, p. 107).

à l'homme, souvent, de se réinventer un mode d'existence, de perception et de déplacement pour accompagner ces manifestations vivantes⁵³⁴.

Parfois le dérèglement forestier de l'univers perceptif peut acquérir des formes cauchemardesques et écrasantes, où le sujet frôle le délire et la folie. La puissance à laquelle est confronté le protagoniste de *Heart of Darkness* de Joseph Conrad et son avatar filmique réalisé par Francis Ford Coppola (*Apocalypse Now*, 1979) est d'un tel ordre. Parmi les forces sauvages de la forêt, l'homme est emporté et déformé par une violence qui ne peut que faire écho à la violence du projet colonial ou guerrier (très rationnel et civilisé, peu « écologique ») qui lui fait face. Comme s'il n'y avait pas d'échange et de médiation possible, le monde naturel semble s'imposer comme un refoulé brutal qui remonte d'une source obscure et oubliée : sa remontée ne peut qu'assumer des traits inquiétants et destructifs. Souvent les blockbusters d'horreur se sont emparés du milieu forestier et de ses archétypes afin d'en exploiter (plus ou moins intelligemment) le potentiel d'inquiétude : de *The Blair Witch Project* de Daniel Myrick et Eduardo Sanchez (1999) jusqu'à *Le village* (2004) de M. Night Shyamalan⁵³⁵. Il y a pourtant des remontées plus douces, des invasions du fond forestier plus oniriques et moins façonnées par des clichés narratifs. Apichatpong Weerasethakul est sans doute un des plus importants cinéastes de la forêt dans la panorama créatif contemporain dont le travail privilégie ce deuxième créneau⁵³⁶. La forêt représente un élément constant dans ses films et sa présence sensible est rendue incontournable autant sur le plan visuel que sur le plan sonore où le bourdon touffu des sons du milieu enveloppe ses images, se mélangeant indistinctement à la parole humaine⁵³⁷. Dès son premier vrai long métrage (de fiction) *Blissfully yours* (2002) la présence plastique de l'univers

⁵³⁴ Voir Heinrich Zimmer, *Il re e il cadavere. Storie della vittoria dell'anima sul male*, Adelphi, Milano, 1983.

⁵³⁵ D'autres blockbusters, comme *Avatar*, auraient fait de la forêt un lieu artificiel et spectaculaire selon « une mystique verte à la beauté synthétique et obscure » ou « une ornementation scénique luxuriante » (Corinne Maury, *Le parti pris des lieux dans le cinéma contemporain, op. cit.*, p. 107).

⁵³⁶ Emiliano Morreale, dans les *Cahiers*, n'a pas hésité à comparer le travail de Frammartino pour *Alberi* à l'œuvre de Weerasethakul dont il fournirait une déclinaison « méditerranéenne » : « Le résultat est une version méditerranéenne, orphique, de la force naturelle exprimée dans certains films d'Apichatpong Weerasethakul ou d'auteurs japonais comme Naomi Kawase ou Hayao Miyazaki » (« Tsangari et Frammartino tous terrains », avec Joachim Lepastier, in *Cahiers du cinéma*, n. 683, 2012, p. 86-88, p.88).

⁵³⁷ Pour une plus ample analyse du rôle du « fond » chez Weerasethakul, nous renvoyons à la monographie de Robert Bonamy sur le fond au cinéma, dont le cinéaste thaïlandais constitue un des cas d'études : *Le fond cinématographique*, L'Harmattan, Paris, 2013. Voir en particulier le chapitre « Un fond revenant » (p. 155-194) où il est souvent question de fonds forestiers.

sensible forestier occupe une place cruciale et hypnotique dans le cinéma du réalisateur thaïlandais : dans ce film, « la puissance sensorielle du milieu végétal »⁵³⁸ semble absorber et envoûter l'histoire humaine dans une espèce de transe méridienne. La nappe forestière gaine l'action humaine, tout en accentuant l'intensité des pures présences corporelles des protagonistes. Au milieu d'une saturation sensible frétilante, les corps sont parcourus par une inexorable énergie sexuelle dans un jeu fuyant de rapprochements et d'éloignements. Bien sûr, il y a des enjeux sociaux chez Weerasethakul, un engagement qui n'est pas négligeable. Mais dans la forêt prime plutôt une abondance charnelle autant sonore que visuelle et tactile, car les surfaces et les textures deviennent un des traits caractéristiques de ce cinéma. Des peaux, le sol, la végétation, les bruits mêmes (épaissis jusqu'à une substance haptique) et l'image même (qui devient à plusieurs reprises un support d'écriture et de dessin) : dans ces films, tout acquiert une consistance physique et sensuelle, on dirait même épidermique⁵³⁹.

Chez Weerasethakul, il est souvent question de maladie, mais on ne nous fournit jamais de diagnostics clairs : ses maladies se situent dans un domaine incertain, clignotant, qui brouille la frontière entre le sain réel et la perturbation anormale. Dans ses films, nous glissons ainsi dans une hallucination fébrile où le sensible retentit plus fort et les contours des situations se confondent⁵⁴⁰. Dans un tel état, Weerasethkul nous invite à rentrer dans l'univers animiste qui l'habite et qui habite ses bois tropicaux – comme si, entre hallucination et espace boisé, il y avait une homologie foncière où réalisme et fantasme s'épousent fatalement. Chez le cinéaste thaïlandais, la forêt devient l'espace par excellence de transmigration des âmes qui apparaissent sous des formes multiples : par exemple celles des animaux et des défunts (voir, par exemple, des films comme *Tropical malady*, 2004, ou *Oncle Bonmee, celui qui se souvient de ses vies précédentes*, 2010). Tout un bouleversement du temps et de ses règles linéaires advient dans ce lieu où la temporalité s'enchevêtre jusqu'à perdre toute mesure, se

⁵³⁸ Corinne Maury, *Le parti pris des lieux dans le cinéma contemporain*, *op. cit.*, p. 107.

⁵³⁹ Maury fait référence à plusieurs reprises au développement d'une véritable « poétique tactile » (*Ibid.*, p. 108) de la forêt au cœur de plusieurs cinémas contemporains.

⁵⁴⁰ Bonamy analyse ainsi la présence de la forêt dans *Tropical Malady* : « Les éléments sensibles, tant sonores – les tribulations d'insectes sont permanentes – que visuels, confèrent un aspect plastique particulier de cette œuvre faite de bruissements, de tremblements, et de variations lumineuses. [...] L'ensemble des éléments sensibles correspond à l'identité de ce lieu dont le fantastique est indissociable. La principale différence de ce film réside dans la prégnance de la forêt, cause de toutes les manifestations ambiantes » (*Le fond cinématographique*, *op. cit.*, p. 156).

pérennisant dans des légendes intemporelles ou se fragmentant dans des éclats non linéaires. C'est le temps de la rêverie et de la surprise qui envoûte la forêt. Le foisonnant film de métamorphoses récemment réalisé par Joao Pedro Rodrigues (*L'ornithologue*, 2016) n'a pas choisi par hasard l'espace forestier pour sa reprise visionnaire et protéiforme de la légende populaire de saint Antoine⁵⁴¹. Et les mises en scène documentaires d'Ovide opérées par Yanira Yariv (*Amours et métamorphoses*, 2014) – où reviennent ces questions de genre, d'animalité, de mutation et d'attraction sexuelle qui marquent le travail de Rodrigues – se déroulent à plusieurs reprises dans des contextes de forêt rurale. Appréhendé par ces regards filmiques, le champ sensible du forestier s'avère être un « milieu queer » de seuils, déguisements et mutations: ce sera un « eco-queer » où les espèces (plutôt que les genres) se mêlent et s'hybrident.

Nous pouvons également rappeler le travail plus proche du jeune réalisateur Alessandro Comodin qui a fait du tournage dans les bois un de traits caractéristiques de sa carrière. Une carrière qui a démarré par une chasse (filmique) à la chasse (aux animaux), dans son film de fin d'études *Jagdfieber* (2008) qui traquait un groupe de chasseurs à travers les bois provençaux. Les mouvements dans la forêt accompagnent souvent des logiques cynégétiques, où l'on suit et on est suivi. Le rapport étant instable, toujours prêt à se renverser. Chasse à l'animal, quête du Graal, poursuite amoureuse, jeux de guerre : souvent les parties prenantes de ces différents types de recherche forestière (parfois difficiles à démêler) échangent leurs places, les rôles tendent à se confondre et à s'égarer. La proie est toujours prête à se retourner en prédateur. En ce sens, la « fièvre de la chasse » (tel est la traduction littérale du titre) désigne exactement cet état d'éveil non-ordinaire du chasseur qui est emporté par une ardeur impersonnelle, se projetant totalement dans une proie à laquelle il arrive à s'identifier. Après *L'estate di Giacomo* (2011) où les gestes forestiers du premier film étaient répétés dans un travail à la remarquable épaisseur sensible, Comodin est revenu à la forêt du Frioul, sa région natale, récemment devenue le plateau de tournage de *I giorni felici verranno presto* (2015). Dans le bois frioulan règnent des forces de traque et de métamorphose où tout est incertain et où les êtres humains se transforment (peut-être...) en loups – les lycanthropes étant les véritables esprits des

⁵⁴¹ Le motif de la forêt intervenait dans son cinéma déjà avant cette dernière réalisation, comme l'atteste par exemple plusieurs séquences d'errance forestière de *Mourir comme un homme*, 2009.

bois, moitié bêtes, moitié légendes⁵⁴². Les entités spectrales, ces formes de semi-présence à l'orée du réel, demeurent probablement plus encore dans la forêt que dans les vieux châteaux. Chez Comodin, comme chez Weesethakul, Rodrigues ou Yariv, le dispositif cinématographique nous amène à nous confronter à l'énergie cinétique, sexuelle et métamorphique qui anime l'incertitude perceptive du milieu forestier et brouille les trajectoires vivantes.

Lors de ses enquêtes anthropologiques déjà mentionnées à travers les forêts américaines, Anna Tsing avait repéré dans les milieux boisés un exemple parfait de l'enchevêtrement (*entanglement*) et de l'indétermination qui caractérisent toute co-existence dans un milieu. L'incertitude et la précarité, dans sa réflexion, sont devenues au moins autant une condition de peur, qu'une situation de curiosité exploratrice. Elles nous invitent à aiguïser nos sens, au nom d'une capacité attentionnelle devenue condition de survie à l'ère de l'anthropocène ou du capitalocène. Qu'est-ce qu'on recherche ? La trame des attachements et des contaminations où se tissent des « communs latents », prêts à inaugurer ou renouveler des rencontres collaboratives. Cette trame de vies incarne la puissance inépuisable de ce que Tsing nomme la « résurgence » où se manifestent et se renouvellent « des assemblages de viabilité multi-espèces »⁵⁴³. Or, le travail de Frammartino dans l'espace forestier pour *Alberi* semble baliser un chemin similaire où la vulnérabilité de l'incertitude et l'intrication (imposée par l'environnement) est saisie comme opportunité de « faire davantage attention aux socialités qui se trament entre les espèces »⁵⁴⁴, notamment celles humaines et végétales. Cinéastes et anthropologues semblent faire cause commune avec les botanistes pour nous inviter à regarder du côté des arbres et des forêts de quoi

⁵⁴² Nous signalons, à ce propos, que dans le travail de Baptiste Morizot cité à plusieurs reprises les lycanthropes deviennent les figures par excellence des diplomaties cynégétiques qu'il tente de retracer.

⁵⁴³ Chez Anna Tsing, la forêt devient ainsi le milieu par excellence de « résurgences holocéniques » où sont initiées de nouvelles « écologies vivables » : « Après un feu de forêt, les semis germent dans les cendres et, avec le temps, une autre forêt peut pousser dans le sol brûlé. La forêt qui repousse est un exemple de ce que j'appelle *résurgence* » (« Résurgence holocénique contre plantation anthropocénique », *op. cit.*, p. 78). C'est en sens, dans une acception d'écologie politique, qu'on peut évoquer l'image de la forêt comme « forteresse d'énergie, réservé vitale » proposée par Maury au sujet de Naomi Kawase (*Le parti pris des lieux dans le cinéma contemporain*, *op. cit.*, p. 121).

⁵⁴⁴ Anna L. Tsing, « Résurgence holocénique contre plantation anthropocénique », *op. cit.*, p. 85.

comprendre la nature profonde de notre inscription dans un environnement commun, dont la négligence (modernisatrice) nous conduit à notre perte⁵⁴⁵.

4.2

Performativité locale

Lorsque Frammartino décide de travailler sur l'ancien rituel du *Romito*, il découvre que cet événement si fascinant n'existe pas : il a existé. Il semble aujourd'hui exister davantage dans les souvenirs des habitants et dans leurs photographies que dans des pratiques encore vivantes. Au départ, il s'agissait donc d'appréhender ce phénomène par la voie indirecte des témoignages. Selon ces récits, entre l'hiver et le printemps des figures solitaires remontaient de la forêt au village après s'être entièrement déguisées en arbre, pour demander l'aumône. Bien que le déroulement de ce rite soit plutôt clair, les avis sur ses raisons sont diverses et la question de son sens paraît encore plus difficile à identifier. Certains habitants, par exemple, affirment qu'il s'agissait d'une occasion pour les pauvres de faire la manche sans subir la honte d'être reconnus. Ce que Frammartino voit dans ses gestes correspondrait plutôt à une rencontre imprégnée d'une diplomatie métamorphique entre la nature et l'être humain, qui accueille les arbres dans sa demeure en leur rendant hommage.

Le culte survivait sous forme de masques de carnaval et chacun des habitants du village me l'a expliqué à sa manière. Il était presque impossible de comprendre de quoi il s'agissait réellement. Il y a ceux qui lient le déguisement à la possibilité de demander la charité anonymement, pour ne pas perdre sa respectabilité sociale, et ceux qui associent le mot « *romito* » à la présence d'un ermite, et donc à des racines chrétiennes. De mon côté, j'ai vraiment voulu le voir comme un culte de l'arbre, et

⁵⁴⁵ Le travail de Tsing ne représente qu'un élément d'un mosaïque plus ample et complexe de travaux contemporains à la croisée entre anthropologie, biologie et éco-militantisme qui s'intéressent aux thèmes du végétal et des espaces forestiers. La revue *Critique* a donné un aperçu de cet ensemble de réflexion par son numéro 850 (2018) : « Revolution végétale ». Pour quelques titres de cette galaxie voir par exemple : Ernest Züchner, *Les arbres, entre visible et invisible*, Arles, Actes Sud, 2016; Peter Wohlleben, *La vie secrète des arbres*, Paris, Arènes, 2017; Jean-Baptiste Vidalou, *Être forêts. Habiter des territoires en lutte*, Paris, La Découverte, 2017; Eduardo Kohn, *Comment pensent les forêts. Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, Bruxelles, Zones sensibles, 2017 ; Emanuele Coccia, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, Payot et Rivages, 2018.

même comme une forme de land-art, où le non-humain envahit les espaces de l'humain.⁵⁴⁶

Dans ce cadre, l'approche d'enregistrement qu'il avait pu adopter pour la précédente fête de l'arbre en Calabre, doit nécessairement changer : il n'est plus question de filmer une tradition active (bien qu'adaptée et transformée) comme à Alessandria del Carretto. Il faut réactiver une tradition enfouie (comme un charbon de bois encore ardent sous la surface du sol), mobiliser ce substrat culturel (pas si ancien) et réanimer un élément en train de tomber dans la désuétude. La *Pita* était d'une certaine manière « écrite », tandis que le *Romito* est à récrire, à rescénariser (ensemble). Le faire sans recourir à une simple mise en scène « fictionnelle » devient ainsi son défi lors de la réalisation d'*Alberi*.

Ce film ne s'engage pas sur la voie d'une reconstruction philologique, entre histoire et anthropologie, visant à montrer le rite précisément tel qu'il fût autrefois. Frammartino envisage plutôt une adhérence au terrain actuel, avec ses présences et son potentiel événementiel, à partir duquel il sera possible de s'approprier l'héritage du *Romito*. Le rituel, tel qu'il est filmé pour l'installation, est en effet le fruit d'un effort et d'une envie partagée de s'emparer de cette tradition ancienne pour en faire quelque chose de nouveau, une œuvre partagée par le réalisateur et les habitants de Satriano. Entre le tournage et la performance artistique, le déroulement du rite change certains traits traditionnels, en passant en particulier de la figure isolée de la tradition à un format collectif et chorégraphique. Comme dans les célèbres plans de l'adaptation du *Macbeth* de Kurosawa (*Le château de l'araignée*, 1957) tout un bois se met en marche. Ce n'est pas un seul arbre qui marche chez Frammartino, en effet, c'est une forêt entière qui avance : nous passons de l'homme-arbre à une sorte de communauté-forêt. Nous, la forêt⁵⁴⁷. D'un côté, le film enregistre quelque chose qui le précède, comme toujours dans le travail de Frammartino. De l'autre, il exerce une prestation performative et déclenche lui-même l'événement qu'il va filmer : il s'agit bien d'une interférence, qui est pourtant à distinguer de la mise en scène fictionnelle.

⁵⁴⁶ Michelangelo Frammartino cité par Morreale, « Tsangari et Frammartino tous terrains », *op. cit.*, p. 88.

⁵⁴⁷ L'expression est tiré du manifeste politique publié par le collectif cinématographique *Épopée* sous le même titre (disponible en ligne). En gardant sa connotation originale d'engagement collectif et politique, nous nous l'approprions dans notre analyse spécifiquement « écologique ».

Dans ce cas très particulier, l'événement inspiré par le dispositif cinématographique est co-composé par ses propres sujets (notamment, les habitants) et, se produisant en temps réel, ne répond pas à une gestion totalement extérieure du réalisateur. Du *Nanook* de Flaherty jusqu'au cinéma de Rouch, l'expérimentation documentaire n'a jamais cessé d'expérimenter de telles formes de complicité.

Lors de la célébration dans la place, tout le monde a commencé à taper des pieds. Je ne leur avais pas demandé de faire ça. Ils l'ont fait en réagissant à la situation, parce qu'ils étaient heureux. Le son était fort. C'était touchant pour nous. Tu contrôles certaines choses, mais il y a beaucoup d'autres choses que tu ne contrôles pas. C'est pour ça que je travaille avec les animaux. Il faut attendre. En tant que réalisateur, ce n'est pas possible de travailler avec l'idée de l'homme au centre qui essaie de contrôler tout. Quand tu fais un documentaire, il y a une réalité que tu essaies de saisir et le documentaire atteint cette réalité. Dans une telle situation, nous avons documenté ce qui était en train d'arriver⁵⁴⁸.

Nous retrouvons à nouveau la question de l'improvisation collaborative devenue la stratégie nécessaire d'un cinéma qui veut accueillir la présence imprévisible du réel en son sein. L'ouverture et la multiplication du sujet filmé sont une étape fondamentale du parcours de Frammartino, voué à la part ingouvernable du processus vivant qui informe l'environnement.

Si le monde qui vient porte fatalement la marque d'une précarité se soustrayant à tout gouvernement général, il est important de prêter attention à ceux qui (comme ce cinéaste) essaient d'apprendre et de nous apprendre à vivre avec un ingouvernable nous demandant une certaine attention ainsi qu'une capacité d'improvisation⁵⁴⁹. La relation au réel dans ce genre de cinéma ne présuppose pas un réel (unique) en tant que donnée présupposée à l'activité cinématographique, que cette dernière irait

⁵⁴⁸ « Pour moi il est très, très intéressant de travailler sur des plans larges où il y a plusieurs éléments en même temps. Je me sens très concerné par une telle question parce qu'en Italie, les images sont si connectées au pouvoir. Il n'y a pas de liberté dans de telles images, je sens donc qu'il est important de travailler sur la liberté de l'observateur » (Michelangelo Frammartino, dans l'entretien pour *Filmmaker*).

⁵⁴⁹ À partir d'une tel questionnement (« Et si la précarité, l'indétermination, et tout ce que nous avons l'habitude de penser comme ayant peu d'importance, se trouvaient en fait être la pièce maîtresse que nous cherchions ? »), Anna Tsing trouve dans l'histoire des champignons Matsutake un paradigme possible pour comprendre et accompagner un univers qui ne répond pas (entièrement) à notre contrôle : « La vie hors de contrôle des champignons est un don – et un guide – quand le monde que nous pensions sous contrôle a disparu » (*Le champignon de la fin du monde, op. cit.*, p. 56 et 32).

simplement enregistrer depuis une position d'extériorité. S'il y a un attachement documentaire au réel ici, il sera plutôt à un réel processuel qui est institué depuis l'intérieur, avec le film, durant le film, depuis le film en train de se faire, dans une activité commune impliquant ses multiples parties prenantes (depuis les désirs humains jusqu'aux aléas météorologique). Ce que le geste documentaire saisit n'est pas tant le réel en tant qu'objet (stable, défini...), mais plutôt le réalité d'une relation dans sa transition productive.

La fidélité du film au réel, d'ailleurs, ne s'arrête pas au moment de la création, car il y a une persistance du processus événementiel du réel qui se prolonge et demeure dans l'expérience du spectateur : à chaque visionnement, le réel n'a pas encore cessé d'advenir⁵⁵⁰. La puissance générative des images (selon le souhait de Frammartino), avec leur indétermination, continue à produire imprévisiblement du réel et son expérience. Le travail d'installation pour *Alberi*, nous allons le voir, tournera particulièrement autour d'un tel principe.

« Les images participent au réel » remarque Frammartino⁵⁵¹. Parfois, souvent même, la frontière entre les deux n'est pas si nette qu'un certain sens commun tendrait à nous le faire croire. Les images et leur création « provoquent » la réalité, au moins autant que la réalité produit nos images (notamment, celles photographiques) : la performativité semble être bidirectionnelle et le cinéma du réel le plus fin joue subtilement entre les deux. « Que peut une image? »⁵⁵². Dans ce cas, Frammartino pense précisément à la manière dont un projet filmique (juste des images...) peut, dans une logique de participation et de co-création, changer la réalité d'un territoire social. L'image rentre dans la chair d'un lieu et de ses habitants : c'est

⁵⁵⁰ Ainsi Comolli et Sorrel essayent de résumer le double engagement que toute déontologie de réalisation est appelé à prendre en compte : « Éthique vise ici à la fois ceux que nous filmons, qu'ils soient comédien de métier ou gens divers, et ceux, spectateurs, à qui nous adressons notre film. Il n'y a pas de demi-mesure : ce que nous faisons de l'autre filmé, ce que nous faisons du spectateur » (*Cinéma mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 208)

⁵⁵¹ « L'infinita oscillazione del reale », *op. cit.*, p. 203.

⁵⁵² Nous reposons ici la question formulée par Dork Zabunyan lors de la coordination du quatrième numéro de *Les Carnets du Bal*. La puissance (politique, sociale...) de l'image reliant le visible aux événements « réels » et à leurs mutations est appréhendée par notre discours à partir d'un questionnement écologique : « Que peut une image, pour une vie écologiquement plus juste et soutenable? ». Comme Zabunyan nous tâchons de découvrir cette puissance par « le suspens fortuit » des cas singuliers sans se laisser leurrer ni par « une posture désenchantée, prélude à une réponse à tonalité négative », ni par « un excès de croyance » (« Que peut une image ? Les conditions d'une question », in *Les Carnets du Bal*, n. 4, 2014, p. 4-11, p. 8-9).

une image vécue, une image qui produit du vécu et du vivant. Après le tournage, en effet, les habitants de Satriano ont décidé de s'approprier le rituel performé pour *Alberi* en inaugurant une tradition nouvelle à partir de l'ancienne. Depuis plusieurs années, par conséquent, un « carnaval vert » a commencé à avoir lieu dans l'intention de revendiquer un patrimoine culturel de proximité à l'environnement qui devient de plus en plus nécessaire face aux questions écologiques. Une double transition se déroule sans qu'une coupure soit identifiable : du patrimoine presque oublié à sa réactivation présente, du projet cinématographique à une pratique sociale. D'un côté, il y a la survivance d'un passé qui revient pour informer une socialité contemporaine (nous allons bientôt appeler ce genre d'opérations des « anarchivages »). De l'autre, il y a un projet artistique et personnel qui débouche sur une construction impersonnelle et sociale. Transitions de gestes.

Les gens ne jouent pas (un rôle) dans *Alberi*, comme des figurants professionnels venant de dehors. Ils vivent ce qu'il performent, à partir d'une participation directe (anthropologique, territoriale, historique...). Ils vivent le film et ils changent à travers son expérience. Dans un cadre local, le cinéma inspire la création d'un commun ou la valorisation d'un « commun latent » : son travail avec une communauté d'habitants (ré)agence des liens communautaires. Il s'agit dans ce cas d'une communauté élargie, qui n'hésite pas à inclure les formes-de-vie végétales. Nous, la forêt⁵⁵³. Le monde naturel et les sujets accèdent à une zone singulière d'indistinction collective qui n'était peut-être que latente. Notre expression peut se lire encore différemment, par exemple si on lui rajoute l'accent circonflexe pour l'inviter à rebondir en arrière sur une résonance plus antique encore : « *noûs*, la forêt ». Clin d'œil à la translittération du terme grec « νοῦς ». On pourrait écrire « *noûs*, la forêt » pour tenter de nommer l'expérience d'un rapport nouveau (à produire et entretenir, tant par l'art que par les festivités ou la théorie) de connexion avec le monde végétal qui serait autant de l'ordre de l'intelligence que d'un esprit universel du vivant – « âme » et « intelligence » étant deux possibles traductions du mot grec « νοῦς ». Cette intelligence, nous rendant sensibles à la présence imperceptible de l'âme et de l'animation, se déploie par une expérience « spirituelle » qui est tout aussi bien pratique et physique : plutôt que d'être

⁵⁵³ Autour de la question du « Nous », nous renvoyons à la parution récente d'un numéro monographique de la revue *Critique* (n. 841-842, 2017) coordonné par Marielle Macé.

expliquée, elle doit être performée sensiblement, vécue socialement (au sein d'une société qui va au-delà des seuls sujets humains)⁵⁵⁴.

4.3

Hyperlocalité médiale

Les références à l'art contemporain abondent sans doute dans le travail de Frammartino, nourri par un nomadisme disciplinaire. Dans les strates d'*Alberi*, plus précisément, elles émergent en grand nombre. Comme nous avons déjà pu le voir, le cinéaste lui-même n'hésite pas à décrire sa fascination pour le geste des *Romiti* dans les termes d'une performance de *Land Art* qui entremêle la nature paysagère et l'activité humaine. Le titre de l'œuvre, d'ailleurs, serait un hommage à un artiste que nous avons déjà cité et que Frammartino admire particulièrement, Giuseppe Penone.

C'est un hommage à un artiste italien, Giuseppe Penone, qui a fait un travail nommé *Alberi*. Son œuvre est incroyable. Dans ce travail, en particulier, il a pris une vieille poutre en bois et l'a taillée jusqu'au noyau circulaire. Il est possible de faire cela. Si tu travailles très attentivement, l'arbre est encore dedans. C'est fantastique à voir. Le cinéma a des choses à apprendre de lui. C'est un sculpteur, mais il ne va pas imposer une idée au bois ; il va la révéler. Tu comprends ? C'est une certaine manière de travailler avec la réalité – la caméra révèle la réalité.⁵⁵⁵

Ce genre de références à d'autres disciplines esthétiques et théoriques (de l'architecture à la philosophie) est systématiquement rapatrié, chez Frammartino, sur le terrain médial du cinéma – sans être affiché d'une façon voyante. Le cinéma devient, d'une certaine manière, le support fondamental et majeur que les apports extérieurs minorent en lui faisant découvrir son propre dehors : dans cette économie filmique, il y a un devenir-performance du cinéma, un devenir-architecture, un

⁵⁵⁴ Le propos de David Abram nous accompagne dans cette réflexion : « La question n'est certainement pas de "retourner en arrière", mais plutôt de parcourir tout le cercle, d'unir notre capacité de raisonnement détaché à des manières de connaître plus sensorielles et mimétiques, de permettre à la vision du monde commun de plonger ses racines dans notre engagement direct et participatif avec le local et le particulier. Si en revanche nous nous bornons à notre cocon réflexif, toutes nos aspirations et tous nos idéaux abstraits portant sur un monde unifié se révéleront abominablement illusoires » (*Comment la terre s'est tue, op. cit.*, p. 344).

⁵⁵⁵ Entretien mentionné avec *Filmmaker*.

devenir-sculpture, qui expérimentent d'autres formes d'expression, mais toujours pour en faire des métamorphoses de l'expérience cinématographique.

Dans ces expérimentations, nous assistons à une tentative de la part de Frammartino de penser et pratiquer une proximité manuelle et matérielle au réel qui serait propre à des disciplines extra-cinématographiques. Le travail sur les matériaux physiques de la sculpture, par exemple, ou l'immersion dans l'événement de la performance cérémonielle deviennent des modèles étrangers pour enseigner au cinéma une nouvelle capacité de contact, de pénétration dans les lieux. *Plus intra*, comme disait Latour face à Gaïa... Au près de Penone, le cinéma peut (ré)apprendre l'alliance entre l'activité créative et la trame matérielle du monde, réunies dans un seul processus de co-formation, où le geste devient sensible aux veines et aux potentiels qui animent les matières et les lieux. Dans la « sculpture » de Penone, un nouvel équilibre entre « lieu », « contact » et « pensée » nous est proposé en tant que modèle créatif.

Mais c'est surtout, aux yeux de Penone, *se faire* à la dynamique intrinsèque des processus de formation, des morphogénèses physiques où quelques polarités séculaires de la pensée esthétique – art et nature, la *techné* et la *tuché*, l'organique et le géométrique – se trouvent écrasées, ou plus subtilement renouées, rendues véritablement à leur inspiration native.⁵⁵⁶

Si le travail de fouille et de repérage de Frammartino a une dimension archéologique visant à faire émerger une réalité à partir de ses traces, plutôt qu'à façonner selon une invention personnelle, elle pourrait bien rassembler à cette « anamnèse matérielle ⁵⁵⁷» que Penone pratiquerait selon Georges Didi-Huberman. L'immédiateté du travail cinématographique dont on aime parler serait, dans ce cas, de l'ordre tactile du contact et, par conséquent, de l'empreinte. Le cinéma ne retiendrait pas (se l'appropriant) l'objet réel lui-même, mais les marques d'une friction réelle et immédiate avec celui-ci : ce qu'on appelle une empreinte. Les films de Frammartino,

⁵⁵⁶ George Didi-Huberman, *Être-crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Minuit, Paris, 2000, p. 43. En analysant le travail de Celati nous allons aborder plus amplement ces questions sous l'angle de l'empreinte et de la ressemblance par contact dans le cadre d'une série plus vaste d'études de Didi-Huberman. À propos de la question du « contact », nous signalons également le travail de Matthew Crawford : *Contact*, Paris, La Découverte, 2016.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 50.

finalement, relèvent du « documentaire » en ce qu'ils dérivent d'un contact matériel avec le réel, non pas d'une copie mimétique.

D'une certaine manière, l'observation de la pratique sculpturale d'un artiste comme Penone ne fait que rappeler à l'appareil cinématographique sa propre vocation, ou au moins une vocation capitale parmi ses multiples possibilités : celle de proposer une empreinte du réel, par un *photo-contact*. Avant d'être animation du dessin (autant manuel que numérique), le cinéma argentique a toujours été une machine à contact lumineux, fonctionnant par un principe de toucher entre des épidermes (celle du monde et celle de la pellicule) selon le mécanisme de l'empreinte. Lorsque Benjamin se retrouve confronté à un exercice de description (interprétative) du travail de la caméra, il adoptera l'exemple très tactile et charnel du chirurgien⁵⁵⁸. L'image benjaminienne d'une caméra qui « pénètre en profondeur dans la trame même du donné », nous invite à saisir une nouvelle proximité entre la création artistique et la matière du réel inaugurée par le cinéma. Cette immersion directe dans le corps du monde constituera un des traits fondamentaux (problématiques et discutés) de cet instrument de création, la caméra et son enregistrement documentaire, qui éloigne le cinéma du principe de distance et de médiation propres aux arts traditionnels (de la peinture à la littérature). Le médium cinématographique refuse le détachement propre au *ingere* : il opère par empreinte *in medias res*.

Ce cinéma-chirurgien met en évidence une qualité haptique et matérielle du film qui relie son activité à celle du sculpteur (pénonien) par cette catégorie du contact. Toutefois, l'empreinte commande également un mode de fonctionnement propre à cet art technique caractérisé par sa reproductibilité, en contraste avec le *hic et nunc* source d'aura auquel la sculpture est rivée. Le cinéma, en effet, découpe, recoud, prélève, exporte, déplace, remonte et multiplie la chair du réel d'une manière inconnue à la sculpture et à son unité. Les mains du cinéma sont plongées parmi les organes chauds d'un corps terrestres qui est moins un organisme anatomique bien normé, qu'un

⁵⁵⁸ « Le chirurgien représente l'un des pôles d'un univers dont l'autre pôle est occupé par le mage. L'attitude du mage, qui guérit un malade par l'imposition des mains, diffère de celle du chirurgien qui pratique sur lui une intervention. Le mage maintient la distance naturelle entre lui et le patient; plus précisément, s'il ne la diminue pas que très peu – par l'imposition des mains, il l'augmente beaucoup – par son autorité. Le chirurgien au contraire la diminue considérablement – parce qu'il intervient à l'intérieur du malade, - mais il ne l'augmente que peu - grâce à la prudence avec laquelle sa main se meut parmi les organes du patient. [...] le peintre et le cameraman nous retrouvons le même rapport qu'entre le mage et le chirurgien. Le peintre observe en peignant une distance naturelle entre la réalité donnée et lui-même; le caméra man pénètre en profondeur dans la trame même du donné » (Walter Benjamin, *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000, p. 299).

Corps sans organes (CsO), parcouru par des forces et des intensités singulières et se prêtant sans arrêt à des nouvelles configurations⁵⁵⁹. Le cinéma opère au cœur du réel, à l'intérieur de sa matière, afin de l'ouvrir à un dehors (immanent), qui demande moins de « tuer » la réalité que d'en défaire l'organicité présupposée : « défaire l'organisme n'a jamais été se tuer, mais ouvrir le corps à des connexions »⁵⁶⁰. Le temps et l'espace sont des dimensions fondatrices du travail cinématographique (nous le rappelions avec Epstein), mais elles deviennent davantage ses propres matières de travail que ses contraintes : « La majeure partie de l'acte de création consiste en une manipulation du temps et de l'espace »⁵⁶¹. Le paradoxe splendide du cinéma, avec toutes ses questions éthiques, réside dans sa double nature : d'un côté lié par une relation intime à une situation réelle et physique (une localité spatio-temporelle) dont il n'est que la modeste empreinte ; de l'autre projeté dans un ailleurs à venir qui excède systématiquement tout ce qui est localisable à partir de sa seule source de contact originel. Deux formes d'« hyper-localité »⁵⁶² appartiendraient donc au médium cinématographique. Une première hyper-localité correspondrait à un ancrage nécessairement local de tout document cinématographique, ayant toujours un index historique qui le situe dans l'espace et le temps, dans un point précis de tangence où une impression se génère. Par exemple, un quartier de la banlieue de Lisbonne avec ses habitants – en chair et en os (et en addictions) – vers la fin des années quatre-vingt-dix : Pedro Costa a été en contact direct avec ce lieu précis et ses formes-de-vie précises à une période précise, et *Dans la chambre de Vanda* (2000) est l'empreinte de ce contact local et indélocalisable. Ce film ne peut pas exister en dehors de ces coordonnées hyper-localisées : il en tire sa force spécifique⁵⁶³. En même

⁵⁵⁹ « Nous nous apercevons peu à peu que le CsO n'est nullement le contraire des organes. Ses ennemis ne sont pas les organes. L'ennemi, c'est l'organisme. Le CsO s'oppose, non pas aux organes, mais à cette organisation des organes qu'on appelle organisme. [...] À l'ensemble des strates, le CsO oppose la désarticulation (ou les n articulations) comme propriété du plan de consistance, l'expérimentation comme opération sur ce plan (pas de signifiant, n'interprétez jamais !), le nomadisme comme mouvement (même sur place, bougez, ne cessez pas de bouger, voyage immobile, désubjectivation). » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Milles Plateaux*, *op. cit.*, p. 196-197).

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 198.

⁵⁶¹ Maya Deren, « La cinématographie ou l'usage créatif de la réalité », *op. cit.*, p. 93.

⁵⁶² Notre élaboration du concept d'hyper-lieux s'inspire de l'ouvrage cité de Michel Lussault *Hyper-lieux*, tout en revendiquant une autonomie radicale de développement.

⁵⁶³ Comolli et Sorrel revendiquent ces attachements locaux et leur statut solidaire qui responsabilise les images : « Le monde filmé et fixé sur la pellicule est, en revanche, celui de l'interdépendance, de la solidarité des éléments de la composition plastique. Il y a un état du monde au présent. Quelque chose de l'ordre d'un fait. Irréversible. Irrévocable. » (*Cinéma mode d'emploi*, *op. cit.*, p.19).

temps, la petite chambre délabrée où Vanda se renfermait, il y a une vingtaine d'années, avec sa sœur et Pedro Costa se transfère en 2016 dans notre chambre d'étudiant grenoblois, par un agencement chrono-spatial inédit. Grâce à un écran et à la mobilité du support de reproduction (de plus en plus mobile), deux espaces-temps très éloignés se retrouvent suturés par un film visionné à l'ordinateur après un emprunt à la bibliothèque. La vision du film génère un nouvel espace-temps qui n'est réductible ni à son point de départ ni à son point d'arrivée, ni à la somme propre des deux, mais qui dégage un espace tiers et transversal où le premier et le deuxième se co-composent⁵⁶⁴. Ni ici, ni ailleurs, mais dans un lien intermédiaire qui les connecte, à savoir dans le trait noir d'un tiret de crase : ici-ailleurs⁵⁶⁵. Dès que le petit appareil vidéo de Costa a été déclenché, l'espace-temps du tournage rentre dans un devenir qui l'arrache à sa stricte localité : il habite déjà dans un plan potentiel d'hyper-localité où des agencements d'espaces toujours nouveaux vont venir sans arrêt. Sans négliger, bien entendu, l'hyper-localité intra-filmique de toute ouvre qui (en dehors d'un plan séquence unique) monte souvent en un même espace visuels des plans de lieux très différents entre eux. D'ailleurs, qu'est-ce que caractérise un médium, si ce n'est sa capacité à plier et transformer les champs spatiaux et temporels?⁵⁶⁶

La performativité locale du dispositif de Frammartino est donc doublée par la nature cinématographique même de ce dispositif médial dans un mouvement hyper-local⁵⁶⁷. *Alberi* n'est pas une simple performance *site specific* (bien qu'une certaine partie de son travail ait pu être qualifiée ainsi). Au fond, il s'agit surtout d'un film. L'attention du cinéaste est répartie de manière égale entre ce qui se passe sur place et ce qui se passera dans d'autres endroits, grâce au déplacement cinématographique, et l'un ne peut pas se passer sans l'autre. Frammartino est ainsi intéressé autant à

⁵⁶⁴ Deleuze et Guattari sont les grands penseurs de ce genre de relations « entre les choses » (voire, de la relation même) : « Entre les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu. » (Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Milles Plateaux, op. cit.*, p. 37).

⁵⁶⁵ L'expression fait volontairement écho au film de Jean-Luc Godard, *Ici et ailleurs*, 1976.

⁵⁶⁶ C'est une notion sur laquelle le théoricien des média Jussi Parikka insiste souvent : « Les media plient le temps, l'espace et l'agentivité » (in « Media ecologies and imaginer media. Transversal expansions, contractions and foldings », in *Fiberculture journal*, n. 17, 2011, p. 34-50).

⁵⁶⁷ L'adoption d'une caméra numérique (avec les types d'image qui en découlent) marque pour le cinéaste italien, qui avait travaillé en argentique pour ses films précédents, une volonté de mobilité de l'image qui la délie de certaines contraintes locales propres à la pellicule.

l'expérience locale (produisant l'émergence de certains communs et d'une certaine communauté) qu'à son transfert hyper-local sur tous les écrans et musées à venir, où d'autres communs et d'autres communautés vont peut-être se révéler et se connecter. Il s'agit donc à la fois d'une expérience écologique (de rapprochement sensible et de contamination), unique et localisée par la performance en Basilicata, et de sa reproductibilité ailleurs, qui pourrait décaler des enjeux écologiques équivalents bien que différents. Le dispositif cinématographique devient l'interface, le seuil qui permet une circulation entre un site marginal et une pluralité de lieux centraux (urbanisés, modernisés...), entre des permanences archaïques et les rythmes accélérés du contemporain. On parle, à nouveau, de circulation : grâce aux écrans-seuils, le végétal s'invite dans le village global de Marshall McLuhan, envahissants par nos écrans les grandes villes et les sens urbanisés des citadins. Le contre-mouvement de Frammartino se boucle donc par des trajets de retour, son éloignement s'achève par des nouvelles proximités. Parti seul à l'aventure comme le chaman, il voyage loin au nom de sa communauté, et il revient à elle avec le savoir thérapeutique des marges nocturnes. Ainsi, lors de la présentation d'*Alberi* au MOMA, l'univers « primitif » de la montagne méridionale italienne se déplace jusqu'au sein de la métropole par excellence, New York, en court-circuitant sa densité de modernité et d'humain. Voici le pari et la puissance de l'appareil cinématographique : une double ouverture au dehors. La salle urbaine serait le dehors de la forêt méridionale et la forêt méridionale serait le dehors de la salle de projection urbaine : double déterritorialisation et reterritorialisation.

L'acte cinématographique témoigne d'une capacité de performativité locale parfois négligée, appartenant probablement davantage aux formes documentaires qu'aux formes fictionnelles. Le rituel réveillé par le projet de Frammartino, en effet, devient un événement régulier de la vie de Satriano, qui prolongera le tournage dans un « carnaval vert » annuel devenu la revendication politique et actuelle d'un patrimoine profond. On constate, à cet égard, la possibilité d'un devenir-local de la machine cinématographique, dont la puissance médiale se situait originellement dans sa capacité de dé-territorialiser (emporter depuis ici des images mouvantes pour les reproduire ailleurs). Elle s'adapte à un micro-territoire spécifique, se territorialise, par une interaction qui l'affecte d'une manière durable. Cependant, le travail d'*Alberi* ne s'interdit pas de valoriser la puissance de déplacement et de ré-agencement spatio-temporel propre au cinématographe : au contraire, elle se construit sur cette

puissance. Dans une stratégie d'écologie esthétique, il s'agit moins de renforcer le partage exclusif entre un archaïque marginal (aux traits exotiques) et un moderne central (devenu norme), que d'amener les deux à une rencontre contagieuse calée par la technique cinématographique. Paradoxalement, il n'y aurait pas l'un sans l'autre : pas de rituel vécu et pas d'images cinématographiques, les deux se compliquent en mutualisant leurs trajectoires et leurs ressources. Dans *Alberi*, l'archaïque est injecté dans le moderne et le moderne transforme l'archaïque. Un *nous* plus ample (de plus en plus ample) commence à rejoindre la forêt en suivant les habitants de Satriano dans les bois de la Basilicata, depuis chaque lieu où le film est installé.

4.4

Posthuité du cinéma

L'insistance sur la vocation profondément cinématographique d'*Alberi*⁵⁶⁸ n'empêche pas ce travail de s'écarter des formes ordinaires de diffusion du cinéma en nous adressant plusieurs questions. La réflexion de Frammartino autour d'une création audio-visuelle écologique ne s'arrête pas, en effet, à une déontologie de l'écriture et du tournage, mais s'étend également jusqu'au dispositif de projection. Et il nous mène à anticiper ici quelques éléments d'une réflexion autour d'une écologie de la diffusion qui retiendra davantage notre attention à la fin de cette recherche.

Alberi est sans doute un film, mais il est agencé par un dispositif de projection de l'ordre de l'installation : Morreale le définit une « œuvre bicéphale », qui s'avère être « à la fois film et installation sophistiquée »⁵⁶⁹. Comment véhiculer et reproduire l'expérience locale et son potentiel d'affects écologiques et transformateurs ? Le cinéaste vise une répétition performative de cette immersion sensible dans la distance d'une médiation cinématographique : le paradoxe d'une expérience identique et différente à la fois, d'une médiation immédiate. La question du lieu se pose à nouveau

⁵⁶⁸ Défendue, d'ailleurs, par l'auteur lui-même : « Quand j'étais jeune, j'ai étudié Nam June Paik, Bruce Nauman, Peter Campus. Personnellement je crois que l'art video a contribué plus à la pensée visuelle pendant les dernières cinquante années que le cinéma : je respecte complètement ce travail. Je pense que *Alberi* n'est pas un film. Il s'agit de quelque chose d'une peu différent : je ne sais pas exactement ce que c'est. Probablement une "ciné-installation", ce n'est pas une video-installation » (Entretien avec *Filmmaker*).

⁵⁶⁹ Emiliano Morreale, « Tsangari et Frammartino tous terrains », *op. cit.*, p. 86.

– comment un architecte, pourrait-il y échapper ? Cette fois, elle touche à l’agencement des conditions locales de l’expérience filmique : il faut restituer une intensité située et actuelle aux images filmiques temporairement suspendues et délocalisées dans une limbe potentielle. Cette ré-localisation se déploiera, dans la projet de Frammartino, par la création d’un espace d’installation qui déjoue plusieurs contraintes de la projection habituelle en salle (jugée insatisfaisante par le cinéaste). *Alberi* est la combinaison d’un produit conçu selon une forme cinématographique mais porté par un dispositif d’installation appartenant plutôt aux arts plastiques et à l’art vidéo. Une combinaison qui rame à contre-courant : là où les expériences audiovisuelles semblent se multiplier et se répandre incessamment suivant une logique de *low-fi* alimentée par des écrans de plus en plus petits et mobiles, l’œuvre de Frammartino vise méticuleusement des conditions très exigeantes de *hi-fi*, qui élargissent l’écran et alourdissent l’appareillage sonore. Contre les visionnements contemporains devenant de plus en plus distraits, impurs et saccadés, il nous propose un espace de projection isolé et très soigné au nom d’une concentration attentive et rêveuse à la fois. La salle de cinéma classique pourrait assurer de telles conditions d’isolement esthétique. Son espace, pourtant, est rigidement agencé et son temps très balisé : ils n’offrent pas à Frammartino la souplesse souhaitée. Le cinéaste tire bien son inspiration de l’expérience de la salle de projection, mais plutôt de celles de sa jeunesse gérées par une certaine liberté de circulation, comme en témoignent ses souvenirs d’enfance.

Je me souviens que quand j’allais au cinéma avec mon père pendant les années soixante-dix, nous pouvions rentrer à la moitié d’un film. La première fois que je suis allé au cinéma, j’ai vu un dessin animé à partir du milieu et je me souviens que c’était un peu bizarre mais au final j’ai aimé. Nous avons attendu jusqu’à la projection suivante et mon père avait dit : « Maintenant on va avoir le début ». L’expérience était donc circulaire, c’était un hommage à cette liberté dans le cinéma. Maintenant, tu ne peux pas faire ça. Il faut entrer au début et sortir à la fin.⁵⁷⁰

Le dispositif d’installation de l’œuvre prévoit un passage en boucle du film et une entrée libre du spectateur : le cycle du moyen-métrage se répète sans arrêt et le spectateur est invité à entrer à n’importe quel moment. Le projet associe donc une rigueur de l’agencement de la projection avec l’ouverture à un hasard flottant et

⁵⁷⁰ Entretien avec *Filmmaker*, déjà cité.

multiple des expériences spectatoriales. Frammartino renonce ainsi à une structure linéaire développée entre deux bouts précis, un début et une fin, selon la logique du cinéma narratif, optant plutôt pour une forme cyclique et a-centrée. Le montage même du film se déroule sur une certaine « idée visuelle circulaire⁵⁷¹ » (où la conclusion et le commencement se rassemblent jusqu'à l'indistinction) qui informait déjà la structure de *Le quattro volte*, lui insufflant ce mouvement potentiel *en loop*. Un tel projet cinétique et structural repose certainement dans une certaine réflexion sur la forme chronologique propre au sujet (à savoir, le monde végétal et le rite saisonnier) qui exclut un développement linéaire et progressif au nom d'une forme récursive et anonyme.

Il s'agit d'immerger le spectateur dans une expérience audio-visuelle capable de l'envelopper, sans lui donner des points de repères définis. Dans le noir, dans cette chambre initiatique, on invite le spectateur à un moment de suspension, de vacance : coupé de l'univers humain quotidien, il est moins question de voir un film, que de prendre part à une démarche de transformation sensible. La fête du village est redoublée par les multiples moments festifs qui correspondent à chaque projection où des nouvelles communautés (*noûs-les-forêts*) se tissent et se rejoignent. Chez Frammartino, on ne retrouve pas seulement une déontologie créative définie par des principes écologiques, mais aussi un travail sur ce qu'on pourrait nommer une écologie de la diffusion qui apporte une attention portée aux conditions réceptives de l'expérience cinématographique, à celles susceptibles d'élargir notre sensibilité écologique. Les deux étant intimement reliées, une véritable participation au parcours sensible écologique proposé par le film ne peut pas se produire à l'extérieur des certaines conditions de visionnage, qui relèvent de l'agencement d'un véritable environnement de réception. La rareté des diffusions de *Alberi* (arrêtées pour l'instant à trois installations officielles) remonte sans doute à cette démarche scrupuleuse, porteuse de multiples contraintes. Un projet inabouti aurait permis, chez Frammartino, un compromis au-delà de ces contraintes en ouvrant à une diffusion en format DVD qui devait assurer une vie plus ample à l'œuvre. Il s'agissait d'un projet, discuté avec la production, de mettre en place un DVD dont la configuration aurait fait démarrer chaque fois le film d'un point différent et aléatoire. Un tel support (qui

⁵⁷¹ Emiliano Morreale, « Tsangari et Frammartino tous terrains », *op. cit.*, p. 87.

n'a pas vu le jour, pour l'instant) aurait dû assurer en privé une expérience proche de celle du spectateur de l'installation.

DVD, projection, installation, pellicule, vidéo... En prétendant toujours parler d'un travail cinématographique, au cours du dernier paragraphe nous avons sauté sans cesse d'un type de support à un autre, comme si le médium cinéma avait plusieurs modes d'existence non exclusifs⁵⁷². Évidemment, regarder un film sur un DVD, dans une salle ou dans une installation n'implique pas le même geste et, pourtant, il y aurait une fonction commune sous-jacente les rassemblant autour de l'expérience cinématographique⁵⁷³. Sans avoir le temps ni le plan d'adresser une telle question avec profondeur⁵⁷⁴, on s'en tiendra au constat d'une telle unité dans la pluralité : une multi-médialité du médium cinématographique en « relocation » incessante⁵⁷⁵. Le cinéma, en ce sens, a toujours été un médium ouvert et en mutation, sujet aux évolutions dans les techniques et dans leurs usages, mutations qui ont re-configuré sans arrêt les formes et les pratiques cinématographiques. À travers la couleur, le son, les formats de pellicule et jusqu'à l'avènement actuel du numérique, le cinéma s'est affirmé selon l'instabilité foncière d'un champ expérimental. « Qu'est-ce que le cinéma ? » : la question de Bazin demeure et semble impliquer plus des réponses contingentes et créatives que des formules générales. Qu'est-ce que le cinéma aujourd'hui, dans un certain contexte politique, dans une certaine circulation d'images, à l'état actuel de l'évolution technologique ? Quel cinéma pour aujourd'hui ? C'est bien à cette question – certes terriblement ambitieuse – qu'a essayé de répondre notre analyse détaillée et sinueuse de l'œuvre de Frammartino. La partie qui se clôt ici lui propose en effet la réponse suivante, à la fois très particulière

⁵⁷² La question du « cinématographique » au milieu de ces évolutions et complications de l'expérience audio-visuelle est au centre de nombreux travaux théoriques contemporains, voir par exemple la réflexion de Jacques Aumont, « Que reste-t-il du cinéma? », in *Rivista di estetica*, n. 46, 2011 (en ligne).

⁵⁷³ Le terme « expérience cinématographique » fait référence aux importants travaux de Francesco Casetti qui a tenté de saisir la continuité expérientielle du cinéma dans la discontinuité de ses dispositifs. Nous renvoyons, par exemple, à la synthèse de : « Filmic experience », in *Screen*, n. 501, 2009, p. 54-66.

⁵⁷⁴ La théorie esthétique de Carroll essaie de rassembler cette multiplicité sous une catégorie (celle de « *moving image* », à savoir de l'image en mouvement) qui s'imposerait à la place de la catégorie « cinématographique », jugée trop étroite : Noël Carroll, *Engaging the moving image*, Yale University Press, New Haven, 2003.

⁵⁷⁵ La notion de « *rilocalazione* » occupe une place centrale dans la théorie de l'expérience cinématographique multi-médiale contemporaine développée par Casetti. Voir son texte récent, bien que déjà devenu un classique : Francesco Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milan, Bompiani, 2015.

dans son matériau de départ et à vocation très générale dans ses implications ultimes : dans l'aujourd'hui de l'impasse environnementale où nous a engouffrés la modernité, le travail de Michelangelo Frammartino transforme le cinéma dans un modèle d'écologie attentionnelle artistique capable de nourrir des écologies attentionnelles collectives plus respectueuses des environnements sociaux et naturels dont dépend notre survie⁵⁷⁶.

Une telle réponse implique que le cinéma n'est pas quelque chose de donné, mais plutôt quelque chose à venir. L'actualité (écologique) du cinéma est toujours au-delà du cinéma-même : dans le futur antérieur ou le passé postérieur d'un présent qui devient créatif en regardant les contingences précédentes du cinéma. Un état posthume caractériserait le cinéma, un cinéma qui survit toujours à ses disparitions annoncées. Le travail de Frammartino devient un exemple excellent d'une telle perspective qui essaie de s'arracher aux poses maniéristes et conservatrices. Morreale a parfaitement saisi le sens d'une telle expérience : « S'il est anthropologue, Frammartino est surtout un anthropologue du cinéma, de son expérience dans le siècle passé et de son présent fantasmatique⁵⁷⁷ ». L'intérêt pour le passé de Frammartino, pour des situations fantasmatiques, se projette toujours dans un avenir expérimental qui retravaille les formes cinématographiques n'acceptant pas la routine. Il est conscient que l'actualité du cinéma, sa capacité contemporaine, est toujours au-delà du cinéma actuel. Il sait aussi qu'un cinéma à la hauteur d'une ambition écologique ne peut que se situer (toujours, à nouveau) au-delà du cinéma tel qu'il a été formulé précédemment. Un détour dans le passé semble parfois la seule stratégie efficace pour accéder à cet au-delà qui est plus métamorphique que mimétique.

⁵⁷⁶ C'est sans doute un exemple parmi d'autres, comme l'ont signalé les nombreuses résonances que nous avons relevées, chemin faisant, avec d'autres cinéastes, artistes et théoriciens contemporains. Mais un exemple très significatif et fécond.

⁵⁷⁷ Emiliano Morreale, « Tsangari et Frammartino tous terrains », *op. cit.*, p. 88.

Seuil

ANABASES

ERIC BAUDELAIRE – LEANDRO PICARELLA

Notre traversée des œuvres de Frammartino est ponctuée de retours : retour en Calabre (après la Lombardie), retour au milieu rural (après la métropole), retour aux rites (après une méfiance sceptique), retour à la pellicule (après la vidéo et avant le numérique)... Sans oublier les occurrences d'un re-tourner cinématographique, où il est question d'hériter et de répéter des sujets et des pratiques d'enregistrement filmique – de Vittorio De Seta jusqu'à Abbas Kiarostami. Le spectateur Frammartino tourne à nouveau, en cinéaste, les images de sa formation, en inventant leur survivance. Peut-être que ce thème du retour relève d'une dynamique (à mi-chemin entre le vice et la vertu) propre à tout discours d'obédience écologiste : retour à la terre, retour à la frugalité, retour à la proximité et au local... De nombreux gestes de retour caractérisent ces expériences et leurs théories. Mais comment faut-il penser ces retours ? Afin qu'ils ne soient pas des simples rétrogradations d'un curseur emboîté dans une ornière chronologique rectilinéaire et sans alternatives : ce serait une forme de retour très insatisfaisante, réactionnaire plus que conservatrice, vouée à l'enfermement et à une mauvaise répétition identitaire. Les retours dont il est question ici, au contraire, ne souhaitent pas se reconnaître dans les traits d'un passéisme nostalgique, ni d'un primitivisme élitiste. Lorsque Frammartino retourne au Sud italien par son choix de contre-migration, il ne rentre pas simplement au pays natal de sa famille depuis Milan. Nous avons plutôt essayé de saisir dans ce mouvement l'invention d'un espace tiers, qui se dégagerait du geste de rétrogradation pour frayer la voie d'un autre avenir, par lequel Milan est projeté dans la montagne calabraise et celle-ci est, à son tour, injectée dans le Nord urbain – dans une logique d'échange et de co-construction. Le retour se passe, donc, *entre* Milan et la Calabre (non *du* premier *à la* seconde) par un rapport de frottement et de contagion. Ces gestes de retour, au demeurant, se déroulent moins selon la trajectoire d'un revenir que selon celle d'un devenir : la différence de préfixe compte⁵⁷⁸. Bien sûr, d'abord on retourne *en* Calabre, mais on ne le fait que pour retourner *la* Calabre : grâce à l'héritage milanais (par la médiation de la technique cinématographique moderne, d'abord), le patrimoine de monde calabrais rural découvre un avenir insoupçonné dans lequel les deux pôles du

⁵⁷⁸ Inversement, une dynamique de devenir pur, qui se déploie dans l'absence de tout élément de retour, serait une condition dangereuse à laquelle l'ontologie « constructivisme » ne cesse de faire appel : « Devenir sans jamais revenir, tel est un des aspects du fantasme contemporain qu'aucun accélérationniste, aucun trans-humaniste, et en définitive aucun constructiviste ne s'aventurerait à remettre en question. » (Frédéric Neyrat, *La part inconstructible de la Terre*, *op. cit.*, p. 314).

retour se retrouvent reconfigurés. Il ne s'agit pas, en effet, d'un (re)tour dans le passé pour se soustraire au monde actuel et à ses questionnements (écologiques, par exemple). Nous sommes plutôt confronté à une forme nécessaire d'écart loin de l'actuel – un détour, donc – qui s'avérerait être la seule véritable manière de s'emparer du contemporain et de le pénétrer.

En réfléchissant à la question délicate du contemporain (à partir de Nietzsche), Giorgio Agamben nous invite à prendre cette voie : une vraie participation à l'époque contemporaine ne se donnerait, à son avis, que par un décalage de celle-ci⁵⁷⁹. L'adhésion absolue au contemporain représente, au fond, une attitude de repli naïf et myope. Il faut, au contraire, enquêter sur son ombre, ses profondeurs, ses absents, son non-vécu, ses exclus et, en général, sur ce que le partage du contemporain expulse pour s'identifier. À savoir, cette part oubliée ou éloignée qui, comme un spectre, ne peut que hanter l'actuel depuis un extérieur en devenant son virtuel : retour du refoulé (socio-perceptif). Une contemporanéité franche et consciente, selon Agamben, doit nécessairement passer par une action archéologique⁵⁸⁰. L'archéologie – telle qu'elle est entendue et pratiquée par le penseur italien – ne se déroule point par un retour à l'origine, à un pur passé à déterrer et comprendre : elle ne remonte pas à un terreau historique qui serait sous-jacent au travail historiographique ou à un élément pré-historique qui précéderait la constitution historique donnée. Cette attitude, à son avis, appartient autant à une mauvaise conception de l'histoire qu'à une mauvaise conception de la psyché (à partir de Freud), encourageant à atteindre et à racheter un refoulé antérieur pour le résoudre⁵⁸¹. Le geste archéologique d'Agamben souhaite faire de l'origine une « source » inscrite dans le contemporain par l'entretien d'une liaison vivante entre passé et futur. La figure de l'archéologue, ainsi, rassemblera deux silhouettes angéliques au mouvement opposé et complémentaire : l'ange benjaminien qui avance inexorablement vers l'avenir, le dos tourné contre lui et le visage aux yeux

⁵⁷⁹ Voir Giorgio Agamben, *Qu'est ce que le contemporain?*, Payot et Rivages, Paris, 2008. La position agambenienne pourrait être complétée par la notion de « contemporain » comme pluralité, différenciation et co-existence formulée par Lionel Ruffel, *Brouhaha*, Lagrasse, Verdier, 2016. Les deux approches dessinent conjointement la condition de contemporanéité dans laquelle notre étude souhaite se situer.

⁵⁸⁰ Voir Giorgio Agamben, « Qu'est ce que l'archéologie? », in *Signatura rerum. Sur la méthode, op. cit.*, p. 93-128.

⁵⁸¹ La réflexion autour de la question du retour chez Neyrat met en avant les responsabilités d'une idéologie « productiviste » par rapport à une certaine difficulté à penser le revenir (plus précisément son articulation au devenir) : « Or, l'ontologie de la production rend très difficile de penser que le retour n'est pas juste une manière de revenir et de se tenir sur un territoire, mais définit le *revers du devenir* et accompagne chaque entité jusqu'à sa fin. » (*La part inconstructible de la Terre, op. cit.*, p. 332).

écarquillés en direction du passé, et l'ange de Valéry qui recule dans le passé en regardant l'avenir. L'objectif du geste archéologique en tant que « point d'insurgence » devient, chez Agamben, le dispositif même qui génère le partage entre les niveaux temporels et les agentivités : entre avant et après, entre vécu et non-vécu, entre conscience et oubli, entre ce qui a été et ce qui peut être. L'archéologue est celui qui se démontre capable de brouiller la frontière et d'arracher les deux instances de leur face-à-face afin de le pousser à tomber dans un tourbillon d'indistinction (créative)⁵⁸².

Rares sont les œuvres qui ont été autant marquées par le problème du retour que l'*Anabase* d'Eric Baudelaire (2011) – une opération d'art contemporain où un film, un livre et une exposition se relaient pour travailler cette thématique⁵⁸³. Comment retourner? Cette question occupe une place centrale dans le travail de Baudelaire (auteur situé entre le cinéma et les arts plastiques), à partir du cas singulier du réalisateur-militant Masao Adachi et de son entourage. En fait, il faudrait probablement reformuler cette question, ou la redoubler, ainsi : comment faire retourner ? C'est-à-dire, comment accompagner un geste et un désir de retour ? Ce désir serait celui d'un vieux révolutionnaire japonais ayant vécu vingt-sept ans au Liban pour soutenir la cause palestinienne en clandestinité. Cinéaste engagé arrivé à Beyrouth pour tourner un film sur la lutte du Front populaire de Libération de la Palestine, Adachi a fini par abandonner la caméra en choisissant d'habiter sur le territoire libanais et participer directement au travail révolutionnaire quotidien d'un peuple opprimé. Il sera enfin identifié et arrêté par la police et renvoyé au Japon (où le tribunal l'assignera à domicile, en lui retirant ensuite ses papiers), sans qu'aucun film n'ait été produit.

Le titre entier du film de Baudelaire résume ce trajet (en y associant celui de sa compagne militante et de sa belle-fille) : *L'Anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi, et 27 années sans images*. Le projet de Baudelaire, fasciné par une telle expérience de vie, se construit autour d'une multiplicité de « retours » impossibles et

⁵⁸² Le travail de fouille archéologique de Godard, pour les *Histoire(s) du cinéma*, nous fournit un excellent exergue pour cette réflexion. On le retrouve au cœur du chapitre 3a de son opus, « La monnaie de l'absolu » (1999): « L'avenir éclate / parmi les souvenirs ».

⁵⁸³ Les matériaux de l'opération artistique de Baudelaire (surtout les supports textuels et visuels) ont été recueillis dans une publication : Eric Baudelaire, *L'Anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi, et 27 années sans images*, Les presses du Réel, Dijon, 2014.

paradoxaux : leur défi alimente son film en lui conférant sa force singulière. Il est question, d'abord, d'opérer un retour au Liban (souhaité par Adachi) qui est rendu impossible par son retour forcé au Japon et l'interdiction de franchir les frontières nationales. Il est aussi question d'opérer des retours sur un parcours d'engagement très radical et sur sa relation aux images, le cinéma ayant été à la fois le moyen privilégié de sa lutte et l'objet d'un oubli prolongé et nécessaire. En ce sens, le film de Baudelaire s' imagine aussi comme un retour à ce film inachevé, abandonné et égaré qui n'a jamais vu le jour : en quelque sorte, *Anabase* retourne au plan original et en devient un possible aboutissement. Pour ce faire, l'artiste français retourne au style de réalisation propre à Adachi, par un exercice d'imitation créative. Il adopte la « théorie du paysage » (*Fukeiron*) – conçue et pratiquée par Adachi et d'autres collègues militants –, consistant à exposer les environnements plutôt qu'à (re)construire des histoires individuelles, selon la conviction que les espaces autour de nous décrivent et façonnent nos conduites d'une manière cruciale mais implicite qui demande à être exposée⁵⁸⁴. Baudelaire se retrouve donc faire un film à la place de Masao Adachi (en partie, au moins, avec lui) : il retourne au Liban, il re-filme ces lieux, il voyage dans le passé à sa place. Il retourne à la place du cinéaste japonais, en tant qu'intermédiaire. Le pur retour, comme nous disions, n'est jamais possible et *L'anabase* est un film qui se déroule dans l'espace d'un milieu : entre le Proche-Orient (les images) et le Japon (le commentaire vocal de Masao Adachi), entre la mémoire et le présent, entre un jeune réalisateur français et un vieux réalisateur japonais, entre un ancien projet inabouti de ce dernier et un nouveau projet (à achever) du premier.

Le titre choisi par Baudelaire met immédiatement en avant la question du retour, « anabase » étant un mot grec dont une des possibles traductions correspond à « retour ». La référence fondamentale, à ce sujet, est sans doute le texte classique de Xénophon qui racontait le difficile chemin de l'armée grecque qui avait suivi Cyrus Le Jeune en Asie et devra rentrer en patrie après la défaite de celui-ci⁵⁸⁵. C'est l'histoire d'un retour vers la patrie, compliqué et aventureux, d'un groupe soldats : Baudelaire y repère le profil du parcours de Masao Adachi. Toutefois, le concept d'anabase – qui a eu une grande fortune intellectuelle après Xénophon, comme s'il

⁵⁸⁴ Le propos du *Fukeiron* marque une des oeuvres-manifestes de cette pensée de la réalisation et de la carrière de Masao Adachi, c'est-à-dire *A.K.A. Serial Killer* (1969), où le cas d'un tueur en série très psychologisé par les media est ré-parcouru en documentant tous les environnements où il avait évolué.

⁵⁸⁵ Xénophon, *Anabase*, Paris, Les belles lettres, 2002.

avait efficacement saisi le nœud délicat d'instances qui caractérise le geste du retour – nous est consigné à travers une série très féconde de reprises au cours de l'histoire occidentale. Toujours dramatiquement aigu, Paul Celan a recueilli dans un de ses livres les plus célèbres, *La rose de personne*, un texte consacré à l'anabase, qui est poétiquement décrite comme un double mouvement de « montée et retour / dans l'avenir clair-cœur » qui resterait « écrite étroite entre des murs / Impraticable-vraie »⁵⁸⁶. Il s'agit, pour Celan, d'un retour dans l'avenir qui dans son paradoxe s'impose en même temps comme impraticable et comme vrai. Un retourner, donc, qui ne se dirige pas avec certitude en direction d'un déjà-connu, mais qui talonne un inconnu pourtant familier. Le retour devient la recherche « du visible, de l'audible » où enfin « le mot-tente / se libère / Ensemble ». Le retour semble être ici affaire d'une rencontre qui doit se donner, une communauté qui est à venir ou à chercher dans l'avenir tout en se retournant vers un foyer primordial. Cette communauté qui sert à la fois de source et d'horizon, sa possibilité-même, est en question dans ces réflexions sur le retour. En ce sens le poème de Celan (et Xénophon avec lui) a réveillé l'intérêt d'un penseur du politique comme Alain Badiou qui consacre plusieurs réflexions à la question de l'anabase dans *Le siècle*, édition d'un cours donné au Collège de France⁵⁸⁷. Le penseur français en fait un des motifs principaux du siècle qui vient de se terminer, dont le « mouvement » et la « trajectoire » se dessinent aussi et surtout selon la logique d'une anabase. Dans la lecture du terme ἀνάβασις que Badiou suggère, nous retrouvons plusieurs questions qui se nouent autour du rapport au principe (ἀρχή), à la fois commencement et commandement. L'histoire de Xénophon serait inaugurée par l'effondrement d'un ordre signifiant et gouvernant (le souverain), d'une crise, qui ouvre à une expérience d'exil. Elle sera assumée dans une aventure collective à la fois comme invention d'un parcours dans l'errance et comme effort de retour. Il s'agirait d'un dispositif de « synthèse disjonctive » où dans la pérégrination se fraie un chemin imprévu « qui aura été un retour ». Ce retour au futur antérieur contient, selon Badiou, tout le paradoxe d'un paradigme où fin et commencement se

⁵⁸⁶ Le thème du « Retour » après l'extermination juive sous Hitler (le retour des camps) est le grand questionnement qui insiste derrière la poésie de Celan, comme derrière la prose de Primo Levi et en général la littérature de nombreux survivants. Ce retour, est-il possible ? Est-il possible de forger une croyance dans ce monde-ci et dans son avenir, malgré cet énorme exil, thème juif par excellence ? Deux suicides marquent le terme de la course de Celan et de Levi comme autant de réponses négatives : la lutte pour ce retour était peut-être trop désespérée et douloureuse. Voir : Paul Celan, *La rose de personne*, José Corti, Paris, 2002.

⁵⁸⁷ Alain Badiou, *Le siècle*, Seuil, Paris, 2005.

retrouvent dans une indistinction intime : retourner devient aussi raturer et réinventer...

Ces questions reviennent, avec des accents très proches de Frammartino, dans la première œuvre d'un jeune documentariste italien, Leandro Picarella, *Triokala*, présentée en 2015 aux *Visions du réel* de Nyon. Dans ce film sicilien, la question du retour se pose de multiples manières – sur un niveau aussi bien personnel, que générationnel, politique et spirituel, chacune de ces déclinaisons se résumant au fond en un problème d'expression cinématographique. Comme pour le réalisateur milanais, nous sommes confrontés à une dynamique de contre-migration où le retour biographique (de Florence à Palerme et Agrigente, en Sicile) se conjugue avec une recherche d'esthétique cinématographique⁵⁸⁸. Dans le retour personnel, toute une série de problèmes relevant de l'identité, de l'histoire, du rapport avec le spirituel et l'environnement, sont évoqués d'une manière impersonnelle à travers une création cinématographique qui devient une enquête sur les possibilités de ce retour, autant au niveau singulier que collectif⁵⁸⁹. Cette oscillation serait un trait crucial du travail de Picarella mélangeant à la fois un sentiment d'implication directe (qu'il relie à l'exemple de Herzog) et le détachement d'un regard cosmique, qui rapproche son style de quelqu'un comme Piavoli (son vrai maître) ou même Frammartino. Le plateau de tournage de *Triokala*, installé dans le village de Caltabellotta dans l'arrière-pays rural de l'Ouest sicilien, devient un site de fouille : on essaie de faire remonter un rapport à la terre, au temps, à la spiritualité, dont le réalisateur et son époque sentent le manque et dont le monde rural garderait, au contraire, la sagesse latente. Seul le revenant, avec sa crise et ses questionnements, semble pouvoir la reconnaître et la réactiver. Paradoxalement, la meilleure leçon sur ce qui est à venir (un développement futur, hors de l'impasse présente) semble reposer au sein de ces lieux archaïques, étrangers au progrès : retourner pour pouvoir re-tourner l'univers actuel en crise, sans rester écrasés sous son effondrement.

⁵⁸⁸ Pour approfondir la question du rester et du retourner dans le contexte méridional, nous renvoyons au travail mené depuis longtemps par l'anthropologue du Midi italien Vito Teti, à partir du terrain calabrais. Voir, par exemple : *Pietre di pane. Un'antropologia del restare*, Macerata, Quodlibet, 2014 ; *Quel che resta. L'Italia dei paesi tra abbandoni e ritorni*, Roma, Donzelli, 2017.

⁵⁸⁹ Les questions articulées dans cette analyse du travail de Leandro Picarella sont inspirées par l'entretien qui est inclus dans les annexes.

Picarella n'hésite pas à décrire le problème de son « exil » dans les termes d'une crise à soigner, en faisant de ce retour une thérapie. La thérapie se donne par un renouvellement du lien avec l'environnement et avec ses forces, à mi-chemin entre un contact sensible et une perception spirituelle. Ce renouvellement se construit, petit à petit, par la réalisation du film qui permet à la fois au réalisateur et à son spectateur de renouer une relation nourricière avec la vie environnementale, une certaine forme de temporalité et de sensibilité où l'être humain est re-situé à l'intérieur d'une ampleur cosmique plus vaste que l'horizon étroit du quotidien urbain. Un retour à la santé qui est thématiquement par le film même, dans le choix de ses sujets, les deux épisodes principaux du film portant sur les pratiques traditionnelles de guérison (à l'huile de serpent) d'un vieil homme et sur un rite de la Vierge qui expulse les maux en brûlant une énorme statue aux traits diaboliques. Dans chacun des deux épisodes, un double serpent (l'un réel, l'autre symbolique : le diable) sont matériellement transformés, en huile et fumée, par la chaleur et par des gestes rituels destinés à rétablir la santé, personnelle et collective. En ce sens, *Triokala* se présente comme un film pharmacologique. Ce travail de soin aurait, selon l'intention du cinéaste explicité par la référence à Pythagore en exergue du film, la forme rituelle et énigmatique d'une initiation à un mystère. Comme une anabase, le parcours de formation d'une initiation mystérieuse coïncide avec un chemin de retour à quelque chose d'« originaire » qui n'est pas connu en amont et qui se crée par l'invention chemin faisant d'un certain retour à l'archaïque – chaque parcours étant nécessairement individuel et empirique, vécu bien davantage que connu ou compris. Nous retrouvons donc cette solidarité apparemment paradoxale entre une fin (retour) et un commencement (initiation), dont nous parlions avec Badiou. Le début est aussi la conclusion et la fin est un nouveau commencement : dans le film de Picarella, nous sommes confronté à cette même circularité paradoxale que Frammartino et Piavoli nous avaient déjà proposée.

Triokala s'ouvre avec une image du ciel et des nuages, et se termine avec une image du ciel et des nuages : entre les deux se déploie un lent chemin de remontée qui nous mène du fond terrestre, sombre et humide, jusqu'au sommet du pic qui surplombe Caltabellotta. Chez Picarella, la trajectoire du retour consiste moins en un ré-ancrage au sol résultant d'une conscience nouvelle de l'ancienne gravité des choses, qu'en un lent et fragile mouvement vertical au nom d'une traversée environnementale visant à une élévation météorologique. Au fond, autant la descente que l'ascèse ouvrent (de

manière différente) des expériences de nouveaux contacts solidaires avec le monde qui nous environne, demandant une esthétique ascétique. Dans les deux cas, la pratique filmique se caractérise par une rigueur formelle dans la composition de l'image, une prédilection pour l'observation lente et l'écoute silencieuse, où il y a peu de place pour le bavardage humain ou pour les actions dramatiques. Encore une fois, le retour entraîne plus une mise en crise ou un désœuvrement (anti-productif) qu'une reproduction⁵⁹⁰. L'initiation de *Triokala* passe, donc, par des formes de micro-attentions aux présences paysagères, aux gestes quotidiens, aux bruits mondains, à l'énigme d'un monde allégé de tout agencement narratif réducteur : tel est l'effort initiatique et ascétique demandé aux spectateurs des films considérés par nos analyses. C'est un effort qui demande également une posture d'attente patiente. La même patience qui s'impose au réalisateur pour créer une proximité (renouvelée) au territoire, en laissant à celui-ci le temps de dévoiler ses voix et ses histoires souterraines, enfouies, archaïques. Ce sont les sujets du film en train de se faire qui, comme déjà chez Frammartino, est écrit avec le lieu dont le cinéaste devient un médiateur humble. Raconter le lieu et sa communauté (ou, mieux peut-être, les laisser se raconter à lui) est le projet attentionné de Picarella, après que de nombreux films de fiction en aient fait un décor d'histoires extérieures (de Fulci à Cimino) dans une exploitation fictionnelle. Il rachèterait ainsi un silence et un anonymat auxquels de tels films avaient assigné ces présences, les génies propres du lieu. Déjà les disciples de Pythagore devaient passer une longue épreuve initiatique de silence et d'écoute, pendant laquelle la parole et le jugement leur étaient interdits. Les sujets de cette initiation de l'attention et par l'attention à la durée de plusieurs années étaient appelés *akousmaticiens* (ἀκουσματικοί), à savoir « ceux qui écoutent ». La posture de celui qui écoute est certainement propre à tout spectateur qui, pour un temps beaucoup plus réduit que celui des disciples de Pythagore, consacre son attention à l'observation et à l'écoute attentives. Par des films comme celui de Picarella, ce potentiel de sensibilité est mis au service d'un parcours à travers le paysage et ses formes de vie, parcours qui prend la forme d'une initiation perceptive⁵⁹¹. Ce parcours rallie la circularité du cycle

⁵⁹⁰ « *Non pas refaire, mais défaire* » : tel est le slogan de Frédéric Neyrat dans *La part inconstructible de la Terre*, *op. cit.*, p. 332.

⁵⁹¹ On pourrait relier cette ascèse perceptive déjà repérée au sein du travail de Frammartino une forme d'anachorèse telle que Barthes la décrit dans ses recherches au Collège de France autour de *Comment vivre ensemble* (Paris, Seuil, 2002). En retraçant l'étymologie de terme « *anachôrêsis* » il désigne un mouvement de remontée ainsi que de distanciation qui se rapproche de la dynamique de *Triokala* : « *ana* : éloignement (de bas en haut) ; *chôrein* : aller, remonter au loin ».

météorologique avec un trajet vertical où l'image et le son tracent une montée en intensité qui mène de l'imperceptible initial au pathétique final. *Triokala*, en effet, est surtout la lente recherche d'une montée ésotérique : d'un côté, l'incandescence hypnotique de l'image et, de l'autre, une puissance musicale qui triomphe à la fin du film, avec la chanson des frères Mancuso où voix et son atteignent une communion émouvante et où le partage entre parole et bruit se dissout. Ainsi trouve une conclusion l'anabase de Leandro Picarella, avec ses presque trois ans sans images (de repérages et d'écoute, jusqu'à saisir l'intense point d'insurgence d'un film possible). Comme le souligne Badiou, « *anabainein* » est un verbe ambigu en grec : il signifie à la fois le retour et l'ascension.

Chapitre 3

DÉCRITURES DOCUMENTAIRES

GIANNI CELATI

1.

GIANNI CELATI – L’AU-DELÀ DES MOTS

Une parution dans la prestigieuse collection *Meridiani Mondadori* (la *Pléiade* italienne) représente, sans doute, la caution la plus certaine et respectable de littérarité et d’officialité d’une œuvre écrite. Une telle publication constitue un sceau fondamental de la canonisation dont on peut faire l’objet un écrivain. En ce sens, l’édition d’un *Meridiano* de Gianni Celati (en 2016, due au remarquable travail de Marco Belpoliti et Nunzia Palmieri)⁵⁹² ne peut que tomber dans un certain paradoxe. L’expérience intellectuelle de Celati a été scandée dès son départ (au début des années soixante) par une tentative réitérée d’échapper aux institutions culturelles et aux industries littéraires. Une espèce de fuite permanente – une bagarre constante et à basse intensité – a marqué son parcours biographique et créatif : ce parcours a été une aventure aux territoires multiples (Emilia Romagna, États Unis, Normandie, Angleterre, Afrique...), aux expressions variées et hybrides (prose, essai, poésie, cinéma documentaire, théâtre...), aux rattachements mobiles (les universités, les éditeurs, les revues...). Il est difficile de démêler l’écheveau de raisons d’une telle forme de vie et de travail vouée à une clandestinité aussi joyeuse que tourmentée, qu’on pourrait relier à la fois à un anarchisme existentiel, à une humilité intime et à une critique avertie des dispositifs de récupération socio-culturelle. Dans une conversation récente à l’université de Trento, il a profité de l’invitation de son interlocuteur pour esquisser une comparaison entre sa posture et celle d’Italo Calvino, « l’Écrivain » par excellence, un ami-ennemi très cher :

Calvino era « Lo Scrittore », e giustamente non gli interessava « l’esperienza della vita », gli interessava la letteratura come un serio artigianato della penna. In questo vedevo la differenza tra me e lui. Perché non mi sono mai sentito « scrittore » e non credo di avere mai fatto carriera.

⁵⁹² Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, Marco Belpoliti et Nunzia Calmieri (éd.s), Milano, Mondadori, 2016.

Calvino était « L'Écrivain », et avec raison il n'était pas intéressé à l'« expérience de la vie », mais plutôt à la littérature en tant qu'artisanat sérieux de la plume. En cela je voyais la différence entre moi et lui. Car je ne me suis jamais senti « écrivain » et je crois de ne jamais avoir fait carrière⁵⁹³.

Or, cette déclaration (un exemple parmi de nombreux autres) n'est pas simplement une prise de position théorique ni une boutade verbale. C'est la condensation de la longue recherche d'une forme (de vie et de création, à la fois) qui a tenté de se soustraire aux catégories et aux habitudes du système littéraire (tant académique qu'industriel et médiatique). En son cœur, nous retrouvons l'écriture en tant que pratique vivante et potentielle à entretenir, interroger et redéfinir dans une proximité nécessaire avec son dehors vivant. Ce qui compte est l'« écriture » et non pas la « littérature », pourrait-on affirmer d'une manière préliminaire : il s'agit du se débattre de l'écriture (et dans celle-ci), de façon à mener la littérature jusqu'au seuil de son épuisement. L'éditeur de l'important recueil rétrospectif mentionné, Marco Belpoliti, ne peut donc qu'inaugurer son long essai de présentation par le constat du paradoxe qu'il est en train de célébrer. « Gianni Celati, qui est-ce ? » : la question n'est pas rhétorique, elle est ouverte. Belpoliti est obligé d'avouer la clandestinité de son auteur, celle qui ne peut ni doit être entachée par une telle opération éditoriale :

Ma chi è Gianni Celati ? Un narratore, si potrebbe rispondere. Non basta. Celati è uno scrittore, il più letterario tra tutti gli scrittori italiani contemporanei, ma anche quello che da cinquant'anni mette in discussione le mitologie, le cerimonie, i riti individuali e collettivi della letteratura. Celati aspira a qualcosa che sta aldilà della letteratura, o forse prima della letteratura.

Mais Gianni Celati, qui est-ce ? Un conteur, on pourrait répondre. Cela ne suffit pas. Celati est un écrivain, le plus littéraire parmi tous les écrivains italiens contemporains, mais aussi celui qui depuis cinquante ans met en discussion les mythologies, les cré-

⁵⁹³ Voir la conversation disponible en ligne : Massimo Rizzante et Gianni Celati, « Dialogo sulla fantasia, rivisto e corretto » in *Riga – Extra*. Tous les textes répertoriés par le site de *Riga* dans sa section « Extra » sont accessibles en ligne, comme ceux de *Doppiozero*, et leurs adresses numériques sont listées dans la bibliographie finale. Dans ce chapitre, nous avons fait le choix de donner la version bilingue de tout texte en italien inédit en français (à partir de ceux de Gianni Celati) que nous avons traduit nous-mêmes.

monies, les rituels individuels et collectifs de la littérature. Celati aspire à quelque chose qui demeure au-delà de la littérature, ou peut-être en deçà.⁵⁹⁴

C'est exactement au cœur de cette « contradiction » que, selon l'éditeur, sont générées les « formes tout à fait uniques » des travaux de Celati. Il faudra assumer cette tension entre la littérature, mieux l'écriture, et son au-delà (ou son en-deçà) non comme une aporie tétanisante mais plutôt comme le moteur d'une expérimentation incessante. Il est certainement compliqué de rendre compte de l'ensemble des mouvements multiples et centripètes déclenchés par le magnétisme d'une telle tension polaire (écriture/vie, en extrême synthèse). Nous allons toutefois retracer un possible aperçu de cette dynamique par un trajet particulier inscrit dans le sillon de sa frontière la plus extrême, à savoir celle du cinéma documentaire, où se poursuit et s'achève le corps-à-corps de Gianni Celati avec l'écriture.

On essaiera donc de saisir l'expérience documentaire – plutôt tardive bien que cruciale chez Celati – non pas comme une étape ponctuelle et avancée de sa recherche, mais comme une vocation souterraine et permanente qui rend intelligible les étapes précédentes. Derrière l'instance documentaire, telle que nous avons commencé à la définir, s'ancrent des enjeux de médiation et de perception écologiques qui se révèlent constants et pertinents dans le travail de Celati. Il s'agira donc de comprendre et de résumer l'activité de Gianni Celati à travers le dispositif conceptuel du paradigme documentaire. Lire le travail de cet auteur par la catégorie externe, irrégulière et non-littéraire, du « documentaire » pourra lui rendre, peut-être, ce taux d'indécision et d'instabilité, à savoir ce dépaysement et déterritorialisation, que Celati lui-même n'hésite pas à revendiquer (entre autres, par les termes deleuziens de ses lectures de jeunesse). Au sein de cette opération, il s'agira également d'enregistrer et de déployer les effets de retour que la rencontre entre cet auteur et le documentaire va produire dans la définition de l'idée quelque peu surprenante (encore à discuter et à

⁵⁹⁴ Marco Belpoliti, « Celati, la letteratura in bilico sull'abisso », introduction à Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, *op. cit.*, p. XI-LXXII, p. XI. Dans une perspective plus ample, nous signalons les réflexions du philosophe Roberto Esposito qui a souligné la présence constitutive et féconde d'une tension plus générale entre la « vie » et la « pensée » (traduite dans des gestes d'écriture) à l'intérieur de la tradition philosophique et littéraire italienne : *Pensiero vivente : origini e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 2010.

préciser) d'une « écriture documentaire »⁵⁹⁵. Comment l'écriture peut-elle devenir une enquête documentaire, inspirée par les média optiques ? Et comment le documentaire comporte-t-il une forme particulière d'écriture, peu littéraire (où demeure un possible critère de différenciation par rapport à la fiction) ? Le devenir-documentaire de l'écriture dans le travail de Celati pourra nous indiquer, donc, l'espace plus général d'un devenir-écriture du documentaire, selon une transition bicéphale. Dans le premier mouvement comme dans le deuxième, ce qui nous importe est surtout l'exploration de méthodes de médiation soucieuses de l'aspect immédiat de l'événementialité environnementale, à accueillir plus qu'à maîtriser.

« Je crois de ne jamais d'avoir fait carrière » : dans l'espace culturel italien (malgré sa marginalité médiatique), l'affirmation de Celati ne peut qu'être acceptée selon une acception ironique et programmatique. Le nombre de ses publications chez les éditeurs nationaux les plus importants (Einaudi, Feltrinelli, Quodlibet...) et la littérature critique les concernant (comptant même une demi-douzaine d'études monographiques) ôtent la possibilité de prendre totalement au sérieux sa déclaration. Comme le *Meridiano* le démontre bien, Gianni Celati a bien fait carrière – malgré lui, peut-être. À l'étranger, néanmoins, cette même déclaration s'avère plus exacte : là où Calvino est devenu un auteur universellement connu et commenté, Celati reste quasiment inconnu (et pour grand public et pour les chercheurs). Mettons entre parenthèses le milieu anglo-saxon où Celati jouit d'un certain succès, au moins dans le domaine de la recherche, mais il est certain qu'en France, par exemple, Celati n'a pas fait carrière (en dépit de l'importance de ce pays dans sa biographie). Si une partie de ses proses ont été traduites, quoique d'une manière intermittente et discontinue, le terrain de son travail critique, de ses entretiens et de ses films y reste encore totale-

⁵⁹⁵ La position intellectuelle, géographique et générationnelle de l'écrivain situe ces questions dans un périmètre distinct des « nouveaux réalistes » et des écritures d'enquête qui animent le panorama littéraire italien récent et qui, à partir du cas de *Gomorra* de Roberto Saviano, ont fait l'objet de nombreuses analyses critiques. On signale, en passant, quelques interventions dans cet important débat : Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis-Dalembert et Ada Tosatti (éd.s), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016 ; Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Mulino, 2014 ; Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e prose nell'Italia contemporanea*, Bologna, Mulino, 2018. Dans le champ philosophique nous rappelons le travail (très discuté) de Maurizio Ferraris, toujours dans le contexte italien contemporain : *Manifeste du nouveau réalisme*, Paris, Hermann, 2014.

ment à défricher, en attente d'une véritable distribution francophone⁵⁹⁶. Abstraction faite pour *Avventure in Africa*⁵⁹⁷, aucun de ses écrits à vocation « documentaire » (journaux, albums, chroniques...) qui nous intéresseront n'a été diffusé en France : *Comiche*, *Verso la foce*, *Passare la vita a Diol Kadd*⁵⁹⁸. Il s'agit, sans doute, des œuvres les moins littéraires et les plus insolites de Celati, mais l'un des buts de notre travail sera d'en diffuser la connaissance, dans l'espoir d'une traduction à venir.

1.1

***Comiche* – premier album**

Abordons donc notre auteur par ses débuts : c'est-à-dire *Comiche*, première œuvre publiée par Celati en 1971⁵⁹⁹. C'est une étape précoce, peut-être non complètement mûre et pourtant cruciale pour notre généalogie de l'effort documentaire dans son écriture. L'instance documentaire s'y retrouve dans une dimension embryonnaire, primitive. Et ce stade primitif est à entendre comme une position chronologique tant à l'échelle de la création spécifique de l'œuvre qu'à l'échelle globale de la carrière de l'écrivain. Chez Celati, l'expérimentation de formes documentaires basées sur le protocole du journal et des notes dessine une trajectoire articulée dans une série de tentatives – cohérente dans son hétérogénéité – qui ont été regroupées par ses éditeurs sous la catégorie des « *cronache* » (à côté des romans et des récits courts). Cet élément dans *Comiche* demeure en partie implicite et prématuré par rapport aux « chroniques » suivantes et pourtant il y est inscrit d'une manière décisive dont il faudra observer l'émergence. Le texte s'ouvre *in medias res* :

⁵⁹⁶ La situation semble encore plus faible sur le front de la réception critique. Le recensement long et méticuleux des essais et des critiques sur Gianni Celati présenté à la fin du *Meridiano* relève plusieurs travaux en langues étrangères (notamment en anglais et, moins souvent, en allemand) tout en mettant en évidence une grande lacune francophone. Le seul texte listé est un article plutôt tardif et solitaire publié le 25/2/1999 dans *Libération* lors de la traduction son *L'almanach du Paradis* (Paris, Flammarion, 1999) : la courte critique intitulée *La mue du lunatique* et rédigée par Jean-Baptiste Marongiu.

⁵⁹⁷ Traduit par Pascaline Niclou, en 2003, pour l'éditeur Serpent à plumes sous le titre d'*Avventures en Afrique*. Les textes de Celati édités en France, par ailleurs, résultent aujourd'hui indisponibles à l'achat : en attendant une nouvelle édition, ils circulent uniquement sur le marché du livre d'occasion et dans l'espace des bibliothèques.

⁵⁹⁸ Aux écrits de ce genre officiellement publiés il faut ajouter d'autres textes qui soit n'ont jamais trouvé une forme éditoriale soit ont été partiellement édités pour des sorties exceptionnelles. C'est le cas de « *Diario del sud (interrotto)* » (p. 138-154) et « *Pochi giorni a Nairobi* » (p. 157-165) parus dans Marco Belpoliti et Marco Sironi (éd.s), *Gianni Celati*, Milano, Marcos y Marcos, 2008.

⁵⁹⁹ Gianni Celati, *Comiche*, postface d'Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1971.

C'era un'ignoto nella notte del giardino il quale senza tregua mi rivolgeva verbigerazione molesta e irritante dice : – schioppate il professore. E : – schioppatelo Otero Otero Aloysio Aloysio. Come a colpire con voce da spavento e pretese strane mettermi in grave stato di agitazione.

Il y avait un inconnu, dans la nuit du jardin, qui sans arrêt m'adressait verbigération importune et irritante, disant : – Éclatez le professeur. Et : – Éclatez Otero Otero Aloysio Aloysio. Comme pour frapper par une voix d'épouvante et prétentions étranges me mettre dans un grave état d'agitation.⁶⁰⁰

Dépassé le moment initial de désorientation, dans le tourbillon confus des premières pages, le lecteur comprendra d'être en train de lire les notes éparpillées du journal d'un interné psychiatrique, le « professeur », lors d'un séjour à la mer. Il y a peu de certitudes auxquelles se raccrocher au cours de cette lecture : la langue délirante accumule les phrases dictées par une raison désordonnée et agrammaticale, aucun contexte n'est expliqué, la structure temporelle et spatiale est saccadée et imprévisible et, surtout, l'identité de l'écrivain-protagoniste devient de plus en plus floue au cours de la progression du texte. Au gré des délires et des visions, Otero Aloysio (nom déjà plutôt improbable) se transforme en Vanoli, De Aloysio, Aliosto, Breviglieri, Corindò, Aricò, Tatò... Autour du narrateur et de l'écriture de son journal tournent de nombreux personnages occupés à des activités malveillantes ayant pour cible, la plupart du temps, le professeur lui-même et son travail d'écriture. Une bande de voix, d'arlequins et de fantômes hantent la maison vacancière et ses environs : trois instituteurs (Bevilacqua, Mazzitelli et Macchia), un maître-nageur (il Bagnino), il Barbieri avec ses fils Salvino e Malvino, les jardiniers Cardogna, Fioravanti et Cavazzuti, le secrétaire Rossini, un gardien nocturne et plusieurs autres personnages encore. Chacun contribue à sa façon particulière au harcèlement et à la moquerie dont Otero devient la victime : on essaie de corriger, effacer, gribouiller son carnet ; on lui prêche des impératifs politiques obscurs et mégalomanes en faveur d'un soi-disant gouvernement monarchique ; on cherche à intervenir dans sa libido en le détournant de ses flirts imaginaires pour lui imposer d'épouser et « baiser » la directrice... La vie linguistique, politique et sexuelle devient ainsi le grand domaine où la névrose du protagoniste projette les troublantes influences discursives de ses bourreaux. Dans ce triangle se dé-

⁶⁰⁰ Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, op. cit., p. 5.

ploie et se multiplie l'aliénation fiévreuse dont ces silhouettes maléfiques et évanescents sont les opérateurs.

Chaque chapitre juxtapose une chaîne de scènes sans aucune progression linéaire de la narration : la syntaxe du récit se révèle aussi bouleversée et fragmentée que celle de la langue. L'échappatoire qui tranche la spirale hallucinatoire du journal se déploie par la ligne de fuite fabuleuse d'une mobyette qui s'envole dans le ciel – pour rejoindre (peut-être) l'ami-avion du protagoniste avec lequel il improvise souvent des monologues. On l'aura compris, l'objet textuel est singulier, au point que les classements littéraires ont peu de prise sur lui. Certes, en Italie, ce sont les années de la *Neoavanguardia* et de son expérimentalisme, du groupe 63 fréquenté par Celati lui-même. Par conséquent, le monde intellectuel est habitué à voir des formes provocatrices et anormales⁶⁰¹. Toutefois, Celati ne souhaite pas être rattaché à ce courant trop « cérébral » et post-moderniste⁶⁰². Face à son éditeur, Italo Calvino, il défend sa démarche en faisant appel au principe souverain de la « bagarre » qui le guide vers un état général de mélange, subversion et contagion : il emporte et dissout tout ordre établi. Dans sa recherche littéraire, ce n'est pas le surplomb néo-avant-gardiste qui l'intéresse, mais plutôt une implication vivante et débordante.

È la geometria statica, cartesiana che detesto. Tutto quello che scrivo lo faccio con la voglia di correr dietro o preparare la bagarre : niente mi interessa come la bagarre, quando tutti si picchiano, tutto scoppia, crolla, i ruoli si confondono, il mondo si mostra per quello che è, cioè isterico e paranoico, e insomma si ha l'effetto dell'impazimento generale.

C'est la géométrie statique, cartésienne que je déteste. Tout ce que j'écris, je le fais par l'envie de courir après la bagarre et de la préparer : rien ne m'intéresse comme la

⁶⁰¹ Nunzia Palmieri revient sur cette question en essayant de soustraire le travail de Celati à la critique rationaliste, réflexive et engagée de la *Neoavanguardia* (mais aussi de l'expérience d'automatisme surréaliste) : « Il est significatif que Celati renonce aux tentations de l'écriture automatique (un ordre narratif existe, bien que précaire et menacé) et aux séductions du roman qui montre ses présupposés (selon la théorie de la *Neoavanguardia*), réduisant l'interprétation du contenu latent à un constat : "Ah, donc j'ai compris que..." . [...] Celati teste des possibilités nouvelles, renonçant à l'idée du sujet autosuffisant, non déterminé, doué de pouvoirs exceptionnels de transgression et de compréhension, sans céder à l'expédient du jeu purement littéraire, des géométries imposées par les règles du processus combinatoire » (« Comiche » in Marco Belpoliti et Marco Sironi (éd.s), *Gianni Celati, op. cit.*, p. 296).

⁶⁰² Nous nous référons notamment à un riche entretien, publié en ligne, autour des phénomènes d'avant-garde (artistiques et politiques) qui donne l'occasion à Celati d'exprimer une posture sceptique par rapport à la *Neoavanguardia* et à ses relations avec le groupe 63 : Gianni Celati, « Contro le avanguardia. Conversazione con Claudio Cerritelli » in *Doppiozero*.

bagarre, quand tout le monde se tape dessus, quand tout éclate, s'écroule, quand les rôles se confondent, quand le monde se montre tel qu'il est, c'est-à-dire hystérique et paranoïaque, et quand donc on atteint l'effet d'une folie générale.⁶⁰³

La question de la « bagarre » bifurque ensuite en deux stratégies majeures au sein de l'économie créative de *Comiche* : d'un côté il y a une certaine recherche de diffraction linguistique, de l'autre il sera question d'activer des protocoles du cinéma (comique) à l'intérieur de l'espace littéraire. « Une langue de pures carences, c'est ça qui m'intéresse » : Celati résume ainsi son travail sur la langue dans la correspondance mentionnée avec Calvino. Il vise un « disadattamento della lingua » (« une « langue désadaptée ») où il est question « du refusé, de l'exclu, de ce qui est constamment refoulé dans un monde où tous jouent à te corriger ». Derrière ces affirmations Celati donne l'exemple concret de la langue singulière, tordue et subversive de ses élèves lors d'une expérience d'enseignement au collège : au lieu de censurer le cortège de fautes, de lapsus et d'impropriétés de leur dissertations, il les célèbre comme des « chefs-d'œuvre de contestation ». Il fait également référence à l'irrégularité de l'oralité spontanée, au théâtre du « parlato naturale », aux écholalies des voix. Dans *Comiche* les phrases s'entassent sans aucun souci de scansion syntaxique ; les substantifs s'inventent selon une morphologie anormale (« sognamenti », « vestimenti », « diavolerio ») ; l'expression régresse jusqu'au bruit (« bim », c'est la langue de l'avion) ; des formes dialectales, des néologismes et des formes cultivées se mélangent dans un pastiche déroutant ; la ponctuation s'affaiblit et clignote à peine. Les passages que nous avons commencé à citer pourront fournir un aperçu de cette démarche langagière.

En même temps, Celati revendique l'importance du cinéma: d'abord du cinéma comique muet, burlesque, comme source d'une série de moyens efficaces de dérèglement de l'agencement ordonné du réel. Dans la boîte à outil comique de Celati, l'éditeur Italo Calvino (qui a bien pris note des suggestions de son auteur) identifiera Tati, les Marx Brothers et Laurel & Hardy. On peut ajouter au répertoire Buster Keaton, Charlie Chaplin et plus généralement la *slapstick comedy* des années 1920 – sans oublier que, en réalité, Celati nous invite à remonter jusqu'à la tradition de la *Commedia dell'arte*. Dans la variété des propositions qu'un tel corpus rassemble, Celati retient surtout la dynamique du gag (une surprise ou une chaîne de surprises qui échappent au

⁶⁰³ Les mots de l'auteur sont tirés de la correspondance éditoriale publiée en ligne : Italo Calvino et Gianni Celati, « Corrispondenza con Italo Calvino [Comiche] », dans *Riga – Extra*.

contrôle du sujet) qu'il essaie d'injecter dans son texte. Parfois littéralement, comme lors d'une hilarante apparition de Fantini :

A uno appare fattorino e gli porge un pacco. Intanto gli fa crollare i calzoni con la voce : – giù. Il signore risollewa i calzoni con la mano libera. Il Fantini gli butta giù un secondo pacco. Il signore afferra il secondo pacco con la mano libera. Crollano i suoi calzoni. Vuole risollewre i propri calzoni con le mani ingombre. Cadono a terra i pacchi.

À un type il apparaît comme facteur et lui donne un colis. Entretemps il lui fait tomber les pantalons par la voix : – en bas. Le monsieur remonte les pantalons avec sa main libre. Fantini lui balance donc un deuxième colis. Le monsieur l'attrape avec sa main libre. Les pantalons tombent. Il veut remonter les pantalons avec ses mains occupées. Les colis tombent par terre.⁶⁰⁴

Le modèle cinématographique agit également dans la construction textuelle au rythme rhapsodique et saccadé comme celui d'un montage filmique, où s'égaré toute linéarité et toute cohérence de la narration littéraire⁶⁰⁵. À ce sujet, Celati a d'ailleurs avoué qu'une des formes sous-jacentes à la composition de *Comiche* est celle des *strips* de certaines BD qu'il regrette de ne pas avoir suffisamment exploités lors de la rédaction⁶⁰⁶. Au-delà du déroulement décousu des scènes, une trace de cet univers reste sans doute dans les onomatopées qui apparaissent dans la trame du récit : « – eh, eh, eh »; « – clac »; « – spam »; « – uuuh uuuh »... Suivant la logique revendiquée de la bagarre, autant les éléments de sabotage linguistique que ceux d'emprunt cinémato-

⁶⁰⁴ Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁰⁵ « À cette époque, j'expérimentais une façon de parler qui ne pouvait pas être suivie comme une succession syntactique, mais davantage comme une succession d'échos; afin que le lecteur le suive (en excluant par conséquent la ponctuation régulière de l'écrit) comme l'on suit au cinéma un passage de séquences. » (Gianni Celati, « Corrispondenza con Italo Calvino [Comiche] » in *Riga – Extra*).

⁶⁰⁶ « En réalité je l'avais écrit [Comiche] comme une série de *strip* type charlie brown, et la re-écriture à laquelle je suis en train de penser est exactement celle-ci : lui redonner la forme d'une série de *strips*, où le *non sequitur* est conventionnel » (cit. in Nunzia Palmieri, « Notizie sui testi » in Gianni Celati *Romanzi, cronache e racconti*, *op. cit.*, p. 1730).

graphique visent à « faire un croche-pied » à la structure littéraire⁶⁰⁷. D'après l'exemple de Samuel Beckett, auteur très aimé, Celati essaie d'identifier et produire des effets de gag propres à l'écriture : inspirés par le cinéma, ces moments langagiers permettraient d'interrompre la naturalité et la transparence du texte. Un gag textuel remonterait toujours à la tentative de rendre visible l'écriture elle-même et de rire de sa précarité mise à nu, selon Celati : c'est une interruption qui restitue la littérature au geste et à la voix, et donc à sa performance (comique)⁶⁰⁸.

Il nous reste encore un élément structurel à prendre en considération par rapport à ce travail de sabotage de la structure littéraire s'appuyant sur le travail linguistique et sur les schémas cinématographiques. Il s'agit de la nature déjà mentionnée de journal ou d'« album », comme dirait Roland Barthes, de ce texte qui collabore sans doute à sa singularité. Lors d'un de ses derniers cours au Collège de France autour de la préparation du roman⁶⁰⁹, Barthes propose de distinguer deux paradigmes de l'œuvre en prose : à l'opposé de la forme structurée, « architecturale » et « préméditée » du Livre se situe celle « circonstancielle », « rhapsodique » et fragmentaire de l'Album. Ce qui la caractérise serait à la fois une certaine ontologie (« Album : *peut-être* la représentation du monde comme inessentiel »), un certain rapport d'immanence spatio-temporelle (« un *suivi* circonstanciel, chronologique, sans construction ») et une position langagière particulière (« un *intermédiaire* facilement décevant entre la Parole et l'Écriture »). Le journal constitue son genre par excellence. N'ayant pas de « structure », il se définit pourtant par une « méthode » : celle de la Notation – on y reviendra. Au demeurant, ce n'est probablement pas un hasard si le combat engagé par Celati contre la Littérature et ses livres l'amènera vers des formes proches du journal et, donc, du statut de l'Album. *Comiche* n'est pas seulement le fruit expérimental des

⁶⁰⁷ Selon une belle expression de Belpoliti. Le commentaire de Franco La Polla autour des « *tecniche cinematografiche* » dans l'écriture comique de Celati a parfaitement identifié la raison anti-autoritaire de l'emploi des protocoles du cinéma comique dans l'espace littéraire : « En partant du postulat que le langage littéraire est par nature autoritaire, en tant que résultat d'un choix que le lecteur reçoit sans y participer, l'auteur entame une action de dérangement contre l'autoritarisme du texte littéraire entendu 1) comme choix psychologique, existentiel, paradigmatique et syntagmatique à la fois, mais aussi 2) comme choix purement technique, syntactique et grammatical » (« Celati. Comiche letteraria e tecnica cinematografica » in *Riga-Extra*).

⁶⁰⁸ Nous résumons ici l'intéressante analyse de la prose de Beckett que Celati déploie dans son essai « Su Beckett, l'interpolazione e il gag » in *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 1975, p. 165-194.

⁶⁰⁹ Nous nous référons à la séance du 5/1/1980 de la deuxième année de son cours sur *La préparation du roman*, dont les notes ont été ensuite recueillies et publiées. Les citations dans le corps du texte renvoient à Roland Barthes, *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil, 2003, p. 250-253.

études critiques de la langue ni de la cinéphile du jeune écrivain, il représente aussi le résultat d'un premier corps-à-corps avec le paradigme instable de l'Album voué à un fantasme d'immédiateté. Celui-ci s'impose comme modèle de travail pour celui qui, comme le fera de plus en plus Celati, conçoit l'écriture selon une approche contingente et a-systématique en dehors d'une forme achevée où la littérature ne peut que se donner comme « accumulation de trucs éparpillés » :

In non ho mai scritto un libro dall'inizio alla fine, con un piano di lavoro e una trama in mente. Ho sempre scritto pezzetti sparsi, senza nessuna trama di riferimento, cioè scrivendo quello che mi veniva in mente giorno per giorno, secondo gli stati d'umore, le voglie o le depressioni. Poi il difficile era sempre rimettere insieme i pezzetti sparsi.

Je n'ai jamais écrit un livre du début à la fin, avec un plan de travail et une trame dans la tête. J'ai toujours écrit des petits morceaux éparpillés, sans aucune trame de référence, c'est-à-dire en notant ce qui me venait à l'esprit un jour après l'autre, selon les états d'humeur, les envies et les dépressions. Après, le difficile était toujours de rassembler ces morceaux éparpillés.⁶¹⁰

Pour savourer cette dimension de *Comiche* – dont la forme de chronique est broyée par le tourbillon de la fabulation névrotique – il faut creuser au-delà de sa surface publiée, à savoir interroger la « préparation » de ce (non-)roman.

1.2

Contre la Littérature : un diagnostic et une méthode

À la fin d'une importante carrière universitaire, Roland Barthes inaugure un de ses derniers cours séminaire au collège de France par l'aveu d'une ambition insatisfaite : celle d'écrire un roman, après en avoir tant étudiés. Au début de sa carrière, Gianni Celati se retrouvait dans une position contraire, pris plutôt par l'exigence de ne surtout pas rédiger un roman et de ne pas se laisser capturer dans les schémas du système littéraire. Et, pourtant, il ne s'agissait pas de laisser tomber l'écriture, mais d'en trouver d'autres formes. C'est-à-dire, d'autres manières d'écrire qui ne vont pas sans la

⁶¹⁰ Gianni Celati, « Riscrivere, ri-raccontare, tradurre. Conversazione con Marianne Schneider », in Marco Belpoliti et Marco Sironi (éd.s), *Gianni Celati, op. cit.*, p. 45-49, p. 47.

suggestion d'autres manière de lire et, finalement, d'autres manières d'être⁶¹¹. Comme le résume parfaitement son éditeur, ce qui trouble le rapport à la littérature et à ses conventions chez Celati est la recherche d'une « forme de vie [...] qu'il essaie d'atteindre par le truchement des mots »⁶¹². À ce propos, Ermanno Cavazzoni (un ami intime de l'écrivain) lui fait écho indiquant une tâche inépuisable :

Scappare dalla letteratura. Questa è la caratteristica inconfondibile di Celati. Ma come ? Viene da dire : basterebbe non scrivere. Non è così semplice. Se un carcerato scappa diventa un ricercato, che deve continuare a scappare.

Échapper à la littérature. C'est la caractéristique inconfortable de Celati. Mais comment ? On aurait envie de dire : il suffirait de ne pas écrire. Ce n'est pas si simple que ça. Si un détenu s'échappe, il devient un fugitif, qui doit continuer à fuir.⁶¹³

Il n'y a pas de choix : on ne peut fuir la littérature qu'en écrivant⁶¹⁴. Et ce qui se joue dans la critique des formes langagières et narratives menée par Celati serait donc une certaine manière d'être au monde et de correspondre avec celui-ci. Si l'éthique signifie étymologiquement la forme en tant qu'habitude de vie, cette recherche relève indubitablement d'un domaine éthique qui dépasse le pur espace d'une expérimentation intellectuelle et « artistique »⁶¹⁵. Tel est le point de vue qui nous permet d'intercepter les enjeux de ce travail de critique et de diagnostic de la littérature où se trace chez Celati une recherche sur l'écriture aboutissant à la forme « documentaire » de l'album. Au cours de cette réflexion, il faut ainsi prêter attention à l'alternance fonda-

⁶¹¹ L'œuvre récente de Marielle Macé nous a invités à plusieurs reprises à ne pas négliger cet aspect fondamental, l'éthico-politique de l'expérience esthétique. Voir, en particulier, ses deux textes : *Façon de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011 et *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2015.

⁶¹² Marco Belpoliti, « Celati, la letteratura in bilico sull'abisso », *op. cit.*, p. XI.

⁶¹³ Ermanno Cavazzoni, « In fuga dalla letteratura » in *Doppiozero*.

⁶¹⁴ Ce constat, celui d'un combat paradoxal de la langue écrite contre elle-même et pour son altération vitale, résonne dans les mots de Flusser : « Dans le combat de la langue contre l'acte d'écrire, la langue se contorsionne et se déforme, et révèle de nouvelles possibilités langagières encore inconnues. L'écriture réalise ces vitalités en sommeil. » (Vilém Flusser, *La civilisation des médias*, *op. cit.*, p. 43).

⁶¹⁵ Belpoliti insiste, à ce propos, sur la fréquentation longue et passionnée dont l'œuvre de Wittgenstein a fait l'objet chez Celati (un auteur aux multiples intérêts philosophiques) : « Il y a plus d'une ressemblance entre ce que le philosophe autrichien a tenté de faire avec la philosophie de son époque et ce que Celati a entamé dans le domaine de la littérature italienne, depuis le début des années soixante-dix : miser sur la dimension éthique. *Travaillant dans le domaine du langage, Celati a essayé d'établir les frontières de l'éthique elle-même en termes narratifs. Sa tentative vise à aller au-delà de la littérature* » (« Celati, la letteratura in bilico sull'abisso », *op. cit.*, p. XV, notre italique).

mentale entre une *pars destruens* (critique et diagnostic) et une *pars construens* (méthode de création).

Commençons par cette première instance, à savoir celle d'une dé-construction de l'ordre de la prose littéraire en vigueur. Celati s'attaque surtout au roman naturaliste dont il reconstruit, dès les essais de sa jeunesse, une histoire critique. L'opération vise en particulier à relier l'émergence de cette forme narrative à celle d'une série de dispositifs propres à la modernité occidentale considérés comme nocifs : par exemple, la distinction imperméable entre le réel (objectif, adulte et rationnel) et le fantastique, ou l'institution de l'individu ainsi que celle de la famille et de l'État⁶¹⁶. On vient de l'affirmer : derrière une façon d'écrire demeure, tacitement, une manière d'être. Plus précisément, la manière d'être refusée par Celati au cours de sa critique du roman moderne correspond à celle, propre à la civilisation moderne et cartésienne, qui renferme l'individu dans l'intériorité d'une conscience ordonnée et coupée des intensités contingentes du monde, – afin de pouvoir (croire) mieux maîtriser ces dernières. Expression de l'« étrangeté de l'individu moderne par rapport à son milieu » et de la soi-disant « objectivité impersonnelle des faits »⁶¹⁷, cette écriture déjouerait la part d'impensé événementiel que toute relation vivante implique. À savoir, l'exposition à une immédiateté que chaque expérience du medium – au sens tant de milieu que de la langue – entraîne et nécessite comme puissance improvisatrice d'usage et de geste :

I racconti moderni sono concepiti come una gestualità fissa, in cui parrebbe che la lingua sia già tutta oggettivata e purificata nella scrittura. Il risultato è un narrare chiuso, come immunizzato e sottratto all'incontrollabile.

Les récits modernes sont conçus comme un système de gestes figés, dans lequel il paraît que la langue soit déjà entièrement objectivée et purifiée dans l'écriture. Le résultat est une narration fermée, comme immunisée et soustraite à l'incontrôlable⁶¹⁸.

⁶¹⁶ Nous nous référons notamment à son essai sur l'évolution de la fiction, du rapport à la narration et au langage, dans l'espace occidental : Gianni Celati, « Finzioni occidentali », in *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, *op. cit.*, p. 3-52. Dans un entretien, Celati résume ainsi, par un regard rétrospectif, l'opération de *Finzioni occidentali* : « Le roman moderne (en anglais *novel*) a commencé par cette prétention de balayer toutes les erreurs – les erreurs des ignorants, des fous, des femmes, des enfants et des sauvages – pour le triomphe de la conscience masculine, adulte et civilisé » (Gianni Celati e Massimo Rizzante, « Dialogo sulla fantasia, rivisto e corretto », *op. cit.*).

⁶¹⁷ Gianni Celati, *Studi d'affezione per amici e altri*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 26 et 27.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

Cette écriture « bureaucratique » et « policière » représente à son avis le modèle des « romans industriels » (dérives de la tradition romanesque moderne) qui dominent le marché éditorial contemporain et rivent les formes de la prose à une transparence et à une linéarité informationnelles trop éloignées du jeu des affects contingents :

Prosa dell'obbligo, umanista per convenzione, scolastica per norma, con un italianese da romanzo diventato regola editoriale. Nudi schemi, trame per tenere in piedi una baracca di significati che lusinga il lettore di capire come va il mondo.

Prose obligatoire, humaniste par convention, scolaire par norme, avec un italien romanesque devenu une règle éditoriale. Des schèmes nus, des trames pour soutenir la baraque de signifiés qui flatte le lecteur croyant comprendre le cours du monde.⁶¹⁹

Selon Gianni Celati, tout un ordre épistémologique et social ainsi que psychologique et pulsionnel se manifeste dans un certain usage de la langue et un certain protocole de la narration. Lorsque le dehors (celui de l'inconscience, de l'érotisme, de la marginalité...) accède à cet espace normé, il ne le fait que pour être intégré inexorablement au système signifiant et gouverné. À son avis, il faut donc se débarrasser du format romanesque et de ses conventions (ainsi que des statuts d'auteur et de narrateur) pour remettre en discussion la positivité humaniste qu'il porte et nourrit à la fois :

Nel caso dei prodotti letterari, di mezzo c'è il fardello della tradizione umanistica, dove l'uomo è sempre proposto come un portatore di contenuti - il dentro dell'uomo come un pieno di contenuti, il mondo dell'autore, l'interiorità piena di contenuti, etc. Guarda la voga della confessione romanzesca, il romanzo come confessione d'una interiorità, secondo categorie amministrative : le donne, i giovani, etc.

Dans le cas des produits littéraires, on retrouve le fardeau de la tradition humaniste, où l'homme est toujours proposé comme un porteur de contenus – le dedans de l'homme, un plein de contenus, le monde de l'auteur, l'intériorité remplie de contenus, etc. Regardez la mode de la confession romanesque, le roman comme aveu d'une intériorité, selon des catégories administratives : les femmes, les jeunes etc.⁶²⁰

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 242.

⁶²⁰ Andrea Cortellessa e Gianni Celati, « L'assoluto della prosa. Conversazione con Gianni Celati » in *Riga - Extra*.

Des rapports différents au langage, des modes alternatifs de narration pourtant existent et nous suggèrent des manières d'être au monde moins cloisonnées, plus sensibles à l'ingouvernable animation du réel qui emporte notre présence au-delà de l'individu et de sa maîtrise⁶²¹.

La *pars construens* du travail de Celati intervient dans cette histoire littéraire en prenant le relais de la prestation critique⁶²². Sans aucune prétention de systématisme, il nous invite à reconnaître le profil d'une autre histoire et une autre géographie de l'écriture occidentale : à travers les choix de traduction (Céline, Joyce, Melville...), la découverte d'auteurs italiens négligés et hétéroclites (Silvio D'Arzo, Tommaso Garzoni, Antonio Delfini...), la valorisation de genres mineurs de prose (la « *novella* » médiévale, les aventures chevaleresques, les poèmes comiques...). À ce propos, retenons en guise d'exemple son éloge de l'aventure chevaleresque, qui élaborerait une vision du monde et un agencement du récit subversifs et émancipateurs aux yeux de Celati. C'est d'ailleurs contre cet univers pétri d'un anarchisme comique que le roman moderne s'est construit, dénonçant son irrationalisme ridicule au nom d'une « conscience malheureuse »⁶²³:

Per questo la letteratura cavalleresca è la tradizione narrativa italiana che più bisognerebbe rimettersi a studiare. Perché non parla di individui separati nella loro cosiddetta psicologia, non parla dell'individuo moderno chiuso nel proprio guscio (ognuno a casa sua, con i suoi gadget, i prodotti di consumo e la propria interiorità), ma sempre della vita come un fenomeno vegetativo generale, dove tutto è collegato, dove tutto è animato.

⁶²¹ Ainsi Celati décrit sa vision du monde, dont il va trouver l'expression dans d'autres paradigmes d'écriture : « Car chacun de nous est une tribu, composée de différentes tendances. Nous ne sommes jamais des êtres unitaires. Nous sommes éparpillés, contradictoires, toujours pris dans des hauts et des bas. [...] On comprend donc pourquoi en Occident le principe de non-contradiction est la devise de l'extrémisme individualiste : car c'est une pression dingue sur l'individu afin qu'il voie tout en des termes d'alternatives nettes : oui/non, bien/mal, vrai/faux, je/les autres » (Gianni Celati, « Letteratura come accumulo di roba sparsa. Conversazione con Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa », in Marco Belpoliti et Marco Sironi (éd.s), *Gianni Celati, op. cit.*, p. 25-37, p. 28).

⁶²² Cette instance pourrait être également traduite par la fonction thérapeutique du lexique de Bernard Stiegler : « Tant qu'on n'en a pas énoncé une thérapeutique, un pharmakon produit énormément de toxicité. Énoncer une thérapeutique, cela veut dire énoncer une politique. » (Bernard Stiegler, « L'attention entre économie restreinte et individuation collective », in Yves Citton (éd.), *L'économie de l'attention : nouvel horizon du capitalisme?*, Paris, La Découverte, 2014, p. 124-135, p. 131).

⁶²³ Nous renvoyons, à ce sujet, à l'ensemble d'essais critiques sur les formes et l'évolution de la fiction occidentale du déjà cité *Finzioni occidentali*, avec une référence particulière au texte « Dai giganti buffoni alla coscienza infelice » (p. 53-110).

La littérature chevaleresque est la tradition narrative italienne qu'on devrait le plus recommencer à étudier pour cela: parce qu'elle ne parle pas d'individus séparés dans leur soi-disant psychologie, ni de l'individu moderne barricadé dans sa coquille (chacun chez soi, avec ses gadgets, les produits de consommation et sa propre intériorité), mais elle traite toujours de la vie en tant que phénomène végétatif général, où tout est connecté, où tout est animé.⁶²⁴

Contre l'aliénation malheureuse du sujet-maître (avec sa conscience rationnelle, son réalisme universel...) incarné dans la fiction romanesque moderne, Celati convoque à travers la tradition de l'aventure chevaleresque des aliénations joyeuses qui nous amènent un peu plus loin de notre propre vie individuelle pour nous rapprocher de celle des autres.

En ayant esquissé quelques traits du travail critique de Celati, revenons donc à l'écriture et à ses stratégies documentaires. Il nous importe surtout d'interroger l'usage de l'écriture au sein du travail de Celati en prêtant attention à la fois aux modes de la pratique et à la pensée qu'elle suscite. C'est exactement ici que le diagnostic interprétatif se retourne en production active, selon une solidarité poreuse. En effet, les mêmes principes guident l'auteur dans son travail analytique et organisent l'activité et les questionnements qui habitent son atelier d'écrivain. Le développement d'une méthode créative représente ainsi une solution vécue et pratique au problème intellectuel identifié par l'analyse critique. Dans *Comiche*, nous allons en ce sens découvrir *une* certaine méthode (singulière, située, temporaire), *un* usage de l'écrit – des autres prendront ensuite le relais au fil des rencontres et des réflexions. Nous avons commencé à décrire la surface textuelle surprenante de ce texte et les concepts qui s'en dégagent : nous allons reprendre cette activité, mais il faudra auparavant s'interroger sur ce qui se passe derrière cette surface. En amont de celle-ci. Plus précisément, c'est d'un album d'autrui que la rédaction de *Comiche* démarre, d'une manière imprévue. Il est bien question d'un journal, mais il s'agit du journal d'un autre, un document tombé par hasard sur le chemin de Celati à l'époque de sa maîtrise en lettres (pendant les années 1960).

Quando preparavo la tesi di laurea studiavo soprattutto la linguistica, e mi interessavano gli aspetti sintomatici della lingua, come manierismi, toni e ritmi delle parole.

⁶²⁴ Gianni Celati et Massimo Rizzante, « Dialogo sulla fantasia. Rivisto e corretto », in *Riga-Extra*.

Poi un amico psichiatra che lavorava all'ospedale di Pesaro ho cominciato a portarmi dei fogli scritti da matti, e li ho trovato un modo di usare le parole che combaciava con i miei studi.

Quand j'étais en train de préparer mon mémoire de maîtrise j'étudiais surtout de la linguistique et c'étaient les aspects symptomatiques de la langue, comme les maniérismes, les tons et les rythmes des mots, qui m'intéressaient. Ensuite un ami qui travaillait à l'hôpital de Pesaro a commencé à m'apporter des feuilles écrites par des fous, et j'ai trouvé là une manière d'utiliser les mots qui correspondait à mes études.⁶²⁵

Parmi ces usages singuliers du discours qu'il trouve dans les textes des patients psychiatriques, Celati est particulièrement frappé par un « journal » rédigé « sur des feuilles de copie » dont le titre pompeux était « *Organo mazziniano dell'ospedale psichiatrico* »⁶²⁶. Envouté par la force et la vitalité de cette prose, il entame une étude intense de ces notes :

Ho letto e riletto quei fogli per più di un anno. Mi sembrava che la parole avessero una verità introvabile nei libri correnti : erano aspetti affettivi che spuntavano dalle sue frasi, dai verbi, dagli aggettivi, dalle costruzioni strambe.

J'ai lu et relu ces feuilles pendant plus d'un an. J'avais l'impression que les mots avaient une vérité introuvable dans les livres courants : c'étaient des aspects affectifs qui émergeaient dans ses phrases, ses verbes, ses adjectifs, ses constructions bizarroïdes.⁶²⁷

Afin d'accéder à ce texte et d'entrer en relation avec sa voix, il sera donc davantage question d'une écoute et d'un exercice que d'une étude intellectuelle. La racine de *Comiche* réside dans une voix, une singularité langagière qui déploie une forte présence affective : c'est elle qui happe l'attention de l'auteur dans ce journal. Dans le rapport que la rédaction de ce livre instaure avec ce document psychiatrique, le travail de Ce-

_____ ~~Per un anno ho studiato i suoi scritti, trascrivendo molte frasi... Poi ho fatto il servizio~~

⁶²⁵ Gianni Celati, « Letteratura come accumulo di roba sparsa. Conversazione con Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa », *op. cit.*, p. 25

⁶²⁶ En effet, dans l'entretien cité le récit de l'auteur poursuit ainsi : « Un de ces patients devait être une personne cultivée, étant donné qu'il composait même des sonnets, avec une bonne métrique. Il rédigeait aussi un journal sur des feuilles de copie, titré « *Organo mazziniano dell'ospedale psichiatrico* », entièrement écrit au stylo, par une graphie antique » (*Ibid.*).

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 25-26.

Pendant une année j'ai étudié ses écrits, transcrivant beaucoup de phrases... Ensuite j'ai fait mon service militaire, je suis rentré à la maison et je suis tombé malade d'hépatite virale. J'ai passé 40 jours seul à la maison, et à un moment donné j'ai eu envie d'écrire comme ce patient. Un jour j'ai noté une vingtaine de pages sans savoir ce que j'étais en train de faire.⁶²⁸

L'opération de *Comiche* est générée, donc, par l'accueil d'une voix, par un travail d'écoute et transcription : ce n'est pas une écriture vierge et originale, c'est une réécriture. Elle est générée par la tentative de se laisser ventriloquer par une autre voix, comme dans l'abandon d'une transe.

D'un tratto riuscivo a scrivere con la sua sintassi, i suoi strani aggettivi, e quei sintomi di persecuzione che trapelavano da ogni sua frase. Era come mettermi nei panni d'un altro, in uno stato d'abbandono che era il contrario di ciò che chiamiamo « psicologia ». Si trattava di cadere in una specie di sonno a occhi aperti, dimenticando il mio stato di esistenza come succede quando ci si addormenta.

Tout d'un coup j'arrivais à écrire avec sa syntaxe, ses adjectifs bizarres, et ces symptômes de persécution qui débordaient dans chacune de ses phrases. C'était comme me retrouver dans les habits de quelqu'un d'autre, dans un état d'abandon qui est le contraire de ce que nous appelons « psychologie ». Il s'agissait de tomber dans une espèce de sommeil les yeux ouverts, oubliant mon état d'existence comme ça arrive lorsqu'on s'endort.⁶²⁹

Une expérience pratique de dés-appropriation et dés-identification de l'écriture et par l'écriture se produit ainsi à l'origine de *Comiche*. Les voix extérieures qui guident le travail du patient psychiatrique ne reviennent pas simplement en tant que motif narratif dans le livre de Celati (c'est-à-dire dans les visions délirantes d'Otero Aloysio), mais elles deviennent aussi une méthode d'écriture située à la source de ce même livre. L'écrivain émerge comme médium, comme site hanté de l'accueil et de la contagion d'un discours extérieur et antérieur qui échappe à toute prétention de propriété et maîtrise. Il s'agit d'une méthode originelle qui ne cessera pas d'être élaborée dans l'expérience

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁶²⁹ Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, *op. cit.*, p. LXXXV-VI, cité dans la chronologie de Nunzia Palmieri.

de Celati et qu'on pourrait retenir comme constituant un préambule crucial à son approche documentaire⁶³⁰.

La riposte de Celati contre la positivité de la société moderne et son ordre discursif se différencie, par conséquent, des propositions néo-avant-gardistes en ceci qu'au nom d'une émancipation, il essaye de réduire la centralité de la subjectivité individuelle, tandis que les néo-avant-gardistes revendiquent une augmentation du seuil de la conscience individuelle. Une réaction qui peut ressembler davantage à une impasse renchérie et réflexive qu'à une ligne de fuite. L'inconscient, chez Celati, est une expérience opérationnelle (une pratique, qui n'a rien de mystique), là où les critiques militantes en font l'objet d'une démythification idéologique et intolérante. Beaucoup de questions délicates sont en jeu dans la tentative de Celati :

Come trovare allora nuove vie per creare disordine evitando il pericolo dell'irrazionalismo e dell'esoterismo ? Come sfuggire al paradosso della naturalità e dell'innocenza impossibili ? Come aprire una faglia nell'ordine dei saperi, che sembra non lasciare vie di fuga ?

Comment trouver, alors, de nouvelles voies pour créer du désordre tout en esquivant le danger de l'irrationalisme et de l'ésotérisme ? Comment échapper au paradoxe de la naturalité et de l'innocence impossible ? Comment ouvrir une faille dans l'ordre des savoirs, qui semble ne laisser aucune voie de fuite ?⁶³¹

Cette tentative de « recréer un point de vue alternatif d'une manière expérimentale » cherche une méthode capable d'atteindre « un réel soustrait, autant que possible, aux conditionnements perceptifs produits par l'Histoire, par les rationalisations et le sens commun, sans que cela n'implique qu'un tel réel soit plus réel qu'un autre. C'est sim-

⁶³⁰ Il suffit peut-être de rappeler les souvenirs des précoces enregistrements « documentaires » sur un magnétophone de son beau grand père tunisien, qui lui paraissait un formidable conteur naturel. Ils remontent à peu près à la même époque (1965-66) et seront ensuite re-travaillés pour une publication textuelle sur *Il semplice*. Voici le souvenir de l'auteur à ce sujet : « J'aimais toute sa famille et tout le quartier italien de Tunisiens, Avenue de Carthage, même davantage que ma femme tunisienne, d'un amour jamais ressenti – par exemple envers les grands parents – tant que j'ai enregistré toute la vie du grand-père mécanicien, et j'en ai publié une partie sur *Il semplice* – un morceau de narration orale extraordinaire » (*Ibid.*, p. LXXXVII ; voir également les souvenirs de ce travail dans Gianni Celati, « Letteratura come accumulo di roba sparsa. Conversazione con Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa », *op. cit.*, p. 34-35).

⁶³¹ Nunzia Palmieri, « Comiche », in Marco Belpoliti et Marco Sironi (éd.s), *Gianni Celati, op. cit.*, p. 293-303, p. 296.

plement une alternative »⁶³². C'est ainsi que Celati – se faisant baron de Münchhausen – essaie « se libérer de la littérature par la littérature elle-même »⁶³³. La méthode consiste à se confier à un extérieur, accidentel et non-intentionnel, dans une première tentative d'*exo*-écriture qui dégage l'écrivain d'un rapport d'adhérence à une représentation intérieure et réflexive (*endo*-écriture)⁶³⁴. Si ensuite le rapport avec un dehors sera à entendre d'une manière littérale et géographique, dans le cas de *Comiche* il s'agit plutôt du dehors des voix qui dictent un discours saccadé échappant à la conscience et au contrôle du sujet-écrivain. C'est-à-dire un dehors mental et verbal. Pour justifier son écriture face à Calvino, Celati fera appel à la captation d'« un parler entièrement composé de “voix” arcanes qui viennent à ton oreille malgré toi »⁶³⁵. Il s'abandonne au flux des notes du patient psychiatrique inconnu, comme la plume de son protagoniste est guidée par les voix et les visions qui flottent autour de lui. Le rapport à la langue devient, ainsi, celui d'un usage où activité et passivité ne sont plus vraiment distinctes⁶³⁶. Il n'est pas ici question d'écrire « à la place de » l'autre, comme l'affirmait Gilles Deleuze, mais d'écrire « avec » l'autre. L'état d'une telle méthode correspondrait selon Celati aux moments de fatigue proches du sommeil, quand notre contrôle se relâche prêt à suivre les suggestions libres de l'écoute et de la vision, prêt à se laisser emporter par les mots, dans une rêverie et une sorte de somnambulisme.

⁶³² Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, *op. cit.*, p. XXIII (cité dans l'essai introductif de Marco Belpoliti).

⁶³³ Marco Belpoliti, « Celati, la letteratura in bilico sull'abisso », *op. cit.*, p. XXV.

⁶³⁴ Le terme d'« esoscrittura » apparaît à plusieurs reprises dans l'étude monographique de Marco Sironi (*Geografie del narrare*, Reggio Emilia, Diabasis 2003). Nous tâchons de déployer et discuter cette expression tout le long de notre analyse de l'écriture documentaire chez Celati.

⁶³⁵ Gianni Celati, « Corrispondenza con Italo Calvino [Comiche] », *op. cit.*

⁶³⁶ Pour décrire le rapport d'usage, Agamben fait référence au paradigme du plaisir dans la relation sado-masochiste (selon un exemple foucauldien) : dans cet usage des corps s'expose un mode de relation érotique où, finalement, le maître et le maîtrisé s'indéterminent. Nous renvoyons plus en général à toute la réflexion méticuleuse autour de « l'immanence absolue et réciproque » articulée par la *chresis* (c'est-à-dire, l'usage) dans la première section (« L'usage des corps ») du dernier chapitre de sa série « Homo sacer » : *L'usage des corps*. La partie consacrée à Michel Foucault est la troisième de cette section, notamment « L'usage et le souci ».

Ce n'est donc pas un hasard s'il décrit son livre suivant, *Le avventure di Gbizzardi*, comme un album de ses rêves déployé dans une période de « fanatisme freudien »⁶³⁷. Malgré une tendance dans la série des *Parlamenti buffi* (après les *Comiche*) à une forme plus romanesque et moins expérimentale, Celati tente à nouveau de confier son écriture à des énergies et des voix environnantes et involontaires. Pour ce faire, il n'adoptera pas seulement la notation de ses rêves sur un carnet, mais aussi il essaiera, par exemple, de moduler sa prose réceptivement sur l'écoute d'un rythme antérieur qui sera en l'occurrence celui de l'italien vernaculaire de sa mère.

1.3

Ne-pas-pouvoir-écrire (ou devoir-écrire-ainsi)

L'intrigue de *Comiche* est ténue, confuse, presque inexistante. Les faits en amont du récit (souvent illogiques et délirants) pourraient être résumés en quelques mots: un patient psychiatrique passe deux semaines dans une colonie à la mer, qu'il relate dans un journal quotidien interpolé de ses visions et auditions persécutrices. Ce n'est pas vraiment l'histoire qui est au cœur de ce texte, mais plutôt la parole dans sa physicalité dense et frénétique, dans son expressionnisme débordant. Ou mieux : ce qui vole à la trame le rôle de protagoniste est la question de l'écriture, qui déploie au premier plan toute sa pyrotechnie. *Comiche* représente surtout un livre sur l'écriture, jusqu'à pouvoir être considéré tout simplement comme l'histoire d'une écriture (ou son document). « Les références à l'écriture, dans la matérialité même en train de se faire et de se défaire, sont continues, ou mieux elles représentent l'histoire même » : le constat de Nunzia Palmieri nous invite à emprunter cette interprétation⁶³⁸. Ainsi, les aventures du journal d'Otero Aloysio deviennent le réceptacle et le laboratoire d'une réflexion plus ample sur des questions familières à la seconde moitié du XX^e siècle : qu'est-ce

⁶³⁷ Celati raconte ainsi la genèse de son travail suivant, en esquissant une approche méthodologique à la fois différente et complémentaire : « Avec *Guizzardi* une aventure différente a commencé. Je m'étais consacré aux études freudiennes et j'avais compris qu'écrire pouvait servir à soigner mes états mélancoliques. Je faisais tout avec un fanatisme freudien, gardent un carnet près de mon lit et me réveillant deux ou trois fois par nuit pour noter les rêves que je venais de faire » (« Letteratura come accumulo di roba sparsa. Conversazione con Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa », *op. cit.*, p. 27).

⁶³⁸ Nunzia Palmieri, « Comiche », in Marco Belpoliti et Marco Sironi (éd), *Gianni Celati, op. cit.*, p. 293-303, p. 298.

que l'écriture ? Quels rapports entretient-elle avec les institutions ? Comment peut-on écrire ?

Il y a un premier élément qui revient sans cesse dans la rédaction du carnet de vacances de *Comiche* : il s'agit de la présence permanente de rappels à l'ordre essayant d'imposer des modèles précis au travail scriptural du protagoniste. Il faut que l'écriture respecte et imite des principes et des valeurs, qu'elle cautionne leur hiérarchie. Parfois c'est l'esprit malveillant et moqueur de Fantini qui intervient, pour défendre la littérature digne contre l'indigne travail du professeur, ce qui est important contre ce qui est trivial :

Martedì 19. Fantini. Nella notte sono rimasto destato dalle sue chiacchiere con l'ignoto del giardino. In quanto pretendeva che io cominciassi a redigere una commedia. Voleva e questo è il suo scopo : – deve essere di contenuto importante. Con ciò suppone fare magistero sul contenuto di quanto scritto sul mio quaderno che secondo lui e altri sarebbe : – bolso. Cioè poco importante insipido, di nessuna profondità. Mentre egli millantava : – io scrivo più importante.

Mardi 19. Fantini. Pendant la nuit je suis resté réveillé par ses discussions avec l'inconnu du jardin. Car il voulait que je commence à rédiger une comédie. Il voulait et voici son but : – elle doit être d'un contenu important. Par cela il suppose faire l'évaluation du contenu de ce qui est écrit dans mon cahier lequel serait à son avis et à celui d'autrui : – déficient. C'est-à-dire peu important fade, sans profondeur. En même temps il fanfaronnait : – j'écris plus important.⁶³⁹

Les meilleurs agents du régime littéraire et de son canon sont évidemment les émissaires de l'institution scolaire: un trio de maîtres n'arrête pas de critiquer la rédaction du protagoniste en tentant de lui imposer des corrections, des ratures et des devoirs. Ce sont des maîtres qui font les maîtres, qui veulent maîtriser ce qui s'écrit et ce qui se lit : des parfaites caricatures de leur catégorie professionnelle. Ils essayent, par exemple, de lui interdire ses lectures au nom de la légitimité unique d'un fantomatique « anthologie » :

Giorno 20. I maestri dal basso non accennano ad andarsene fin quando non apra il libro dell'antologia. Se apro altro libro sporcavano con suoni sconci e parole odiose.

⁶³⁹ Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti, op. cit.*, p. 11.

Jour 20. Les maîtres du bas ne semblaient pas prêts à partir tant que je n'avais pas ouvert le livre de l'anthologie. Si j'ouvre un autre bouquin ils salissaient avec des sons obscènes et des mots odieux. N'oubliant pas de mettre du ridicule sur mes morts par exemple : – le bide de la mère de Breviglieri.⁶⁴⁰

D'un côté, au cours de ses délires le protagoniste (surnommé ironiquement le « professeur ») semble s'identifier avec le profil de l'écrivain d'une manière parfois hyperbolique: lors d'une rencontre relatée, on lui demande « Que faites-vous? Vous écrivez? » et il réagit immédiatement en répondant « Nouvelles poésies journaux études d'histoire »⁶⁴¹. De l'autre, les interférences sur son travail d'écriture sont reliées par sa paranoïa à toute une série (apparemment incongrue) d'institutions sociales qui devraient présider à sa rédaction. Tout d'abord, l'institution politique : ce n'est pas un hasard si, selon le protagoniste, les trois maîtres opèrent « afin de réaliser secrètement une dictature des instituteurs »⁶⁴². Un collègue de la colonie, le professeur Biagini, s'approche de lui d'une manière « suspecte » et cherche à lui imposer l'écriture d'« un sonnet sur la nouvelle alliance de gouvernement, comme il sait que j'écris également des vers »⁶⁴³. Le même Fantini revendique une absurde vérité politique et morale à laquelle le protagoniste (et son écriture) est censé se soumettre au nom de la Nation et de son État :

Si vantava di essere custode della morale affermando : – io sono custode della morale. E : – difendo gli interessi dell'Italia. [...] Lo sentivo bisbigliare prendendo la voce dell'ignoto : – ti ho detto che verso quest'ora non si dorme. Voleva ridurmi all'obbedienza perché dice essere diventato ministro.

Il se vantait d'être le gardien de la morale en affirmant : – je suis le gardien de la morale. Et : – je défends les intérêts de l'Italie. [...] Je l'entendais chuchoter en empruntant la voix de l'inconnu : – je t'ai dit qu'à cette heure-ci on ne dort pas. Il voulait me réduire à l'obéissance car il dit être devenu ministre.⁶⁴⁴

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 50.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 27.

Autour de l'activité d'écriture les visions paranoïaques d'Otero Aloysio rassemblent toute une série plus vaste d'enjeux de contrôle et de répression dont l'incohérence n'est que superficielle. Dans cette bagarre de contraintes, commandes, résistances ne se joue pas tout simplement la possibilité de noter ou pas d'une manière libre : des appartenances politiques à une nation et à un État, l'intégration d'un modèle scolaire et le respect d'un canon littéraire, un certain ordre des désirs (érotiques) et une certaine bienséance morale s'y jouent aussi (et surtout). En effet, les accusations contre Otero atteignent aussi les domaines de la religion et du sexe : on l'accuse d'être « *donneggiatore e ateo* », à savoir « *dragueur et athée* »⁶⁴⁵. Autour de cette dispute permanente et farfelue sur la légitimité de l'ordre d'un discours, souvent les délires du protagoniste nous renvoient à des institutions variées de gouvernement, par exemple l'État ou l'école. Ce sont elles qui arrachent l'écriture à son innocence libre et la jugent erronée et coupable : « *tu ne sais pas écrire, tu ne sais pas écrire, tu ne sais pas écrire* »⁶⁴⁶. Ce rattachement de l'événement délirant à un contexte politiquement historique représente exactement le fondement de la théorie deleuzienne de la schizophrénie soustraite à sa pathologisation psychiatrique :

Le délire ne construit pas autour du nom-du-père, mais sur les noms de l'histoire. Noms propres : on dirait que les zones, les seuils ou les gradients d'intensité que le schizophrène traverse sur le corps sans organes (je sens que je deviens) sont désignés par de tels noms de races, de continents, de classes ou de personnes.⁶⁴⁷

Ici, des symptômes clairs rendent visible ce que Michel de Certeau a appelé une « *économie scripturaire* », c'est-à-dire l'établissement d'une maîtrise sur le réel et ses corps à partir d'un ordonnancement précis du langage écrit⁶⁴⁸. Dans le texte de Celati n'émerge pas seulement la question de la forme légitime de l'écriture, mais aussi celle de l'imposition de l'activité d'écrire tout court en tant que support positif sur lequel

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁴⁷ Gilles Deleuze, « Schizophrénie et société », in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003, p. 17-28, p. 26.

⁶⁴⁸ Nous sommes notamment sensibles aux résonances entre les réflexions de Celati autour du langage et son écriture et le chapitre « *L'économie scripturaire* » de Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Folio, 1990, p. 195-224. Il faut également rappeler les relations entre régimes discursifs et agencement du pouvoir tel que Foucault (une lecture chère à Celati, plusieurs fois citée) les a analysées en termes d'« *ordre* ». Sa leçon inaugurale au collège de France en formule une synthèse efficace : Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1970.

s'exerce la production (fictionnelle) d'une subjectivité et sa surveillance. L'écriture comme un devoir face à un regard inquisitorial, finalement, plutôt que comme une possibilité et un désir autonomes. Il faut écrire, s'inscrire par l'écriture, et il faut aussi le faire d'une certaine manière, d'une façon convenable : c'est ainsi qu'on assure le fonctionnement de l'économie du contrôle scripturaire. Les voix commandent au protagoniste de *Comiche* de ne pas cesser de noter ni d'arracher ses pages, en lui disant en même temps d'éviter toute faute et toute lacune :

Allorché una voce mi ha detto : – non devi strappare devi segnare. E : – che noi leggiamo. Corso nel cesso ho fatto segni nell'aria chiedendo come ciò potesse darsi. Mentre sempre quei fastidi che mandano notte e giorno inducono a gravi errori e imperfezioni di forma. Ottenendo la risposta secondo cui qualcuno verrebbe a leggere di notte nel mio quaderno e gli piace. E io non devo strappare altrimenti poi non si capisce nulla di quanto scritto e viene loro il nervoso con tutte quelle parti mancanti.

Une voix m'a donc dit : – tu ne dois pas arracher tu dois noter. Et : – que nous lisons. Couru aux chiottes j'ai fait des signes dans l'air demandant comment ça se faisait. Alors que toujours ces dérangements qu'on envoie la nuit et le jour induisent à des erreurs graves et à des imperfections de forme. Obtenant la réponse selon laquelle quelqu'un viendrait lire la nuit dans mon cahier et ça lui plaît. Et je ne dois pas arracher sinon après on ne comprend rien dans ce que j'ai écrit et ils s'énervent avec tous ces mots manquants.⁶⁴⁹

L'interdiction d'écriture (ne-pas-pouvoir-écrire) est donc doublée par l'imposition de l'écriture (devoir-écrire) dans un jeu de contraintes qui dessine une même impuissance d'écrire : qu'elle se donne par l'impossibilité négative ou par le commandement positif⁶⁵⁰.

⁶⁴⁹ Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, op. cit., p. 58.

⁶⁵⁰ En fouillant parmi les papiers inédits archivés à la bibliothèque Panizzi de Reggio Emilia, il est possible de tomber dans le dossier 11/143 sur un texte au titre sans équivoques : *Scrivere per obbligo* (à savoir: « écrire par obligation »). Dans ces notes, Celati déploie une critique (à vrai dire habituelle chez lui) de l'obligation d'écrire et d'être auteur, notamment selon les attentes d'un certain système littéraire contemporain nourri à la fois par l'académie et par l'industrie culturelle.

1.4

Pouvoir-ne-pas écrire (ou l'écriture des contingences)

Dans les aventures du protagoniste de *Comiche*, Celati semble au fond projeter sa propre expérience tourmentée de l'écriture par une exagération caricaturale et pathologique. Comme sa *persona* Otero Aloysio, il se débat contre les menaces institutionnelles permanentes qui lui enjoignent d'écrire, d'écrire d'une certaine façon. Tout au long de son parcours intellectuel (entre essais, œuvres littéraires et entretiens), Celati semble lutter contre la double mâchoire d'une obligation à écrire et à écrire-ainsi. Prise dans cette économie prédéfinie la langue (ainsi que la pensée qu'elle exprime) semble instituer un espace en dehors des attentions écologiques et imminentes, d'une sensibilité aux conditions singulières et contingentes. Enseveli parmi les dossiers de la Biblioteca Panizzi nous retrouvons un texte très dense autour des questions de la langue, de la contingence et d'expérience inspiré de Wittgenstein, qui mérite d'être pris en considération à ce propos⁶⁵¹. Dès le premier paragraphe, Celati définit la question tout à fait complexe qui lui tient à cœur: c'est « le sentiment de la contingence immédiate et toujours irrésolue, qui ne correspond jamais complètement aux solutions offertes par les mots ».

Questo sono per lo più le spiegazioni soddisfacenti, macchine belliche per premunirsi su tutti i lati contro chi vorrebbe invocare i casi particolari di cui ha fatto esperienza. [...] Ad esempio spesso riusciamo ad afferrare, attraverso dettagli, tutta una forma di vita attraverso un gesto o un tono di voce. Così possiamo pensare a connessioni tra certe particolarità del nostro modo di vivere. Non tanto confronti tra figurazioni complessive, o sistemi, ma tra dettagli di vita che comprendiamo per esperienza.

Souvent les explications satisfaisantes se réduisent à ça, à des machines de guerre pour se prémunir de tous les côtés contre qui voudrait invoquer les cas particuliers dont il a fait expérience. [...] Par exemple on arrive souvent à saisir, à travers des détails, toute une forme de vie grâce à un geste ou à un ton de la voix. Nous pouvons ainsi saisir des connexions entre certaines particularités de notre façon de vivre. Non pas tellement des comparaisons entre des figurations générales, ou systèmes, mais

⁶⁵¹ C'est écrit au titre « La media oscurità dell'esperienza » (« L'obscurité moyenne de l'expérience »), conservé dans le dossier 1/2.

Nous avons déjà évoquée cette question à travers l'anthropologie d'Abram et les créations de Frammartino : lorsqu'elle s'avère trop rigide, abstraite et codifié, le code linguistique interfère avec l'expérience environnementale par le biais d'explications et filtrages conceptuels. « *La media oscurità dell'esperienza* » constitue une tentative, de la part de Celati, de revendiquer une légitimité de l'expérience dense et imprévisible des contingences particulières – la racine de l'expérience serait toujours dans des situations contingentes – donnant lieu à un plus libre rapport de connaissance du réel. Il affirmera ensuite que les « raisons incertaines de l'expérience » sont vouées aux vertus de l'« interprétation » et de l'« hésitation » à l'abri des « généralisations ». Elles doivent, par conséquent, être protégées de l'appropriation et de la présupposition langagières. Celati esquisse ici une idée non cartésienne de la connaissance, plus basée sur l'incertitude et l'extériorité d'une enquête que sur la certitude et l'intériorité. C'est-à-dire sur ce qu'il nomme « obscurité moyenne » de l'empirique et du contingent :

Si potrebbe dire che è un comportamento, che il sapere è un comportamento. Non un processo interno, con cui l'individuo dovrebbe diventare intimamente consapevole di qualcosa, ma una attività o disciplina che coinvolge tutto il corpo. [...] Non un processo interno, l'acquisizione di una verità interna, ma un'attività tutta rivolta all'esterno e non richiedente un'approvazione espressa discorsivamente.

On pourrait dire qu'il s'agit d'un comportement, que le savoir est un comportement. Ce n'est pas un processus intérieur, par lequel l'individu devrait devenir intimement conscient de quelque chose, mais une activité ou discipline qui implique tout le corps. [...] Ce n'est pas un processus intérieur, l'acquisition d'une vérité intérieure, mais une activité entièrement tournée vers l'extérieur qui ne demande pas une approbation exprimé par le discours.

L'expérience représente donc un court-circuit de l'intériorité du discours face à la relation pratique avec ce qu'il appellera ailleurs la « distance contingente » des choses. Le principe d'une certaine écologie attentionnelle et cognitive entraîne donc une certaine exigence interruptrice vis-à-vis des codes langagiers nous éloignant des circonstances environnantes. En ce sens s'impose un geste négatif qui – étant plus puissant qu'impuissant – on pourrait définir selon une formule agambenienne « pouvoir-ne-pas-écrire ». Pouvant ne pas écrire, l'auteur peut se prêter à une plus précise réception des phénomènes qui l'entourent et aux relations que ceux-ci lui suggèrent (avec les

mots, notamment). Une posture d'écoute et de captation qui le mène finalement à ce pouvoir-écrire-autrement (documentaire) dont *Comiche* représente un témoignage important⁶⁵². Il est autant question de pouvoir s'adonner à une expérience sensibles du milieu contingent que de découvrir aussi (avec celle-ci, par celle-ci) un nouveau rapport contingent et réceptif à la langue, en dehors d'une maîtrise d'auteur.

Plutôt qu'« auteur » ou « écrivain », Celati se considère « conteur » (« *narratore* ») ou mieux « *scrivener* » (selon la suggestion de Rebecca West⁶⁵³). Or, d'un côté ce terme particulier qui est traduisible en français comme « scribe » nous renvoie à une conception de l'activité langagière qui est de l'ordre de l'enregistrement, de l'autre il nous mène droit à la référence d'un personnage particulier : le Bartleby de Hermann Melville. Ce *Bartleby the scrivener* dont Celati a produit une mémorable traduction et introduction⁶⁵⁴ en instaurant une identification intime entre son travail et celui du célèbre employé de Wall Street. Le « *I would prefer not to* » du personnage représente la devise parfaite du geste de désœuvrement scriptural revendiqué par Celati qui ouvre l'écriture à d'autres expériences (documentaires) à travers une nouvelle disponibilité aux contingences sensibles. Des contingences qui sont autant celles des phénomènes singuliers qui nous entourent que celles propres aux forces de la langue souvent bridées par les codes établis. Qu'Agamben⁶⁵⁵ – rejoignant Celati parmi les nombreux commentateurs du récit de Melville – ait relié le geste de Bartleby aux notions d'écriture et de contingence, cela étaye notre proposition et dévoile une certaine affinité entre les deux

⁶⁵² Toujours dans l'essai inédit cité, il affirme à ce sujet : « La condition d'exercice de l'écriture dépend sans doute d'un cours inertiel des mots, qui mentent et nous mènent où ils veulent, jamais où nous voulons. [...] Alors les héros de l'écriture sont forcément la plupart du temps anormaux et étrangers – étrangers aux généralités qui dominent la vie dans la coquille, l'attachement béat et idiot à un territoire. Ici je ne parle pas de la littérature, mais de cette activité sans patrie ni destination qui est l'absorption dans les phrases qui remplissent une page ».

⁶⁵³ L'importante monographie de Rebecca West (*Gianni Celati. The craft of the everyday storytelling*, Toronto, Toronto University Press, 2000) aurait même dû s'appeler, selon l'aveu de l'autrice, *Celati the scrivener* (p. 15). Sur ces thèmes et la question de l'autorialité refusée, nous renvoyons plus amplement à son chapitre d'introduction « Meeting Celati » (p. 3-17).

⁶⁵⁴ Herman Melville, *Bartleby lo scrivano*, traduction et présentation de Gianni Celati, Milan, Feltrinelli, 1991.

⁶⁵⁵ Il y a au moins deux textes fondamentaux d'Agamben autour de la figure de Bartleby : le premier est le chapitre « Bartleby » de son manifeste de pensée politique *La communauté qui vient* (Paris, Seuil, 1990), tandis que le deuxième consiste en une réponse à l'analyse deuleuzienne du récit américain : *Bartleby ou la création*, Belval, Circé, 1995. Dans ce dernier la question de l'écriture devient le thème capital du commentaire. La correspondance avec le travail de Celati ne relève pas seulement des contenus, mais aussi des dates.

auteurs italiens⁶⁵⁶. En comparant leurs textes (datant de la même période), les résonances conceptuelles sont remarquables et l'entente paraît immédiate⁶⁵⁷. Dans le contexte particulier qu'on a commencé à introduire, le lien entre l'expérience scripturale et les puissances contingentes (que les deux évoquent au sujet de *Bartleby*) s'activera dans des pratiques littéraires enregistreuses, sensibles aux circonstances immédiates et quelconques échappant à toute généralisation.

1.5

La langue-medium : *a weather-word*

Les principes théoriques qu'on vient de résumer balisent une pratique environnementale de l'écriture aux expressions multiples chez Celati. Dès son premier ouvrage *Comiche*, il met en place une mille-feuille écologique dont peut essayer de retracer quelques-uns des niveaux principaux. D'abord prêtons attention à un certain rapport écologique à la langue, à savoir considérons la question de la langue-medium ou du devenir-medium de la langue. Un de ses aspects les plus intéressants serait une certaine assimilation de la langue à un phénomène atmosphérique, plus précisément aérien, qui renvoie directement à l'extériorisation du langage préconisée par Celati à plusieurs reprises. Cela nous suggère le paradigme d'une météorologie linguistique à

⁶⁵⁶ Rebecca West (non seulement critique mais aussi amie de Celati) affirme qu'en raison d'une connaissance amicale « l'influence mutuelle est sans doute le résultat de conversations informelles et d'échanges de pensées davantage que d'une lecture réciproque impersonnelle » (*Gianni Celati. The craft of everyday storytelling, op. cit.*, p. 51). Dans un échange personnel par courriel, l'auteure nous a indiqué la relation commune avec Ginevra Bompiani (amie de l'écrivain et femme du philosophe) en tant qu'occasion probable de croisement des deux. Pour ce qui concerne la mise en parallèle du travail de Celati et de celui d'Agamben nous renvoyons également à la critique de Marco Belpoliti, « Terribile mitezza di *Bartleby*, lo scrivano che sa dire "no" », in Marco Belpoliti et Marco Sironi (éd.s), *Gianni Celati, op. cit.*, p. 201-203.

⁶⁵⁷ Parmi les matériaux du Fondo Celati, plus exactement dans le dossier 11/143, nous retrouvons une autre confirmation de l'intérêt de l'écrivain pour le philosophe. On repère la note suivante « L'irrimediabile, Agamben, il qualsiasi » (« L'irréremédiable, Agamben, le quelconque » : des thèmes familiers à Celati) à l'intérieur d'une série nommée « briciole filosofiche » comprenant également Wittgenstein et Kierkegaard.

partir du postulat d'une perméabilité réversible entre langue et milieu⁶⁵⁸. Déjà dans l'univers visionnaire de *Comiche*, la communication langagière était expulsée de l'intériorité individuelle pour devenir un phénomène météorologique impersonnel, une nappe environnementale, un « envoûtement »⁶⁵⁹ :

Il cielo dietro era disteso in tante linee parallele più azzurre in basso dove sembrava quasi acqua nera e più chiare verso l'alto. Tali linee erano come ho saputo poi le onde sonore di chi parlava vicino e lontano giungenti sino a quelle orecchie in ascolto di sorveglianza generale per conto di chi sa chi.

Le ciel derrière était étalé en plusieurs lignes parallèles plus bleues en bas, où il semblait presque de l'eau noire, et plus claires vers le haut. Ces lignes étaient, comme je l'ai appris ensuite, les ondes sonores de ceux qui parlent proches ou lointains arrivant jusqu'à ces oreilles en écoute de surveillance générale au nom de je ne sais pas qui.⁶⁶⁰

Cette remarque d'Otero Aloysio est dictée par son délire visionnaire aux accents complotistes et paranoïaques. De son point de vue, une telle météorologie de la langue représente surtout une menace car la circulation environnementale dont les discours font l'objet devient une occasion d'interception et de surveillance de la part d'une entité inconnue. Dès le début, d'autre part, l'aventure de son journal s'était inscrite dans une dynamique d'écoute et de notation des voix environnantes (qu'elles soient réelles ou imaginaires...) : son cahier se déployait, ainsi, comme un album où s'enregistraient confusément les multiples présences qui hantaient le milieu autour du protagoniste.

——— Un venditore ambulante con sacco in spalla disceso dai tetti cadendomi innanzi

⁶⁵⁸ En ce sens, la notion de « medium » à laquelle nous faisons référence se rapproche de celle que Antonio Somaini tire d'une analyse de la différence entre les termes allemands « *Medium* » et « *Apparat* » employés par Walter Benjamin au sujet des contextes techniques. Le premier terme désignerait « l'extension spatiale de l'environnement, le milieu, l'atmosphère, l'*Umwelt*, où la perception advient », à savoir un contexte façonné par des « conditions matérielles et techniques » (« Walter Benjamin's Media Theory : The *Medium* and the *Apparat* », in *Grey Room*, n. 62, 2016, p. 6-41, p. 7 et 8). L'analyse de Somaini souligne l'importance du concept d'« *Aura* » dans l'émergence d'une telle acception environnementale du medium et ne manque pas de nous rappeler la filiation étymologique de cette expression benjaminienne avec les mots grec et latin qui indiquent l'air, le souffle, la brise (p. 23).

⁶⁵⁹ Nous nous référons à la notion d'« envoûtements médiatiques » qui a été discuté dans un riche dossier de la revue *Multitudes*. Au cœur d'une telle notion se situe une conception des médiations comme des phénomènes qui « nous "traversent" et nous "informent", davantage qu'ils ne nous "entourent" ou ne nous "connectent" » qui n'est pas étrangère à l'ensemble de la réflexion de Gianni Celati. Nous allons vérifier sur le terrain de l'écriture ce qui est affirmé d'une manière plus générale par l'introduction au dossier de *Multitudes* : « Ce qu'il faut nous apprendre à voir et à expliquer, ce sont les *médiiums* (milieux, médiateurs et mages, multiples et superposés) dans lesquels nous sommes immergés, qui nous font respirer, inspirer, expirer les idées et les désirs qui nous animent tous, chacun d'une façon singulière » (Yves Citton, Frédéric Neyrat et Dominic Quessada, « Envoûtements médiatiques », in *Multitudes*, n. 51, 2012, p. 58-63, p. 58-59).

⁶⁶⁰ Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti, op. cit.*, p. 81.

Un marchand ambulancier avec un sac sur son épaule descendu des toits me tombant devant comme chat avait demandé erronément : – Fantini ? On dirait à la recherche de celui-ci et que je lui ressemble. Il me donne une baguette sortie du sac c'est-à-dire il voulait que je signe une feuille de cahier conforme à mon identité supposée mais jamais avouée. Et moi j'écrivais : – Breviglieri. Et aussitôt je biffais par erreur avec convulsion intérieure. Je m'aperçois pourtant même tôt qu'il s'agit d'une main étrangère à moi inconnue laquelle écrivait cela et d'autres événements de la plus grande incertitude. Sur le cahier semblaient exposés des faits arrivés à moi mais entretemps oubliés et je lisais ces notes en m'en souvenant soudainement.⁶⁶¹

Otero Aloysio décrit ici une expérience de l'écriture et du langage comme quelque chose qui échappe à l'auteur et à son identité, quelque chose qui advient malgré lui : c'est une main étrangère, involontaire qui pilote ses notes dans un processus qui mélange l'automatisme, l'attention et la hantise. Évidemment la signature de cet album hanté s'avère problématique, son appropriation demeure nécessairement incertaine. Qui écrit ? Qui est responsable ou coupable de ce qui est marqué ? Cette expérience représente un traumatisme ressassé sans arrêt par le personnage de Celati à travers le constat angoissé d'une interférence maligne : il se sent constamment menacé par une aliénation autant inquiétante qu'insaisissable, une expropriation à conjurer.

Peut-être qu'Otero Aloysio aurait été soulagé s'il avait su qu'il ne constituait point un cas isolé ni unique: des gens comme lui, il y en a eu beaucoup et ils étaient bien connus par les pionniers de la psychanalyse au tournant du XX^e siècle. Un arrière-grand père du personnage de Celati pourrait être le fameux docteur Schreber : un malade psychiatrique allemand dont les exceptionnelles mémoires ont été étudiées par Freud et Lacan (entre autres)⁶⁶². Sa névrose avait dessiné une cosmologie délirante où s'établissait une communication prodigieuse et envahissante entre lui et Dieu par un formidable système de rayons nerveux. Dans l'univers décrit par Schreber nous pouvons repérer – en faisant abstraction de la fantaisie pathologique et de ses interprétations médicales – un modèle éloquent de la circulation atmosphérique et contagieuse de la pensée et des agentivités. Il y aurait donc toute une vision écologique surprenante de la communication à tirer de l'univers imaginé par Schreber, après avoir mis

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁶² Nous nous référons à la traduction française de Daniel Paul Schreber, *Mémoires d'un névropathe*, Paris, Seuil, 1975.

entre parenthèses ses côtés les plus inquiétants et les plus ridicules. Celati, d'ailleurs, connaissait bien ce « grand psychotique, le président Schreber » (il l'appelle ainsi avec affection), dont il citait le cas cas dans des études contemporaines de la rédaction de *Comiche*⁶⁶³. À ce propos, il est sans doute pertinent de rappeler que *Le aventure di Guizzardi*, son livre suivant – qui hérite beaucoup d'éléments de ce premier – mettra même en scène un personnage purement schreberien qui communique (et se dispute) avec dieu par une espèce d'inexplicable connexion nerveuse⁶⁶⁴.

Bien que Celati ne le cite jamais, s'impose ici une référence au travail d'un acolyte de Freud, Victor Tausk. Celui-ci s'intéressait en particulier à des situations cliniques où il était question de mystérieux systèmes d'influence et de gouvernement extérieur, entre mécanique et physique des fluides, qu'il a proposé d'appeler les « machines à influence »⁶⁶⁵. Plusieurs auteurs de l'archéologie des media, à commencer par Jeffrey Sconce, se sont intéressés à de tels cas en essayant de les arracher à une interprétation bornée à la simple psychologie individuelle afin de restituer politiquement ces phénomènes à leur contexte socio-technique⁶⁶⁶. Sconce nous invite à remarquer que ces situations tendaient à émerger dans le cadre d'une société de masse de plus en plus

⁶⁶³ Dans un de ses essais sur le comique Celati prend le temps de discuter ce cas qu'il affectionne particulièrement. Il s'agit d'un personnage qu'il observe non sans une certaine admiration en le reliant à d'autres exemples comme celui de l'artiste brut suisse Adolf Wölfl : « Président du tribunal de Dresde, hospitalisé en proie à une grave forme de paranoïa, Shreber avait écrit un volume de mémoires formidables, où on trouve une fantaisie cosmologique de rayons qui provenant de Dieu l'atteignent, le pénètrent et le fécondent. [...] Mais nous avons ici l'impression que dans ce cas clinique, concernant les fantaisies d'un psychotique, Freud entre dans un terrain inconnu à lui, et il n'arrive pas vraiment à faire face à ces images, et au final il traite Shreber plus comme un maître que comme un patient » (Gianni Celati, *Finzioni occidentali*, *op. cit.*, p. 105).

⁶⁶⁴ La situation, source de bagarre et de comique, se présente de la manière suivante, en mélangeant prière naïve et occultisme grotesque surtout à cause des questions systématiquement triviales : « Les choses se passaient de la façon suivante. Par exemple le vieux levait les yeux au ciel et demandait : “Cet argent, faut-y le porter au mont-de-la-pitié ou le garder par devers nous?” Et le Seigneur répondait : “Le garder” [...] Car le Seigneur communiquait avec Muccini père par le mien d'ondes dévotes que le vieux grigou s'entendait à capter comme nul autre » (Gianni Celati, *Les aventures de Gbizzardì*, Paris, Salvat, 1991, p. 21).

⁶⁶⁵ Victor Tausk, « On the Origin of the “Influencing Machine” in Schizophrenia », in *The Journal of Psychotherapy Practice and Research*, n. 1, 1992, p.184-206. Gilles Deleuze, un auteur cher à Gianni Celati, a également souligné l'importance du paradigme des machines de connexion dans le « processus » de la schizophrénie : « Le thème de la machine, ce n'est pas que le schizophrène se vive comme une machine, globalement. Mais il se vit traversé de machines, dans des machines et des machines en lui ou bien adjacent à des machines. Ce ne sont pas ses organes qui sont des machines qualifiées. Mais ses organes ne fonctionnent qu'à titre d'éléments quelconques de machines, de pièces en connexion avec d'autres pièces extérieures (un arbre, une étoile, une ampoule, un moteur » (« Schizophrénie et société », *op. cit.*, p. 17).

⁶⁶⁶ Voir en particulier Jeffrey Sconce, « On the Origins of the Origins of the Influencing Machine : Media Archaeologies » in Erkki Huhtamo et Jussi Parikka, *Media archaeology. Approaches, Applications and Implications*. Berkeley, University of California Press, 2011, p. 70-94.

façonnée par des infrastructures de communication à distance. Selon cette perspective, les fantaisies délirantes des patients psychiatriques se limitent à intercepter et à broder dans leur imagination la conscience des phénomènes de flux, d'influences et d'échanges qui dominent nos sociétés modernes, dont Tarde était en train de donner la description sociologique (elle aussi articulée en termes de magnétismes, d'influences et de somnambulisme)⁶⁶⁷. En ce sens, ces individus troublés auraient pu être pris plus au sérieux qu'ils ne l'ont été, au lieu de laisser leurs intuitions visionnaires s'égarer dans les entrailles des institutions répressives et thérapeutiques. Dans leurs visions dystopiques d'« appareils à influencer » (qui s'approprièrent et reconfiguraient les savoirs physiques, médiatiques, occultistes et philosophiques de leur époque) gisait un grain précieux de sagesse : à savoir la conscience potentielle de l'extériorisation de l'expérience dans un réseau de flux trans-individuel, un phénomène de plus en plus incontournable dans la société européenne de la fin du XIX^e siècle en voie d'intense médialisation. Ce qui se manifeste par de telles projections pathologiques ne serait qu'une conscience aiguë de l'échelle non plus négligeable d'implication dans les milieux et la médialité. Le commentaire ironique de Citton met en évidence précisément cet aspect fondamental du mécanisme médiarchique qui nous enveloppe pour le meilleur comme pour le pire: « Nous baignons tous dans des flux dont nous savons – à moins d'être vraiment fous – qu'ils influencent nos pensées et nos comportements »⁶⁶⁸. La posture de Citton nous renvoie vers l'invitation deleuzienne à « décrire la schizophrénie en termes positifs » au lieu d'en saisir uniquement « les destructions », les « trous », les « lacunes »⁶⁶⁹. Si notre société tend à produire de plus en plus de souffrances psychiques – selon l'avis de Celati, répété à plusieurs reprises – ce serait aussi à cause de cette pression insoutenable qu'elle met sur les sujets individuels et leurs responsabilités volontaires, en oubliant toute attention envers les inter-actions environnementales dans lesquels ces subjectivités sont inscrites et façonnées.

Entre autres, Sconce s'intéresse particulièrement à un cas d'archéologie virtuelle des média qui n'aurait jamais pu être soigné par Freud ou son collègue Tausk car il remonte à l'époque plus précoce de la révolution française : celui de James Tilly Matthews et de ses « machines à tisser l'air » (autrement dites « *air looms* »). Son délire

⁶⁶⁷ Voir : Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2001.

⁶⁶⁸ Yves Citton, *Médiarchie*, *op. cit.*, p. 202.

⁶⁶⁹ Gilles Deleuze, « Schizophrénie et société », *op. cit.*, p. 26.

avait inventé le complot d'un formidable appareil capable de conditionner l'humeur, la pensée et les gestes des gens à travers un traitement spécial des courants d'air. L'exceptionnelle clairvoyance de cette fantaisie tient à ceci que, au fond, toute notre existence dans et par les media ressemble à une immersion dans le *weather-world* d'un vaste métier à tisser les flux aériens. Loin d'être dénoncée comme une folie, et loin de faire l'objet d'une lamentation paranoïaque, cette immersion est analysée par Sconce comme une perception possible de notre réalité, dont il faut accepter qu'elle écorne nos prétentions de maîtrise.

Nous trouvons ici une première zone de rapprochement à Celati. Chez lui, l'aliénation malveillante (bien que drôle) des flux vocaux des *Comiche* peut se transformer en une aliénation libératrice pour celui ou celle qui, comme cet écrivain, reconnaît son *clínamen* en se déclarant prêt à l'accompagner sans défendre à tout prix son contrôle. Cette extériorité hostile de la langue qui ventriloquait Otero Aloysio ne rencontre pas, chez son auteur, une résistance troublée et, au contraire, semble devenir par son acceptation même une occasion d'émancipation des prétentions de l'ego et de sa volonté⁶⁷⁰. Il s'agit du passage d'un régime défensif et volontariste (comme domination médiatique) à un régime accueillant et attentif, nourri par une vision écologique de la communication : non pas une « perte de réalité » pathologique mais plutôt « une percée vers “un plus de réalité” » libérateur⁶⁷¹.

Chez Celati, la métaphore par excellence d'un tel paradigme écologique de la langue est celle de l'air qui circule, du souffle, du vent. Ici l'exemple de Tilly Matthews déniché par Sconce s'avère particulièrement intéressant, car cette activité du « tissage de l'air » qui constituait pour le psychopathe britannique une menace complotiste de-

⁶⁷⁰ En prenant du recul par rapport à son personnage, le travail de Celati essaiera de racheter une certaine condition d'aliénation par un retournement positif. Il décrit une extériorisation, donc, qui peut être bénéfique et soulager une autre aliénation (épuisante, nocive), celle de la conscience et de la volonté individuelle déconnectées des phénomènes contextuels. Nous retrouvons les éléments de cette réflexion dans une des réponses donné par Celati à Cortellessa qui l'interrogeait à propos de sa notion du « dehors des mots » : « “Que vouliez-vous exprimer par ce livre?” Dans cette question il y a toutes les séquelles de l'enseignement scolaire, les clichés d'un humanisme retombé dans l'idéologie de l'individu séparé des autres et autosuffisant. De toute manière on peut s'en passer. On peut se passer également d'un style d'auteur. Seulement ce qui te mène vers le dehors, dans les comportements, est nécessaire : l'aisance qu'on arrive à avoir en se mélangeant au dehors et aux étendues. C'est la soustraction dont tu me parlais, je crois. » (Andrea Cortellessa e Gianni Celati, « L'assoluto della prosa. Conversazione con Gianni Celati » in *Riga – Extra*)

⁶⁷¹ Gilles Deleuze, « Schizophrénie et société », *op. cit.*, p. 25. Il s'agit ainsi d'imaginer et défendre une transition possible entre une condition d'« envoûtement » nocive à une condition enrichissante et expansive de « désenvoûtement ».

vient pour l'auteur italien la figure désirable d'une manière d'écrire générée par un mouvement extérieur et impersonnel. À savoir, une écriture impersonnelle qui ne peut être récupérée par aucune autorité intérieure. Celati la décrit comme une conversation avec les courants d'air, ou encore comme l'événement d'une rafale de vent, un « état venteux », qui nous emporte et nous traverse depuis l'extérieur :

Stavo dicendo che se non prendi la narrazione come un oggetto ma come una ventosità che ti investe, come un flusso immaginativo, che porta emozioni e pensieri, allora non c'è dubbio che corrisponda a un moto espansivo di contentezza. E non viene fuori niente di buono se non c'è quella contentezza, che è la stessa degli incontri con gli sconosciuti dove si scambiano pensieri e fantasie, o quella degli incontri amorosi segreti e fluidi.

J'étais en train de dire que si tu ne prends pas la narration comme un objet mais comme une "ventosité" qui t'investit, comme un flux imaginatif, qui amène des émotions et des pensées, alors il est évident que cela correspond à un mouvement de bonheur. Rien d'intéressant sort s'il n'y a pas ce bonheur, c'est la même chose que des rencontres avec des inconnus où on échange des pensées et des fantaisies, ou des rencontres amoureuses fluides et secrètes.⁶⁷²

Bien qu'il fasse également recours à d'autres images pour décrire cette exo-écriture⁶⁷³, l'image de l'air et de ses circulations reste le paradigme plus fréquent: « Il me semble que dans la narration tout est un fait atmosphérique comme les nuages »⁶⁷⁴. Le paradigme aérien semble condenser chez Celati la conviction plus générale d'un devenir-medium de la langue : non seulement « intermédiaire » et « moyen » mais aussi « environnement » ; autant « *entre nous* (intermédiaires et médiateurs de nos collaborations) » et « *autour de nous* (milieux de conditionnement de nos

⁶⁷² Gianni Celati, « Riscrivere, ri-raccontare, tradurre. Conversazione con Marianne Schneider », *op. cit.*, p. 47.

⁶⁷³ Comme l'élément électromagnétique : « Celui qui écrit n'est qu'un fil électrique qui porte le courant collectif, toujours au-delà de lui » (Gianni Celati, « Intervista par la pubblicazione basca di *Parlamenti buffi*. Conversazione con Jon Benito », in Marco Belpoliti et Marco Sironi (éd.s), *Gianni Celati, op. cit.*, p. 50-54, p. 54). Pour la question des phénomènes electro-magnetiques dans une perspective de théorie médiale, nous renvoyons à la discussion des processus d'électrification et d'électrisation chez Yves Citton, *Médiarchie, op. cit.*, p. 71.

⁶⁷⁴ C'est Sironi (*Geografie del narrare, op. cit.*, p. 108) qui nous rappelle les mots prononcés par Celati. Sironi désigne la composante météorologique de son écriture par le concept latin de *caelum* en la reliant au travail autour du ciel *Infinito* mené par l'ami photographe Luigi Ghirri. Il poursuit ensuite la citation de la réflexion de Celati : « Tout ce qui reste entre les mains d'une narration est la sens changeant d'une atmosphère, d'un courant d'air auquel nous avons été exposé » (p. 121).

interactions) » que dans nous⁶⁷⁵. Cela se transforme en des invitations récurrentes et ironiques à « aérer les bouquins », à écrire « en plein air » dans un état d'exposition et de disponibilité environnementale qui garde la puissance de l'indéterminé, du non-individuel⁶⁷⁶. Celati récupérera, d'ailleurs, du répertoire dantesque (*Le banquet*, I, 3) l'image de l'écrivain comparé à un bateau ingouvernable en proie au vent que nous allons retrouver en exergue dans un de ses livres : « En vérité, j'ai été poussé comme un navire sans voile et sans gouvernail vers divers ports, divers golfes et diverses plages par le vent desséchant que souffle l'amère pauvreté ». Le thème aérien est tellement central qu'il a aussi préconisé la réalisation d'un documentaire entièrement consacré à l'air, en compagnie de John Berger.

Pochi libri hanno un po' d'aria che circola nelle loro pagine, l'aria di quell'indeterminato che resta fuori dai discorsi. Io adesso voglio fare un documentario sull'aria, che credo si chiamerà *Aria ai confini d'Europa*. Vorrei farlo con un amico, lo scrittore inglese John Berger, e quando gli ho scritto per spiegarli la mia idea, lui mi ha risposto : « The air of Europe begins with a flight of worries. Elsewhere they are wishes ».

Peu de livres ont un peu d'air qui circule dans leurs pages, l'air de cet indéterminé qui reste en dehors des discours. Maintenant je veux faire un documentaire sur l'air, que va s'appeler je crois *Air aux confins de l'Europe*. Je voudrais le faire avec un ami, l'écrivain anglais John Berger, et quand je lui ai écrit pour lui expliquer mon idée, il m'a répondu : « The air of Europe begins with a flight of worries. Elsewhere they are wishes ».⁶⁷⁷

⁶⁷⁵ Yves Citton, *Médiarchie*, *op. cit.*, p. 44 et 57.

⁶⁷⁶ Celati confie à Baratto, un de ses personnages les plus connus, une synthèse de son point de vue sur l'extériorité impropre de la langue et, par conséquent, de la pensée : « Après quelques autres phrases de ce genre le professeur lui demande de s'expliquer un peu mieux; ils veulent savoir ce qu'il a dans la tête. Alors Baratto, se redressant comme un somnambule pour s'asseoir, se touche une tempe et répond que là dedans, dans la tête, il n'y a rien, que tout se passe à l'extérieur. [...] Les phrases viennent et puis s'en vont, et elles font venir des pensées qui s'en vont à leur tour. Parler et parler, penser et penser, puis il ne reste rien. La tête n'est rien, tout se passe dehors » (Gianni Celati, *Quatre nouvelles sur les apparences*, Paris, Flammarion, 1993 p. 41-42).

⁶⁷⁷ Andrea Cortellessa e Gianni Celati, « L'assoluto della prosa. Conversazione con Gianni Celati » in *Riga - Extra*. Dans le souffle, dans la circulation aérienne nous nous retrouvons foncièrement reliés les uns aux autres, dans une communauté atmosphérique comme celle décrite par le peintre Menini, porte-parole littéraire de Celati : « Dans cette nébuleuse nous sommes tous reliés les uns aux autres par la respiration. Personne ne peut respirer différemment des autres et avoir des pensées différentes ». Et il termine ensuite en se moquant du libre arbitre individuel : « Voilà pourquoi nous sommes tous des soulards qui ne savent pas ce qu'ils font mais qui se tiennent par la main » (Gianni Celati, *Quatre nouvelles sur les apparences*, *op. cit.*, p. 52-53).

Celati tente d'énoncer une véritable physiologie météorologique construite autour des mouvements et des connexions de l'air, dont il donnera également une généalogie aussi érudite qu'hilarante lors d'un essai sur les origines du comique. Il s'intéresse, notamment, à la réception des théories cosmologiques du *Corpus hippocraticum*⁶⁷⁸ dans le milieu intellectuel de Rabelais pour en faire le terreau d'une certaine écologie corporelle et matérielle « du flux vital » en termes de rire, de souffle et d'expulsion, qui serait propre aux écritures des poèmes comiques et à certains de leurs moments typiques (le pet, le rot...) :

Nella dottrina della raccolta ippocratica aria e fuoco sono strettamente collegati perché il soffio è l'alimento del fuoco e il fuoco privato del soffio non potrebbe vivere. Il vento che è soffio cosmico, quando accumulato diviene violento, sradica alberi e solleva i mari. Per la simpatia tra la vita cosmica e la vita corporale allo stesso modo, siccome mangiando si accumula aria, è necessario poi ruttare.

Dans la doctrine hippocratique l'air et le feu sont étroitement connectés car le souffle est l'aliment du feu et le feu sans souffle ne pourrait pas vivre. Le vent qui est souffle cosmique, lorsqu'il est accumulé devient violent, déracine les arbres et soulève les mers. D'une manière similaire, à cause de la sympathie entre vie cosmique et vie corporelle, comme en mangeant on accumule de l'air, il est ensuite nécessaire de roter.⁶⁷⁹

L'émergence de ce qu'il appelle « une conscience malheureuse » remonterait, à son avis, à un repli introverti qui résiste, par diverses formes de retenues et de cloisonnement, aux dynamiques des flux qui nous traversent, animent et connectent⁶⁸⁰. L'élan érotique – on le remarque en passant – constituera un des autres moteurs des connexions comico-écologiques entre les corps dans l'espace (en dehors du contrôle volontaire, évidemment) que Celati n'hésite pas à décrire et exploiter.

⁶⁷⁸ Avec ce terme on désigne un corpus assez vaste de texte de médecine et de physiologie inscrit dans la tradition grecque et lié à la figure d'Hippocrate. Une édition globale de ces œuvres en langue française n'est aujourd'hui pas disponible, alors qu'elle existe par exemple en anglais.

⁶⁷⁹ Gianni Celati, « Dai giganti buffoni alla coscienza infelice », in *Finzioni occidentali : fabulazione, comicità e scrittura*, *op. cit.*, p. 53-110, p. 64. Nous pouvons retrouver une cosmogonie comique initiée par le vent dans le court récit « Com'è cominciato tutto quanto esiste ».

⁶⁸⁰ Au cours d'une conversation philosophique entre les deux personnages de Ridolfi et Cevenini, nous trouvons la réflexion suivante qui résume parfaitement la pensée de Celati : « L'air tourne autour de vous, rien ne reste immobile et compact, et on dirait alors que tout ce qui existe au monde est ce tourbillon, même s'il vous vient l'idée que vous n'avez rien à y voir, parce que vous êtes arrivé là par erreur. Mais en fait, c'est vous l'erreur, tout le reste est naturel. Tout est naturel, à part votre conscience et vos angoisses, comme Ridolfi l'a ensuite expliqué à l'ami » (Gianni Celati, *Cinéma mental*, Paris, Le serpent à plumes, 2006, p. 281).

Parmi ces flux et ces ondes qui nous enveloppent et nous parcourent, il faut d'ailleurs prendre en compte les phénomènes vocaux : le parallèle atmosphérique entre la langue et les phénomènes aériens s'y confirme d'une manière intuitive, surtout par la perspective de la parole et des expressions orales. Le fait d'entendre des voix ne représente pas tant un symptôme inquiétant, mais plutôt la saine reconnaissance du fait d'être immergé dans un monde de paroles. Il n'existe, d'ailleurs, aucune connexion plus directe entre l'élément verbal et le souffle aérien que celle de la voix, qui représente un événement foncièrement environnemental et circonstanciel. Elle advient dans un milieu et, en le traversant, elle façonne et est façonnée en même temps par son ambiance. C'est-à-dire qu'elle constitue ou modifie le milieu où son événement s'inscrit. Autour de la question de l'oralité se raccordent immédiatement la communication linguistique et cet « univers de vibrations et de résonances » qui représente la caractéristique principale des « média-environnement »⁶⁸¹.

Il n'est pas anodin, par conséquent, que Celati se soit autant intéressé à la voix ainsi qu'à la narration orale et à leur possible influence sur le processus de l'écriture, en tant qu'influence bénéfique dans les termes d'une environnementalisation de celle-ci. Tout son travail sur Beckett, par exemple, a été consacré à rendre visibles les gestes scripturaux qui renvoyaient à la « pratique contingente de réciter le texte » tout autant qu'à une certaine « logique dramatique sous-jacente à chaque texte » : parce que c'est ici que tout texte « peut se soustraire à la logique écrite et linéaire » et tendre « vers la négation de son autorité »⁶⁸². Finalement, la langue orale ramène le texte à son contexte contingent : c'est-à-dire qu'elle renvoie l'écriture à son advenir à la fois *dans* et *en tant qu'*un milieu singulier, au-delà de tout schéma ordonné et universel. Cet important nœud créatif et théorique qui se constitue autour de la fonction-voix fraie, chez Celati, de nombreux chemins de travail : par exemple, l'intérêt pour la narration orale et quotidienne, ainsi que celui pour les formes théâtrales ou performatives,

⁶⁸¹ Yves Citton, *Médiarchie*, *op. cit.*, p. 42. Pour la question de la dimension écologique et atmosphérique des techniques de communication et de traitement du sensible nous renvoyons aussi à l'introduction du chapitre « Il médium come *milieu, environnement, Umwelt, atmosfera* », in Andrea Pinotti et Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, p. 164-171.

⁶⁸² Gianni Celati, « Su Beckett, l'interpolazione e il gag », *op. cit.*, p. 172 et 189. Une réflexion importante autour de cet enjeu chez Celati a été menée par Rebecca West dans un des essais de son travail monographique auquel nous renvoyons : « Celati's body language : orality, voice and the theatre of ephemeral mortality », in *Gianni Celati. The craft of the everyday storytelling*, *op. cit.*, p. 181-220.

l'étude de genres médiévaux ancrés dans la transmission vocale comme la « *novella* » ou le poème comico-chevaleresque⁶⁸³...

Suivant les suggestions d'une pensée sensible au milieu comme celle de Tim Ingold, nous suggérons de décrire le statut environnemental du langage oral (menacé d'une perte inéluctable lors de sa transformation écrite) comme relevant d'un *skill*, c'est-à-dire d'une habilité située et relationnelle, autrement dit d'une sensibilité fine aux propriétés du milieu, toujours en recherche d'ajustement avec ces propriétés. Voici le portrait de la voix comme *skill* (précédé par un résumé précis des caractères de ce mode d'activité) :

Premièrement les *skills* ne sont pas des techniques du corps objectives et isolées, comme un instrument au service de la culture. Ce sont des propriétés du système entier de relations constitué par la présence du praticien dans son environnement. Deuxièmement, un *skill* n'est pas l'application mécanique de forces externes mais répond sans cesse aux conditions environnementales changeantes et aux nuances de la relation entre le praticien et son matériel pendant le déroulement de l'activité. Troisièmement, les *skills* sont réfractaires à la codification en formes programmatiques de loi ou de représentation. Par conséquent, ce n'est pas à travers la transmission de tels programmes qu'on apprend des *skills*, mais plutôt grâce à un mélange d'improvisation et d'imitation dans un cadre pratique. Or, tous ces points qui concernent les *skills* en général, concernent également la parole. Parler ne consiste pas en l'émission mentale de représentations, mais plutôt en l'inscription de l'organisme-personne entier dans l'environnement ; il doit s'accorder de près et réagir sans cesse aux gestes des autres, et les gens qui parlent improvisent toujours sur la base de la pratique passée dans leur effort d'être compris dans un monde qui n'est jamais le même, mais change à chaque instant.

Ce passage très riche de Tim Ingold saisit d'une manière très précise la condition écologique d'une prestation verbale – ici comparée à beaucoup d'autres gestes artisanaux possibles – qui se produit par une correspondance constante et organique avec son milieu. Au contraire, l'écriture en tant que processus « technologique », au statut abs-

⁶⁸³ Dans l'histoire complexe des rapports linguistiques du territoire italien, Giorgio Agamben remarque un lien très profond, global et dynamique entretenu par l'écriture (littéraire) avec « quelque chose d'illisible et incrévable qui l'a précédée et ne cesse pas de l'accompagner » (« Sur la difficulté de lire », in *Le feu et le récit, op. cit.*, p. 91-96, p. 95). Il y aurait à son avis un principe fondamental d'« oralité » qui hante sans arrêt l'exercice de la langue italienne, en l'arrachant à sa grammaire et à son institution – comme une « mémoire inconsciente, presque une commémoration haletante de l'analphabétisme » (p. 96).

trait et universel, aurait plutôt tendance à se déconnecter de l'échange vivant avec son environnement – d'où la nécessité pour des écrivains comme Celati d'y réinjecter le souffle de l'oral, de l'aérer.

Ces propriétés – à savoir le fait que l'écriture sépare l'auteur du contexte immédiat de son engagement sensible avec ce qui l'entoure, le fait qu'elle implique l'exécution plus ou moins mécanique de compositions verbales pré-conçues et le fait qu'elle soit complètement analysable selon les termes d'un système objectif de règles et de représentations – sont précisément à l'opposé des trois propriétés générales d'un *skill*, telle qu'on les a résumées ci-dessus.⁶⁸⁴

Cette condition de correspondance continue avec un milieu vivant et en devenir à souvent été évoquée par Tim Ingold à travers des figures météorologiques. Rien ne pourrait mieux décrire la vie environnementale qui nous enveloppe, traverse et guide comme le fait d'être plongé dans une certaine atmosphère météorologique : ce qu'il appelle un *weather-world*⁶⁸⁵. Le calembour anglophone devient facile et presque inévitable : le paradigme du *weather-world* nous suggère de penser des formes compatibles de verbalité écologique qu'on pourrait appeler des *weather-words*.

1.6

La langue-médium : un album hantologique

Cette tentative d'articuler une imbrication entre la langue et l'extérieur de l'univers environnemental (qui va jusqu'au concept de la langue comme milieu), institue donc la recherche d'un *weather-wor(l)d*. Toutefois, la dimension météorologique n'épuise pas l'élaboration d'une langue-medium chez Celati : à l'intérieur de cette notion, il faut au moins repérer et mentionner une deuxième strate. Celle-ci tient à l'écho médiumnique d'un tel terme et sur cet axe, celui d'un médiumnisme intrinsèque à la langue, se déploie un ensemble de connexions extérieures liées à une profondeur temporelle

⁶⁸⁴ Les citations de Tim Ingold sont tirées de son chapitre « Is speaking a skill, is writing a technology? » (auquel nous renvoyons plus généralement) in *The perception of the environment*, *op. cit.*, p. 401.

⁶⁸⁵ À ce sujet voir notamment les chapitres « Earth, sky, wind and weather » et « Landscape or weather-world ? », in *Being alive*, *op. cit.*, p. 115-135.

que l'axe de la météorologie linguistique déploie plutôt sur le plan d'une étendue spatiale⁶⁸⁶. La question de la voix redouble sa pertinence à la fois en tant que performance contingente et incarnée et en tant que résonance des ailleurs. À ce sujet, rappelons-nous que Celati ne s'est jamais lassé d'affirmer que l'écriture est toujours hantée par les voix d'autrui, qu'elle représente un discours habité par des paroles « spectrales ». Le texte découle d'une « langue qu'on entend dans l'oreille comme un fantôme de l'au-delà, comme la voix de quelque chose (un "monde") qui n'existe pas ». Écrire, par conséquent, peut équivaloir à un « parler entièrement fait de "voix" arcanes qui te viennent à l'oreille malgré toi »⁶⁸⁷. Ce n'est peut-être qu'en assumant complètement cette ventriloquie jusqu'à pouvoir la jouer librement qu'on échappe à de nombreuses autres hantises discursives qui parlent à notre place inconsciemment : il faut faire « joyeusement le zombie pour déjouer les spectres de la zombification », pour le dire avec Citton⁶⁸⁸.

En d'autres mots, pour le (re)dire avec Derrida, dans ces exercices d'écriture nous faisons l'apprentissage d'une condition spectrale fondamentale : « Apprendre à vivre avec les fantômes, dans l'entretien, la compagnie ou le compagnonnage, dans le commerce sans commerce des fantômes »⁶⁸⁹. La duplicité sémantique de la formule « langue-médium » court-circuite d'une manière immédiate le sujet, autant à la hauteur d'un devenir-événement environnemental de l'écriture qu'à celle d'une sensibilité aux échos étrangers, profonds et inactuels qui habitent la communication. L'écologie

⁶⁸⁶ À ce propos nous signalons le travail lexical et étymologique mené par Thierry Bardini autour du terme « médium » et ses bifurcations sémantiques, qui a déjà été mentionné et qui a été adopté (autant que possible) comme norme graphique dans notre rédaction. Il nous rappelle, en particulier, que l'apparition dans la langue française de ce mot (en 1853) était lié à la signification d'« intermédiaire entre les vivants et les esprits ». Cette acception d'origine anglaise qu'il propose d'écrire « médium » s'associe à celle plus proche de la racine latine et plus philosophique de « *medium* » (« les milieux, intermédiaires ou moyens de la communication, les opérateurs de la médiation ») et à celle plus commune de « média » (en tant que système de distribution de signaux à un public de masse). Voir : Thierry Bardini, « Entre archéologie et écologie. Une perspective sur la théorie médiatique », *op. cit.*, p. 159-160.

⁶⁸⁷ Gianni Celati, « Corrispondenza con Italo Calvino [Comiche] », in *RIGA – Extra*. Une critique successive émanant d'Antonio Tabucchi (à propos de *Narratori delle pianure*) saisit parfaitement ce trait acoustique et réceptif fondamental de l'approche de Celati à la narration : « Celati s'est posé en tant qu'écouteur, avant de se poser comme narrateur. Et cela me semble une des plus grandes vertus pour un écrivain d'histoires: savoir prêter attention aux voix qui peuplent le monde, aux paroles perdues qui errent comme des fantômes et demandent une antenne émetteur-récepteur qui les calme, qui les traduit en écriture, qui leur donne une substance corporelle, qui le fasse re-naître. Le secret presque magique du conteur consiste d'abord en l'écoute: c'est une attitude de l'esprit qui présuppose l'humilité et un accord silencieux et qui fonctionne comme médiumnisme, comme puissant moyen de transmission. Celati a su se poser comme médium [...]. » (Antonio Tabucchi, « Voci sperdute fatte racconto. Il nuovo libro di Gianni Celati », in *Riga – Extra*).

⁶⁸⁸ Yves Citton, *Médiarchie*, *op. cit.*, p. 288.

⁶⁸⁹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 15.

de nos discours se décline aussi comme leur « échologie ». Ainsi, la recherche d'une présence contingente dépasse une certaine prétention naïve d'immédiateté par la conscience des multiples présences, autres et antérieures, qui l'habitent. Sur l'anthologie de notes enregistrées directement par les signaux d'un milieu singulier s'incrument des traces d'ailleurs spatio-temporels : l'album se transforme donc en une hantologie. Quelque part, l'immédiateté du médium (sa possibilité de devenir une médiation immédiate) repose aussi sur sa veine médiumnique fondamentale : « tout médium est un médium »⁶⁹⁰. Souvent, ce qui parle secrètement dans la langue correspond à sa part refoulée et exclue : on aime, d'ailleurs, croire que les spectres ne nous parlent que s'ils sont insatisfaits, inachevés et tourmentés. Bien que la langue « se présente pour chaque locuteur comme ce qu'il a de plus intime et de plus propre », nous rappelle Agamben, en réalité elle « arrive à l'homme de l'extérieur, à travers un procès de transmission et d'apprentissage qui peut être difficile et pénible et est plutôt imposé à l'enfant que voulu par lui ». Si, comme le suggère le philosophe italien, « la langue est toujours partagée avec les autres et, comme telle, objet d'un usage commun », l'appropriation et la familiarisation de la parole s'arrête inévitablement à un constat fondamental: que finalement « elle est et elle reste toujours en quelque mesure étrangère au sujet parlant ». Nous demeurons dans la langue comme chez autrui et notre langue résonne de multiples langues étrangères qui se manifestent souvent par le truchement de « lapsus », « bégaiements », « oublis soudains » et « aphasies »⁶⁹¹. L'aspect médiumnique de la langue remonte sans doute à sa nature inappropriable et ce n'est pas un hasard si Agamben a entretissé cette question avec celle du paysage (milieu) : leur commune vocation « demeure dans l'inappropriable » où « usage de soi et usage du monde coïncident sans reste »⁶⁹².

Dans ce cadre médiumnique, il est donc possible de mieux saisir la revendication, chez Celati, d'une conception de la littérature comme « pensée collective » ou « lien » ou « transition d'une personne à une autre » (contre tout modèle concurrent d' « en-

⁶⁹⁰ Yves Citton, *Médiarchie*, *op. cit.*, p. 274.

⁶⁹¹ Toutes les citations précédentes d'Agamben remontent à son *L'usage des corps*, *op. cit.*, p. 1150-1151. On retrouve l'exemple de la langue chez Citton lorsqu'il essaie de modéliser le pouvoir (mais aussi la puissance) plus comme une « circulation » que comme une « production », sous la forme d'un « fluide *transindividuel* » : « C'est de la puissance commune de la multitude que chaque individu tire sa puissance personnelle – comme suffit à l'illustrer le fait que c'est seulement sur la base d'une langue forcément commune qu'il se peut élaborer sa capacité de réflexion et de rationalité personnelle. » (Yves Citton, *Mythocratie*, *op. cit.*, p. 44).

⁶⁹² Giorgio Agamben, *L'usage des corps*, *op. cit.*, p. 1153.

treprise subjective »). Elle renoue, par cette perspective, avec ce qu'en latin on appelait l'« *animus communis* », présent aussi dans la tradition d'Averroès⁶⁹³. L'auteur résume ainsi son « idée d'intellection collective » : « être au monde signifie être avec les autres du début jusqu'à la fin ». Et il ajoute : « Même si je suis sur une île déserte, les autres sont toujours avec moi dans une trame qui détermine mes gestes, mes attitudes, ce que je veux et ce que je ne veux pas »⁶⁹⁴. Nous ne pouvons probablement pas nous approprier ce concept d'esprit commun sans nous détacher d'une idée très moderne de l'esprit comme élément individuel, psychologique et intérieur. La question de l'esprit ou de l'âme a été conjuguée historiquement de multiples manières, parfois beaucoup plus proches d'un flux extérieur de connexion que d'une conscience subjective. Par ailleurs, les racines profondes de ces termes (*spiritus* et *animus*) « désignant ce qui anime l'individu » nous mènent au champ du « souffle » et le « vent », où « respiration » et « inspiration » se côtoient⁶⁹⁵. Il faut remonter à une certaine polyvalence sémantique, par exemple celle de la langue du XVIII^e siècle, pour pouvoir retracer un paradigme de ces notions aux accents beaucoup plus complexes et collectifs :

Le terme « esprit » faisait sentir la continuité profonde qui unit le mental individuel, dans ses dimensions cognitives et affectives (le *mind* anglais), avec les mentalités collectives (le *Zeitgeist* allemand) dans leur dimensions de savoirs, de valeurs, de croyances et de fantasmes.⁶⁹⁶

Dans l'exercice de l'esprit (comme faculté verbale et réflexive), il est toujours question d'une circulation d'esprits, c'est-à-dire d'une multiplicité d'altérations extérieures qui à la fois parasitent et nourrissent notre discours. Celui-ci, par conséquent, se rapproche plus d'une errance que d'une maîtrise, d'un geste centrifuge plus que centripète. C'est une telle conviction qui permet à Gianni Celati de relier son travail d'écri-

⁶⁹³ Gianni Celati, « Intervista per la pubblicazione basca di *Parlamenti buffi*. Conversazione con Jon Benito », *op. cit.*, p. 54. Cette idée s'opposerait à une alternative qui privatise les facultés de l'expérience (intellectuelle et verbale) : « Pour l'homme occidental de notre époque l'âme est quelque chose qui reste en permanence renfermé dans le corps, ou dans sa tête (Descartes), et cela me semble une pure métaphore de la privatisation moderne de l'expérience » (Gianni Celati, « Memorie di certe letture. Conversazione con Rebecca West », in Marco Belpoliti et Marco Sironi (éd.s), *Gianni Celati, op. cit.*, p. 38-44, p. 42).

⁶⁹⁴ Gianni Celati et Massimo Rizzante, « Dialogo sulla fantasia, rivisto e corretto », in *Riga – Extra*.

⁶⁹⁵ Yves Citton, *Médiarchie, op. cit.*, p. 239.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 257. Nous renvoyons plus amplement, pour une synthèse de ces thèmes, à son chapitre « Magnétiser la médiarchie » (p. 237-256), ainsi que le suivant « Zombifier la médiarchie » (p. 261-288)

ture à une forme de chamanisme, entendu comme activité de communication avec des présences étrangères, au-delà des limites subjectives :

E ho avuto ossessivamente l'idea che quando si scrive dimenticando del tutto se stessi si va in viaggio forse simile a quello degli sciamani, dove si sentono voci che portano notizie, comandi, suggerimenti, o anche parole che non conosciamo e che dopo scopriamo che esistono davvero.

Et j'ai eu l'idée obsessionnelle que lorsqu'on écrit en s'oubliant complètement soi-même on part en voyage peut-être d'une façon similaire à celle des chamans, où on entend des voix qui portent des nouvelles, des commandes, des suggestions, ou même des mots qu'on ne connaît pas et dont on découvre plus tard qu'ils existent vraiment.⁶⁹⁷

Il lui faut recourir au monde de la magie et du chamanisme (Ernesto De Martino, déjà mentionné, constitue une des sources de Celati) pour désigner l'expérience cybernétique et langagière d'un « sortir de soi » qui est généralement disqualifiant et médicalisé dans notre cadre culturel : « pour les occidentaux le seul exemple est la folie: le sortir de soi comme fait pathologique »⁶⁹⁸. L'« au-delà des mots » dont Celati parle pour désigner un autre espace linguistique, allégé d'une référentialité essentielle ainsi que des présupposés d'objectivité, peut donc être entendu littéralement comme un au-delà spectral qui habite au sein de notre propre langue⁶⁹⁹. La forme singulière de *Comiche*, comme l'avoue son auteur, n'est que le résultat d'une telle vocation médiumnique : « elle exprime, je ne dis pas la conviction, mais la sensation que j'ai de plus en plus, que le règne des ombres vit avec nous et en nous ; que les spectres existent vraiment ; que les morts ne se taisent jamais ». Par conséquent la « métaphore de l'histoire écrite par la suggestion d'une main étrangère » – Celati poursuit en s'adressant à son éditeur, Italo Calvino – ce n'est au fond que la conscience ou le

⁶⁹⁷ Gianni Celati, « Memorie di certe letture. Conversazione con Rebecca West », *op. cit.*, p. 41.

⁶⁹⁸ *Ibid.*

⁶⁹⁹ Gianni Celati, *Studi d'affezione per amici e altri*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 244.

simple soupçon que « tout ce qu'on écrit vient de l'Autre monde »⁷⁰⁰. Au fond, le défi du médiumnisme qui habite toute médiation se joue dans l'oscillation entre un devenir-fantôme impulsé par les simulacres médiatiques et un devenir-spectre (prismatique) qui reçoit et diffracte les signaux : dans cette confrontation se font face l'affaiblissement de la réalité et son augmentation, des solitudes améliorées et des puissances connectives, des économies gouvernementales et des écologies co-presentielles⁷⁰¹...

1.7

Écologies carnavalesques

Revenons à notre point de départ, le texte de *Comiche* et sa genèse. Nous avons déjà remarqué l'influence du cinéma comique des premières décennies, d'où découlerait même le choix du titre de l'œuvre. Calvino nous dit que, lors de sa rédaction, « Celati a souhaité mimer le mouvement des "films comiques" (surtout ceux du muet) évoqués déjà par le titre ». Il ne faisait que reporter les réflexions que l'auteur lui avait confiées pour dévoiler les sources et les questionnements au cœur de son travail: « Peut-on reproduire à l'écrit l'effet d'une grimace de Stan Laurel? », telle était la question provocatrice posée par Celati. Pendant les années d'écriture de *Comiche*, il était en train d'étudier les phénomènes du comique autant dans l'espace littéraire (ces intérêts sont amplement attestés dans son recueil d'essais *Finzioni occidentali*) que dans les salles de cinéma américaines où il avait appris à aimer l'univers rocambolesque des *slapstick comedies*. Il s'agissait, selon ses propres mots, de l'amour pour « un cinéma anti-tragique,

⁷⁰⁰ Gianni Celati, « Corrispondenza con Italo Calvino [Comiche] », in *RIGA – Extra*. Dans un article traduit par la revue *Multitudes*, Eugène Thacker a proposé de résumer la capacité particulière et occulte des médiations de nous projeter dans des zones sur-réelles d'expérience sous le terme « anti-médiation » (qui désigne une profondeur négative et obscure des media qui échapperait à l'instrumentalité transparente de la médiation telle que le sens commun le conçoit). Il affirme : « En notre âge post-sécularisé, nous sommes constamment renvoyés à l'aspect radicalement inhumain du monde dans lequel nous nous retrouvons à vivre. Il n'y a plus de grand Au-delà, ni dans les grandes topographies de la survie après la mort, ni dans les voyages de réincarnation. Au lieu de cela, le surnaturel est intriqué dans le monde d'ici et de maintenant, se manifestant à travers une paradoxale immédiateté qui se retire et se dénie constamment elle-même. La fonction des médias n'est plus de rendre accessible l'inaccessible, ou de connecter ce que est séparé. À la place de cela, les médias révèlent l'inaccessibilité en et par elle-même – ils rendent l'inaccessible accessible dans son inaccessibilité elle-même. » (« Antimédiation », in *Multitudes*, n. 51, 2012, p. 99-110, p. 100).

⁷⁰¹ Nous reprenons ici quelques notions de l'intéressante réflexion autour du « printemps érable » proposée par Thierry Bardini, « En marchant avec une multitude de spectres prismatiques. Considérations intempêtes sur les fantômes et les simulacres médiatiques » in *Multitudes*, n. 51, 2012, p. 141-149.

non accroché au pathos des regrets et aux plaintes d'un ego non satisfait »⁷⁰². Derrière sa passion pour le monde du comique (littéraire et filmique) se cache surtout l'intérêt pour une certaine ontologie (subversive, mineure) que cette expérience du réel véhiculerait tout en nous faisant éclater de rires. Les termes auxquels il fera recours pour définir cet univers ne sont pas anodins dans l'horizon écologique qui nous concerne : cela nous mène à émettre l'hypothèse que cette attention prêtée par Celati au(x) mode(s) comique(s) se justifie surtout par son/leur tacite potentiel écologique.

De la littérature comique, le héros prototype chez Celati serait Rabelais. Sa lecture de la culture comique et de ses auteurs doit beaucoup à la théorie du carnivalesque proposée par Bakhtine qu'il évoque et discute à plusieurs reprises dans un dialogue qui engage une mobilisation actuelle de ses études médiévales⁷⁰³. Celati s'intéresse notamment à une forme du rire tombée en désuétude (« la saison du rire s'est terminée depuis longtemps »⁷⁰⁴) qui, par sa vocation carnivalesque, serait capable de désagréger la tendance « centralisatrice », « mono-centrique » et « dramatique » de la « culture haute ». La fonction comique, dans ce cadre, représente une lutte au nom d'une existence terrestre (ingouvernable et contingente) contre les « valeurs sublimes » et cette « idée respectable de destin ou de logique supérieure qui résout tous les contraires de l'empirique en une unité surplombante »⁷⁰⁵. Cette fonction se serait égarée dans les comédies sages et bien ficelées de la modernité, adeptes du « *happy ending* », vouées à une certaine « stratégie de l'entonnoir qui élimine tout éparpillement, excédant et gaspillage de significations »⁷⁰⁶. Des œuvres plus complices de l'ordre (établi) que du désordre (en devenir).

Dans l'interprétation proposée par Bakhtine des œuvres et des événements « carnivalesques » Celati s'intéresse surtout à une certaine manière d'appréhender les phénomènes comiques comme des gestes sociaux et des univers contre-idéologiques (plutôt que de les réduire à de simples descriptions de mécanismes et structures ex-

⁷⁰² Gianni Celati, « Fellini, il clown e la sua ombra » in *Riga —Extra*.

⁷⁰³ Voir par exemple : Mikhaïl Bakhtin, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.

⁷⁰⁴ Gianni Celati, « Dai giganti buffoni alla coscienza infelice », *op. cit.*, p. 55.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 71

pressives)⁷⁰⁷. Selon son habituel croisement entre philologie lexicale et archéologie légale, Giorgio Agamben a également proposé une interprétation politique du phénomène carnavalesque qu'il appelle « fête anomiques » en s'opposant à des lectures psychologisantes (en termes de désirs, angoisses...). Selon Agamben, le phénomène renvoie surtout à un retournement parodique ou désœuvrement de l'état d'exception qui fonde le droit souverain et entretient son économie gouvernementale, en rachetant la part d'anomie qu'il capture et exploite dans ses dispositifs :

Les fêtes anomiques indiquent une zone où l'extrême soumission de la vie au droit se renverse en liberté et en licence et où l'anomie la plus déchainée montre son lien parodique avec le *nomos* : en d'autres termes, elles indiquent l'état d'exception effectif comme seuil d'indistinction entre anomie et droit.⁷⁰⁸

Tout en s'intéressant à ces aspects socio-politiques (qu'on les définisse selon les termes d'Agamben ou plutôt selon ceux de Bakhtine), Celati considère les modes comiques surtout comme des performances rituelles qui incarnent et entretiennent des ontologies et des cosmologies alternatives et surprenantes. Nous avons déjà fait référence au système dynamique de flux, de circulations et d'échanges, qui règle autant la physiologie personnelle que celle cosmique dans l'univers comique, jusqu'à brouiller les frontières mêmes entre individu et cosmos dans un réseau incontrôlable de connexions. La nourriture, les gaz, les liquides, les paroles : tout tourbillonne, entre, sort, se mélange dans ce mouvement incessant et imprévisible des matières comiques qui est à l'origine de nombre de gags, lorsqu'il fait un croche-pied aux protagonistes humains. Le « corps comique » (individuel et universel) devient ainsi « l'image d'une communauté » – d'une certaine manière inévitable d'être ensemble, connectés (pour le meilleur comme pour le pire) –, d'une véritable politique de la comédie qui se dévoilerait par le moment final du « *komos* festif, d'habitude représenté comme un mariage », « quand tous les personnages montent sur scène ». Dans ce régime d'existence, certes « archaïque », « il ne peut y avoir l'idée d'un individu séparé des autres »⁷⁰⁹. L'amnésie d'un certain mode comique « carnavalesque », en somme, représente selon Celati

⁷⁰⁷ En ce sens, dans l'instance carnavalesque résonne la fonction saturnienne (le mythe et le rituel des Saturnales) revendiquée par l'analyse consacrée par Citton aux relations entre performances narratives et politique : « À quand le virage vers Saturne? », in *Mythocratie, op. cit.*, p. 195-200.

⁷⁰⁸ Nous faisons référence à un chapitre précis (« Fête, deuil, anomie ») de son *État d'exception*, in *Homo sacer. L'intégrale, op. cit.*, p. 232-239, p. 238.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 103.

l'amnésie d'un commun, d'un être inéluctablement et matériellement en relation. Il suffirait peut-être de se souvenir de certaines racines étymologiques pour évacuer nos derniers doutes : « comique », « communauté », « communion » appartiennent évidemment à une même origine⁷¹⁰.

La cosmologie comique (et sa vocation écologique) repose avant tout sur une certaine manière d'articuler l'espace et les corps qui y sont inscrits, à savoir un certain régime physico-physiologique. Or, la capacité du cinéma comique muet de s'approprier et de mettre en scène ce régime ne peut que démentir le diagnostic pessimiste affiché par Celati autour de l'extinction contemporaine de l'esprit carnavalesque. Du projet inabouti d'écriture d'un long traité sur la *slapstick comedy* ne nous reste qu'un fragment plutôt dense (« Il corpo comico nello spazio ») qui, toutefois, suffit à éclairer et à mettre à jour la réflexion de Celati à partir des pionniers du cinéma comique⁷¹¹. Dans cette analyse, le problème du mode comique devient essentiellement celui d'une certaine « spatialité propre au corps », d'une certaine configuration physique et tactile (un « occuper-toucher ») : mieux encore, le problème d'un certain « usage du corps » configurant un certain régime spatial. D'un côté, il identifie un « usage du corps comme instrument d'occupation de l'espace, immergé dans l'espace environnant (espace non interprété) » opposé ; de l'autre, il indique une configuration basée sur « la séparation et l'interprétation à distance de l'espace »⁷¹². L'utopie du comique qui fonderait les univers de la *Slapstick comedy* (tout d'abord celui des frères Marx) tourne autour d'« un espace absolument matériel, avant l'intervention d'une quelconque évaluation ou définition abstraites »⁷¹³. Au nom d'une participation « immédiate », cet agencement demande de renoncer à tout gouvernement : il s'agit d' « un espace spec-

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 86

⁷¹¹ La note biographique de Nunzia Palmieri fait remonter cette tentative inachevée à son séjour à Londres en 1969 : « À Londres Celati commence à travailler sur un livre autour des frères Marx et la *bagarre*, qui devait s'appeler « Harpo's bazar » (dont ne restent que les quelques pages publiées sur le numéro monographique à lui dédié de *Riga* en 2008 sous le titre de « Il corpo comico nello spazio ») » (Nunzia Palmieri, « Cronologia », in Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti, op. cit.*, p. XCI).

⁷¹² Gianni Celati, « Il corpo comico nello spazio », in Marco Belpoliti et Marco Sironi (éd.s), *Gianni Celati, op. cit.*, p. 106-115, p. 109.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 111.

taculaire qui ne doit pas être administré, mais simplement occupé »⁷¹⁴. La situation qui caractérise le régime comique correspond à celle d'une contingence tactile selon son sens étymologique (*cum-tangere*, à savoir « être en contact ») – elle se génère par une immersion complète dans les conditions de contact et de contagion que notre co-présence produit.

Solo considerando il mio corpo come sorgente e canale di flussi, flussi di cibo, flussi escrementi, posso arrivare a pensare uno spazio tutto pieno, uno spazio dove tutti gli incontri e tutte le mistioni sono possibili, ma soprattutto dove la società funziona come un corpo unico, come il corpo del grande gigante che incarna il Carnevale. L'idea carnevalesca è quella d'uno spazio dove non c'è separazione tra individui, né tra il dentro, né tra il fuori degli individui, tra interiorità e esteriorità, perché un'abbondanza straordinaria di cibo e parole ed escrementi e flussi di ogni genere va dentro e fuori per i corpi, fuori dalla bocca o dal culo, e dentro al culo (clisteri) e alla bocca (ingurgitamento).

Seulement si je considère mon corps comme une source et un canal de flux, flux de nourriture, flux d'excréments, je peux arriver à penser à un espace tout plein, un espace où toutes les rencontres et tous les mélanges sont possibles ; mais surtout la société fonctionne comme un corps unique, comme le grand géant qui incarne le Carnaval. L'idée carnavalesque est celle d'un espace où il n'y a pas de séparation entre individus, ni entre le dedans et le dehors des individus, entre intériorité et extériorité, car une abondance extraordinaire de bouffe et de mots et d'excréments et de flux de tout genre entre et sort des corps, de la bouche ou du cul, et dans le cul (clystère) ou dans la bouche (gavages).⁷¹⁵

Ce régime d'inséparation hilarante, selon Celati, nous pouvons l'« expliquer uniquement en excluant l'individualité séparée ». Il faut impérativement penser « un comique collectif »⁷¹⁶ : il suffit de regarder cinq minutes d'un film de Keaton ou de Lau-

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 112. La « règle du flux » est la seule qui préside à cet espace (conçu comme une simple « intersection de mouvements concrets et de flux ») où semble s'établir un état primitif d'inséparation : « Corps et objets dans cet espace n'ont pas une séparation nette, les deux sont présence et matière, mais surtout corporéité de l'espace, l'idée d'un espace tout plein et sans vides, où le vide n'est qu'un effet momentané de déplacements, de mouvements, qui s'efface aussitôt par d'autres mouvements et déplacements » (*Ibid.*, p. 113).

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 110.

⁷¹⁶ *Ibid.* Pour le concept d'inséparation nous renvoyons au travail de Dominique Quessada, notamment à *L'inseparé. Essai sur un monde sans Autre*, Paris, PUF, 2013.

rel/Hardy pour comprendre que le déclencheur des gags réside systématiquement dans cette co-implication des présences qui relie les individus entre eux et les individus avec les objets et les phénomènes physiques, qui donne lieu à des incessants tourniquets d'entraves, à des échanges d'identités et à des malentendus. Ce « comique collectif » demande d'être articulé par une certaine configuration entre espaces, mouvements et corps qui n'a rien de volontaire ni de psychologique : elle fonctionne plutôt selon « l'idée d'un métabolisme collectif post-individualiste »⁷¹⁷. À nouveau Celati nous indique un système ancré dans les contingences extérieures et relationnelles qui s'oppose à toute réduction individualiste et réflexive. Son modèle, comme il l'avouait lors d'une conférence à la Princeton University, se trouve dans les poèmes comico-chevaleresques de la tradition italienne (Ariosto, Tasso, Boiardo). Dans leurs personnages, « il n'y aucun signe de libre volonté d'agir, aucune trace de cette disgrâce qu'on appelle psychologie » car leurs gestes semblent entièrement régis par une réactivité aux affects environnants : ce sont des « réponses fixes à des excitations externes qui le frappent »⁷¹⁸. Au prix d'assimiler les présences humaines au « fond de vie végétale » qui les entoure dans leurs forêts magiques, au prix de réduire « toute fantaisie à des purs mouvements physiques »⁷¹⁹, au prix d'une « lois du devenir anonyme »⁷²⁰.

Cette logique qui régit l'univers comique contre tout ordre abstrait et géométrique devient un des principes fondamentaux de l'écriture de *Comiche*. Dans ce texte il est certainement question de reproduire des enchaînements (absurdes, hilarants) d'action-réactions entre corps et objets qui rappellent les systèmes de gags dans les films comiques, dont on peut donner un nouvel exemple :

Nella caccia del cuoco mi volava il cappello per la grande velocità dalla testa. Il cuoco sempre correndo si metteva a ridere di ciò. Ma ridendo faceva poca attenzione dunque sbatteva per errore nel Cardogna sopravveniente in senso contrario. Con grandissimo scontro : – spaff. La mia cartella è volata in alto con balzo paradossale. Ricade sull'aiuola di rose. Vado lesto a riaverla. I giardinieri Fioravanti Cavazzuti mi colgono all'istante : – le rose ohé le rose. E : – il professore pesta le rose.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁷¹⁸ Gianni Celati, « Angelica fugge », in *Studi d'affezione per amici e altri*, *op. cit.*, p. 49-104, p. 52.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 51 et 53.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 94.

Pendant la chasse au cuisinier, mon chapeau s'envolait de la tête à cause de la grande vitesse. Le cuisinier commençait à rire de cela sans arrêter de courir. Mais, en riant, il se distrayait et cognait contre Cardogna qui arrivait du sens opposé. Avec une très grande collision : – spaff. Mon cartable s'est envolé en haut d'un bond paradoxal. Il retombe sur la haie de roses. Je vais à la récupérer, rapide. Les jardiniers Fioravanti Cavazzuti m'attrapent tout de suite : – les roses ohé les roses. Et : – le professeur marche sur les roses⁷²¹.

Celati met évidemment en place un enchaînement narratif qui se déroule frénétiquement au gré de contacts soudains et de circuits d'affects et d'associations, c'est un régime de pures contingences enchâssées qui balaient les frontières et les sillons. C'est un domino d'instant qui ignore toute construction linéaire et téléologique, mais aussi toute immobilité intérieure et réflexive nous coupant du mouvement perpétuel du milieu physique. Or, ce régime ne concerne pas uniquement la structure narrative, il atteint aussi (et surtout) le niveau linguistique, la syntaxe notamment. Cette écriture se déploie selon un principe de « réactivité physiologique » selon des plateaux ou des rubans d'événements présents qui se succèdent sans arrêt et sans logique claire. Le principe qui la règle est un principe d'immanence sans surplomb qui culmine en listes paratactiques, où un mécanisme de juxtaposition incessant l'emporte sur la subordination structurale. Nous nous retrouvons plongés sans répit au milieu des choses et des (micro)événements, *in medias res* : tout recul, tout regard détaché est interdit. En court-circuitant les connecteurs logico-syntaxiques des membres et la hiérarchisation des informations à l'intérieur du texte de *Comiche*, Celati produit donc de nouvelles continuités immédiates. Des continuités souvent schizophrènes, qui ignorent les cloisons les plus basiques entre les espaces et les temps, et qui ne reconnaissent que la règle passionnelle de la « bagarre ». Se produit ainsi une transposition sur la surface verbale du texte des systèmes hilarants propres au cinéma muet dont le principe de fonctionnement reposait entièrement sur des hybridations physiques et spatiales entre des sujets et des espaces peuplés de présences (inaperçues et imprévues). La plupart des gags qui scandent ces formes cinématographiques (parmi lesquels s'égare la construction narrative) pourraient se résumer en des termes attentionnels plutôt simples : le moment comique surgit systématiquement d'une insuffisance attentionnelle par rapport aux animations et aux présences qui investissent les milieux d'action. Le gag représente le

⁷²¹ Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, op. cit., p. 79.

signal ou le rappel des altérités inter-actives et des co-implications présentes (aussi nourricières que nuisibles) qui nous entourent et nous affectent sans pouvoir jamais être totalement contrôlées, ni arrachées à leur latence perceptive. Au demeurant, qu'il agisse de Laurel&Hardy ou de Keaton ou encore des frères Marx, les protagonistes de ces séquences filmiques constituent la parodie de nos impuissances écologiques qui attendent plus d'être reconnues et accueillies que d'être résolues⁷²².

⁷²² En ce sens, nous pouvons sans doute inclure les *slapstick comedies* dans le périmètre des « recherches sur l'animation du monde » que Celati a tracé pour son travail et pour celui de son ami metteur en scène Scabia. Ces recherches renoueraient avec une sensibilité où le réel « se révèle comme quelque chose qui n'est jamais, c'est-à-dire comme un scénario tout à fait dépaysant qui remonte depuis n'importe quel coin de la terre, par une animation qu'on ne comprend jamais jusqu'au bout, où tout fonctionne au-delà de nous » (Gianni Celati, « Ricerche sull'animazione del mondo », in *Riga – Extra*).

1.8

Écologies affectives

(un drôle de spinozisme)

Bien que Celati soit toujours très discret lorsqu'il s'agit de déclarer ses références intellectuelles, à cause d'une aversion foncière à tout discours trop savant, il a souvent laissé entendre une sincère sympathie à l'égard de la pensée de Spinoza. Le critique Cortellessa, par exemple, se souvenait récemment d'un séminaire suivi avec Celati lorsqu'il était étudiant à l'université romaine *La Sapienza* où l'écrivain avait alterné les lectures de Giacomo Leopardi et celles de Baruch Spinoza⁷²³. Et Rebecca West n'a pas oublié de souligner la veine spinoziste de la lecture celatienne de Melville faisant appel à des termes comme « puissance » ou « manières d'être » qui appartiennent sans doute au lexique de l'auteur de l'*Ethica*⁷²⁴. Au-delà des commentaires de ses lecteurs, il est aussi possible de dénicher les aveux épars du spinozisme de Celati entre les lignes de ses propres textes. Il s'invente même un personnage porte-parole à ce propos. C'est Ridolfi, qualifié de « spinoziste » suite à l'énonciation de l'idée suivante : « L'absolu demeure dans le rien de spécial, qui est l'absolue nécessité »⁷²⁵. Selon ses « méditations philosophiques » – qu'il essaie sans cesse d'inculquer à son camarade Cevenini – il faut seulement « se débarrasser des lubies de l'imagination, qui pro-

⁷²³ « Cette fois ci aussi il avait amené un petit cahier où il avait transcrit à la main de longues citations du *Zibaldone* et des textes de Spinoza. Il lisait un passage de Leopardi, ensuite un de Spinoza, chaque fois en nous faisant remarquer les ressemblances et les différences » (Andrea Cortellessa, « Dormire con Celati » in *Doppiozero*).

⁷²⁴ C'est justement sur le partage de tels termes qui se construit le pont, la similitude patente, entre l'Agamben lecteur de Bartleby et Celati. Au sujet du Bartleby spinoziste de ce dernier, Rebecca West affirme : « Les généralités et les typologies fonctionnent aussi de cette manière, comme la langue; la présence, toutefois, n'est pas réductible à des "types", par conséquent les personnages littéraires qui sont cohérents dans leurs actions et intentions ne touchent pas la manière d'être des vrais individus, mais seulement les généralités appliquées à l'Être. Bartleby est, en ce sens, la représentation de l'ultime "singularité incommensurable" de tout individu et de toute présence au monde, et Celati voit donc dans la pensée de Melville "une forme extrême de spinozisme" » (*Gianni Celati. The craft of everyday storytelling, op. cit.*, p. 44).

⁷²⁵ Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti, op. cit.*, p. 1195. Il s'agit, évidemment, d'un spinozisme comique et d'un spinoziste caricatural : « Voilà comment s'était envolée sa vie: sans rien faire, avec ses excitations et palpitations, à étudier de nombreux livres et en particulier un philosophe nommé Spinoza, qui lui mettait souvent les nerfs à vif. Ce Spinoza disait qu'il faut dépasser l'excitation par la connaissance, c'est-à-dire arrêter de courir après les lubies qui produisent l'excitation. "D'accord, mais qui en est capable?" se demandait Ridolfi » (*Cinéma mental, op. cit.*, p. 264-265)

voquent toujours une excitation, excitation qui voudrait toujours que ça aille comme on veut »⁷²⁶.

Sans jamais articuler ces renvois philosophiques dans le cadre d'une réflexion détaillée, Celati a semé à plusieurs reprises des références fragmentaires à la pensée spinoziste dans ses proses. Giulio Iacoli, un lecteur très attentif de l'auteur, s'en est aperçu et a lancé un appel à étudier la question d'un certain spinozisme (plus ou moins souterrain) propre à cet auteur, en affirmant qu'« il faudrait ré-ouvrir et approfondir avec expertise la question du spinozisme de Celati »⁷²⁷. Faute de pouvoir assurer une expertise complète, nous allons tout de même essayer de retracer quelques connexions entre le système de Spinoza et l'univers comique de Celati au sein d'un horizon écologique qui nous projette vers un drôle d'hybride : un spinozisme carnavalesque. Un concept, notamment, semble garantir les échanges entre ces deux domaines, celui d'« affect » (*affectus*) doublé de celui d'« affection » (*affectio*)⁷²⁸ : cette paire permettra de retracer une série significative de correspondances⁷²⁹.

Chez Celati, surtout le terme « affezione » revient constamment, en définissant l'engagement vécu dans une relation extérieure qui emporte et modifie l'individu. Ce dernier, à la lumière de la notion d'affection, se manifeste plutôt en tant que processus d'individuation relationnelle qu'en tant qu'entité individuelle. Celati aime, par exemple, décrire sa relation aux mots et aux auteurs selon un paradigme affectif (en baptisant, d'ailleurs, ses travaux critiques et analytiques peu académiques comme des

⁷²⁶ Il conclut ainsi : « Parce que c'est comme ça qu'on se trompe, quand on s'occupe trop de l'imagination, qui va toujours voir les choses en général, alors que les choses n'existent qu'en particulier, une par une, et ne sont jamais comme on les imagine » (*Ibid.*, p. 276). Ailleurs Ridolfi renchérit sur cette réflexion perceptive : « Et si l'on prête attention aux choses telles qu'elles sont, l'imagination ne se forge plus trop d'idées, donc la pensée ne s'occupe que de choses singulières et se débarrasse des discours généraux » (p. 278).

⁷²⁷ Giulio Iacoli, *La dignità di un mondo buffo*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 102. À vrai dire, une brève étude préliminaire autour de Celati et Spinoza (lu par Deleuze) a entamé le travail de comparaison souhaité par Iacoli : Laura Rorato, « Spinoza and post-modernism, some reflections on Gianni Celati's *Avventure in Africa* » in Henrik Siefken et Anthony Bushell (éd.s), *Experiencing Tradition. Essays of Discovery*, William Sessions, York, 2003, p. 235-241.

⁷²⁸ On signale le précise introduction aux termes et aux concepts de la pensée spinoziste (notamment ceux d'« affect » et d'« affection ») de Charles Ramond, *Dictionnaire Spinoza*, Paris, Ellipses, 2007.

⁷²⁹ La lecture de Celati la plus sensible à la question (spinoziste) de l'affect est sans doute celle de Marina Spunta, qui s'est à plusieurs reprises intéressée, chez notre auteur, à la question de l'« état, ou modalité d'affection » selon une expression propre à l'auteur « qu'il a reprise de Ghirri, et avant lui de Spinoza et Leopardi » (« Gianni Celati's "natural" narration and the call of the plains », in Monica Jansen et Paula Jordão (éd.s), *The Value of Literature in and after the Seventies : The Case of Italy and Portugal*, Italianistica Ultraiectina, Utrecht, 2006, p. 559-573, p. 564-565).

« studi d'affezione ») : « on lit les livres par des états d'affection, car on est affecté par quelque chose de singulier qui nous touche, nous contamine, nous déplace ailleurs – n'est-ce pas? »⁷³⁰. L'intérêt pour ce lexique potentiellement spinoziste est filtré par la médiation d'auteurs italiens (surtout Giacomo Leopardi, mais aussi Enzo Melandri) qu'il cite comme exemples d'une théorie de la « pensée affective » étrangère à un certain rationalisme dichotomique : « La pensée bouge par des intensités d'affections, des états affectifs [...]. Elle se déplace car des états affectifs l'agitent et nous devons nous débrouiller, en ouvrant un peu notre horizon – en suivant un chemin ouvert [...] ». L'activité intellectuelle ne se situerait pas à l'intérieur du sujet, mais dans un rapport d'interaction affective – moins universel que contingent – avec ce qui l'entoure et le touche, c'est-à-dire son environnement. L'affectivité relève donc de « quelque chose d'extérieur qui nous touche, qui produit une inclinaison, un appétit de la pensée et des sens ». Dans un tel système affectif se produit une singulière indistinction entre l'intérieur et l'extérieur, selon un régime d'agentivité qui brouille les frontières entre ce que d'habitude appelons l'actif et le passif⁷³¹. Le « conatus » en représente l'unité individuelle, toujours en processus d'individuation au sein d'un milieu, partiellement accueillant, partiellement ennemi : il s'agit d'une force d'existence façonnée par des modes multiples d'échange et de co-composition avec les stimuli affectifs environnants⁷³². Sa puissance repose surtout sur la forme d'une « puissance à être affecté »⁷³³.

Penser par le réseau conceptuel tissé par la notion spinoziste d'affect, pour Celati, constitue d'abord une manière efficace de se débarrasser de la lourde tradition de l'humanisme libéral et individualiste (dont on a déjà vu ses critiques virulentes) :

⁷³⁰ Toutes les citations du paragraphe autour de la notion d'affectivité sont tirées de la discussion suivante : Andrea Cortellessa et Gianni Celati, « L'assoluto della prosa. Conversazione con Gianni Celati » in *Riga - Extra*.

⁷³¹ Yves Citton (*Mediarchie, op. cit.*, p. 95) souligne cet aspect crucial du paradigme affectif : « L'affect spinozien présente en effet la particularité de renouer ensemble ce qui sanctionne notre passivité et ce qui fonde notre activité ».

⁷³² « Le *conatus* est donc effort pour augmenter la puissance d'agir ou éprouver des passions joyeuses (troisième détermination, III, 28). [...] L'effort pour augmenter la puissance d'agir n'est donc pas séparable d'un effort pour porter au maximum le pouvoir d'être affecté (V, 39). On ne verra aucune difficulté dans la conciliation des diverses définitions du *conatus*: mécanique (conserver, maintenir, préserver) ; dynamique (augmenter, favoriser); apparemment dialectique (s'opposer à celui qui s'oppose, nier celui qui nie) » (Gilles Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit, 2003, p. 136).

⁷³³ C'est-à-dire « plus on peut-être affecté, mieux on peut affecter en retour », selon la lecture spinoziste de Citton (*Mediarchie, op. cit.*, p. 96).

Se per via della nostra idiozia dobbiamo parlare di Spinoza, bisogna aggiungere che per lui le affezioni non c'entrano con l'interiorità dell'individuo. Per Spinoza non ha senso l'individuo come lo concepiamo noi, separato da tutto il resto. Per lui ogni individuo è fatto di miriadi di individui, di monadi, di entità, di punti di affezione, che risalgono ai modi della sostanza, o natura, o unità di tutto l'universo : *facies totius universi*. Per questo la parola affezione mi va meglio di altre.

Si l'on doit parler de Spinoza à cause de notre bêtise, il faut ajouter que pour lui les affections ne concernent pas l'intériorité de l'individu. Selon Spinoza, l'individu tel que nous le concevons, séparé de tout le reste, n'a aucun sens. Pour lui, tout individu est composé d'une multiplicité d'individus, de monades, d'entités, de points d'affection, qui remontent aux modes de la substance, ou nature, ou unité de tout l'univers : *facies totius universi*. Pour cela le mot affection me convient mieux que d'autres⁷³⁴.

Ainsi, le concept de « naturel » qui revient fréquemment dans Celati – sous la forme de la recherche d'une façon « naturelle » d'écrire, par exemple – s'avère moins inscrit dans un rêve « primitiviste » ou essentialiste d'adhésion à une nature unique et originaire que dans une fidélité à la multiplication créative de manières qui dessine la nature spinoziste. Sa naturalité désigne un effort d'accord fertile entre la faculté narrative/imaginative et le jeu productif des affects d'une nature manifestée par une production incessante de modes singuliers et de modifications. Celati conçoit la « nature » – selon une idée de filiation spinoziste – « comme puissance germinative, puissance de prolifération des choses singulières »⁷³⁵. Cette nature de variations affectives et son écologie président à sa démarche réflexive et créative.

Depuis son coin littéraire et un peu marginal, l'intérêt de Celati pour la pensée de Spinoza intercepte une vague plus ample d'études spinozistes qui ont fouillé dans la boîte-à-outils du philosophe de l'*Ethica* à la recherche de notions capables de saisir les enjeux de nos réalités contemporaines – notamment sur un plan d'écologie et de médialité. Il était question d'assembler une approche théorique et critique qui ne se laisse pas enliser dans certains discours sociaux hégémoniques axés sur des présupposés ra-

⁷³⁴ Andrea Cortellessa e Gianni Celati, « L'assoluto della prosa. Conversazione con Gianni Celati », *op. cit.*

⁷³⁵ *Ibid.*

tionalistes et individualistes, qui s'avèrent très distants de l'univers spinoziste⁷³⁶. Les règles de fonctionnement d'un tel univers, basées sur « une approche purement relationnelle », nous permettent de saisir certains aspects foncièrement « écologiques » ou « médiaux » du réel que le monde contemporain ne nous autorise plus à négliger. Le postulat fondamental de l'approche modale que Spinoza exige établit que « nous ne sommes pas substances, mais rapports et, plus précisément, *rappports de rappports* »⁷³⁷. Si toute entité n'est qu'un mode, sujet à modification, son existence est fatalement conditionnée par son dehors : *in alio esse* (I, ax. I). Si l'être humain (tout être, plus globalement) est conçu comme un « “mode”, résultant de conditionnements producteurs (et non comme une substance dotée d'identité transcendante) », « toute question » se transforme d'emblée en un « problème relevant, en dernière analyse, d'une bonne écologie »⁷³⁸. Cela dessine une « ligne matérialiste et anti-humaniste-théorique » qui nous indique une « *production relationnelle* des comportements et des identités » au détriment de la revendication de « formes d'action individuées » ainsi que du « travail de consciences autonomes et libres »⁷³⁹. Or, la réflexion de Celati autour du régime de fonctionnement de l'écriture (et l'appel conséquent à son externalisation affective) s'avère n'être qu'un cas d'un combat plus vaste entre différents paradigmes où se jouent des différentes conceptions des individualités, de leur capacités d'action et leur rapports. Ce qui se joue dans la revendication du « couple *conatus*-affect » est donc la possibilité d'« *une théorie non subjectiviste de l'action individuée* » qui recoupe aussi ce mode particulier d'action, ce geste qui est la prestation langagière (notamment l'écriture). Plus précisément, l'écriture (et la lecture) dans son acception la plus positive semble

⁷³⁶ Il est possible de retrouver une bonne synthèse préliminaire de ce champ de réflexion et de ses protagonistes dans l'introduction (« Un devenir spinoziste des sciences sociales ? ») co-signée par les deux éditeurs de Yves Citton et Frédéric Lordon, *Spinoza et les sciences sociales : de la puissance de la multitude à l'économie des affects*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 15-44.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 21-22.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 20-21. À ce sujet, Yves Citton a proposé une définition synthétique de la notion d'affect qui nous permet de résumer l'ensemble des traits éthiques et épistémologiques du paradigme ébauché : « Un affect se définit comme une émotion ressentie intérieurement par la mens, correspondant à une affection observable dans le corps, exprimant un différentiel dans sa puissance d'agir, et conditionnant les pensées et les comportements à venir de l'individu (à commencer par sa volonté) » (« Esquisse d'une économie politique des affects. Tarde et Spinoza » in Yves Citton et Frédéric Lordon, *Spinoza et les sciences sociales : de la puissance de la multitude à l'économie des affects*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 47-123, p. 74). Nous renvoyons également à l'entrée « affect-affection » du lexique spinoziste rédigé par Gilles Deleuze (*Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit, 2003, p. 66-69).

correspondre selon Celati à un régime particulier de l'affectivité, celui de la joie (« *allegria* ») en tant qu'augmentation de la puissance affective c'est-à-dire relationnelle⁷⁴⁰.

L'allegria è un moto espansivo che abolisce la grigia indifferenza del mondo, e pochi fenomeni mostrano in modo così evidente la tendenza dell'individuo umano a proiettarsi fuori di sé. In altre parole : l'allegria è un modo essenziale dell'andare fuori di sé, verso l'esteriorità di tutto ciò che non siamo : le cose, i sassi, gli alberi, le bestie, gli spiriti dell'aria e il buio che è dentro il nostro corpo.

La joie est un mouvement expansif qui abolit la grise indifférence du monde, et peu de phénomènes montrent d'une manière si évidente la tendance de l'individu humain à se projeter à l'extérieur de lui-même. En d'autres mots : la joie est un mode essentiel du sortir de soi, vers l'extériorité de tout ce que nous ne sommes pas : les choses, les arbres, les bêtes, les esprits de l'air et le noir qui demeure dans notre corps.⁷⁴¹

Chez Celati l'apparente disparition de la volonté subjective dans les mondes schizo-phrènes et hantés, tout comme la passion pour les systèmes de réactivité physiologique de l'univers comique, deviennent les signes de la recherche d'un « envers de la liberté » que le modèle affectif spinoziste semble assurer. Tant le monde des influences vocales du patient psychiatrique que celui des gags à cascade des *slapstick comedies* s'avèrent être des paradigmes pour un réel ancré dans un inévitable « déterminisme » où « nos volontés ne sont pas libres, mais conditionnées »⁷⁴². Dans cette configuration, il est possible de conjurer une conception extrême de l'intégrité et de l'autonomie subjective dont la conséquence principale correspondrait à la séparation de l'interaction contingente avec ce qui entoure le sujet : « cela revient à dire qu'il ne peut pas s'expliquer à partir de lui-même (mais à partir des relations qui le lient à son

⁷⁴⁰ Gilles Deleuze résume ainsi la question de la joie et des affects chez Spinoza : « Un mode existant se définit par un certain pouvoir d'être affecté (III, post. 1 et 2). Quand il rencontre un autre mode, il peut arriver que cet autre mode lui soit "bon", c'est-à-dire se compose avec lui, ou au contraire le décompose et lui soit "mauvais" : dans le premier cas, le mode existant passe à une perfection plus grande, dans le second cas, moins grande. On dit suivant le cas que sa puissance d'agir ou force d'exister augmente ou diminue, puisque la puissance de l'autre mode s'y ajoute, ou au contraire s'en soustrait, l'immobilise et la fixe (IV, 18 dém.). Le passage à une perfection plus grande ou l'augmentation de la puissance d'agir s'appelle affect, ou sentiment de *joie*; le passage à une perfection moindre ou la diminution de la puissance d'agir, *tristesse*. C'est ainsi que la puissance d'agir varie sous des causes extérieures, pour un même pouvoir d'être affecté. » (*Spinoza. Philosophie pratique, op. cit.*, p. 69).

⁷⁴¹ Gianni Celati, « Memorie su certe letture. Conversazione con Rebecca West », *op. cit.*, p. 44.

⁷⁴² Yves Citton, *L'envers de la liberté. L'invention d'un imaginaire spinoziste dans la France des Lumières*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 14.

environnement), et qu'il n'est pas un tout insécable (mais le résultat d'une composition)⁷⁴³ ». Voici un parfait portrait de cette manière d'être (purement affective) dont l'individu comique n'est qu'une clairvoyante caricature et qui caractériserait également, comme nous l'avons vu, la démarche d'écriture de Celati.

Il est significatif, à ce sujet, que le livre consacré par Citton à la question de la liberté spinoziste dans le cadre du siècle des Lumières s'achève par une réflexion autour du travail littéraire qui rapatrie les recherches autour de l'agentivité et de son sujet sur le terrain spécifique de l'écriture. En essayant de répondre à une question provocatrice (« Un livre qui s'écrit lui-même ? »⁷⁴⁴), Citton tente d'appréhender sous un angle spinoziste le phénomène scriptural. S'il s'agit, d'un côté, de renverser la liberté pour tendre vers la libération d'un « déterminisme participatif », de l'autre il s'agit d'opérer un renversement parallèle et solidaire de l'écriture en tant qu'activité relevant d'une libre volonté individuelle (à imposer autant au langage qu'aux lecteurs)⁷⁴⁵. Le défi est double et solidaire. La tentative de « refonder une conception déniée de la liberté humaine sur le déni de la liberté de nos volontés » ne va donc pas sans celui de refonder une conception déniée de l'écriture sur le déni de la liberté de nos volontés⁷⁴⁶. Se pose ici la question cruciale de la forme et du statut d'une écriture inscrite dans un régime d'affectivité trans-individuelle, réceptive, et non-intentionnelle, comme celle dont Citton saisit une individuation chez Diderot : à savoir, une écriture « hyper-sensible », « en acte », émergente, dialogique. C'est un problème qui, pour Celati, se présentera aussi et surtout en tant que question de méthode, au cours d'une trajectoire qui dépassera l'écrit (littéraire) jusqu'à une transition vers l'enregistrement audio-visuel. Son expression « l'au-delà de la prose » (ou « des mots ») signifie sûrement une relation affective et non-intentionnelle à la langue selon une « une ligne erratique et fragmentaire », régie par une « mobilité qui peut s'étaler en toute direction, en poursuivant la surprise de dire quelque chose qui jusqu'alors demeurait impensé », sans

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 164.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 467-490.

⁷⁴⁵ À propos de la déconnexion agencée par la pensée spinoziste entre volonté et liberté, voici le commentaire de Deleuze : « Tout l'effort de *l'Éthique* est de rompre le lien traditionnel entre la liberté et la volonté – que la liberté soit conçue comme le pouvoir d'une volonté de choisir ou même de créer (liberté d'indifférence), ou bien comme pouvoir de se régler sur un modèle et de le réaliser (liberté éclairée) » (*Spinoza. Philosophie pratique, op. cit.*, p.108).

⁷⁴⁶ Yves Citton, *L'envers de la liberté, op. cit.*, p. 14.

projeter de la téléologie sur la nature⁷⁴⁷. Son exercice de la notation et sa pratique de l'Album en constituent des tentatives emblématiques. Cette même expression (« l'au-delà de la prose ») peut également être (mal)entendue littéralement comme un élan qui – à un moment donné, à plusieurs reprises – dépassera l'activité verbale pour s'adonner à l'expérience audio-visuelle du cinéma documentaire.

⁷⁴⁷ Gianni Celati, *Studi di affezione per amici e altri*, op. cit., p. 242-243.

2.

VERSO LA FOCE (1989) – ÉCRIRE SUR DU PAPIER QUI BRÛLE

Pendant les années soixante-dix, Celati publie successivement trois romans aux éditions Einaudi qui poursuivent l'expérience de *Comiche* (surtout le premier), en y injectant une dose picaresque de références biographiques (à son enfance pour le deuxième, et à sa jeunesse pour le troisième). En 1973, il publie *Le avventure di Guizzardi*, qui sera suivi par *La banda dei sospiri* (1976) et *Lunario del paradiso* (1978) : la cohérence de la série sera cautionnée par le recueil rétrospectif des trois textes dans une seule édition sous le titre *I parlamenti buffi* (1989) – ce titre (« Les parlements burlesques ») signale leur commun esprit comique, à la fabulation débordante et schizophrène, imposant leur rassemblement dans une telle publication. Ce sont des presque-romans : des objets littéraires probablement moins étranges que *Comiche*, mais toujours éloignés du canon de la prose réaliste et psychologique à cause de leur insouciance absurde ainsi que de l'extravagance nomade du discours.

Or, avec *Lunario* et la fin des années soixante-dix semble s'épuiser cette veine créative – celle de la « bagarre » – émergée dans une période très intense et itinérante, passée entre les États-Unis et la Bologne universitaire et carnavalesque des mouvements étudiants et ouvriéristes. La longue absence de l'auteur de la scène éditoriale, qui suivra cette phase, n'a pas manqué d'être remarquée et débattue par ses lecteurs et ses critiques. Il s'agit d'une période de silence et d'hésitation qui ne sera interrompue qu'au milieu des années quatre-vingt par un retour, sous plusieurs aspects, surprenant. « Beaucoup de choses semblent avoir changé dans le rapport à l'écriture et dans la façon de regarder le monde » : pendant ces « années de "silence", de voyages et d'étude » on avait l'impression que Celati a renoncé à l'activité littéraire, alors qu'il avait plutôt été question de « faire mûrir un nouveau regard se traduisant en une nouvelle façon d'entendre

l'écriture »⁷⁴⁸. Une nouvelle trilogie aux traits très différents se déploie entre 1985 et 1989 – elle a été appelée la « trilogie *padana* » – composée d'un recueil de courts récits (*Narratori delle pianure*, 1985), d'un ensemble de récits plus longs selon le format de la « novella » (*Quattro novelle sulle apparenze*, 1987) et d'une « chronique » documentaire (*Verso la foce*, 1989). Les trois livres sont le fruit d'un changement d'approche autant envers l'écriture qu'envers l'expérience du monde, entraînant des nouvelles formes textuelles dont la plus singulière est sans doute celle de *Verso la foce* sur laquelle nous allons nous concentrer.

Derrière ce changement de paradigme (dans la pluralité de conjugaisons formelles auxquelles il donne lieu) se trouvent surtout de nouvelles expériences de vie et des nouvelles méthodes créatives. Prenons l'exemple du premier livre de la trilogie, *Narratori delle pianure*. Il se présente comme un recueil d'une trentaine de récits très courts – parfois il ne s'agit que d'anecdotes de deux ou trois pages – précédé d'une carte de la plaine septentrionale italienne où est tracé l'itinéraire d'une traversée rurale de l'intérieur vers la mer en suivant le cours du fleuve Po. Le lien entre déplacement spatial et activité narrative immédiatement affiché est confirmé et revendiqué par les souvenirs de l'auteur :

A un certo punto mi sono accorto che era possibile dare l'illusione di una narrazione mettendo insieme pezzi sparsi e dopo ho continuato a fare delle camminate per cinque mesi partendo da Bologna, prendendo delle corriere e andando poi a piedi in queste zone abbandonate. Dormivo dove capitava, cercando un posto prima del tramonto, a volte in case private o chiedendo nei posti pubblici dove potevo trovare una camera per la notte. Ci ho messo alcuni anni, ma ho attraversato a piedi tutta la valle del Po. Tante volte a metà pomeriggio, mi chiudevo nelle osterie di campagna, stavo ad ascoltare cosa diceva la gente e prendevo appunti. Questa è stata una delle parti più interessanti del lavoro che facevo, perché da ogni chiacchierata che sentivo in questi luoghi sperduti c'era già un racconto *in nuce* da tirare fuori. Mi prendevano in giro tutti vedendomi scrivere per strada, ero la favola di tutti, ma dovevo adattarmi anche a quello.

⁷⁴⁸ Nunzia Palmieri, « Cronologia », *op. cit.*, p. CVIII. Le tournant des années quatre-vingt est également au cœur de la première analyse monographique de Giulio Iacoli, qui essaye de saisir le passage d'une écriture « grasse » à la Oliver Hardy à une écriture « maigre » à la Stan Laurel. Voir à ce sujet notamment « Ipotesi di sparizione definitiva della Terra. Cartografie dell'uomo nelle pianure », in *Atlante delle derive, geografie da un'Emilia postmoderna : Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Reggio Emilia, Diabasis, 2002, p. 25-61.

À un moment donné je me suis aperçu qu'il était possible de donner l'illusion d'une narration en rassemblant des pièces éparses et ensuite j'ai continué à faire des promenades pendant cinq mois en partant de Bologne, en prenant des cars et après en poursuivant à pied dans ces zones abandonnées. Je dormais n'importe où, en cherchant un endroit avant le coucher du soleil, parfois dans des maisons privées ou en demandant dans des lieux publics où je pouvais trouver une chambre pour une nuit. Cela m'a pris quelques années, mais j'ai traversé à pied toute la vallée du Po. Souvent au milieu de l'après-midi, je m'enfermais dans des tavernes de campagne, je m'installais pour écouter ce que les gens disaient en prenant des notes. C'était une des parties les plus intéressantes du travail que je faisais, car dans chaque conversation que j'entendais dans ces lieux perdus, il y avait un récit potentiel à tirer. Tout le monde se moquait de moi en me voyant écrire dans la rue, j'étais la risée de tout le monde, mais je devais m'adapter à ça aussi.⁷⁴⁹

Comme sa philologue Nunzia Palmieri l'a justement signalé⁷⁵⁰, les matériaux générés par cette nouvelle approche à l'écriture – basée sur l'exploration du territoire (marginal), l'observation réceptive et la notation – deviendront la source principale de l'ensemble des travaux publiés par Celati pendant les années quatre-vingt, jusqu'à nourrir également plusieurs publications successives. Tous ces travaux se trouveront ainsi réunis autour d'un désir d'écrire à partir de l'exposition à l'extérieur, par imprégnation « documentaire » au sein d'un milieu, plutôt que par des fabulations purement fictionnelles⁷⁵¹. Ce qui caractérise en particulier la composition des *Narratori* sera également un certain traitement de ces matériaux, l'adoption d'un certain « protocole » de ré-élaboration immédiate des amorces saisies sur le terrain :

Narratori era un esperimento di questo genere : prendere degli spunti su « fatti della vita » e usarli come materiale immaginativo, restando nel quadro delle regole di scambio dei racconti quotidiani. Dovevano essere dei protocolli senza

⁷⁴⁹ Nunzia Palmieri, « Cronologia », *op. cit.*, p. CV.

⁷⁵⁰ Nunzia Palmieri, « Notizie sui testi », *op. cit.*, p. 1766.

⁷⁵¹ Celati évoque l'image d'une peinture en plein-air, à la vocation paysagère, imprégnée du monde extérieur, pour décrire les élans de cette période : « Je pensais à Cézanne que le matin partait avec son chevalet, restait là pour peindre et s'était imaginé une infinité de choses que personne s'était jamais imaginé et ensuite rentrait à la maison en râlant. Il ne me paraissait plus juste de rester là à la maison en inventant des fictions » (Gianni Celati et Matteo Bellizzi, « Intervista inedita con Gianni Celati », in *Riga-Extra*).

aggiunte letterarie, e mi davo la regola di concedermi per ogni storia mezz'ora tre quarti d'ora. Scrivevo senza chiedermi come doveva andare a finire una storia, e se in mezz'ora non veniva bene la buttavo via. Così in un mese ho scritto le trenta novelle del libro.

Narratori était une expérimentation du genre suivant : s'inspirer de certains « faits de la vie » et les utiliser comme matériel imaginaire tout en restant dans le cadre des règles d'échange des récits quotidiens. Ce devait être des protocoles sans ajouts littéraires et je me donnais comme règle de m'octroyer pour chaque histoire entre une demi-heure et trois quarts d'heure. J'écrivais sans me demander où l'histoire allait se terminer, et si en une demi-heure elle n'était pas bonne, je la jetais. Ainsi j'ai écrit les trente nouvelles du livre en un mois.⁷⁵²

Deux instantanéités se relèvent dans le processus de composition de ces pages. L'immédiateté des notes prises en errant à travers la plaine du Po est redoublée par une deuxième immédiateté dans la rédaction qui retravaille selon une approche improvisatrice le répertoire enregistré dans les cahiers et les agendas qui ont accompagné Celati durant ses dérives. À l'instantané de la prise de notes succède l'instantané de la prise de forme rédactionnelle. Les différentes phases de l'écriture semblent donc s'agencer autour d'une même tension vers ce qu'on a appelé « médiation immédiate ». Bien que cette approche ne soit pas absente de sa création littéraire précédente (comme certains aspects de *Comiche* le démontrent clairement), le changement des stratégies de travail et du ton (très succinct, laconique et réflexif) qu'on peut constater dans ses travaux des années quatre-vingt est remarquable. Que s'est-il passé entretemps ? Qu'est-ce qui a poussé Celati vers cette nouvelle posture ?

⁷⁵² Nunzia Palmieri, « Notizie sui testi », *op. cit.*, p. 1757. La contrainte temporelle, liée à une recherche d'immédiateté et d'une narration naturelle, avait déjà marqué d'autres prestations littéraires comme celle de l'écriture de *Lunario del paradiso*, selon le témoignage de l'auteur : « Quand je l'ai écrit, j'habitais seul dans une maison qu'on m'avait prêtée (à Bologne) et j'allais me promener toute la journée pour me fatiguer le plus possible. Puisque lorsqu'on est fatigué, on est comme saoul et les fantaisies sortent plus simplement. Ainsi le soir je me donnais une heure pour écrire, juste une heure, et tout sortait sans effort » (Gianni Celati, « Riscrivere, ri-raccontare, tradurre. Conversazione con Marianne Schneider », *op. cit.*, p. 46).

2.1

L'aventure photographique : à la recherche d'une méthode

Déjà pendant les années soixante-dix, lors de la conclusion de son important essai consacré à Beckett, Celati se rendait compte que l'écriture littéraire ne suffisait pas pour s'évader de la littérature, que ce paradoxe n'était pas soutenable : « Mais c'est très vrai que de l'écriture on s'évade seulement en faisant d'autres choses »⁷⁵³. Suivant ce désir d'évasion, il sera question donc de se décrocher du bureau de l'invention fictionnelle et de fuir ainsi des murs physiques et psychologiques dans lesquels s'inscrit sa composition. Exactement comme dans un court récit de Kafka – auteur par ailleurs très cher à Celati – où il était aussi question d'une évasion : celle du dieu Poséidon de son bureau enfoncé à mille lieues sous le niveau de la mer⁷⁵⁴. Kafka imagine le dieu des eaux rivé à une pénible administration qui le retient en permanence parmi la paperasse et les comptes : la gestion marine lui impose d'écrire et de calculer sans répit. De temps en temps, un voyage dans les cieux chez Jupiter interrompt sa monotonie sédentaire, car il faut bien apporter les comptes rendus au chef. Mais il ne peut pas s'attarder, il doit rentrer tout de suite : le boulot l'appelle ! Il n'a même pas le temps de s'arrêter pour observer les mers qu'il gouverne. Sur sa route vers l'Olympe, il ne peut qu'entrapercevoir les étendues marines à la hâte : ses devoirs administratifs le pressent. Fataliste et laconique, Poséidon conclut le récit en affirmant que – peut-être – il trouvera un petit créneau pour une visite des mers, mais seulement à la fin du monde : « à ce moment-là, il trouverait bien un

⁷⁵³ Avec ce constat se termine la note conclusive de l'essai qui rêve explicitement d'une autre manière d'écrire : « Aujourd'hui je dirais que la littérature livresque est toujours silencieuse, opaque et métaphysique (comme elle est l'hallucination d'une règle supérieure) ; mais la fiction que j'ai étudiée ici concerne la possibilité pour l'écriture de *paraître* non silencieuse mais porteuse de voix qui parlent ; non opaque mais transparente, qui laisse voir des gestes ; non mécaniquement répétitive comme la linéarité typographique, mais pleine de mouvements et de réponses internes ; non hallucination d'une règle supérieure, mais manufacture d'un objet » (Gianni Celati, « Su Beckett, l'interpolazione e il gag », *op. cit.*, p. 194).

⁷⁵⁴ Nous rappelons, en passant, que Roland Barthes avait souligné l'importance cruciale de la relation conflictuelle entre écriture (œuvre) et monde chez Franz Kafka : « Il y a rivalité entre monde et œuvre ; Kafka est la figure majeure de ce combat, de cette tension [...] » (*La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, *op. cit.*, p. 67).

moment de tranquillité, juste avant la fin, après avoir expédié les deniers comptes, pour faire encore rapidement une petite tournée »⁷⁵⁵.

La brève parabole kafkaïenne met en évidence un certain divorce entre écriture et expérience sensible, entre intelligence et présence contingente – dans un dispositif administratif où les premières sont censées produire un balisage ordonné et stable des deuxièmes – qui fait l’objet de plusieurs critiques chez Celati. Plusieurs autres clivages parallèles se nouent autour de ce divorce : par exemple, celui entre médiat et immédiat, ou celui entre intérieur et extérieur. Ce qui manque à cette écriture vouée à la maîtrise descriptive du réel serait, selon le vocabulaire de Celati, l’expérience de l’aventure. L’aventure constitue un concept récurrent et crucial de sa réflexion, s’associant souvent à des préconisations d’une certaine approche (contingente) de l’écriture⁷⁵⁶. S’il s’en soucie particulièrement, c’est que le monde contemporain se caractériserait par une négligence tendancielle de celle-ci et qu’elle mérite par conséquent une attention particulière, à contre-courant. Semblable à la fois à un enfant qui, dépourvu de toute intention spécifique, est capable de « jouer avec tout ce qui lui arrive » ou à un « état de désespoir » qui n’a plus aucun rêve à réaliser, l’aventure peine à survivre dans une « vie moderne » en proie à une « mécanisation universelle », vouée à « une ligne homogène qui suit aveuglement les traces du progrès ». Son expérience risque d’être engloutie « dans les clichés » et « les bavardages », voire de se transformer elle-même en une fiction stéréotypée : « le cliché est encore plus stéréotypé quand il manifeste l’idée d’une transgression de la normalité »⁷⁵⁷.

⁷⁵⁵ Franz Kafka, “Poséidon” in *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, p. 552-553, p. 553. Les fables dystopiques de l’auteur tchègue interrogent souvent les dimensions de la bureaucratie et de la légalité qui ont été minutieusement discutées par le récent travail de David Graeber (*Bureaucratie. L’utopie des règles*, Paris, Les liens qui libèrent, 2015) où est articulé le conflit entre le *play* (jeu) du pouvoir institutionnel et administratif contre les libres gestes créateurs du *game* (jeux) des singularités. Les formes bureaucratiques et leurs alternatives intéresseront Celati en tant que démarches de mise en rapport de l’écriture et du monde (ainsi que des règles écrites et du monde) plus ou moins désirables.

⁷⁵⁶ Rebecca West nous invite à valoriser le rôle pivotale joué par le terme dans l’ensemble des travaux de Celati : « Le terme “aventure” jouit d’un certain charme auprès de son esprit imaginatif et théorique; Celati l’utilise deux fois dans le titre de ses oeuvres (*Le aventure di Guizzardi* et *Avventure in Africa*), et il apparaît souvent dans ses essais et dans d’autres textes littéraires. En utilisant ce terme, Celati relie son écriture à une longue tradition dans la littérature italienne, des premières proses narratives d’aventure à la tradition chevaleresque où les protagonistes engagent des aventures militaires ou amoureuses jusqu’aux *Avventure di Pinocchio* de Collodi. » (*Gianni Celati. The craft of the everyday storytelling, op. cit.*, p. 223).

⁷⁵⁷ Le discours et les citations de cette fin de paragraphe et du début du suivant proviennent de : Gianni Celati, « L’avventura verso la fine del XX^e secolo », in *Riga – Extra*.

En deçà autant des explications de la psychologie individuelle que de celles de l'objectivité du réel, l'aventure correspond à cet « événement inhabituel » qui nous « déplace de la position perceptive routinière ». Selon sa précarité écologique, l'expérience aventureuse « vibre » de l'« incertitude fondamentale de l'humain » ainsi que de l'« incontrôlabilité de tout son espace environnemental ». Suite à la disparition de la grande littérature d'aventure « vers la fin du dix-neuvième siècle », comme celle de Stevenson ou de Conrad, où se sont-elles enfuies, cette expérience aventureuse et les œuvres qu'elle informe ? Celati croit que l'aventure n'est plus à concevoir sous l'angle de l'exceptionnel et du subversif, mais plutôt dans le domaine des « micro-histoires » (cher à l'ami Carlo Ginzburg) où l'aventureux jaillit depuis les plis d'inconscient où sont lovés le banal et le quotidien. Dans un de ses courts essais qui entretiennent l'étymologie philosophique et la philologie littéraire Agamben s'est évertué à reconstruire la notion d'aventure à partir de la tradition chevaleresque si aimée par Celati, en défendant une proximité fondamentale pour notre réflexion : « l'aventure du chevalier est l'aventure même du poète »⁷⁵⁸. Une fois qu'on a établi l'aventure comme transcendantal du geste scriptural, dans l'accueil ou l'exclusion d'un élément aventureux à l'intérieur des stratégies rédactionnelles se joue donc quelque chose de crucial pour le sens même de l'écriture. De ce point de vue, selon Agamben, il n'est pas possible d'opérer une distinction entre « aventure-événement » et « aventure-récit » : elles sont consubstantielles et doivent coïncider. Transformé en une formule lexicale spécifique, le terme « aventure » désigne chez le philosophe italien un espace d'indistinction entre le verbal et l'événement qui propulse une idée d'im-médiation⁷⁵⁹. La nécessité d'évasion de l'écriture déclarée par Gianni Celati répond exactement à un tel impératif : celui de rendre le langage à l'événement et, vice versa, l'événement

⁷⁵⁸ Giorgio Agamben, *L'aventure*, Paris, Payot et Rivages, 2016, p. 23. Agamben, d'ailleurs, rejoint Celati dans le geste de déconnexion de l'aventure et de l'objectif final (désiré, espéré), au nom d'un principe d'irréparabilité du monde tel qu'il advient : « Si l'objet de l'espérance est l'inexaucable, c'est seulement en tant qu'insolvables – déjà sauvés – que nous avons espéré dans le salut. De même qu'elle dépasse son exaucement, l'espérance dépasse aussi le salut – et aussi l'amour » (p. 84).

⁷⁵⁹ La question de l'aventure des résume, chez Agamben, en celle du processus ouvert d'anthropogénèse où la langue et le vivant ne cessent pas de se ré-articuler d'une manière événementielle : « Si l'événement dont il est question dans l'aventure n'est autre que l'anthropogénèse, c'est-à-dire le moment où le vivant, par une transformation dont il est impossible de reconnaître les modalités, a séparé – pour les réarticuler ensuite ensemble – sa vie et sa langue, cela signifie qu'en devenant humain il s'est voué à une aventure qui est encore en cours et dont il n'est pas facile de prévoir l'issue » (*Ibid.*, p. 75-76).

au langage, afin de riposter à la menace (très réelle) engendrée par la séparation du bureau et du monde.

Revenons maintenant à notre questionnement initial et à la revendication prophétique d'un besoin de « faire d'autres choses » pour sortir d'une certaine impasse propre à l'écriture littéraire. Le début des années quatre-vingt nous confronte à une bifurcation (un « *bivio* », selon Iacoli) où se produit le dépassement d'une certaine expérience de l'écriture : d'un geste de débordement (à l'humour expressionniste) vers un geste de retenue et perplexité (à l'humour épuré). Que s'est-il passé ? Par quelle brèche Celati a-t-il pu sortir ? Cette sortie qui investit le travail littéraire est à entendre littéralement et elle se dédouble en deux gestes : d'un côté, il s'agit d'une sortie du foyer domestique et urbain dans les territoires ouverts du paysage rural ; de l'autre, il s'agit d'une sortie du médium de l'écrit vers d'autres media, à la découverte de leurs différentes approches de médiation du réel. En 1981, au printemps notamment, une rencontre s'est passée avec une vingtaine de photographes réunis par Luigi Ghirri autour du projet *Viaggio in Italia*, auquel ce dernier a souhaité associer également la prose de Gianni Celati⁷⁶⁰. Le recrutement de Celati, à partir d'une première prise de contact téléphonique, marque un tournant très important et riche de conséquences dans son expérience créative :

Il mio reclutamento è avvenuto nel 1981, con una telefonata di Ghirri e l'apertura d'un dialogo così denso da cambiare molte mie idee. Dovevo affiancare i venti fotografi con descrizioni di paesaggi che entrassero in risonanza con la loro ricerca. Le foto di questo libro mi colpivano molto, ma io non sapevo come cavarmela e avevo bisogno di aiuto. Volevo imparare come lavorano i fotografi. Come pensano alle immagini ? Cos'è il loro assorbimento nel vedere ?

Mon recrutement s'est passé en 1981, par un coup de fil de Ghirri et l'ouverture d'un dialogue si dense qu'il a changé beaucoup de mes idées. Je devais accompagner les vingt photographes par des descriptions de paysages qui entrent en résonance avec leur recherche. Les photos de ce livre me frappaient

⁷⁶⁰ Presque trente ans après sa disparition, l'espace d'exposition parisien du *Jeu de Paume* s'apprête à inaugurer la première retrospective internationale consacrée à cet important photographe italien : « Luigi Ghirri. Cartes et territoires » (du 12/2/2019 au 2/6/2019).

beaucoup, mais je ne savais pas comment m'en sortir et j'avais besoin d'aide. Je souhaitais apprendre comment travaillent les photographes. Comment pensent-ils aux images ? Qu'est-ce que leur absorption dans le voir ?⁷⁶¹

La proposition de collaboration commande à Celati un exercice imprévu d'écriture, face auquel il se trouve désemparé : confronté à une telle impasse, il lui faudra repenser son travail et il choisira de le faire en partant de l'observation attentive des modes du travail photographique (un monde qui lui était jusqu'alors étranger). Il s'agira moins de s'adonner à l'activité photographique, que de réinventer son rapport à l'écriture en passant par une observation attentive du travail du photographe avec son appareil dans les milieux photographiés : Celati se révélera très sensible à un certain inter-agencement des rapports entre sujet, instrument et environnement lors d'une création photographique. À partir de cette expérience, il sera ensuite question d'inventer un espace moyen où se rencontrent et s'affectent mutuellement deux media différents, l'écrit et l'image photo-mécanique⁷⁶². En la soustrayant à une énonciation abstraite, il est pour nous important de situer cette hybridation sur le terrain singulier d'un certain projet photographique et d'une certaine approche à la création d'images. Car Celati développera son « écriture documentaire » à partir d'une recherche photographique particulière, celle de *Viaggio in Italia*, très marquée à son tour par le regard de Luigi Ghirri qui l'avait initiée. Le projet de Ghirri s'articulait, plus précisément, autour de l'exigence de reconstruire un rapport au territoire et au paysage italien lors de l'achèvement (et épuisement) d'une longue phase d'industrialisation et modernisation qui l'avait bouleversé et transformé profondément. Il s'intéressait notamment à ses recoins les plus marginaux et les plus banaux, qui faisaient l'objet d'une distraction perceptive générale et d'un manque patent

⁷⁶¹ Gianni Celati, « Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo », in Marco Belpoliti et Marco Sironi (éd.s), *Gianni Celati, op. cit.*, p. 126-135, p. 134. Quelques pages avant il était revenu sur les mêmes souvenirs du début de son expérience autour de *Viaggio in Italia* : « Le premier voyage en Italie avec ces photographes commence en 1981-1982. Certains étaient au sommet de leur recherche, avec une manière de regarder déjà précise et très personnelle : Basilico, Jodice, Cresci, Guidi, Chiaramonte, Garzia, Leone, Ventura, Cuchi, White, et évidemment Luigi Ghirri – qui a été l'esprit du projet, l'organisateur des photos, le médiateur entre différentes tendances, et celui qui m'a recruté pour travailler à cette initiative » (p. 126).

⁷⁶² Gabriele Basilico, un des photographes les plus célèbres ayant pris parti à ce projet, considère le rapprochement entre écriture et photographie (traditionnellement plus lié à l'iconographie picturale) comme un des traits cruciaux de l'aventure de *Viaggio in Italia* : « Plusieurs personnes considèrent que *Viaggio in Italia* a déplacé le parcours de la photographie italienne, de la peinture et du langage de l'art plus en général, vers la littérature et, en particulier, vers la narration » (« Lettera in occasione dell'incontro "Il cinema di Gianni Celati" – 4 Ottobre 2008, Milano », in *Riga – Extra*).

de médiation (autant visuelle que narrative). Ainsi Celati rappelle la naissance du projet autour de Ghirri :

Lo venivano a trovare molti fotografi. Parlavano tutta la notte... [...] Così è nata l'idea di un libro collettivo, dedicato al nuovo paesaggio italiano... che allora chiamavano « post-industriale ». Mi hanno invitato a partecipare all'impresa e abbiamo ragionato su mille cose. Mi attirava l'impostazione delle sue fotografie, dove non c'erano « bei paesaggi », né esempi di documentazione sociale o espressione artistica.

Beaucoup de photographes venaient le voir. Ils discutaient toute la nuit... [...] Ainsi est née l'idée d'un livre collectif, dédié au nouveau paysage italien... qu'ils appelaient alors « post-industriel ». Ils m'ont invité à participer à l'entreprise et nous avons réfléchi à mille choses. La configuration de ses photographies m'attiraient, où il n'y avait pas des « beaux paysages », ni des exemples de documentation sociale ou d'expression artistique.⁷⁶³

Or, si dans *Viaggio in Italia*, d'un côté, il est question d'un sujet particulier (la perception du paysage et du milieu, sujets à des changements profonds), de l'autre il est aussi question d'une certaine manière d'approcher photographiquement un tel sujet. L'intérêt spécifique de ce projet est à situer dans la jonction entre ces deux instances : (1) soustraire les paysages marginaux et quotidiens à leur invisibilité par des images (2) qui sont, avant tout, le résultat d'une certaines manières (*ethos*) de voir et d'enregistrer. Au cours d'une telle démarche, le style de Ghirri aura une influence significative dans la constitution du regard particulier de *Viaggio in Italia* – Gabriele Basilico, un photographe aujourd'hui très connu qui a participé à ce projet, reconnaît sa singularité et son importance sans aucune hésitation :

Luigi Ghirri aveva optato per un modo semplice, diretto, delicatamente poetico di raccontare il mondo che ci sta intorno, e nello stesso tempo aveva scelto di raccontare i luoghi sconosciuti, non monumentali, il paesaggio ordinario, quello che pullula tra le autostrade e le massicciate della ferrovia, un'impresa democratica che faceva giustizia dei luoghi, ma più verosimilmente tentava una

⁷⁶³ Gianni Celati, « Ricordo di Luigi Ghirri, fotografia e amicizia », in Luigi Ghirri, *Lezioni di fotografia*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 249-264, p. 259.

riconciliazione dello sguardo dopo le tensioni che avevano animato la cultura degli anni Settanta.

Luigi Ghirri avait opté pour un mode simple, direct, délicatement poétique, de raconter le monde qui nous entoure, et en même temps, il avait choisi de raconter des lieux inconnus, non-monumentaux, le paysage ordinaire, celui qui pointe entre les autoroutes et le ballast de la voie ferrée, une entreprise démocratique qui rendait justice aux lieux, mais plus vraisemblablement tentait une réconciliation du regard après les tensions qui avait animé la culture des années soixante-dix.⁷⁶⁴

À ce sujet, Celati remarquera que le trait d'union entre « les vingt photographes lancés dans cette entreprise » pouvait être reconnu, à l'instar de Ghirri, dans une commune tentative de « nettoyer le regard » : « la sobriété de leurs images » constituait le principe de cohérence de « cette recherche »⁷⁶⁵. Cela se produirait surtout à travers ce qu'il appelle « un abaissement radical du seuil d'intensité ». En d'autres mots un « abaissement du degré d'excitation immédiate » excluant « les poses photographiques » aussi bien que « les thèmes à l'attractivité évidente (actualités ou folklore local) »⁷⁶⁶. La rencontre avec le paysage environnant ne peut se dérouler qu'en baissant le seuil d'intensité spectaculaire des images et son filtrage – c'est seulement ainsi que l'on obtient les conditions nécessaires pour laisser remonter un fond habituellement enfoui derrière des protagonistes humains et des clichés représentatifs. Basilico a appelé cette tendance « art de la description », en désignant moins un espace d'objectivité qu'un « geste d'interaction » dégagé de l'emprise subjective :

Arte della descrizione : è un concetto chiave che può essere allo stesso tempo contraddittorio e presuntuoso, ma se applicato al gesto di interagire con il mondo esterno – ancor prima di divenire parola-scrittura oppure immagine-fotografia – semplicemente applicato al gesto del guardare, del registrare mentalmente senza filtri e pregiudizi, senza interpretazioni iperboliche, in modo

⁷⁶⁴ Gabriele Basilico, « Lettera in occasione dell'incontro "Il cinema di Gianni Celati" – 4 Ottobre 2008, Milano », in *Riga – Extra*.

⁷⁶⁵ Gianni Celati, « Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo », *op. cit.*, p. 126.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p.127

umile, semplice, diretto, acquista un valore che non è solo simbolico o di metodo.

Art de la description : c'est un concept-clé qui peut être en même temps contradictoire et présomptueux, mais qui si appliqué au geste d'interagir avec le monde extérieur – même avant de devenir mot-écriture ou image-photographie – simplement appliqué au geste de regarder, l'enregistrer mentalement sans filtres ni préjugés, sans interprétations symboliques, d'une manière humble, simple, directe, acquiert une valeur qui n'est pas seulement symbolique ni méthodologique⁷⁶⁷.

Le commentaire de Basilico nous invite ici à prendre en considération une attitude qui se situe en amont du geste de l'écriture et de la photographie (inspirant à la fois l'une et l'autre, comme une source potentiellement partagé). On pourrait la définir comme une disposition perceptive, une forme d'attention ou encore un approche à la médiation.

Selon le propos de Ghirri, le projet de *Viaggio in Italia* devait formuler une réponse à une défaillance de la sensibilité de plus en plus généralisée, c'est-à-dire celle d'« une fondamentale incapacité de rapport à l'environnement à travers une représentation ». Face à une hégémonie de la représentation humaine (notamment des visages) dans nos milieux de perception, le photographe préconisait des nouvelles stratégies de médiation au nom de possibilités attentionnelles inhabituelles, plus vastes et compréhensives :

Guardiamo cento canali televisivi, li cambiamo uno dietro l'altro e ci sono sempre facce. Il rapporto tra la faccia e il luogo in cui questa faccia vive, mangia, sogna, si muova, non viene più considerato. La strategia di richiamare nuovamente l'attenzione sull'ambiente nella sua complessità mi sembra, anche culturalmente, davvero importante.

On regarde cent émissions télévisées, l'une après l'autre, et il n'y a que des visages. Le rapport entre un visage et les lieux dans lequel un tel visage vit, mange, rêve, bouge, n'est plus considéré. La stratégie de rappeler à nouveau

⁷⁶⁷ Gabriele Basilico, « Lettera in occasione dell'incontro "Il cinema di Gianni Celati" – 4 Ottobre 2008, Milano », in *Riga – Extra*.

l'attention sur le milieu dans sa complexité me paraît, d'un point de vue culturel aussi, vraiment important.⁷⁶⁸

Il conclut, ensuite, en déclarant que le problème écologique à son avis ne relève pas simplement d'un certain développement techno-économique mais aussi d'un phénomène de « désaffection par rapport à notre environnement ». Ce phénomène remonterait à un « manque progressif d'attention » dont les activités médiales sont indubitablement complices (de la télé jusqu'au cinéma et à la littérature). Ghirri affirme donc que le terrain de bataille de la médiation esthétique représente une zone décisive de la question environnementale⁷⁶⁹.

Viaggio in Italia souhaitait intervenir exactement sur ce terrain pour briser le cercle vicieux qui relie « l'incapacité d'un rapport à l'espace, à l'environnement » avec « l'absence de représentation ». Il est donc évident que la stratégie envisagée par ce projet photographique – où l'écriture de Celati devra s'inscrire – ne vise pas une (re)découverte immédiate d'un milieu vierge, mais l'ouverture d'un espace de rencontre et de correspondance avec l'environnement : un espace d'affectivité. Ou plus précisément encore, un espace où le regard pourra être affecté par ce qui lui échappe du fait des filtrages opérés par les stéréotypes et les autres conventions télévisées. Cette opération présuppose, en effet, de se débarrasser préalablement de certains clichés perceptifs ainsi que du poids de leur tradition – un fardeau qui s'impose à la perception paysagère particulièrement dans le cas de l'Italie et de ses vues figées par l'iconographie et le tourisme. L'ironie d'un titre qui renvoie à la noble tradition des voyages érudits à travers la Botte italienne tente précisément d'assumer l'héritage et le parasitage de ces attentes, pour mieux le secouer : ce n'est pas l'image immémorable du pays dessinée par ses centres historiques et touristiques, par ses belvédères, par les cartes postales que nous allons retrouver dans les photographies de *Viag-*

⁷⁶⁸ Cette citation de Ghirri (mais aussi celles du paragraphe précédent et de celui suivant) ont été tirées de *Lezioni di fotografia, op. cit.*, p. 56-57.

⁷⁶⁹ Ghirri résume ainsi son projet en le situant dans le contexte d'un ensemble de productions médiales excessivement anthropocentrées : « C'est une des raisons qu'il y quelques années m'ont poussé à organiser une grande exposition de photographie italienne, comprenant le travail d'une vingtaine de photographes, ironiquement titrée *Viaggio in Italia*. Elle souhaitait souligner la nécessité non tant de se ré-appropriier l'environnement, mais plutôt de reconstituer un rapport avec l'environnement dans son ensemble. Ce sont des réflexions qui concernent le cinéma aussi. Dans le cinéma les histoires sont tourné en priorités dans des studios, donc elles révèlent, à nouveau, un rapport à l'environnement et avec la réalité lourdement médié, indirect. En littérature se passe la même chose. » (*Ibid.*, p. 57).

gio in Italia. Ce sera plutôt une Italie triviale et inconnue, une Italie des bords, des provinces et du quotidien, où le banal s'avère imprégné d'une profondeur inaperçue à cause de la distraction routinière. Une série précédente de Luigi Ghirri (1971-1979) avait résumé ce programme de représentation d'une Italie des marges par le surprenant palindrome de son titre : *Italia ailati* (« Italie aux côtés »)⁷⁷⁰. Celati reconnaît entre les pages de *Viaggio in Italia* l'héritage d'un certain cinéma réaliste (« Visconti, Rossellini, Antonioni, Fellini »), auquel le projet photographique serait connecté moins par une inspiration directe que par le partage d'un « même problème de s'évader des vues prédéterminées ». C'est-à-dire, de s'évader d'une représentation spectaculaire et simpliste du territoire et de son paysage :

Attraverso le cartoline, i volumi del Touring Club, i manifesti pubblicitari, i libri d'arte e altri mezzi, il fascismo aveva creato una rappresentazione dell'Italia molto codificata. Era un'Italia tutta fatta di monumenti illustri, chiese, bei panorami, spiagge famose, coppie di innamorati, Venezie con piccioni, montagne dove si fanno belle scalate.

Par les cartes postales, les volumes du Touring Club, les affiches publicitaires, les livres d'art et d'autres moyens, le fascisme avait créé une représentation de l'Italie très codifiée. C'était une Italie entièrement composée de monuments célèbres, d'églises, de beaux panoramas, de plages connues, de couples d'amoureux, de Venises avec pigeons, de montagnes où l'on fait des belles ascensions.⁷⁷¹

S'aventurer dans les territoires marginaux, s'y dépayser, représente une bonne manière de se soustraire à la téléologie de notre rapport représenté au territoire et d'établir donc un véritable échange avec ce qui nous environne : « ce sont les espaces d'un voir non prémédité, encore ouvert aux rencontres, car tout est sous le signe du hasard, du pur advenir »⁷⁷².

⁷⁷⁰ Voici sa courte présentation du travail : « *Italia ailati* est une série réalisée pendant les années d'un grand changement dans le paysage italien. Pourquoi s'appelle-t-elle ainsi ? Parce que "*ailati*" est le nom de l'Italie lu à l'envers, et signifié aussi une Italie mineure, une Italie au bord du changement, de modifications significatives à la fois de son paysage et de sa façon de vivre » (*Ibid.*, p. 73).

⁷⁷¹ Gianni Celati, « Andar verso la foce », in *Riga – Extra*.

⁷⁷² *Ibid.*

Ce qui se joue, selon Celati, dans ce rapport renouvelé au paysage est surtout la possibilité de « re-sensibiliser la perception », où l'expérience « primitive » du paysage devient un « espace d'initiation à l'expérience extatique »⁷⁷³. C'est en suivant la trajectoire de l'expérience des photographes qu'il commencera ainsi à concevoir son écriture comme un médium d'enquête sur notre perception des espaces extérieurs et de leurs puissances. Comme la bande de Ghirri était en train de le faire à l'aide de l'appareil photographique, Celati décide d'utiliser l'écrit comme surface d'inscription et de rencontre du monde environnant capable de questionner les phénomènes qui se produisent autour de nous et l'attention qu'on leur porte (ou pas). Sans se soucier des seuils légitimes du « littéraire », il commencera à parcourir, carnet à la main, les territoires ruraux et périurbains à côté des photographes de *Viaggio in Italia*. Là où ces derniers faisaient recours à l'appareil photographique et à l'image pour établir une correspondance (à la fois affective et investigatrice) avec le monde extérieur, Celati improvisera une pratique de notation écrite. Cette nouvelle approche à l'écriture ne produira pas seulement le texte d'accompagnement de la publication des travaux photographiques en 1984, mais aussi toute une série d'autres écrits qui ponctueront les années suivantes (dont *Verso la foce*).

Andando in giro con Ghiri per le campagne, ho imparato a prendere appunti su quello che vedevo, sulle voci, sulle case, sui posti. Oppure andando da solo, un po' a piedi, un po' con corriere, scrivendo in un quaderno a volte inzuppato di pioggia, frasi che poi non riuscivo a decifrare. Mi ripetevo : « Questo non è letteratura, non è letteratura, è un reportage sulla visione che abbiamo dei posti ». Era un'altra raccolta di pezzi di roba sparsa trovata per strada e annotata, come i sogni, come le frasi comiche della *Banda*. Ci ho messo più di un anno a far quaglia quegli appunti, finché non ho trovato un titolo : *Verso la foce*.

En tournant par les campagnes avec Ghirri, j'ai appris à noter ce que je voyais, les voix, les maisons, les lieux. Ou en allant tout seul, un peu à pied, un peu en car, en écrivant sur un cahier parfois trempé de pluie, des phrases qu'ensuite je n'arrivais pas à déchiffrer. Je me répétais : « Cela n'est pas de la littérature, cela

⁷⁷³ Toutes les citations précédentes sont tirées d'une conférence transcrite autour du concept de « paysage », où Celati prônait une acception de celui-ci ancrée dans l'usage et le rapport au milieu plutôt que dans son objectivation esthétique et touristique : voir Gianni Celati, « Di cosa si parla quando si parla di paesaggi » in *Riga – Extra*.

n'est pas de la littérature, c'est un reportage sur la vision que nous avons des lieux ». C'était un autre recueil de choses éparpillées, repérées sur la route et notées, comme les rêves, comme les phrases comiques de la *Banda*. Il m'a fallu plus d'un an pour ranger ces notes jusqu'à que je leur ai trouvé un titre : *Verso la foce*.⁷⁷⁴

2.2

Leçons de photographie par monsieur Ghirri

Entre le début des années quatre-vingt et celui des années quatre-vingt-dix (la mort précoce du photographe date de 1992), Celati et Ghirri collaborent et échangent d'une façon régulière et intime. La connaissance profonde du travail de l'ami écrivain permettra à ce dernier d'intercepter d'une manière très précise les enjeux de la transition qui a lieu dans son écriture après la participation au projet de *Viaggio in Italia* :

Se negli anni passati lo scrittore (con *Comiche*, *Le avventure di Guizzardi*, *La banda dei sospiri*) aveva privilegiato mondi personali e interiori, in questi racconti sono le voci ascoltate e gli spazi esplorati a essere i protagonisti. Qui tutto quello che ci è esterno – suoni, voci, luci, spazi – diventa il centro della narrazione.

Alors que les années précédentes l'écrivain (avec *Comiche*, *Le avventure di Guizzardi*, *La banda dei sospiri*) avait privilégié des mondes personnels et intérieurs, dans ces récits les protagonistes sont les voix écoutées et les espaces explorés. Ici tout ce qui est externe à nous – les sons, les voix, les lumières, les espaces – devient le centre de la narration.⁷⁷⁵

⁷⁷⁴ Gianni Celati, « Letteratura come accumulo di roba sparsa. Conversazione con Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa », *op. cit.*, p. 32. En réalité le processus de ré-élaboration des matériaux qui amènera à la chronique *Verso la foce* (publiée en 1989) s'avèrera plus compliqué et délicat comme nous allons le voir : « Le livre avec Ghirri et les autres photographes a été publié en 1984, avec mon texte sur le paysage. Depuis ce moment l'incubation de *Verso la foce* a commencé, elle a débouché en une traversée de la vallée du Po que j'ai faite à plusieurs reprises, jusqu'au delta du fleuve Po, entre 1981 et 1986 » (Gianni Celati, « Andar verso la foce », in *Riga – Extra*).

⁷⁷⁵ Luigi Ghirri, « Una carezza fatta al mondo. Recensione a *Narratori delle pianure* », in Marco Sironi, *Geografie del narrare*, *op. cit.*, p. 173-174, p. 173.

Or, s'il reconnaît parfaitement ce mouvement de décentrement vers l'extérieur, c'est qu'il en est une des sources principales (voire le responsable majeur). Car les leçons de photographie de Luigi Ghirri ont été la source décisive d'une série de réflexions et de pratiques qui ont amené Celati à repenser les formes et les méthodes de sa littérature. Chez Ghirri – à partir, sans doute, de la valorisation d'un caractère originellement extraverti de l'appareil argentique – la question photographique se pose dans les termes du « problème central [...] de constituer une relation avec le monde extérieur »⁷⁷⁶. Cette relation est enquêtée et (re)agencée par une photographie qui s'intéresse impérativement à « notre rapport avec le vivre quotidien », ainsi qu'à celui « avec le milieu dans son ensemble »⁷⁷⁷. Après une première phase plus conceptuelle et méta-photographique, son travail aura tendance à se déployer dans des espaces extérieurs plutôt que dans des studios où des professionnels construisent artificiellement la plupart des images en circulation:

La consuetudine con il lavoro in esterni porta invece ad attivare un differente tipo di attenzione, di sensibilità nei confronti degli oggetti e della loro collocazione nello spazio, molto più accentuata, che supera le regole schematiche della fotografia industriale o della fotografia di atelier.

L'habitude du travail à l'extérieur mène plutôt à activer un type différent d'attention, de sensibilité par rapport aux objets et leur placement dans l'espace, beaucoup plus accentuée, qui dépasse les règles schématiques de la photographie industrielle ou de la photographie d'atelier.⁷⁷⁸

Dans ses photographies les figures humaines sont rares ou fuyantes (souvent elles apparaissent le dos tourné à l'objectif), l'attention privilégie ce qui entoure les êtres humains – des choses, des éléments architecturaux, des horizons paysagers, des phénomènes météorologiques. En somme, tout ce qui est victime d'ha-

⁷⁷⁶ Luigi Ghirri, *Lezioni di fotografia, op. cit.*, p. 37. Afin de proposer une synthèse de la théorie de Ghirri, nous allons faire référence surtout à cette transcription d'un cours d'histoire et de technique de la photographie donné entre 1989 et 1990 et publié posthume. C'est une approche que selon Ghirri relie la photographie à d'autres disciplines d'enquête comme l'anthropologie ou la sociologie : « La photographie est entièrement marquée, à mon avis, par un rapport au monde extérieur, et un des grands milieux où elle s'exprime est celui de l'anthropologie, discipline qui a récemment pris des nouvelles directions » (p. 132).

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, 178.

bitude d'un « aveuglement commun »⁷⁷⁹. C'est une attention visuelle située à une hauteur environnementale que Celati aime appeler « une vision atmosphérique ».⁷⁸⁰

Quello di Ghirri è un racconto di fenomeni, come lo straordinario documentario di Flaherty su un'isola irlandese, come quello bellissimo di Joris Ivens sulla pioggia. Visioni atmosferiche, i cui protagonisti non sono gli uomini, ma le cose e i fenomeni con cui gli uomini si trovano ad aver a che fare.

Le travail de Ghirri est un récit de phénomènes, comme l'extraordinaire documentaire de Flaherty sur une île irlandaise, comme celui très beau de Joris Ivens sur la pluie. Des visions atmosphériques, où les protagonistes ne sont pas les êtres humains, mais les choses et les phénomènes avec lesquels les hommes ont à faire.⁷⁸¹

« On dirait » – poursuit Celati – « que les hommes sont partis, pour laisser le champ libre aux choses ». Et donc « les choses sont restées là sous le ciel, imprégnées de leurs couleurs, ni belles ni laides, mais enfin regardées sans préventions »⁷⁸². Chez Ghirri, en ce sens, l'élaboration d'une « intentionnalité différente », plus souple et perméable, s'avère donc très importante, au nom d'une tentative prolongée de s'« oublier soi-même ». Dans le cadre d'une photographie comme forme de relation au monde, cette intentionnalité vise à identifier « un point d'équilibre entre notre intériorité – mon intérieur de photographe-personne – et ce qui se trouve à l'extérieur, qui vit en dehors de nous, en continuant à exister même lorsqu'on aura terminé de faire de la photographie »⁷⁸³. La suspension du soi personnel consiste donc moins en un effacement complet, qui se laisserait absorber par l'objectivité du monde extérieur, qu'en une dimi-

⁷⁷⁹ Gianni Celati, « Ricordo di Luigi Ghirri, fotografia e amicizia », *op. cit.*, p. 262

⁷⁸⁰ La notion d'atmosphère et d'une affectivité « atmosphérique » a été développée par le philosophe allemand Gernot Böhme (*Atmosphäre, estasi, messe en scene. L'estetica come teoria generale della percezione*, Milano, Marinotti, 2010). Son travail circule peu dans l'espace francophone, alors qu'en Italie il a connu une certaine diffusion grâce à Tonino Griffero, son traducteur et divulgateur (*Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Roma-Bari, Laterza, 2010). Nous signalons également le numéro 33 de *La rivista di estetica* (2006) sous la direction de Tonino Griffero et Antonio Somaini, qui a été consacré précisément au thème « Atmosfere ».

⁷⁸¹ Gianni Celati, « Commenti su un teatro naturale delle immagini », in Marco Sironi, *Geografie del narrare*, *op. cit.*, p. 178-189, p.185.

⁷⁸² *Ibid.*

⁷⁸³ Luigi Ghirri, *Lezioni di fotografia*, *op. cit.*, p. 21.

nution du taux de subjectivité, à partir de laquelle un véritable échange relationnel devient possible :

Dimenticare se stessi non significa affatto porsi come semplici riproduttori, ma relazionarsi col mondo nella maniera più elastica, non schematica, partendo senza regola fisse, piattaforme precise e preordinate.

S'oublier soi-même ne signifie pas du tout se poser comme simples reproducteurs, mais déployer une relation avec le monde de la manière la plus souple, non schématique, à partir d'une absence de règles fixes, de plateformes précises et pré-ordonnées.⁷⁸⁴

Si la photographie joue un rôle central dans cette reconstitution du lien délicat avec le monde extérieur et sa manifestation sensible, c'est que l'« image optique » – par rapport aux disciplines plus anciennes agençant notre perception comme la littérature ou la peinture – étant plus récente, une « adolescente », nous propose un « rapport moins fatigué avec la réalité »⁷⁸⁵. C'est à partir de la photographie que les autres disciplines médiales, par échange et contagion, pourraient retrouver une certaine fraîcheur, une nouvelle adhérence aux devenirs du réel (comme Celati l'a bien compris). Cela dit, Ghirri ne souhaite pas s'isoler dans l'espace exclusif du médium photographique. Au contraire, il témoigne d'une conscience aiguë des connexions et des influences qui marquent un système inter-médial de production d'images. Il entame ainsi son cours sur la photographie par un préambule significatif : « il est impossible aujourd'hui de penser une œuvre fermée à l'intérieur d'une histoire spécifique, sans aucun type de relation avec les autres media ». Dès le départ il avoue ainsi qu'il envisage de renoncer au titre de « photographe » pour assumer plutôt celui d'« opérateur des media »⁷⁸⁶. Bien que la photographie se fonde, selon Ghirri, principalement sur « l'enquête, la recherche ou la pensée autour de la

⁷⁸⁴ *Ibid.*

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁷⁸⁶ Les deux citations sont tirées de : *Ibid.*, p. 7.

vision »⁷⁸⁷, elle ne peut pas renoncer à considérer que notre vision est traversée d'une manière incessante par des images – de plus en plus d'images – et des codes aux sources multiples. Ces « images d'autrui » qui déferlent autour de nous et à travers nous, il les appelle un « inconscient collectif ». À ce propos, il nous invite à ne pas oublier ce « mécanisme de relation » qui rassemble « les images, les photographies, les chansons, la littérature, le cinéma » en « des constellations de significations ».

À l'intérieur d'un tel système médial complexe, la photographie (la sienne) peut penser son rôle et sa spécificité, qui serait d'opposer une « lenteur de regard » aux rythmes d'un certain déferlement incontrôlable des media contemporains. Ralentir pour mieux voir et mieux se regarder voir: une telle stratégie photographique nous permettrait de porter plus d'attention à ce qu'on regarde et à la manière dont on la regarde. C'est un rythme que, selon Celati, le photographe aurait emprunté aux habitants de la campagne qu'il côtoyait régulièrement.

Il grande ruolo che ha oggi la fotografia, da un punto di vista comunicativo, è quello di rallentare la velocizzazione dei processi di lettura dell'immagine. Rappresenta uno spazio di osservazione della realtà (la fotografia è sempre un analogo della realtà), che ci permette ancora di vedere le cose. Diversamente, al cinema e alla televisione, la percezione dell'immagine è diventata talmente veloce che non vediamo più niente.

Le grand rôle que la photographie joue aujourd'hui, d'un point de vue communicationnel, est celui de ralentir l'accélération dans les processus de lecture de l'image. Elle représente un espace d'observation de la réalité (la photographie est toujours un analogue de la réalité) qui nous permet encore de voir les choses. Au contraire, au cinéma et à la télé, la perception de l'image est devenue tellement rapide qu'on ne voit plus rien.⁷⁸⁸

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 10. Ghirri confère donc un statut d'investigation phénoménologique à la photographie en tant que recherche sur les modes de perception visuelle du monde où « témoignage » et « réinvention » ne cessent pas de se relayer. Cette investigation a moins une valeur cognitive, qu'une valeur interrogative : « La photographie représente de moins en moins un processus de connaissance, au sens traditionnel du terme, ou d'affirmation, qui offre des réponses, mais elle demeure un langage pour se poser des questions sur le monde. [...] Et moi, avec mon histoire, j'ai parcouru exactement cet itinéraire, en construisant une relation continue avec le monde extérieur; convaincu de ne pas trouver une solution aux questions, mais avec l'intention de continuer à en poser » (p. 26).

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 55.

Baisser le rythme perceptif des images représente une autre manière de poser la question d'un seuil d'intensité à ré-calibrer dans nos médiations. D'un côté, par une basse intensité et un rythme lent, il est possible d'apercevoir les « schèmes perceptifs qui restent souvent inconscients », en transformant la photographie en un « résidu d'un inconscient extérieur »⁷⁸⁹. Il sera ainsi possible de rencontrer à nouveau ce que le banal et le quotidien rendent obtus et inintéressant autour de nous dans un régime d'intensité haute⁷⁹⁰. De l'autre, nous pouvons constituer et développer une relation avec ce monde extérieur refoulé et ses présences : la perception permet la mise en place d'une « projection affective », d'une « rencontre avec les choses » par le regard.

À ce propos, Celati refuse d'assigner le travail de Ghirri au domaine de la « pure documentation », puisque la prestation de ses photos est surtout orientée vers l'établissement d'une « proximité, de sympathies, d'attractions et de reconnaissances d'une intimité externe »⁷⁹¹. Le monde, à son avis, ne prendrait une forme que « lorsque quelqu'un ressent le désir de le contempler... ne pas l'envahir ou le massacrer pour se frayer un chemin... »⁷⁹². Ce programme que Ghirri essaie d'attribuer à la pratique photographique, en tant que travail sur la perception des milieux, deviendra le dénominateur commun d'une nouvelle approche à l'écriture que Celati commence à pratiquer à partir de sa rencontre avec les photographes de *Viaggio in Italia*. Le geste fondamental de ce nouvel apprentissage de l'écriture, tel que nous allons tenter de le saisir, repose sur un certain art de la notation. Auprès de cette activité photographique que Ghirri définissait « écriture par la lumière »⁷⁹³ Celati aura appris à nouveau à écrire.

⁷⁸⁹ Gianni Celati, « Qualche idea sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri. Intervista con Marco Sironi », in Marco Sironi, *Geografie del narrare, op. cit.*, p. 221-229, p. 226

⁷⁹⁰ Voici, en ce sens, un souvenir très clair de Celati autour l'activité photographique de Ghirri : « Il photographiait des choses auxquelles on ne prête pas d'attention. Il photographiait les rues qu'il empruntait pour se rendre au boulot. Ou il photographiait ce qu'il avait chez lui, ses livres, les atlas, les choses à porté de main. Pour lui la photo devait restituer une dignité aux choses... elle devait les soustraire aux schèmes, aux jugements pressés, de ceux qui ne regardent rien. » (Gianni Celati, « Ricordo di Luigi Ghirri, fotografia e amicizia », *op. cit.*, p. 252).

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 259.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 263.

⁷⁹³ Luigi Ghirri, *Lezioni di fotografia, op. cit.*, p. 151.

2.3

L'art de la notation

L'art de la notation désigne, tout simplement, ce rapport particulier à l'écriture (et de l'écriture aux contingences environnantes) qui est agencé par la prise des notes. Celle-ci représente sans doute le changement le plus évident et fécond introduit par les années quatre-vingt dans le travail littéraire de Celati – comme le remarque clairement Nunzia Palmieri :

I primi abbozzi dei racconti che fanno parte della raccolta *Narratori delle pianure* si trovano in alcuni quaderni e agende d'inizio degli anni Ottanta, dove Celati aveva cominciato a descrivere i luoghi che attraversava. [...] A partire dalla primavera del 1981 dopo aver parlato con Luigi Ghiri del progetto di descrivere, insieme a un gruppo di fotografi, il nuovo paesaggio italiano, egli riempie i taccuini con appunti sul paesaggio, registrazioni di voci e di atteggiamenti, ricordi, sogni, citazioni di testi letterari, note di lavoro, spunti narrativi.

Les premières ébauches des récits qui vont faire partie du recueil *Narratori delle pianure* se trouvent dans certains cahiers et agendas du début des années quatre-vingt, où Celati avait commencé à décrire les lieux qu'il traversait. [...] À partir du printemps 1981, après avoir parlé avec Luigi Ghirri du projet de décrire, avec un groupe de photographes, le nouveau paysage italien, il remplit les carnets par des notes sur le paysage, des enregistrements de voix et de comportements, des souvenirs, des rêves, des citations des textes littéraires, des notes de travail, des amorces narratives.⁷⁹⁴

La notation constitue une pratique d'« enregistrement en prise directe » (et à bas niveau technologique, *low-tech*) qu'il commencera à exercer constamment : autant pendant les voyages vacanciers en Écosse que lors d'un séjour à l'hôpital⁷⁹⁵. L'attention de l'écrivain retournée vers ce qui l'entoure remarque et transcrit autant des événements

⁷⁹⁴ Nunzia Palmieri, « Notizie sui testi », *op. cit.*, p. 1752.

⁷⁹⁵ Lors d'une de ses errances rurales, la rencontre d'un artisan peintre (Emanuele Menini) sur les berges du fleuve Po lui fournira, par exemple, le protagoniste d'une de ses nouvelles les plus connues, dans *Quattro novelle sulle apparenze*. Pour ce qui concerne l'épisode qui l'a inspirée nous renvoyons à : *Ibid.*, p. 1762.

vécus directement que des histoires relatées par autrui⁷⁹⁶. L'habitude d'observer et d'écouter le monde environnant démarre dans le cadre des repérages avec les photographes, mais elle devient bientôt une attitude permanente qui dépasse le projet de *Viaggio in Italia*. La vie quotidienne devient ainsi un repérage potentiellement perpétuel.

A partire dall'incontro con Ghirri e lungo tutti gli anni Ottanta e Novanta, l'idea di prendere sistematicamente appunti accompagna Celati in tutti i suoi spostamenti, e i suoi quaderni sono zeppi di descrizioni, piccoli quadri con figure umane, battute di dialogo colte al volo, riflessioni sullo scrivere.

À partir de la rencontre avec Ghirri et tout le long des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, l'idée de prendre systématiquement des notes accompagne Celati pendant tous ces déplacements, et ses carnets sont pleins de descriptions, de petits tableaux avec des figures humaines, de bribes de dialogues saisis au vol, des réflexions sur l'écriture.⁷⁹⁷

L'hétérogénéité des matériaux notés sur les carnets est remarquable: on y retrouve autant des conversations et des événements marqués lors de leur déroulement que des fragments de réflexions théoriques ou des morceaux de citations, inspirés par les circonstances. Le carnet est la surface d'inscription (parfois très chaotique et précaire) du contingent et de ses affects (à la fois physiques et intellectuels) : c'est le dispositif d'une écriture par contact et impression (*Aufschreibungssystem*, aurait dit Friedrich Kittler)⁷⁹⁸.

⁷⁹⁶ L'œil philologique de Nunzia Palmieri reconstruit la genèse de certains récits de *Narratori delle pianure* dans les notes prises, entre 1982 et 1983, lors d'un voyage dans les Hébrides et d'une hospitalisation suivant son retour en Italie : « En voyageant en car il enregistre ce qu'il voit en prise directe, en écrivant selon une graphie rendue incertaine par les vibrations du moteur. [...] Là il enregistre dans ses carnets certaines des descriptions qu'ensuite il reprendra dans le récit *L'isola nel mezzo dell'Atlantico* (in *Narratori delle Pianure*) ». « Des conversations avec les patients il tire des matériaux variés pour ces récits, comme l'histoire d'un garçon tué par les policiers pendant une bagarre, qui devient le fil rouge de la dernière nouvelle de *Narratori delle pianure*, *Giovani umani in fuga*, entendue de la voix d'un vieillard qui avait travaillé dans une discothèque de campagne » (« Cronologia », *op. cit.*, p. CVI).

⁷⁹⁷ Nunzia Palmieri, « Notizie sui testi », *op. cit.*, p. 1766.

⁷⁹⁸ L'écriture et la pensée comme « bazar », d'ailleurs, représentaient ce que Celati avait tenté de décrire une décennie auparavant en esquissant un paradigme de l'activité archéologique opposé à celui de l'historiographie traditionnelle. C'était l'éloge (sous l'égide de Benjamin mais aussi de Deleuze, de Foucault et des surréalistes) de la cueillette et de la collection d'éléments épars dans une condition de libre flânerie se produisant en dehors d'un frayage historique, centripète et linéaire. La théorie énoncée dans son essai semble trouver maintenant sa traduction en une méthode opérationnelle et créative, nourrie par la pratique du repérage et de la notation que Celati avait découverte grâce aux amis photographes. Voir : Gianni Celati, « Il bazar archeologico », in *Finzioni occidentali*, *op. cit.*, p. 195-227.

Le lien entre une méthode d'écriture alternative et un modèle alternatif de réalité (de l'ordre de l'ontologique) peut être établi sans peine. Les formes de la pratique affectent les formes de la théorie et dévoilent une autre manière d'être au monde.

Finché sei a casa a scrivere, si fa avanti sempre una teoria su cosa devi scrivere, così tendi a supporre una completezza del tuo pensiero che può colmare tutti i buchi, sostituire tutte le domande con belle risposte. Ma se sei in giro, con i tuoi taccuini in un bar o altrove, sei sempre in balia dei momenti, delle incertezze, degli inciampi. Allora tutto quello che c'è nello spazio intorno, più che una realtà catturabile, sembra una zona d'ombra da attraversare. Sono tutti sintomi d'uno scontro con qualcosa di « reale » – cioè il mondo esterno come una forma sempre disfatta, mai riducibile alla tranquilla comprensione del dato informativo, del risaputo e dell'attualità giornalistica.

Tant que tu écris à la maison, se présente toujours une théorie sur ce qu'il faut écrire, tu as ainsi tendance à supposer une exhaustivité de ta pensée qui peut remplir tous les trous, substituer à toutes les questions de jolies réponses. Mais dès que tu sors, avec tes cahiers dans un bar ou ailleurs, tu te retrouves toujours en proie à des moments uniques et à des incertitudes, à des entraves. Alors tout ce qu'il y a dans l'espace à l'entour, plus qu'une réalité à capturer, semble une zone d'ombre à traverser. Ce sont tous des symptômes avec quelque chose de « réel » – c'est-à-dire le monde réel comme une forme toujours défaite, jamais réductible à une compression tranquille d'une donnée informative, du bien connu et de l'actualité journalistique.⁷⁹⁹

La surface sensible et intelligible du monde change, donc, en fonction des postures et des méthodes de perception et communication que nous adoptons (c'est-à-dire, en fonction de nos médiations). Si on situe l'écriture au plus près des événements non maîtrisables et changeants de la réalité extérieure, la multiplicité et la contingence de cette dernière affecteront ses possibilités de compréhension et de narration, qui seront destinées à évoluer selon des formes ouvertes, hésitantes et fragmentaires. Comme le remarque Sironi, les « carnets » sont le fruit d'une « observation patiente qui éclot ici, maintenant », ils « ne sont pas réductibles à l'abstraction d'une généralisation, ni ne peuvent être ramenés à un projet aux traits rigidement définis »⁸⁰⁰.

⁷⁹⁹ Gianni Celati, « Andar verso la foce », *op. cit.*

⁸⁰⁰ Marco Sironi, *Geografie del narrare*, *op. cit.*, p. 89.

Cette réflexion nous mène vers un auteur évoqué au début de notre lecture de Celati : à savoir ce Barthes qui avait formulé le concept d'Album à partir d'une longue analyse de la méthode des notes. S'il y a un auteur qui a réfléchi à une théorie de la notation (en tant que déontologie d'écriture), c'est bien Roland Barthes lorsqu'il a rédigé et prononcé son cours autour de *La préparation du Roman* au Collège de France. La question de la notation l'avait notamment occupé pendant toute la première section (1978-1979) de ce cours réparti en deux ans, jusqu'à se révéler finalement un exercice préparatoire à l'écriture romanesque et son anti-thèse irréductible, à la fois. L'impossibilité d'une écriture romanesque constatée chez Celati se traduit dans un aveu de « faiblesse », d'« impuissance » et d'amnésie chez Barthes, qui devra confesser ses difficultés face au fantasme de l'écriture d'un « roman anamnésique » personnel comme celui de son modèle proustien⁸⁰¹. Tant chez l'écrivain italien que chez l'intellectuel français, cette défaillance romanesque – qui nous renvoie à la défaillance plus globale d'un certain sujet et de son agentivité – se retourne et se sublime dans l'expérience d'une forme singulière d'écriture, celle que Barthes appelle « notation ».

En abordant de très loin son intention romanesque, Barthes avait décidé de réagir à l'impasse de cette difficile préparation par une expérimentation pratique : l'identification d'une certaine « méthode », celles des notes. Il dégagera cette méthode d'un genre particulier réputée être l'incarnation parfaite de celle-ci, à savoir le haïku japonais. Afin d'arriver au roman occidental (où il reviendra non sans une certaine gêne), il lui faudra emprunter ainsi un détour considérable, autant sur le plan de la géographie que sur celui de la forme⁸⁰². Dans son analyse s'installe immédiatement une réversibilité fondamentale entre le genre haïku et la méthode de la notation, et toute sa réflexion se déroulera dans la zone d'indétermination instituée par leur rapprochement. Parmi ses notes (publiées) autour cette question, la jonction est énoncée très tôt :

⁸⁰¹ Roland Barthes, *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁰² « Mon problème : passer de la Notation (du Présent) au Roman, d'une forme brève, fragmentée (les "notes") à une forme longue continue » (*Ibid.*, p. 53). Dès le départ, Barthes se rend compte de l'écart qui sépare l'acte de noter et la structure complexe du roman. La question de la conversion des notes en un texte, une question entre la rédaction et l'édition, reviendra dans l'expérience de Celati, comme nous allons la voir.

Haïku : forme exemplaire de la Notation du Présent = acte minimal d'énonciation, forme ultra-brève, atome d'une phrase qui note (marque, cerne, glorifie : dote d'une *fama*) un élément tenu de la vie « réelle », présente, concomitante.⁸⁰³

Pour Barthes, la question de la « méthode » renvoie à l'« exploitation méthodique d'une hypothèse » : il se réfère ici à une hypothèse pratique et non réflexive, à savoir « une hypothèse non d'*explication* (d'interprétation) (méta-roman) ; mais de *production* »⁸⁰⁴. En abordant ce problème d'écriture par la perspective méthodologique, il essaie de situer sa solution au niveau de l'interrogation et de la fabrication d'un certain mode de médialité, à la hauteur de ce qu'il appelle une « articulation indécidable du Technique et de l'Éthique »⁸⁰⁵. L'accent posé sur une certaine modalité adoptée par la pratique lui permet d'aborder le processus d'écriture en dehors de son appropriation personnelle par le sujet (désappropriation qui serait un élément fondamental de la poétique et la déontologie du haïku) :

« Mon » haïku - « Mon » ne renvoie pas, ou ne renvoie pas *finalement*, à un égotisme, un narcissisme [...], mais à une *Méthode*: méthode d'exposition, méthode de la parole : non pas *dire* le sujet, mais ne pas le censurer (ce qui est tout différent), changer les conditions *rhétoriques* de l'Intellectuel⁸⁰⁶.

Du phénomène de la notation propre aux haïkus, Barthes valorise surtout le régime de « non-classification » et « non-appropriation » assuré par une fidélité à l'aléatoire et à l'immédiat qui serait gage de « neutralité »⁸⁰⁷. La prise de note, en tant que principe d'écriture, relie la création à une « nature circonstancielle » et contingente où ce qui s'écrit semble être principalement dicté par une situation environnante : ce que Barthes définit à plusieurs reprises comme « le Temps qu'il fait ». Dans un haïku

⁸⁰³ *Ibid.*

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 53. On remarque, en passant, que Barthes avait tenu un propos différent au sujet du terme « méthode » (beaucoup plus sceptique et critique) dans l'introduction à un de ses cours précédents au Collège de France autour de *Comment vivre ensemble* (*op. cit.*, p. 33-34). En discutant les propos de Nietzsche et Deleuze, il préférerait inscrire son travail dans le domaine de la « *paideia* » plutôt que dans celui de la « méthode ».

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 63-65. Nous rappelons que chez Barthes le « neutre » est un terme technique élaboré notamment dans le cadre d'un autre cours au collège de France qui a été ensuite publié : Roland Barthes, *Le neutre. Notes du cours au collège de France 1977-1978*, Paris, Seuil, 2002.

« toujours, vous *sentez* la saison » – affirme-t-il – car par le geste de la notation, l'écriture n'est jamais disjointe « du cosmos dans sa forme immédiate : l'*Oikos*, l'atmosphère, le point de la course de la terre autour du Soleil »⁸⁰⁸. La notation du haïku constituerait ainsi une forme emblématique d'une écologie scripturale que nous avons proposé d'appeler *weather-word*. L'œuvre écrite, par conséquent, représente moins le produit d'un sujet individuel que la trace d'une « individuation » façonnée par les forces singulières d'un espace-temps extérieur (météorologique)⁸⁰⁹. Qu'est-qu'on note, donc ? On note des contingences particulières, on note *avec* des contingences particulières. Barthes dirait qu'on note des nuances (et « la civilisation des médias se définit par le rejet agressif de la nuance »), dont il nous rappelle l'étymologie atmosphérique :

La pratique (générale : mentale, écrite, vécue) de l'individuation, c'est la *Nuance* (étymologie : elle nous importe car elle implique un rapport au *Temps qu'il fait*, *coelum* en latin, ancien français, *nuer* = comparer les couleurs nuancées avec les reflets des nuages).⁸¹⁰

La notation fonctionnerait par le contact direct (qui court-circuite les intentions subjectives) d'une « fruition immédiate du sensible et de l'écriture », où le temps n'est pas une donnée personnelle et mémorielle mais une condition spatiale présente : « *Trouver* (et non le *retrouver*) le Temps *tout de suite, sur-le-champ* »⁸¹¹. Toute une série de catégories potentiellement très individualistes de la théorie de l'art (comme l'inspiration ou la création) subissent une évacuation immédiate par cette méthode vouée à un enregistrement circonstanciel. C'est une méthode de la « discrétion », de la « pudeur », du « mode de l'indirect »⁸¹². À ce sujet, Barthes affirme d'une manière provocatrice que « toute *Notation* est *manque d'inspiration* ». Il poursuit en suggérant que « nous compre-

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 66.

⁸⁰⁹ « Disons, individuation : notion qui consiste à reporter l'irréductibilité, la nuance fondatrice, le *Tel*, le *Spécial*, de l'*individu* (sujet civique et psychologique) à tel moment de cet individu : donc, tout de suite, au Temps qu'il fait, à la couleur, au phénomène [...]. » (*Ibid.*, p. 78).

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 85.

⁸¹² *Ibid.*, p. 108-109.

nous mieux la Poétique du Temps qu'il fait » par la perspective d'« une sorte de *manque d'inspiration*, d'écriture, de création »⁸¹³.

Un élément supplémentaire qui rapproche la réflexion de Barthes autour de la notation et l'expérience de Celati est la connexion qui se tisse entre ce travail et un autre à peu près contemporain, celui de *La chambre claire* autour de la photographie⁸¹⁴. Le critique français remarque assez rapidement une importante proximité entre la forme brève du haïku et le statut de l'image photographique, tel qu'il avait essayé de le décrire auparavant : une correspondance entre photographie et notation exige d'être prise en considération, comme elle l'exigeait chez le Celati de *Viaggio in Italia*. La « proposition » de Barthes – selon laquelle « le haïku s'approche au plus près du noème de la photo » – se nourrit du constat que la méthode de la « notation » produit un régime d'expérience faiblement « fictionnel », grâce à une référence déictique à une contingence singulière (« ça a été ! ») qui caractérise le « noème de la photo »⁸¹⁵. L'effort d'une écriture de la notation, comme celle du haïku, produit cette expérience à travers la matière apparemment très étrangère des mots : ce faisant, l'opération littéraire frôle la « limite vertigineuse du langage, le *Neutre déictique* (c'est ça) »⁸¹⁶. Cette vocation de l'« absolument contingent » dans la notation pousse Barthes à affirmer que « le haïku travaille une matière hétérogène (les mots) pour la rendre fiable et emporter l'effet du “Ça a été” »⁸¹⁷. En retour, cette proximité entre notation écrite et prise de vue optique ouvrira aussi à une compréhension du geste photographique à travers une catégorie propre de la pensée littéraire (sur les genres), celui de la « forme brève »,

⁸¹³ *Ibid.*, p. 84. Il peut s'instaurer ainsi un régime bénéfique de proximité entre l'écriture et le monde, un état d'inséparation : « Avec le haïku je suis dans le Souverain Bien de l'écriture – et du monde, car l'énigme de l'écriture, sa vie tenace, son désirable, c'est qu'on ne peut jamais la séparer du monde, “un peu d'écriture sépare du monde, beaucoup y ramène” » (p. 61).

⁸¹⁴ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/ Seuil, 1980. Rappelons qu'une distinction importante demeure dans la distance entre l'étude d'une pratique chez le premier et l'application (bien que réflexive) de cette pratique chez le deuxième.

⁸¹⁵ Roland Barthes, *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, *op. cit.*, p. 115. Dans un entretien sur son travail documentaire, Gianni Celati souligne cette vocation éminemment contingente de la prise de vue photographique : « Dans la photo on se trouve face à une question de contingence, si je fais un tableau je peux toujours opérer des ajustements, alors que la photo présuppose un moment précis. Par conséquent la photo est en proie de la contingence : c'est aussi sa grande ressource. » (Gianni Celati et Matteo Bellizzi, « Intervista inedita con Gianni Celati », in *Riga – Extra*).

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 115-116.

au nom d'un commun statut d'instantané : « hypothèse : considérer la photo comme un forme brève », marque Barthes parmi ses notes⁸¹⁸.

En réalité, Celati ne prend en considération cette même question, celle d'une convertibilité mutuelle des gestes d'écrire et de photographier, que par une certaine dose de scepticisme. Il semble n'admettre qu'une tangence partielle et localisée entre les deux gestes :

Non ha senso confrontare il lavoro di scrivere con quello di fotografare, perché le cose di cui si parla non sono le stesse. Un luogo descritto con le parole non è lo stesso luogo descritto con le fotografie. Anche se ha lo stesso nome ed è visto dalle stesse angolature, sono due luoghi radicalmente diversi, dove si vive in modo diverso. Però nei lavori descrittivi che facevo in *Verso la foce*, c'era un problema di fondo che riguarda la possibilità di descrivere quello che si vede.

Confronter le travail d'écrire à celui de photographier n'a pas de sens, car les choses dont on parle ne sont pas les mêmes. Un lieu décrit par les mots n'est pas le même lieu décrit par les photos. Même s'il a le même nom et s'il est regardé depuis les mêmes angles, ce sont deux lieux radicalement différents, où on vit d'une manière différente. Pourtant dans les travaux descriptifs que je menais dans *Verso la foce*, il y avait un problème de fond concernant la possibilité de décrire ce qu'on voit.⁸¹⁹

À la hauteur de *Verso la foce*, donc, le problème d'une description de l'expérience optique (« ce qu'on voit ») réunit ces deux opérations apparemment très hétérogènes : la photographie et l'écriture. L'interlocuteur de Celati dans l'entretien cité, Marco Sironi, a tenté avec rigueur de saisir et de décrire cette correspondance – celle d'un écrire avec les photographes – par la notion partagée d'« exposition ».

Al modo della fotografia, che è sempre un gesto d'*esposizione* – esposizione della pellicola sensibile alla luce, ma anche del corpo-occhio di chi scatta, in quanto comporta una relazione di «prossimità fisica» tra l'immagine e il suo referente visibile – anche la scrittura sembra riguardare molto concretamente la presenza, la collocazione nel luogo.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p.117. La question du caractère bref et instantané de l'haïku (avec ses implications gnoseologiques) revient plusieurs fois au cours de la réflexion de Barthes. Voir, par exemple : « Retenons, le haïku est bref, mais non pas fini, fermé » (p. 67) ou «La forme brève est un inducteur de vérité » (p. 56).

⁸¹⁹ Gianni Celati, « Qualche idea sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri. Intervista con Marco Sironi », in Marco Sironi, *Geografie del narrare, op. cit.*, p. 227.

À la manière de la photographie, qui est toujours un geste d'*exposition* – exposition de la pellicule sensible à la lumière, mais aussi du corps-œil de celui qui fait la prise, impliquant une relation de « proximité physique » entre l'image et son référent visible – l'écriture aussi semble entraîner très concrètement la présence, le placement dans le lieu.⁸²⁰

Si le paradigme du geste photographique repose sur une exposition vouée à l'enregistrement, un rapport de ressemblance s'établit avec le geste de la notation où l'écriture est mise dans une relation constante avec le monde extérieur par des conditions d'exposition⁸²¹. De la notation, d'ailleurs, Barthes soulignait exactement cet ancrage extérieur et exposé, qui était si important pour Celati à la hauteur de ses « journaux d'observation » des années quatre-vingt : « La *Notation* est donc une activité extérieure: non pas à ma table, mais dans la rue au café, avec des amis, etc. »⁸²². C'est ainsi que « l'imprévisible » (le « *kairos* », le « *satori* ») peut laisser son empreinte sur l'écriture. Si la note n'est qu'un « copeau de présent », ou une « légère éraflure sur le mur du non-vouloir-saisir », écrire par la notation désigne l'acceptation d'une « philosophie du tas », selon un principe « sôrologique » (« *sôros* » étant le terme grec pour « tas »)⁸²³ parfaitement revendiqué chez Celati par sa définition d'une littérature comme « accumulation de choses éparpillées ».

Au-delà du principe d'exposition et avec celui-ci, la continuité entre prise de notes et prise de vues peut être aussi pensée dans les termes du processus de la prise d'empreinte, qui a fait l'objet d'une importante réflexion chez Didi-Huberman. Photographier autant que noter impliquent des rapports de contact (à savoir de contingence) qui se rapprochent de l'expérience de l'empreinte : il est toujours question d'« un pré-

⁸²⁰ Marco Sironi, *Geografie del narrare*, *op. cit.*, p. 89. Selon Sironi, ce qui réunit en un seul geste les photographes et l'écrivain serait la recherche d'une « intime *correspondance* avec ce qui apparaît dehors ». Il explique ainsi : « La photographie et l'écriture se rencontrent ici, dans cette disposition à correspondre avec l'extérieur par un mode de voir et d'écouter partagé, dans cette même insistance sur l'acte de se tourner vers l'extérieur, pour commencer à recomposer en un récit les perceptions éparpillées de l'espace, les fragments de l'expérience encore possible des lieux » (p. 155).

⁸²¹ « En tant que fruit d'une exposition, en tant qu'*excription* – écriture qui se « donne dehors » et qui, en s'inscrivant justement sur la feuille, cherche à correspondre à un *dehors* infaisable – elle est un peu comme la photographie » (*Ibid.*, p. 91).

⁸²² Roland Barthes, *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, *op. cit.*, p. 137.

⁸²³ *Ibid.*, p. 137 et 217.

lèvement, d'une reproduction » plutôt que d'une « invention formelle »⁸²⁴. Ces prises sont, en ce sens, plus des sur-prises que des em-prises. Les trois gestes se ressemblent en ceci qu'ils n'ont pas « intrinsèquement la valeur orientée et utilitaire d'une production d'objet », dérivant « avant tout » de « l'expérience d'une relation » dont la forme générée est la trace. L'absence d'une intention significative précise et maîtrisée assure une « ouverture heuristique » qui demande pour « corollaire » « une *impureté* procédurale liée à la concomitance, dans toute empreinte, du hasard et de la technique »⁸²⁵. La part de hasard tactile de cette technique définit donc un régime formel qui « n'est jamais rigoureusement “ pré-visible ” »⁸²⁶ – il doit toujours être dé-couvert. Malgré les spécificités des différentes médiations, nous prenons des notes (à l'écrit), des images (par un appareil photographique) ou des empreintes (selon une démarche plastique) dans une logique créative convergente et solidaire : celle que Didi-Huberman propose d'appeler « ressemblance par contact », selon une formule ambivalente d'im-médiation qui réunit un élément immédiat (le contact) avec un autre médiat et différé (la ressemblance).

2.4

Techniques d'écriture et modes d'attention : détour anthropologique

Celati avoue – on vient de le voir – qu'à cette hauteur chronologique son questionnement principal concerne la possibilité et la modalité d'une description de ce qu'on voit. Là où la prise de notes renoue une solidarité avec la prise de vue (car il note ce qu'il voit) se pose la question de la relation entre perception (visuelle, d'abord) et langage, à savoir la question d'un accord de médiation entre regard et écriture qui interroge le geste descriptif. Ce type de question occupe une place centrale dans le travail des disciplines de terrain et d'enquête fondées sur l'observation et l'enregistrement : l'anthropologie, par exemple, qui n'a jamais cessé de s'interroger sur les méthodes et les légitimités de sa démarche. L'art des anthropologues relève sans doute d'un travail

⁸²⁴ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008, p. 20.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁸²⁶ *Ibid.*

averti de notation et de description, et ses réflexions autour de la déontologie et de l'épistémologie de l'observation et de ses captations documentaires (écrites, d'abord) pourront donc nourrir l'analyse qu'on est en train d'esquisser. Certes, le rapprochement entre l'expérience de Celati et l'activité anthropologique ne peut pas contourner le nécessaire constat de l'attitude ambivalente de l'écrivain envers le monde anthropologique, oscillant entre enthousiasme et critique. D'un côté, il a toujours déclaré sa passion pour les travaux anthropologiques en tant que formidables sources de narrations et observations, souvent plus vivantes et surprenantes que les œuvres littéraires⁸²⁷. Il n'hésitera pas, d'ailleurs, à élargir cet intérêt à d'autres disciplines de terrain (comme la sociologie et la linguistique), appréciées moins du point de vue du savoir scientifique que de celui d'une enquête sensible à l'écoute de mondes particuliers. De l'autre côté, Celati a toujours exprimé un certain scepticisme au sujet des tendances positivistes et scientistes de telles disciplines, ainsi que de leurs ombres coloniales. À plusieurs reprises, par exemple, il a fait l'éloge des efforts totalement imaginaires et parodiques de la littérature para-anthropologique – une veine importante de la prose littéraire (de Swift à Michaux) centrée sur l'invention d'explorations fantastiques et de la découverte de populations inexistantes⁸²⁸.

L'écriture d'observation et de notation que Celati développe à côté de Ghirri – en tant qu'interrogation de nos relations sensibles avec le monde environnant – transforme la littérature en une activité très proche de l'anthropologie conçue, selon la lecture de Laplantine, comme « mode de connaissance par l'écoute et le regard ». À son avis, la question ethnographique doit être pensée comme une « disponibilité » à la contingence des « phénomènes sociaux » en tant que « phénomènes visuels et sonores »⁸²⁹ (au-delà de tout présupposé abstrait) : « il n'y a rien de moins spéculatif que cette démarche consistant à faire de la singularité concrète des situations en mou-

⁸²⁷ C'est une passion qui remonte à la fréquentation du British Museum, lors d'une allocation de recherche perçue vers la fin des années soixante, où il découvrira en particulier les classiques de l'école anglophone : Malinowky, Tylor, Fraser, Evans-Pritchard... Voir, à propos de cette période, Nunzia Palmieri, « Cronologia », *op. cit.*, p. LXXXIX.

⁸²⁸ Celati, lui-même, est l'auteur d'une « parodie » littéraire d'une chronique anthropologique dans son texte *Fata morgana* (2005), qui reste encore à traduire en langue française. Dans son récit africain déjà cité (« Cevenini et Ridolfi ») l'écrivain met en scène un échange verbal très explicite au sujet de son scepticisme (voire de sa méfiance) face aux pratiques anthropologiques : « Après avoir discuté avec le boiteux, le type avec le tee-shirt déchiré est venu les voir en faisant des gestes pour savoir qui ils étaient, il demandait : "Anthropologues ?" Et : "You anthropologues ?" "Quoi ?" a demandé Cevenini qui au début ne comprenait pas ce mot, mais qui a fini par le comprendre : "Comment ça anthropologues, nous on paie de notre poche !" » (*Cinéma naturel*, *op. cit.*, p. 258).

⁸²⁹ François Laplantine, *Leçons de cinéma pour notre époque*, *op. cit.*, p. 14 et 18.

vement l'objet d'une description en quelque sorte documentaire »⁸³⁰. Le problème ethnographique par excellence devient ainsi celui de la « description », en tant que rapport d'enregistrement (autant écrit, que photographique, cinématographique, dessiné...) avec une « singularité concrète » irréductible aux « généralisations »⁸³¹.

Ce problème (avec ses implications à la fois déontologiques et épistémologiques) est tellement central que Laplantine lui consacra un ouvrage spécifique. Son travail autour de la « description ethnographique » se déploie à partir d'un nœud, celui de « la transformation du regard en langage » ou bien d'une « écriture du voir »⁸³², qui appartient entièrement au Celati de *Verso la foce*. Malgré sa sensibilité au singulier et au contingent, Laplantine n'assigne pas l'ethnographie à une « immédiateté de la vue », mais plutôt à la question de la « vision (et par conséquent de la connaissance) médiatisée, distancée, différée, réévaluée, instrumentée (stylo, magnétophone, appareil photographique, caméra...) »⁸³³. En somme, son problème – celui de la description – correspond au problème de ce que nous avons appelé une médiation immédiate. Le travail ethnographique se joue dans l'effort d'une « transformation scripturale » de l'expérience sensible⁸³⁴. Cela n'entraîne pas un principe d'objectivité universelle, car Laplantine prend le soin de souligner que le travail descriptif se déroule moins « devant » les phénomènes que « dedans » : il est vivant, incarné, situé. La description ethnographique est à concevoir, selon l'anthropologue, comme « description d'un processus plus que d'un état », comme une relation à déployer, plus que comme une saisie objective⁸³⁵.

La description est un acte qui n'est pas de l'ordre de la reprographie mais du sens, chaque fois nouveau, que nous élaborons en présence de ce que nous apercevons.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 79.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 91.

⁸³² François Laplantine, *La description ethnographique*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 10. En commençant son ouvrage (p. 9), il résume l'aventure singulière de l'anthropologie en un (vieux) objet « l'étude de l'homme tout entier » associé à une (nouvelle) méthode : « non plus une réflexion abstraites et spéculative sur l'homme en général, mais l'observation directe de comportements sociaux particuliers à partir d'une relation humaine, la familiarité avec des groupes que l'on cherche à connaître en partageant leur existence ».

⁸³³ *Ibid.*, p. 17.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 88.

Autrement dit, s'il existe une rationalité descriptive, et non plus renvoyée à l'analyse qui seule lui conférerait sa légitimité scientifique, elle n'est pas davantage du « côté » du sujet ou de l'objet, mais *dans la relation* qui les unit.⁸³⁶

Ce concept de description relationnelle propre à la théorie anthropologique de Laplantine (et concernant aussi bien l'écriture que la photographie ou le cinéma, son domaine privilégié) est reconduit par un de ses collègues à un plan strictement scriptural. Nous nous référons à Tim Ingold, un anthropologue qui a fréquemment pensé et défendu la méthode de la notation à la main (ainsi que celle du croquis) dans le travail de terrain. Au prix de donner une impression un peu réactionnaire, Ingold a soutenu à plusieurs reprises l'importance d'une pratique fondée sur l'enregistrement manuel immédiat des faits et des réflexions à l'aide d'un carnet et d'un stylo, où se rejoignent « les mouvements de faire, d'observer et de décrire »⁸³⁷. Ingold met l'accent sur la solidarité entre l'acte d'inscription graphique et l'adhérence à une circonstance (événementielle, environnementale), où s'indéterminent les frontières entre l'observation, la notation et l'événement : à ce sujet, il fait appel au « lien direct entre perception, geste et trace qui est crucial dans l'observation descriptive »⁸³⁸. Dans ce cadre s'établit « l'association intime du mouvement attentionnel de l'observateur et des activités en cours de l'environnement »⁸³⁹. La prise directe des notes assure que les formes soient moins la production d'une « projection » subjective et détachée (selon le modèle *hylémorphique*, très critiqué par le Britannique), que le résultat d'un « mouvement improvisateur qui élabore les choses au cours de leur déploiement »⁸⁴⁰. L'anthropologie graphique, selon Ingold, doit donc s'orienter selon un principe de « participation » présente plutôt que de « représentation » rétrospective :

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 102. Nous soulignons en italique.

⁸³⁷ Tim Ingold, *Being alive*, *op. cit.*, p. 179.

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 225.

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 223.

⁸⁴⁰ « Il n'est pas question d'imposer une forme sur une matière, comme dans ce qu'on appelle le *modèle hylémorphique* de création, mais d'intervenir dans un champ de forces et flux de matériaux dans lequel les formes des choses émergent et sont soutenues » (*Ibid.*, p.178).

Une anthropologie graphique, donc, ne vise pas une complète description de ce qui était déjà là, ou qui s'est déjà passé, mais elle vise à rejoindre les personnes et les choses dans les mouvements même de leur formation.⁸⁴¹

Écrire par des notes et à partir des notes représente le volet de méthode médiale d'un programme (épistémologique) fondé davantage sur l'« attention » que sur la « transmission », programme qu'Ingold a assigné à la connaissance et à l'éducation⁸⁴². Une écriture qui s'efforce de se dégager du modèle *hylémorphique* (refusant de devenir une projection de forme sur de la matière extérieure inerte) ouvre la porte à une écriture qui se déroule en fonction d'une attention vers les environnements. Déjà Roland Barthes remarquait que le geste de la notation est alimenté, voire institué, par un certain travail attentionnel, plus précisément par une « disponibilité » attentionnelle vers le monde environnant qu'il appelle « attention flottante »⁸⁴³. La déontologie de la notation se définit, donc, par la jonction (en boucle) entre une méthode d'écriture et un mode de la perception. Selon la bifurcation sémantique inscrite dans le verbe « noter », l'art de la notation relève d'une double prestation à la valeur écologique : celle du noter en tant que prendre des notes (« *annotare* », en italien) et celle du noter en tant que prêter attention et apercevoir (c'est le « *notare* » transalpin).

Les enjeux écologiques d'une connaissance « flottante » de terrain sont au cœur de l'anthropologie d'Anna Tsing, déjà mentionnée et fondée sur une méthode qu'elle appelle un « *art of noticing* » (traduit en français comme « l'art d'observer »)⁸⁴⁴. Chez

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 223. En rassemblant quelques courts essais sur la question des mots dans un livre récent (« Words » in Tim Ingold, *Correspondences, op. cit.*, p. 73-96), l'anthropologue se proposait « de le restituer à la main, au mouvement de leur production et à la sensation qu'un tel mouvement appelle » (p. 78). En opposant une approche engagée (« *hands on* ») à une distanciée (« *hands off* »), il tente de remplacer une conception de l'écriture comme « composition verbale » par celle de l'écriture comme « performance inscriptive » (p. 81).

⁸⁴² Sur la question d'un paradigme attentionné chez Ingold, lié notamment à des problèmes d'éducation, nous renvoyons en particulier à son dernier ouvrage traduit en français : *L'anthropologie comme éducation*, Rennes, PUR, 2018.

⁸⁴³ Roland Barthes, *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, *op. cit.*, p. 174. Pour une analyse plus vaste de la notion de l'attention flottante et ses enjeux écologiques, on peut se référer au travail d'Yves Citton, « Pour une écologie de l'attention flottante » in *Pour une écologie de l'attention, op. cit.*, p. 168-180.

⁸⁴⁴ Anna Tsing s'avoue particulièrement concernée par la manière dont une association entre recherche anthropologique et recherche en histoire naturelle pourrait développer le potentiel d'un certain art de l'attention : « Au cœur des pratiques qui m'intéressent, les arts de l'ethnographie et de l'histoire naturelle sont privilégiés. La nouvelle alliance que je propose ici est fondée sur les engagements qu'impliquent l'observation et le travail de terrain, et autrement dit sur ce que j'appelle prêter attention. » (*Le champignon de la fin du monde, op. cit.*, p. 240).

Tsing, l'observation située et contingente représente la méthode propre à une vision du monde sensible à ces conditions de précarité et indétermination que la téléologie du progrès et son universalité ont trop rapidement évacuées :

La précarité désigne la condition dans laquelle on se trouve vulnérable aux autres. Chaque rencontre imprévue est l'occasion d'une transformation: nous n'avons jamais le contrôle, même pas de nous-mêmes. [...] Un monde précaire est un monde sans téléologie. L'indétermination, ou l'imprévisible nature du temps, a quelque chose d'effrayant, mais penser avec la précarité fait que l'indétermination rend aussi la vie possible.⁸⁴⁵

« *Observer/enquêter sur le terrain* » ne devient important que pour celui ou celle qui s'intéresse à des formes singulières et co-impliquées de présences qui échappent à toute grille de concepts généraux – tandis qu'il sera « considéré comme non pertinent s'il s'agit de traquer des individus immuables »⁸⁴⁶. L'adoption d'une approche d'observation selon Tsing est étroitement liée à la même méfiance envers des formes de pensées hégémoniques et abstraites qui amène Celati à entreprendre ses notations exploratoires : « à mesure que le progrès perd de son attrait discursif, il devient possible de voir les choses autrement »⁸⁴⁷. Autant chez Tsing que chez Celati, il est possible de retrouver une certaine attirance pour les contingences particulières et imprévisibles, nichées souvent dans des interstices territoriaux, comme conditions de possibilité d'autres narrations de la réalité.

Écouter et raconter des histoires qui bousculent est une méthode. Et pourquoi ne pas oser une déclaration forte et appeler cela une science, une science à ajouter au panel de la connaissance ? Son objet de recherche est la diversité contaminée ; son unité de base est la rencontre indéterminée. Pour apprendre quoi que ce soit, elle doit revitaliser les arts de l'observation et inclure l'ethnographie ainsi que l'histoire naturelle.⁸⁴⁸

Peut-être que seules des méthodes et des exercices médiaux appropriés sont à même de « revitaliser les arts de l'observation ». C'est seulement dans ces conditions qu'il

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p.56.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p.77.

semble possible de saisir les récits multiples, enchevêtrés, fragmentaires, qui composent nos milieux de vie en racontant leur trame complexe et contaminée : ces conditions nourrissent « notre capacité à faire attention aux histoires divergentes, stratifiées et combinées qui fabriquent des mondes »⁸⁴⁹.

À ce propos, il faut rappeler au moins un autre élément de correspondance significative entre l'expérience de Celati et celle d'Anna Tsing, c'est-à-dire l'intérêt pour la question du « paysage »⁸⁵⁰. La capacité d'observation ou d'attention, chez Tsing comme chez Celati, concerne d'abord l'espace paysager, et l'écheveau d'histoires alternatives (dont nous parlions) habite surtout cet espace de fond. L'intérêt de *Viaggio in Italia* pour les milieux, qui avait poussé Celati vers une nouvelle écriture environnementale, résonne dans la conviction de l'anthropologue américaine que la possibilité d'« autres types de récits » auxquels elle fait appel trouve une forme privilégiée d'expression dans « des aventures qui traversent les paysages »⁸⁵¹. *L'art of noticing* et ses possibilités contre-fictionnelles reposent sur une attention se développant à l'échelle du paysage (déjà prise en considération chez Frammartino) : « il faut être attentifs à l'action des agencements qui forment un paysage. Des agencements fusionnent, se modifient et disparaissent : là est le récit à raconter »⁸⁵².

2.5

Écrire chemin faisant

L'expérience d'écriture la plus singulière de cette phase créative de Celati est sans doute sa chronique de plusieurs errances dans la vallée du Po : *Verso la foce*, un texte

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁸⁵⁰ Chez les deux auteurs, en particuliers, il est moins question d'une écologie idyllique, sensible à des paysages vierges et idéaux, que de « paysages ravagés », marqués par les ruines, ou de milieux « issus de la perturbation » : les marges forestières victimes d'une surexploitation industrielle (chez Tsing) font échos aux espaces délaissés de la campagne post-industrielle de l'écrivain italien.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p.234.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 239. Tsing semble concevoir son enquête anthropologique comme la narration difficile d'un paysage, faisant recours à une multiplicité de registres et sources : « Raconter des histoires de paysage nécessite d'apprendre à connaître ceux qui y habitent, humains et non humains. Ce n'est pas facile, et cela fait sens pour moi que d'utiliser toutes les pratiques d'apprentissage auxquelles je peux penser, y compris nos formes combinées d'attention qui s'activent dans les mythes ou les histoires, dans les pratiques de subsistance, dans les archives, dans les rapports scientifiques ou dans les expérimentations » (p. 240).

publié en 1989 après une rédaction longue et accidentée. Après avoir rangé les archives de ces années (en confiant leur pan plus fictionnel aux deux recueils précédents), l'écrivain fera de ce livre le travail demeurant le plus proche de son matériau d'origine issu d'un protocole de notation. On y trouve une réflexion incessante autour des enjeux de ces mêmes matériaux et de leur production⁸⁵³. *Verso la foce* est le résultat d'une opération sur les mots qui bifurque en deux gestes intimement liés : d'un côté, celui de la notation en tant qu'enregistrement direct d'une perception et de l'autre, celui du déplacement ou de la traversée (à savoir, d'une approche odéporique)⁸⁵⁴. Ce dernier élément – dans sa forme la plus pure, celle pédestre de la marche – était déjà présent en tant que thème dans ses travaux des années soixante-dix peuplés d'infatigables flâneurs picaresques, mais il est prêt à se muer maintenant en une méthode scripturale. *Verso la foce* représente littéralement un livre écrit, ou mieux noté, « chemin faisant » : une écriture marchée. Il s'agit d'un livre composé de « quatre journaux de voyage nés en commençant à collaborer avec un groupe de photographes » qui, « après avoir été ré-écrits afin d'être lisibles », sont présentés au titre de « récits d'observation »⁸⁵⁵. Les deux stratégies (la notation et le déplacement) s'allient dans une même mise à l'épreuve de la littérature et de sa prise sur le réel ; elles convergent en une même tentative de tester nos rapports à l'espace environnant (le paysage post-industriel des campagnes septentrionales), où émergent à la fois des défaillances relationnelles (provoquées par la territorialisation moderne) et des possibilités de reconstitution d'un rapport perceptif et narratif. Il s'agit, au demeurant, de chercher un agencement entre écriture et perception où cet espace environnant soit dépouillé des « présuppositions » générales qu'on lui impose et restitué à la contingence des « faits d'ordre sensible, visible et perceptif »⁸⁵⁶. « Mon problème dans *Verso*

⁸⁵³ Nunzia Palmieri décrit ainsi l'ensemble compliqué et hétérogène d'écrits qui feront l'objet d'un élagage en vue de la rédaction finale de *Verso la foce* : « À côté de l'écriture en prise directe on trouve un intense travail d'éclairage théorique, qui mène Celati à de nombreuses tentatives de rassembler des morceaux éparpillés, dont certains déjà devenus des récits achevés, sous une rubrique qui pouvait inclure, pendant les phases intermédiaires d'élaboration, des textes d'observation, des récits, des essais, chaque fois différemment combinés » (« Notizia ai testi », *op. cit.*, p.1766).

⁸⁵⁴ Tout un chapitre de la monographie consacrée par Giulio Iacoli à Celati est consacré au thème d'une « philosophie de la marche » qui serait propre à cet auteur : « Filosofia del camminare », in *La dignità di un mondo buffo*, *op. cit.*, p. 119-136 (avec une note sur la littérature concernant Celati et la marche à la page 123).

⁸⁵⁵ On tire ces informations de la « Notizia » qui introduit le livre dès sa première édition : Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, *op. cit.*, p. 987.

⁸⁵⁶ Gianni Celati, « Qualche idea sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri. Intervista con Marco Sironi », in Marco Sironi, *Geografie del narrare*, *op. cit.*, p.221.

la foce » – affirme Celati lors d'un entretien – « était exactement celui-ci : démonter le système discursif qui enrobe les lieux, en le reconduisant au phénomène du voir, de l'apparition »⁸⁵⁷. Ce travail fondamental d'« observation » des lieux (voué à reconstituer une correspondance non colonisée par les présupposés routiniers, tant positifs que négatifs) doit impliquer, à son avis, un affaiblissement des « codes familiers » :

Ogni osservazione ha bisogno di liberarsi dai codici familiari che porta con sé, ha bisogno di andare alla deriva in mezzo a tutto ciò che non capisce, per poter arrivare a una foce dove si sentirà smarrita. Come una tendenza naturale che ci assorbe, ogni osservazione intensa del mondo esterno forse ci porta più vicini alla nostra morte ; ossia, ci porta a essere meno separati da noi stessi.

Toute observation a besoin de se libérer des codes familiers qu'elle a emmenés avec elle, elle a besoin d'aller à la dérive au milieu de tout ce qu'elle ne comprend pas, pour atteindre une embouchure où elle se sentira égarée. Comme une tendance naturelle qui nous absorbe, toute observation du monde extérieur nous rapproche peut-être de notre mort ; c'est-à-dire, elle nous rend moins séparés de nous-mêmes.⁸⁵⁸

Or, cette possibilité de se plonger dans l'observation du monde extérieur relève moins d'une condition absolue que d'une certaine disposition ou d'une série de dispositions méticuleusement apprêtées. Dans le cas de *Verso la foce*, comme l'affirme Schilirò, ce rapport particulier au milieu (qui est sans doute un rapport attentionnel) se donne en particulier par un protocole de déplacement, surtout pédestre : c'est la marche qui secoue les réseaux de « signes » en les rendant « instables ».

La situazione antropologica del viaggio e quella letteraria della scrittura del viaggio, fondate sullo straniamento/spaesamento, consentono di sottrarsi al puro riconoscimento automatico della realtà. La restituzione del primato alla percezione, e quindi una percezione più ricca, è ciò che serve a reincantare le cose, a riguadagnarle all'affettività, alla soggettività.

La situation anthropologique du voyage et la situation littéraire de l'écriture du voyage, fondées sur le dépaysement, permettent de se soustraire à la pure reconnaissance automatique de la réalité. La restitution du primat de la perception, et donc

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 222-223.

⁸⁵⁸ Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, *op. cit.*, p. 988.

une perception plus riche, est ce qu'il faut pour ré-enchanter les choses, et les réintégrer dans l'affectivité, dans la subjectivité.⁸⁵⁹

Cette analyse résonne dans celle de Thierry Davila qui présente la marche comme « une façon particulière d'ouvrir un espace et un sujet, d'exposer un sujet au risque d'une saisie supposée directe du donné, ou en tout cas au risque de la surprise »⁸⁶⁰. Elle rend possible une « façon toujours neuve d'être pris par l'extérieur » où sont à leur tour ré-agencées « bien des façons de voir et d'aborder, d'approcher, un espace »⁸⁶¹. À bien des égards, marcher constitue donc un médium car il devient un dispositif qui transforme les conditions de perception et les agencements spatio-temporels – selon le parallèle fréquemment établi entre moyens de communication et moyens de transports, qui ont en commun de plier les rapports qu'entretiennent temps et espace. Nous pouvons donc pousser plus loin notre constat jusqu'à affirmer que la marche constitue de nouvelles coordonnées environnementales : en tant que marche-médium, elle se fait milieu, elle convoque un certain milieu. Au cœur de son texte, Celati se livre à des réflexions qui étayent ce point de vue :

Le idee che ho portato in viaggio, non sono capace di servirmene. Troppo diversi i pensieri che vengono muovendosi da quelli che si accumulano a casa propria, sono due cose che non stanno assieme. Vorrebbe dire che noi non siamo padroni dei nostri pensieri, semmai sono loro che accampano dei diritti su di noi secondo le situazioni in cui sorgono ; e poi diventano anche presuntuosi. Bisogna portarli a spasso questi presuntuosi, che prendano aria.

Les idées que j'ai emmenées en voyage, je ne suis pas capable de m'en servir. Trop différentes sont les pensées qui viennent en se déplaçant par rapport à celles qu'on accumule chez soi, ce sont deux choses qui ne tiennent pas ensemble. Cela voudrait dire que nous ne sommes pas les patrons de nos pensées, ce sont plutôt elles qui allèguent des droits sur nous selon les situations dans lesquelles elles émergent ; et en-

⁸⁵⁹ Massimo Schilirò, « Il camminatore nelle pianure. Il diario di strada di Gianni Celati », in *Rivista di studi italiani*, n. XXII/1, 2005, p.199-225, p. 210. La citation fragmentaire précédente est tirée de l'introduction du même essai (p. 200).

⁸⁶⁰ Thierry Davila, *Marcher-crée. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Les éditions du regard, 2007, p. 42.

⁸⁶¹ *Ibid.*

suite elles deviennent même présomptueuses. Il faut leur faire faire un tour, à ces présomptueuses, qu'elles prennent un peu d'air.⁸⁶²

En ce sens, c'est moins nous qui avons des pensées que les pensées qui s'emparent de nous – en fonction des situations vécues, des milieux dans lesquels nos déplacements nous plongent. Comme pour Celati, il s'agit moins de pensées cartésiennes et absolues que de pensées relationnelles, véhiculées par un contexte, notre puissance intellectuelle dépendant des situations environnantes qui l'affectent.

L'adoption de notes prises chemin faisant lors de la préparation de ce qui sera *Verso la fôce* constitue la méthode que Celati se donne pour se confier au monde externe, à la réalité aléatoire, et pour rater un peu moins, un peu mieux, son écriture⁸⁶³. Par cette attitude, il a la sensation d'avoir un peu rapproché l'écrit du réel : ce rapprochement se vérifie notamment dans l'épreuve « documentaire » de l'imprévu et de l'obstacle auxquels le voyage et ses notes sont toujours soumises. La sensibilité au réel correspond, donc, à une exposition aux entraves qui le constituent et à leur promesse de possibles. L'écriture n'est pas « réelle », elle le devient plutôt par ses trébuchements et ses surprises.

Dov'è la realtà : questi viaggi sono fatti su continui inceppi, prendere appunti per esempio, è pieno di interruzioni, di fastidi, scrivi e uno passa e ti urla « oh maestro cosa stai facendo ? » ecco cos'è per me la realtà : è l'inceppo, il punto in cui l'immaginazione non mette a posto tutto e lascia le cose così. Nei documentari è affidarsi ad un imprevisto ad uno stato di contingenza, dei punti in cui si spalanca il pulviscolo di tutto il possibile.

La réalité se trouve là où ces voyages se déroulent à travers des entraves continues, prendre des notes, par exemple, est ponctué par des interruptions, des dérangements, tu es en train d'écrire et un type qui passe crie « oh chef, tu es en train de faire quoi? ». Voici ce que c'est la réalité pour moi : c'est l'entrave, le point où l'imagination ne range pas tout et laisse les choses telles qu'elles sont. Dans les documentaires,

⁸⁶² Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, *op. cit.*, p. 1030.

⁸⁶³ « J'ai toujours eu cette sensation de me tromper de chemin, mais le long de ces erreurs quand je suis arrivé à ce livre, il m'est paru qu'il s'agissait du moins raté de tous. Je me confiais à quelque chose qui était entièrement extérieur, c'était un travail pour croire au monde et croire donc à mon absence aussi dans ces déserts que sont nos campagnes » (Gianni Celati et Matteo Bellizzi, « Intervista inedita con Gianni Celati », *op. cit.*).

c'est se confier à un imprévu à un état de contingence, des points où s'ouvre tout le nuage du possible⁸⁶⁴.

Cette relation entre le déplacement marché et certaines formes de connaissance et de perception nous mène à nouveau aux travaux de Tim Ingold. L'anthropologue britannique s'est intéressé au moins autant à la marche qu'à l'écriture, dans un rapprochement qui frôle parfois la superposition dans le système métaphorique qui lui est propre : l'écriture comme chemin et le chemin comme écriture... Chez Ingold, nous retrouvons une connexion très étroite entre la question du déplacement (la marche étant le *wayfaring* par excellence) et un paradigme de connaissance non classificatoire et paysagère qu'il appelle « narratif »⁸⁶⁵. Comme ce dernier est moins une affaire de catégories générales que de relation impliquée, il s'inscrit principalement dans le geste de « parcourir un environnement » (« *going around an environment* ») en y déployant son attention⁸⁶⁶. Un intense exercice perceptif en mouvement, selon Ingold, déjoue le détachement des classifications et nous emporte dans un véritable échange avec le monde environnant où des narrations émergent spontanément : « les histoires toujours, et inévitablement, se rapprochent quand les classifications s'effondrent »⁸⁶⁷. Son analyse réunit donc en un seul nœud le déplacement à travers l'environnement, sa perception affective et l'établissement de liens narratifs avec ses éléments : ainsi se définit la possibilité d'une connaissance relationnelle et vécue avec le monde extérieur, qui s'oppose à toute imposition d'un ordre abstrait et général depuis une distance⁸⁶⁸. Ces termes tracent précisément les enjeux de la méthode et des contenus du travail de Celati à l'époque de *Verso la foce*.

⁸⁶⁴ *Ibid.*

⁸⁶⁵ Tim Ingold, *Being alive, op. cit.*, p. 159.

⁸⁶⁶ Plus précisément, Ingold affirme que : « Cela implique que la connaissance soit intégrée non pas en façonnant des individus particuliers rencontrés par ci et par là dans des cadres catégoriels de vaste généralité, mais plutôt en parcourant un environnement » (*Ibid.*, p. 160).

⁸⁶⁷ *Ibid.*

⁸⁶⁸ Ainsi Ingold résume le réseau constitué par la connaissance, le milieu, la marche et les histoires : « Donc connaître c'est être en relation avec le monde autour de toi et plus tu connais, plus ta perception devient claire et profonde. Raconter, en synthèse, ce n'est pas représenter le monde mais frayer un chemin à travers lui que les autres pourront suivre. [...] C'est à travers le voyage [*wayfaring*], non pas grâce à la transmission, que la connaissance se déploie » (*Ibid.*, p. 162).

2.6

L'art des indices

Résumons : l'élaboration d'une certaine méthode scripturale (par la notation déambulatoire) représente chez Celati un effort de transformer la médiation de l'écriture en quelque chose qui se compose à partir d'une adhérence au monde extérieur, au lieu de lui faire écran ou d'en devenir un moule contraignant.

Quando viaggiavo a piedi per scrivere i diari di *Verso la foce*, mi sono accorto che c'è una differenza tra prendere appunti sul momento e sul posto in cui sei, e scriverne a distanza. Quando scrivi a distanza sei già nelle generalità dei discorsi, e tutto prende un aspetto di completezza nel pensiero. Perché a distanza si fa avanti una teoria sulle cose che hai visto, e una teoria tende a colmare i buchi, a sostituire le interrogazioni con delle risposte. Invece se scrivi per dar conto di quello che vedi e senti sul momento, non capisci molto, ma le scene hanno ancora il senso d'un limite nella tua osservazione

Lors de mes voyages à pied pour écrire les journaux de *Verso la foce*, je me suis aperçu qu'il y a une différence entre prendre des notes dans le moment et le lieu où tu es et en écrire à distance. Quand tu écris à distance, tu te retrouves d'emblée dans la généralité des discours, et tout prend un aspect d'exhaustivité dans la pensée. Car à distance se présente une théorie sur les choses que tu as vues, une théorie qui tend à remplir les trous, à substituer aux interrogations des réponses. Alors que si tu écris pour rendre compte de ce que tu vois et ressens immédiatement, tu ne comprends beaucoup, mais les scènes gardent encore le sens d'une limite dans ton observation.⁸⁶⁹

Dans ce cadre, la préoccupation principale de Celati concerne l'inertie abstractive du langage verbal (et des médiations plus en général), dont les schémas intellectuels tendent à appauvrir l'expérience sensible. Au cours de ses errances il constate, par exemple, qu'« en parlant cette langue de grands mots qui expliquent tout, il devient difficile de s'apercevoir de temps en temps d'être ici »⁸⁷⁰. Sans arrêt les notes de *Verso la foce* répertorient en majuscules les clichés verbaux que le monde du marché globalisé étale sur toute surface (les habits, les affiches, les vitrines...), comme autant de

⁸⁶⁹ Gianni Celati, « Qualche idea sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri. Intervista con Marco Sironi », in Marco Sironi, *Geografie del narrare, op. cit.*, p. 221.

⁸⁷⁰ Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti, op. cit.*, p. 1030.

signes d'un quadrillage de l'espace et de sa réduction à une unité lisse et insipide. « AUTOMERCATO PEUGEOT TALBOT » ; « SALOTTI MERLI COLORNO » ; « RISTORANTE STENDHAL » ; « PUBBLICITÀ ASTREA » ; « WRANGLER » ; « SI VENDE LOTTI EDIFICABILI PER VILLETTE »... Ce sont les balises d'un processus qui mène « tous les lieux » à faire « la même fin » : « ils deviendront des simples abstractions signalétiques ou des projets techniques d'experts »⁸⁷¹.

Nous avons l'impression que Celati décrit ainsi un phénomène de « prémédiation » des espaces et de leur habitabilité par des modélisations en série, dont la vocation principale correspondrait à « manipuler, permuter, déclencher par avance une réalité non encore advenue »⁸⁷². Le premier journal de *Verso la foce*, « Un paesaggio con centrale nucleare », accentue cette sensation par une référence régulière au monde de l'information médiatique dont l'écrivain constate le décalage avec la réalité vécue directement dans son quotidien. Un monde, le premier, qui est perçu par l'auteur comme « une évidence sans mystère, information frigide sur les faits du jour et basta »⁸⁷³. La situation (historique et médiale) de la création se prête spécialement à ce genre de constat, car le récit de ce premier voyage dans la vallée du Po se situe en 1986, juste après la catastrophe de Chernobyl : un désastre écologique qui a projeté un volume débordant de rayons médiatiques. Entouré par les fantasmes collectifs et les expertises savantes déclenchées par cet événement, Celati mesure à plusieurs reprises la distance entre ce monde – avec l'ensemble de ses clichés et de ses envoutements discursifs – et celui des moindres contingences sensibles qu'il vit au jour le jour. Ce cas emblématique constitue la manifestation d'un contexte d'hyper-médiation qui ne se résume pas au seul monde des « médias » et se projette également sur l'aménagement territorial, selon une même tendance de remplacement de l'expérience contingente des milieux par des modèles prédéterminés et uniformes. En prêtant attention à l'agencement du territoire parcouru, l'écrivain ne cesse de remarquer les signaux d'un « projet financier de vie universelle » qui s'exprime, par exemple, par une certaine pratique de l'architecture et de l'habitat : « même les maisons ne rassemblent pas à des maisons, ce sont plutôt la démonstration d'une idée de

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 1091.

⁸⁷² Yves Citton, *Mediarchie*, *op. cit.*, p. 334. On reviendra plus tard sur ce concept et ses sources théoriques (à savoir les travaux des théoriciens nord-américains, Massumi et Grusin).

⁸⁷³ Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, *op. cit.*, p. 993.

maison »⁸⁷⁴. Une certaine « administration de l'espace extérieur » baliserait le territoire par des « noms de localités inexistantes, non pas lieux mais noms installés sur des panneaux »⁸⁷⁵. Cet éloignement, qui se décline chez Celati sous la forme d'un détachement froid qu'il aime appeler « apathie », nous renvoie aux phénomènes chauds de « paranoïa » décrits par Felix Guattari.

Bien avant le succès de l'approche médiologique, la pensée de Guattari avait commencé à croiser les questions et le lexique de la psychanalyse avec une réflexion engagée sur les systèmes sémantiques et médiaux. L'apathie et la paranoïa semblent désigner les deux visages d'un même rapport de déshérence envers le monde qui nous entoure, d'un être ailleurs (peut-être nulle part) :

Pourquoi paranoïaques ? [...] D'une part on s'appuie de moins en moins sur quoi que ce soit pour exister, pour désirer, on se complaît dans cette espèce d'abolition, mais, en même temps, on se targue d'exister à distance, à travers quelque chose de dérisoire, qu'on regarde comme un match de base-ball par exemple. Ce qui compte, c'est quelque chose qui se passe ailleurs. Moins ça peut se passer là où je suis, là où sont mes intensités réelles, plus ça devra se passer ailleurs. Ce qui est en fin de compte une sorte de définition, la plus générale possible, de la paranoïa.⁸⁷⁶

Or, tant chez le philosophe que chez l'écrivain, il est moins question d'énoncer le constat passif d'une telle situation que de faire de ce constat une base de la recherche de conditions différentes de présence et de relation. Cette proximité (créative, affective, vivante) avec le monde extérieur, que Guattari appelle « expérimentation »⁸⁷⁷, constitue un objectif crucial de l'aventure de Celati tout au long de *Verso la foce* : il s'agit de secouer un détachement apathique et uniformisant pour exercer une corres-

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 1005 et 1054.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 1049.

⁸⁷⁶ Félix Guattari, « L'an 01 des machines abstraites », in *Chimères*, 23, 1994, en ligne.

⁸⁷⁷ « Que serait une politique de l'expérimentation, une schizo-analyse? Ce serait un retour aux lieux où les choses se passent, là où la production s'effectue vraiment. C'est-à-dire, ça ne tend pas à proposer quelque chose de nouveau mais à prendre le pouvoir là où s'effectue d'ores et déjà ce qui se passe d'important, de créateur dans n'importe quel domaine » (*Ibid.*).

pondance sensible et narrative avec l'espace quotidien et immédiat qui nous entoure, pour l'habiter (mieux)⁸⁷⁸.

L'écriture est également emportée par l'absorption flottante dans l'espace qui l'entoure : le milieu est un espace ouvert balayé par une attention qui erre sans cible pré-déterminée pour enfin s'accrocher à une petite saillance imprévue...

Tutto questo mi da voglia di scrivere, come se le parole seguissero qualcosa che è fuori di me. Se guardo in distanza, prima di tutto c'è una grand apertura nello spazio là fuori, il vuoto accoglie tutte le cose : solo in un secondo tempo l'apertura si restringe per fissarmi su qualcosa che manda un richiamo, come quando in un film di John Ford spunta un indiano all'orizzonte.

Tout cela me donne envie d'écrire, comme si les mots suivaient quelque chose qui est en dehors de moi-même. Si je regarde loin, avant tout il y a une grande ouverture dans l'espace là dehors, le vide accueille toutes les choses : dans un deuxième temps seulement, l'ouverture se rétrécit pour me fixer sur quelque chose qui envoie un appel, comme quand, dans un film de John Ford, un Indien pointe de l'horizon.⁸⁷⁹

Au-delà ou en-deçà des affections médiatiques (ce que nous percevons du monde à travers les mass-médias), voire contre celles-ci, Celati essaie de confier à son écriture la saisie d'expériences « immédiates ». En souhaitant mettre en relation ses mots et sa pensée avec ces stimulations sensorielles immédiates, *Verso la foce* aspire au statut d'une « empreinte indiciaire »⁸⁸⁰. Cette notion d'indice n'est pas étrangère à Tim Ingold qui l'utilise pour décrire le mouvement d'une connaissance inscrite dans une relation per-

⁸⁷⁸ À ce propos, l'écrivain note dans ses journaux : « On n'est jamais étranger à rien de ce qui se passe autour de nous, et lorsqu'on est seul, on l'est encore moins. Le corps est un organe pour plonger dans le monde extérieur, comme la pierre, le lichen, la feuille » (Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, *op. cit.*, p. 1061). Au début de son texte, en présentant les journaux de ses errances, il affirme également que : « S'ils ont une importance quelconque, au moins pour celui qui les a écrits, celle-ci dépend du fait qu'une intense observation du monde extérieur nous rend moins apathiques (plus fous ou plus sages, plus gais ou plus désespérés) » (p. 987).

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁸⁰ En général, on peut faire référence ici à la théorie sémiologique de C. S. Pierce où nous retrouvons une distinction catégorielle entre « signe », « indice » et « icône ». L'autre référence de cette réflexion est l'œuvre déjà citée de Didi-Huberman autour de la notion d'empreinte (des mains, dans ce cas) qui s'installerait entre deux des domaines sémiologiques défini par Pierce : « En termes sémiotiques, on dira que la main humaine admet une connivence particulièrement aisée de son *index* (contact) et de son *icône* (ressemblance). Cette aisance – qui est aussi une polyvalence, une *puissance* – explique peut-être en partie l'universalité des empreintes de mains ; elle aura amis à l'homme préhistorique de faire d'une *geste* quelle qu'en soit la signification, une *figure*, sans médiation ou presque. » (Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 45).

ceptive à son environnement. Dans ce paradigme, « les significations » ne sont pas « tant construites que découvertes », car elles sont « immanentes à l'environnement ». La communication procède non pas selon la démarche du « code » et du « décodage », mais selon celle, engagée et incarnée, de l'« indice », qui s'ouvre pour Ingold dans une condition de « révélation ».

Alors que le code est centrifuge, permettant à l'apprenti d'accéder à des significations que l'esprit attache (« épingle ») à la surface extérieure du monde, l'indice est centripète, le guidant vers des significations qui se trouvent au cœur du monde lui-même mais qui sont en temps normal dissimulées derrière la façade des apparences superficielles.⁸⁸¹

L'indice propose une notion concrète, quotidienne et impliquée du double geste de l'écriture/lecture qui remplacerait le mode abstrait du code. La pertinence d'une telle notion pour le travail de Celati ne s'inscrit pas seulement dans une cohérence conceptuelle mais aussi dans une proximité biographique et intellectuelle avec un des plus importants théoriciens du « paradigme indiciaire », Carlo Ginsburg, auquel on doit au moins en partie le succès récent de la notion d'indice. Il travaillait à Bologne quand Celati y enseignait aussi et les deux ont collaboré à l'important projet de revue inachevée *Ali Baba* vers la fin des années soixante⁸⁸² : « nous avons fait beaucoup de ballades ensemble, beaucoup de discussions, mais surtout beaucoup de disputes comme deux coqs dans un poulailler, qui ont duré pendant des années d'une manière fraternelle »⁸⁸³. Pour cette revue (jamais publiée), l'écrivain avait préparé l'essai « Il bazar archeologico », tandis que l'historien avait ébauché la rédaction de ce texte crucial qui deviendra « Traces. Racines du paradigme indiciaire »⁸⁸⁴. Les affinités entre les deux

⁸⁸¹ Toutes les citations précédentes de Tim Ingold sont tirées de *Marcher avec les dragons*, *op. cit.*, p. 32.

⁸⁸² Un bilan de cette expérience a été réuni dans Mario Barenghi et Marco Belpoliti (éd.s), *Ali Baba. Progetto di una rivista 1968 - 1972*, Milano, Marcos y Marcos / Riga, 1998.

⁸⁸³ Gianni Celati cité par Nunzia Palmieri dans « Cronologia », *op. cit.*, p. XC. Située à la charnière entre les années soixante et les années soixante-dix, l'aventure d'*Ali baba* est ainsi résumée par Marco Belpoliti à partir d'un échange épistolaire entre Celati et Calvino : « Au bout de cette lettre il y a une référence claire à "Ali Babà", nom provisoire donné à la revue à laquelle Celati et Calvino sont en train de travailler ensemble avec Guido Neri, Carlo Ginzburg et Enzo Melandri, et qui est censée sortir chez Einaudi. En 1969 a été mis au point le protocole de discussion entre les promoteurs, et en 1970 le projet atteint son sommet par un sommaire des thèmes et la présentation de Calvino. Celati est le véritable moteur du projet » (Marco Belpoliti, « Celati, la letteratura in bilico sull'abisso », *op. cit.*, p. XXI).

⁸⁸⁴ Paru ensuite ailleurs. Voir la traduction française : Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », in *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, 1989, p. 139-180.

textes – tous les deux articulés autour de paradigmes épistémologiques mineurs et subversifs – sont évidentes.

À partir de son expérience historiographique, Ginsburg tentait dans son essai de 1979 (ouvert par l'exergue de Warburg : « Dieu est dans les détails ») de définir et de défendre une conception « conjecturale » de la connaissance. C'est-à-dire, une connaissance qui se déploie empiriquement par la relation avec le réel – matériel et environnant – lorsque celui-ci est reconnu comme réseau subtil de traces significatives à capter et interpréter. Selon l'historien, le paradigme gnoséologique dominant se serait au contraire orienté vers la priorité solitaire et isolée de la raison individuelle (*res cogitans*) détachée du monde sensible et contingent (*res extensa*). L'enjeu d'un tel paradigme cartésien introverti était, notamment, de désolidariser logos et environnement, afin de pouvoir instituer une intelligence a priori (universelle et stable) du monde ; tandis que l'enjeu du paradigme extraverti de Ginsburg élabore une forme opposée de *cogito* vouée à une exposition attentive à la réalité corporelle contingente. Celle-ci est sans doute de l'ordre de ce qu'on a appelé avec Ingold des *skills* (peut-être que la connaissance indiciaire est la *skill* par excellence). Un indice – pourrait-on résumer – est un élément singulier détecté sur une surface sensible qui invite à penser et interpréter, sans appartenir pourtant à une sémantique intellectuelle ni à une logique formelle. L'indicialité implique la contamination entre *res cogitans* (intelligibilité et détermination) et *res extensa* (sensibilité et indétermination) : il se situe *entre* les deux. La connaissance indiciaire et son récit reposent sur la pratique circonstancielle et aventureuse d'un « lire ce qui n'a jamais été écrit » (selon l'expression célèbre de Hugo von Hoffmannsthal)⁸⁸⁵. Or, cette capacité, que Ginsburg appelle une « intuition basse » – « enracinée dans les sens (bien qu'elle les dépasse) »⁸⁸⁶ – n'est point une faculté exceptionnelle et rare, mais plutôt une faculté quotidienne et ubiquitaire. La réconciliation empirique entre l'écriture et le paradigme indiciaire tracée par *Verso la face* ne pouvait donc se produire que par l'immersion dans un sensible ordinaire, à bas taux d'intensi-

⁸⁸⁵ Selon la réflexion de Ginsburg (proche de celle d'Ingold) l'origine de la capacité narrative s'inscrit dans un rapport profond et ancien avec l'environnement de l'ordre de l'indiciaire : « Il se peut que l'idée même de narration (différente de l'incantation, de la conjuration ou de l'invocation) ait vu le jour dans une société de chasseurs, à partir de l'expérience du déchiffrement des traces. [...] Le chasseur aurait été le premier à "raconter une histoire" parce que lui seul était en mesure de lire une série d'événements cohérente dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par les proies. » (*Ibid.*, p. 149).

⁸⁸⁶ « Cette "intuition basse" est enracinée dans les sens (bien qu'elle les dépasse) et, en tant que telle, elle n'a rien à voir avec l'intuition suprasensible des divers irrationalismes du XIX^e et du XX^e siècle. Elle est répandue dans le monde entier, sans limites géographiques, historiques, ethniques, sexuelles ou de classes. Et, par conséquent, très éloignée de toute forme de connaissance supérieure, privilège de rares élus. » (*Ibid.*, p. 180).

té : comme cette « traversée d'une espèce de désert de solitude, qui est pourtant la vie de tous les jours »⁸⁸⁷.

2.7

Comment D-écrire?

Bien que féconde, la co-implication de la démarche indiciare et de l'écriture évolue sur un équilibre précaire et fabrique un nœud contradictoire. Celati lui-même butait contre ce voisinage difficile et instable en se déclarant affecté par une « incapacité presque totale d'écrire » lors de la préparation de *Verso la foce*. L'analyse de Ginzburg affirme à plusieurs reprises que l'approche indiciare se définit par un rapport antinomique et concurrentiel avec le monde de la médiation verbale, notamment sous sa forme écrite. Qu'elle soit appliquée à la météorologie, à la divination ou à la chasse, cette connaissance est caractérisée par un ordre empirique qui est irréductible à la généralisation opérée (pour le meilleur comme pour le pire) par la formulation écrite.

De tout temps, la culture écrite avait tenté de donner une formulation verbale précise à ce corps de savoirs locaux sans origine ni mémoire ni histoire. En général, il s'était agi de formulations ternes et pauvres.⁸⁸⁸

La culture de l'écriture et de la lecture ne seraient pas seulement incapables de reproduire de tels savoirs incarnés et environnementaux, mais elle imposerait aussi une forme alternative d'apprentissage qui les décline et les expulse vers une zone sombre et arriérée de la connaissance. Dans la profondeur d'une trajectoire historique, Ginzburg saisit un conflit autant épistémologique que pratique entre ces deux paradigmes gnoséologiques, ces deux régimes de médiation où se joue l'accès à l'expérience.

⁸⁸⁷ Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, *op. cit.*, p. 987.

⁸⁸⁸ Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciare », *op. cit.*, p. 166. Il poursuit sa réflexion par un commentaire clair : « Ce n'est certes pas dans les traités de maréchalerie, de météorologie ou de psychologie qu'on apprenait à reconnaître un cheval défectueux à ses jarrets, l'approche d'un orage à un changement soudain du vent, une intention hostile à un visage qui se rembrunit. Dans chaque cas, ces formes de savoir étaient plus riches que toute codification écrite; elles n'avaient pas été acquises dans des livres mais de vive voix, par des gestes, des coups d'oeil ; elles se fondaient sur des subtilités évidemment impossibles à formaliser, voire carrément intraduisibles verbalement ; elles constituaient le patrimoine en partie unitaire, en partie diversifié, d'hommes et de femmes appartenant à toutes les classes sociales. Une mince parenté les unissait : toutes étaient nées de l'expérience, du caractère concret de l'expérience. Dans ce caractère concret résidait la force de ce genre de savoir, et ses limites, l'incapacité à se servir de l'instrument puissant et terrible qu'est l'abstraction » (*Ibid.*)

Un nombre sans cesse croissant de lecteurs avaient accès à des expériences déterminées par la médiation, en augmentation constante, des livres. Le roman fournit carrément à la bourgeoisie un substitut en même temps qu'une reformulation des rites d'initiation. À savoir, l'accès à l'expérience en général.⁸⁸⁹

Depuis une critique de l'expérience fermée et « bourgeoise » de la forme romanesque, l'exercice de *Verso la foce* articule ainsi une mise à l'épreuve permanente de la réflexion verbale face aux expériences contingentes. Il ne se résume pas pourtant au constant d'une différence absolue – bien que la question de la défaillance des codes abstraits face aux événements singuliers (la « réalité ») revienne sans cesse broder les notes itinérantes de l'auteur.

Davanti a un albero, una casa, un muro, un sasso, le parole possono soltanto dire l'astratta universalità del nome. Dire che là c'è un albero, ha senso solo come segnalazione deittica. Perché quell'albero è diverso da tutti gli altri alberi, così come ogni cosa è diversa da tutte le altre nella stessa categoria di cose. E tolta questa diversità, la « realtà » è già vanificata. La cosiddetta « esperienza » non ha più quel sostegno nelle parole che si suppone abbia sempre. Perché non è vero che, data un'esperienza, poi ci sono le parole pronte per esprimerla, allo stesso modo in cui una macchina fotografica fissa un'immagine.

Face à un arbre, à une maison, à un mur, à un caillou, les mots ne peuvent que dire l'universalité abstraite du nom. Dire que là il y a un arbre, cela a du sens juste comme signalisation déictique. Car cet arbre est différent de tous les autres arbres, comme toute chose est différente de toutes les autres choses de la même catégorie. Ôtée cette diversité, la « réalité » est aussitôt anéantie. La soi-disant « expérience » n'a plus ce soutien dans les mots qu'on suppose qu'elle ait toujours. Car il n'est pas vrai que, une fois donnée une expérience, il y ait ensuite des mots prêts pour l'exprimer, à la manière d'un appareil photographique prêt à fixer une image⁸⁹⁰.

Or, ce constat, celui de l'impossible adhérence entre expérience et expression linguis-

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 167.

⁸⁹⁰ Gianni Celati, « Andando verso la foce », in *Riga – Extra*. Il ajoute que la plupart du temps le code abstrait jouit d'une priorité qu'il impose aux événements empiriques, par une sorte de parasitisme sur la perception « immédiate » : « C'est plutôt le contraire qui est vrai : d'abord il y a les modes du langage pour exprimer une certaine situation, ensuite toute perception doit s'adapter aux modes du langage déjà donnés, en une telle langue ou dans un tel jargon ».

tique, origine un engagement conscient où la déception se transforme en une interrogation créative sur les possibilités qui en habitent l'écart comme autant d'occasions de médiations. À ce propos, l'effort de description (notée) d'une circonstance singulière constitue une situation d'ambiguïté entre présence immédiate (contact) et distance reproductive (ressemblance), où la première s'absente d'une façon qui rappelle les conditions de l'empreinte déjà mentionnée :

Pour qu'une empreinte d'un pas *se produise* en tant que processus, il faut que le pied s'enfonce dans le sable, que le marcheur *soit là*, au lieu même de la marque à laisser. Mais pour que l'empreinte *apparaisse* en tant que résultat, il faut aussi que le pied se soulève, se sépare du sable et s'éloigne vers d'autres empreintes à produire ailleurs; dès lors, bien sûr, le marcheur *n'est plus là*.⁸⁹¹

Pour pouvoir s'installer dans cet espace de travail intermédiaire et ambivalent, le premier geste important énoncé par Celati consiste en un affaiblissement des jugements et des attentes. C'est-à-dire qu'il faut se confier à une errance dépouillée de volonté et de projet : dans un mouvement égaré et flottant, les présences fugitives et insignifiantes s'imposent enfin à l'attention de l'auteur⁸⁹².

Verso la foce, pubblicato nel 1989, scritto a partire dal 1981, era una massa di appunti di viaggio che ho raccolto nel giro di cinque anni. Ci ho messo molto ad aggiustare l'andamento delle frasi e trovare una forma modulata. Quello che mi ispirava era l'anonimato dei posti, il vuoto andando per le campagne, la totale mancanza di temi considerati « interessanti ». Non avevo niente da dire, nessuna teoria su quello che vedevo. Non sapevo niente dei paesi che attraversavo, segnati sulle carte geografiche, ma di ultima mano nelle graduatorie turistiche. Badavo al puro «essere là» delle cose e della gente, in posti che non interessano a nessuno.

Verso la foce, publié en 1989, écrit à partir de 1981, était un tas de notes de voyage rassemblées pendant cinq ans. Il m'a fallu beaucoup de temps pour ajuster le cours des

⁸⁹¹ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 309.

⁸⁹² Dans une sereine réceptivité la conclusion de *Verso la foce*, un des passages les plus connus et cités du texte, nous livre aux phénomènes du monde au-delà des intentions et des idéaux personnels : « Nous attendons mais rien ne nous attend, ni un vaisseau spatial ni un destin. S'il commençait maintenant à pleuvoir, tu te mouillerais, si cette nuit il fera froid, ta gorge en souffrira, si tu rentres à pied dans le noir, il faudra avoir du courage, si tu continues à errer, tu seras de plus en plus défait. Tout phénomène est en soi serein. Appelle les choses pour qu'elles restent avec toi jusqu'au bout » (Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, *op. cit.*, 1098).

phrases et trouver une forme modulée. Ce qui m'inspirait était l'anonymat des lieux, le vide en parcourant la campagne, l'absence totale de thèmes considérés « intéressants ». Je n'avais rien à dire, aucune théorie sur ce que je voyais. Je ne connaissais pas du tout les villages que je traversais, marqués sur les cartes géographiques, mais placés au fond des classements touristiques. Je prêtais attention au pur « être là » des choses et des gens, dans des lieux qui n'intéressaient personne.⁸⁹³

Confronté à un quotidien anonyme qui se révèle à la fois « extraordinaire et normal », Celati est tenté d'adopter une méthode purement descriptive, vouée à un enregistrement non conceptuel : « j'ai maintenant perdu l'envie des réflexions et seules les descriptions m'attirent, et je décrirais tout »⁸⁹⁴. Et même si cet élan doit atteindre la frontière d'une impuissance référentielle, il invente des voies de manifestation pour des circonstances extérieures : « de ce travail impossible de description du monde extérieur naît une animation du monde, basée sur un petit index muet qui déclare "là il y a" »⁸⁹⁵.

Au demeurant, décrire ne relève pas d'une prise définitoire sur le réel, il est plutôt de l'ordre de l'appel à apparaître : « Les mots aussi sont des appels, ils ne définissent rien, ils appellent juste quelque chose pour qu'il reste avec nous ». « Les choses, » – selon Celati – « il faut les appeler pour qu'elles ne partent pas chacune de son côté vers une direction différente de l'univers, nous laissant ici incapables de reconnaître une trace pour s'orienter »⁸⁹⁶. Il faut donc mener un travail sur la langue pour que le réel ne s'échappe pas trop loin dans une distance inaccessible, afin à la fois qu'il ne devienne pas trop étranger et que nous ne soyons pas trop apathiques. Le réel s'avère être « une obscure question qu'on garde en suspens », une question qui ne cesse pas de nous interpeller. Ce qui compte donc, ce n'est pas la représentation du réel, mais la question du réel (à se poser). Il s'agit d'un entretien incessant de la relation et de la médiation, demandé par l'espace d'écart entre les expériences et les mots.

Verso la foce è stato un esperimento su alcune questioni di fondo, tra cui il fatto che le descrizioni non catturano nessuna realtà. Semmai la richiamano come qualcosa che

⁸⁹³ Gianni Celati, « Andando verso la foce », *op. cit.*

⁸⁹⁴ Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, *op. cit.*, p. 1084.

⁸⁹⁵ Gianni Celati cité dans Marco Sironi, *Geografie del narrare*, *op. cit.*, p. 78.

⁸⁹⁶ Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, *op. cit.*, p. 1094.

Verso la foce a été une expérimentation sur certaines questions de fond, entre autres le fait que les descriptions ne capturent aucune réalité. Elles la rappellent comme quelque chose qui s'échappe sans arrêt. Quand je tournais prendre des notes à travers des campagnes plutôt dépeuplées, la nécessité continue de trouver des médiations remontait au premier plan. L'idéologie d'une capture rapide de la soi-disant « réalité » tombait en crise, avec l'idée d'une expérience directe du monde, sans médiations.⁸⁹⁷

Lors des repérages carnet-à-la-main de *Verso la foce*, nous sommes donc confrontés au conflit entre deux formes d'immédiat non-compatibles entre elles, dont l'une devient l'antidote de l'autre. L'adhérence immédiate aux contingences de la prise de notes sape et fracture l'évidence simple et directe du réel, tel qu'il se manifeste selon nos schémas représentatifs habituels : l'« im-médiation » déjoue ainsi l'« immédiateté », pour résumer notre discours par un slogan. La pratique de la description verbale, par conséquent, s'inscrit moins dans une fixation du réel par l'écriture que dans une forme de fuite du réel par l'écriture et avec l'écriture. Dans l'exercice descriptif, la complication (co-implication) du réel et de l'écriture se manifeste d'une façon solidaire : plus cette dernière se rapproche de ce premier dans un élan de proximité, plus la décomposition de l'unité respective se produit, entraînant un court-circuit au sein du dispositif réaliste.

Pretese delle parole ; pretendono di regolare i conti con quello che succede là fuori, di descriverlo e definirlo. Ma là fuori tutto si svolge non in questo o quel modo, c'entra poco con ciò che dicono le parole. Il fiume qui sfocia in una distesa senza limiti, i colori si mescolano da tutte le parti : come descrivere ?

Prétentions des mots ; ils prétendent régler les comptes avec tout ce qui se passe là dehors, pour le décrire et le définir. Mais là dehors, tout se déroule non pas de cette manière-ci ou de celle-là, cela ne relève pas vraiment de ce que les mots disent. Le fleuve débouche ici sur une étendue sans limites, les couleurs se mélangent partout : comment décrire ?⁸⁹⁸

⁸⁹⁷ Gianni Celati, « Andando verso la foce », in *Riga – Extra*. La pensée médiologique de Flusser fait écho aux notes de Celati en revendiquant une nécessité similaire de « médiations » : « L'homme est un animal "distancié", il doit créer des symboles et les organiser en codes pour tenter de jeter un pont au-dessus de l'abîme entre lui et le "monde". Il doit essayer d'établir une "médiation", de donner un sens au monde. » (Vilém Flusser, *La civilisation des médias*, *op. cit.*, p. 9).

⁸⁹⁸ Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, *op. cit.*, p. 1093-1094.

À notre avis, le sens global du travail de Celati – et son inquiétude – peut se résumer entièrement par la question qui clôt l'extrait cité, à savoir : « comment décrire ? ». Au cœur d'une telle question se situe une mise en discussion des présupposés du geste scriptural lui-même (entraînée par la tentative de description) qui suggère de creuser davantage cette interrogation. On peut opérer une disjonction entre les composantes morphologiques (à savoir, entre le préfixe et son verbe) afin d'atteindre la question suivante : « comment dé-écrire ? ». Cette formulation nous permet de mettre en évidence un des problèmes cruciaux qui émergent à travers *Verso la foce*, celui de mettre en crise et de diffracter l'écriture en tant que dispositif de saisie et d'objectivation à distance du réel. Le « dé- », que notre disjonction relève, invite à penser cette altération de la positivité de l'écrit qui pointe, voire s'impose, dans le cadre d'un exercice rigoureux de notation descriptive. Au sein de la notion de description, c'est le problème d'une dé-écriture qui émerge en s'opposant essentiellement au geste descriptif entendu d'une manière naïvement naturaliste. Au fond, chez Celati se dessine une opposition entre « description » et « D-écriture » qui recoupe celle plus générale entre « immédiateté » et « im-médiation ».

Ce problème langagier n'appartient pas exclusivement à la seule rédaction de *Verso la foce* : il s'agit d'un problème originaire, dont on a déjà retracé les amorces dans les premiers travaux de Celati. Ce qui caractérise l'expérience des années quatre-vingt inspirée par les notes déambulatoires sera la traduction du problème de la dé-écriture en une formulation « documentaire » aux multiples expérimentations. *Verso la foce* poursuit une certaine recherche de dé-écriture dans un dispositif documentaire. À travers la manière documentaire s'esquisse une réponse possible à la question du « comment » (décrire ?) que Celati se posait.

La D-écriture s'intéresse fondamentalement à une possibilité d'écriture au-delà et contre l'écriture. De quelle conception de l'écriture parle-t-on? De cette écriture constituant à la fois le symptôme et le déclencheur d'une « conscience historique », caution d'une perception ordonnée et linéaire du réel, qui a été si bien décrite par les analyses de Vilém Flusser lorsque, à la fin de sa vie, il se demandait si l'écriture pouvait avoir un avenir :

L'écriture instaure un régime « historique » en imposant à notre expérience multidimensionnelle et pluricausale de passer par le fil d'une énonciation linéaire qui dis-

tingue un avant d'un après, une cause d'un effet, en s'efforçant donc de calquer une articulation causale (explicative) sur une articulation temporelle (narrative).⁸⁹⁹

En identifiant une boucle réursive (« *feedback loop* ») entre l'agencement historique de l'expérience et la technique scripturale, Flusser déclarait en effet que « l'histoire est une fonction de l'écriture et de la conscience qui s'exprime par l'écriture »⁹⁰⁰. La tendance à représenter le monde selon une causalité linéaire, précise et unitaire et selon un mouvement progressif universel reposerait, à son avis, sur la structure de la médiation dominante de la civilisation de la raison historique moderne, à savoir celle de l'écriture (notamment, de sa forme imprimée)⁹⁰¹. Dans cette lignée, nous pouvons repérer chez Celati le refus d'une certaine conscience du monde qui engendre (ou, inversement, est engendrée par) celui d'une certaine méthode de médiation étroitement connecté à cette ontologie. Les manières d'écrire (ou d'opérer des médiations, plus en général) instaurent certaines façons de penser : on ne pense pas pareil en écrivant un roman ou en adoptant une marche notée.

Il est faux de dire que l'écriture fixe la pensée. Écrire, c'est une manière de penser. Il n'y a pas une manière de penser qui ne soit pas articulée par un geste. La pensée avant l'articulation n'est qu'une virtualité, donc rien. Elle se réalise par le geste. À la rigueur, on ne pense pas avant de gesticuler.⁹⁰²

D'écrire le monde signifie l'arracher à un agencement perceptif et sémantique « historique » et le laisser se déployer différemment, d'une manière plus ouverte, multiple et imprévisible. Il est vrai, d'un côté, que cette nouvelle expérience du monde appartient surtout à des nouvelles techniques médiales (ce que Flusser appelle « les images techniques » et Kittler « les media optiques »), où s'opère la décomposition d'une certaine forme de subjectivité et de son emprise sur le réel. Il faut, de l'autre côté, ne pas évacuer trop hâtivement la question de l'écriture au sein de cette configuration en

⁸⁹⁹ C'est Yves Citton qui résume ainsi les analyses flusseriennes (*Mediarchie, op. cit.*, p. 223).

⁹⁰⁰ Vilém Flusser, *Does writing has a future?*, Minneapolis, Minnesota University Press, 2011, p. 8. L'évolution des régimes linguistiques et des formes d'écriture dans le devenir des supports médiaux est également au centre du travail très important de N. Katherine Hayles, dont on peut trouver les rudiments dans le texte *Parole, écriture, code*, Dijon, Presses du Réel, 2015.

⁹⁰¹ La réflexion ne s'éloigne pas trop de celle, médiologique elle aussi, de Kittler qui s'attaquait au « monopole immémorial de l'écrit » pour déceler l'a priori technique d'une longue époque. Voir Frédéric Kittler, *Media optiques. Cours berlinois 1999*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 49.

⁹⁰² Vilém Flusser, *Les gestes*, Marseille, Al Dante, 2014, p. 47.

train de s'agencer – entre autres pour éviter le risque d'un certain déterminisme techno-historiciste. En se demandant si « l'écriture a un avenir », Flusser n'hésitait pas à se confronter à la possibilité et à la forme d'une autre modalité de médiation (une autre modalité d'écriture ?) dans ce cadre inédit : « L'émigration laborieuse vers un univers post-lettré des images techniques demande qu'on réfléchisse aux lettres avant de les répudier en les consignnant au passé »⁹⁰³. La question de Flusser concerne peut-être moins une transition tournée vers une disparition, qu'un devenir sans arrêt. On peut la reformuler ainsi : sous quelle forme l'écriture a-t-elle un avenir (dans l'univers des images techniques) ? Ou encore, en précisant l'enjeu qui nous tient à cœur : sous quelle forme l'écriture ne cessera d'advenir, outre l'obsolescence de sa configuration la plus ordonnée et « historique » ?

La tentative d'une D-écriture documentaire représente une solution possible à un tel dilemme qui ne s'accroche pas à l'univers moderniste d'une façon bornée, ni ne renonce totalement à l'écriture par empressement excessif. Probablement, on ne peut pas traduire ainsi la question sans avoir d'abord multiplié la notion de l'écriture à partir du point de vue de la pluralité de ses pratiques et de ses méthodes : le travail de Celati, comme de tout grand écrivain, explore le fait qu'il y a *des* écritures, *des* manières d'écrire. Si l'époque des « media optiques » et des « images techniques » nous a plongés dans une intégration surprenante de « l'impossible réel » (selon Kittler), il sera peut-être possible d'imaginer une écriture moins hantée par le symbolique et l'imaginaire, et plus proche de l'événementialité « réelle »⁹⁰⁴. La prise de notes inspirée par la médiation optique de la prise de vue photographique, comme l'illustre Celati, pourrait en être un exemple significatif. Cet exemple nous suggère que, probablement, le problème le plus intéressant posé par le nouveau régime médial est moins celui du *quand* l'écriture va disparaître que celui du *comment* elle va se transformer, en corres-

⁹⁰³ Vilém Flusser, *Does writing has a future ?*, *op. cit.*, p. 21. Sa réflexion autour du geste de l'écriture l'amène à constater son risque d'obsolescence : « C'est la "pensée officielle" de l'Occident qui se manifestait par ce geste. [...] Tout cela est en train de changer. La pensée officielle d'une élite de plus en plus importante se manifeste par une programmation des mémoires et ordinateurs cybernétiques dont la structure n'est pas celle du geste d'écrire. Les masses sont programmées par des codes techno-imaginaires et, dans ce sens, redeviennent analphabètes (l'analyste des systèmes n'a pas besoin d'écrire, l'ordinateur fonctionne sans alphabet et l'homme commun n'a pas besoin de lire, la TV l'informe sans lettre). » (Vilém Flusser, *Les gestes*, *op. cit.*, p. 48).

⁹⁰⁴ « Le *réel* est déterminé et exclusivement déterminé comme ce qui n'a ni forme – au contraire de l'imaginaire – ni syntaxe – au contraire du symbolique. En d'autres termes, le réel échappe tant aux ordres combinatoires qu'aux processus de perception optique et ne peut pour cette raison [...] être stocké et traité que par des médias techniques. » (Frederic Kittler, *Media optiques. Cours berlinois 1999*, *op. cit.*, p. 66).

pondance avec le nouveau milieu technico-sensible dans lequel elle se retrouve. Sans doute n'avons-nous pas encore appris à (D-)écrire. En ce sens, lorsqu'on parle de D-écriture, on ne se réfère pas à un mouvement d'annihilation du geste scriptural qui serait de l'ordre d'une anti-écriture (ou *dés*-écriture); mais plutôt à une exploration de ses possibles à travers la voie du Documentaire: D(ocumentaire)-écriture. On peut considérer le terme une crase synthétique de l'expression « écritures documentaires ».

2.8

Monter des notes (documentaires)

Si les notes résistent à l'écriture (littéraire), c'est qu'elles résistent à un certain ordre de l'écrit qui peut être résumé par le modèle de la narration romanesque classique. « La résistance au roman » (ou bien « l'impuissance au roman ») que Barthes relève au cœur de la stratégie de la notation émerge du caractère vagabond, multiple et circonstanciel de cette forme écrite⁹⁰⁵. Elle est sans doute plus inclinée aux traversées errantes et clignotantes des surfaces qu'au déroulement linéaire et aux abstractions de l'agencement narratif. C'est-à-dire de ce qui constitue, au contraire, la puissance par excellence de l'invention synthétique du fictionnel. Cette injection de l'« impossible réel » au cœur d'un système plutôt « symbolique » comme l'écriture ne peut que dérouter le travail de l'écrivain. L'incertaine composition de *Verso la foce* – fruit de chemins de traverse explorés lors d'une rédaction longue et incertaine, d'une durée de neuf ans au total – atteste ce difficile agencement entre des expériences différentes, voire contradictoires : celle de la sensibilité audio-optique et celle des codes langagiers⁹⁰⁶. La fidélité à la contingence des carnets de notes ne peut se produire, en effet, qu'au détriment de l'activation d'une structure narrative solide. L'impossibilité du roman représente un écueil central de ce travail de Celati. Comme l'avait fait Barthes quelques années auparavant, l'écrivain constatera que la notation peut devenir moins

⁹⁰⁵ Roland Barthes, *La préparation du roman I et II*, *op. cit.*, p. 121. Toute la deuxième moitié du cours de Barthes porte sur l'interrogation autour de la possible et incertaine transition des notes vers un éventuel texte romanesque (le véritable objectif de sa « préparation »).

⁹⁰⁶ Nunzia Palmieri décrit ainsi la difficile mise en forme des matériaux de *Verso la foce* : « La rédaction finale du texte publié chez Feltrinelli est le fruit d'un long travail de gestation, fait de notes prises le long du parcours, souvent écrites en marchant ou sur un car, comme on peut deviner de la graphie incertaine de plusieurs carnets, de réflexions sur le sens de toute l'entreprise, de versions copiées et ré-écrites, de placement de portion de texte dans un ordre toujours différent. » (Nunzia Palmieri, « Notizia ai testi », *op. cit.*, p. 1767).

la préparation d'un roman que son désœuvrement ouvert à une configuration textuelle différente, subversive.

Une même question se pose chez les deux penseurs : comment organiser une expérience en dehors d'un projet préétabli et relier ses traces éparpillées ? Cela impliquera, d'abord, un travail délicat d'analyse et de composition des enregistrements contingents. Une « attention secondaire » (aux traces produites) devra faire écho à l'« attention primaire » (qui avait capté et retenu sur le terrain des événements par leur transformation en traces). Il s'agit d'un processus qui, sous plusieurs aspects, ressemble plus à un montage de prises de vue (photographiques ou cinématographiques) qu'à une écriture narrative selon le modèle romanesque. Appréhendé par cette perspective, le travail de création nous rappelle ce paradigme du « jugement exercé » (et sa déontologie) que Daston et Galison, dans leur grande histoire de l'objectivité basée sur le dépouillement d'atlas scientifiques, définissent en opposition à la pratique scientifique idéaliste et humaniste (« la vérité d'après nature ») et à l'approche machinique (« l'objectivité mécanique »)⁹⁰⁷. Le jugement exercé (et son « objectivité ») est discipliné par une méthode basée sur la lecture quasi-physionomique (confiée au discernement subjectif) d'un réel enregistré automatiquement à son état brut et insignifiant (ou *pré-signifiant*). Dicté par une certaine méthode d'enquête sur le monde matériel parmi les protocoles possibles, son « réalisme » implique la somme d'un enregistrement mécanique et d'une interprétation synthétique. D'autres « réels » se dessinent au sein des autres pratiques de médiation prises en considération par les deux chercheurs⁹⁰⁸.

Par le paradigme du « jugement exercé », nous déclinons à nouveau le thème conceptuel d'une condition d'im-médiation où l'élément particulier et instantané (la note, par exemple) désœuvre la structure formelle abstraite (la trame narrative, par exemple), tout en révélant un décalage fondamental de la pure immédiateté : c'est la « puissance » et la « fragilité » de décliner une co-implication entre « le contact et le

⁹⁰⁷ Nous faisons référence à l'analyse de certains paradigmes déontologiques et épistémologiques concurrentiels des représentations scientifiques menée par deux chercheurs américains Lorraine Daston et Peter Galison (*Objectivité*, Paris, Presses du Réel, 2012). Derrière leur recherche dans le domaine de l'histoire des sciences nous apercevons les traits généraux de plusieurs régimes de médiation.

⁹⁰⁸ Si le statut d'« objectivité » d'une « écriture documentaire » recoupe l'espace d'un « atlas » composé selon les modalités du *trained-jugement*, nous pouvons également imaginer des formes esthétiques qui reproduisent la posture épistémologique et représentative d'un atlas de type *truth-to-nature* comme de celui d'un atlas souscrivant à la *mechanical objectivity*. À ce propos, en faisant référence à des régimes d'images cinématographiques, on pourrait comparer la première forme de médiation à l'écriture totale d'un cinéma d'animation digitale (du type *Avatar*), tandis que la deuxième se rapprocherait de l'écriture absente d'une vidéo-surveillance.

là », d'un côté, et « l'écart et le *pas là* », de l'autre⁹⁰⁹. Dans ce régime advient précisément la « conflagration » entre l'immédiat – d'une situation contingente de tournage – et la médiation – d'une élaboration au montage – de l'« image dialectique », selon l'expression benjaminienne évoquée par Didi-Huberman. C'est la dialectique entre « le *contact* (le pied qui s'enfonce dans le sable) » et « la *perte* (l'absence du pied dans son empreinte) »⁹¹⁰ que nous retrouvons au cœur de la pratique documentaire.

Il est pour nous important de souligner que la matière de cette composition différée (le montage) s'avère moins inventée ou produite (selon une méthode fictionnelle) que reçue et enregistrée (selon une méthode documentaire ainsi qu'une logique de l'empreinte) : lorsqu'on monte, « le *prélèvement est transformé en forme* »⁹¹¹. À la lumière de cette remarque, l'approche documentaire – tant au cinéma qu'en littérature – pourrait donc être décrite comme une méthode qui aiguise une double attention : d'abord aux contingences de certains événements et de certaines relations éprouvés dans l'instant du contact, et ensuite aux potentiels imprévus de pensée et de narration rétrospectives, potentiels incrustés dans les traces laissées par ces mêmes contingences⁹¹². André Bazin a résumé cet effort en une formule efficace en parlant de « l'organisation *a posteriori* des événements imprévus, afin de leur donner une présentation claire et logique sans nuire à leur authenticité »⁹¹³. En ce sens, il s'agit d'une méthode opposée à l'approche fictionnelle, au cinéma notamment. Dans un régime fictionnel, l'écriture –

⁹⁰⁹ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 315.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 40.

⁹¹² À partir de l'expérience du cinéaste et théoricien russe S. M. Eisenstein, Antonio Somaini explore un paradigme du montage incluant un spectre très ample d'activités créatives et intellectuelles : « Un montage qui, pour lui, [Eisenstein] n'était pas une opération spécifique au cinéma, mais plutôt une façon de produire du sens à travers la composition d'éléments hétérogènes qui pouvaient trouver des champs d'application bien au-delà des limites du cinéma : dans les arts plastiques, dans l'architecture, dans le théâtre, dans la musique, dans la littérature, aussi bien que dans l'écriture théorique. ». Même s'il s'intéresse principalement au domaine de la production théorique, la recherche de Somaini sur le montage comme « stratégie d'écriture » balise une réflexion, qui reste pertinente dans notre domaine (plutôt narratif) à partir de « la conviction que le montage puisse être effectué non seulement par la composition d'*images* mais aussi par le médium de l'*écriture* » (« "Le montage est lui aussi une activité comparative" Montage, théorie et histoire dans les écrits de Sergei M. Eisenstein », in Andreas Bayer, Angela Mengoni et Antonia Von Shöning (éd.s), *Interpositions. Montage d'images et production de sens*, Paris, Maison de Sciences de l'Homme, 2014, p. 153-165, p. 154 et 161).

⁹¹³ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les éditions du cerf, 2011, p. 38. Gianni Celati reviendra sur question (celle d'attribuer « un ordre à la contingence ») en parlant du travail photographique en termes d'une concentration sensible qui oublie les soucis « artistiques » : « Donner un ordre à quelque chose de contingent est très difficile, il faut beaucoup de courage et ne pas être préoccupé des critiques esthétiques mais davantage être lié aux sensations, à cette *aisthesis*, à une vibration. » (« Intervista inedita con Matteo Bellizzi », *op. cit.*).

avec sa capacité narrative et conceptuelle de liaison et d'explication – travaille en amont pour pré-écrire (prescrire) un modèle imposé tant au tournage qu'au montage. Le travail documentaire repartit plutôt l'écriture dans un *pendant* exposé à une altérité présente (la notation ou la prise de vue) et dans un *après* (la composition du montage) qui, souvent, opèrent conjointement des contre-médiations du prescrit.

La D-écriture désignerait, en ce sens, une écriture toujours contemporaine et postérieure au réel, qui récuse tout privilège d'antériorité, tout fantasme de maîtrise intégrale en amont. Dans cette liaison entre des formes d'attentions et des pratiques d'écriture par laquelle nous identifions l'approche « documentaire » se reconnaît la théorie du cinéma documentaire proposée par Guy Gauthier. C'est une telle théorie que nous souhaitons élargir, étayer, approfondir. Pour saisir le profil de cet objet fuyant que le sens commun appelle « documentaire », par opposition (réductrice et simpliste) à la « fiction », Gauthier suggère de s'intéresser surtout au rapport qu'il entretient avec l'écriture, c'est-à-dire au dispositif du scénario :

Si je m'accroche à la notion de scénario, le terrain est plus solide, car toute fiction au sens routinier du terme exige un scénario préalable, qu'il soit dans la tête de son auteur, griffonné sur son cahier, ou impeccablement écrit. Un documentaire peut tout au plus proposer une orientation, mais sa réalisation doit être aussi une découverte, et le scénario ne s'impose que après le tournage. Quiconque s'intéresse au préfinancement d'un film sait cela.⁹¹⁴

Le stade décisif de la création documentaire se déplace de la scénarisation préliminaire (qui façonne les phases suivantes dans un travail fictionnel), au terrain (imprévisible) de tournage et au bricolage a posteriori dans la salle de montage sur le matériau enregistré. Si « c'est le tournage qui commande », l'élément « imprévisible » gagne une place essentielle qui impose ensuite au montage un travail délicat et ouvert d'assem-

⁹¹⁴ Guy Gauthier, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 8. Par le cas de Frammartino, nous avons vu qu'un scénario peut parfois précéder le tournage (tout en laissant une marge d'improvisation contingente), mais il ne peut jamais précéder les relations et les repérages. C'est-à-dire, l'expérience directe. La création de *Le quattro volte* s'était déroulée autour d'un travail de scénarisation qui avait suivi et composé une enquête prolongée sur le terrain et ses traces (notes, photos, souvenirs, vidéos...).

blage : à savoir, une D-écriture avec des fragments donnés qui appelle aux vertus de l'improvisation⁹¹⁵.

L'intuition de Gauthier repose dans l'invitation à cerner « ce qui distingue le documentaire de la fiction » non pas dans des questions de « sujet » ni de « contenu » : à son avis, il s'agit surtout d'une « question de méthode » (pour nous désormais familière)⁹¹⁶. Or, ce qui caractérise une méthode est une certaine organisation de la pratique et des rapports (de priorité ou subordination) entre ses phases, ses participants et leurs gestes : de ce point de vue, la création documentaire se constitue par un certain enchaînement d'approches aux différents niveaux pratiques. C'est-à-dire, un ordre particulier entre les gestes. L'« antériorité du réel » correspond moins à une condition absolue qu'à l'entretien d'une déontologie que Gauthier appelle « la chaîne documentaire »⁹¹⁷. Celle-ci rapatrie la vérification du statut documentaire d'un travail vers une série de critères concrets et opérationnels, en l'arrachant d'un débat potentiellement abstrait et vague (sur la « réalité », la « vérité »). À ce sujet, Gauthier propose d'oublier le terme « fiction » pour « retenir la seule distinction “cinéma documentaire/cinéma romanesque” »⁹¹⁸. En tirant de cette suggestion le calque « écriture documentaire/écriture romanesque », nous pouvons donc mieux saisir l'univers de Celati, qui se constitue moins en opposition à la possibilité narrative (centrale dans son discours) qu'en opposition à une certaine forme de celle-ci, typique de la prose naturaliste des modèles romanesques.

Non sopportavo più l'idea corrente di finzione « Il romanzo è una finzione, personaggi che non esistono nella realtà etc », ma io non sopporto due cose : primo il fatto che si dia per scontato che c'è una finzione ma che dietro a quello ci sarebbe la realtà e allora la finzione è come una finestra aperta sul mondo.

Je ne supportais plus l'idée courante de fiction « Le roman est une fiction, des personnages qui n'existent pas dans la réalité », je ne supportais plus en particulier deux

⁹¹⁵ « Comme avec les personnages, il n'y a pas de reconstitution au tournage : la spécificité du documentaire est de la déplacer au montage. Le déplacement n'est pas une simple question de méthode, mais d'éthique. L'éthique documentaire est peut-être ce qui reste quand on a tout concédé du reste. » (*Ibid.*, p. 9).

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 32.

choses : d'abord qu'on croie qu'il y a une fiction mais que, derrière elle, il y aurait une réalité et, donc, que la fiction est comme une fenêtre ouverte sur le monde.⁹¹⁹

La D-écriture documentaire mobilise la production narrative sur le terrain d'une enquête sensible du monde extérieur, tandis que l'écriture romanesque l'investit dans un emploi fermé et solitaire d'invention « fictionnelle ». Celati appelle la première « un récit qui organise l'expérience », « un possible récit du monde extérieur, afin qu'il devienne vivable »⁹²⁰. L'approche documentaire, donc, consiste en une écriture *depuis* l'expérience (plutôt que sur une expérience, dans un régime descriptif) : écrire malgré et avec les surprises de l'expérience et son ouverture plurielle. Elle consiste en l'improvisation (inépuisable) d'une écriture à partir des traces des contingences, de leurs documents.

Le traitement demandé par un ensemble de notes prises sur le terrain ressemble singulièrement à celui des vues et des sons captés lors d'un tournage documentaire. Dans les deux cas, on est confronté à une multiplicité de résidus d'événements retenus dans des « rushes », que ceux-ci soient écrits sur des pages blanches ou enregistrés sur un ruban sensible à la lumière et aux ondes sonores. Ces traces fragmentaires du sensible imposent un long processus d'exploration et de composition (jamais prédéterminé à l'avance, jamais univoque), à la recherche d'une constellation possible – à la recherche d'une écriture compatible. Un tel traitement correspond à cet ensemble d'opérations qu'on appelle d'habitude un « montage » dans le cadre du travail cinématographique. On monte ainsi des notes presque comme on monterait des images : par des longues sessions d'analyse du matériau, par des essais de rapprochement et

⁹¹⁹ Gianni Celati, « Intervista inedita con Matteo Bellizzi », in *op. cit.*

⁹²⁰ Gianni Celati, « Finzioni in cui credere », in Marco Sironi, *Geografie del narrare, op. cit.*, p. 175-177, p. 177.

d'éloignements, par l'improvisation de séquences, par la formulation d'une théorie pendant le chantier⁹²¹.

Au sujet de l'art documentaire de monter, Jacopo Quadri (un monteur italien très réputé et proche du milieu documentaire) a rédigé un texte très clair avec un titre non anodin « Le montage des attentions ». On y trouve résumés les enjeux principaux de ce régime de travail si loin de celui scénarisé dans le cadre d'un projet fictionnel.

Montare un documentario è più interessante che montare un film di finzione. Per un montatore può essere puro godimento lavorare su un progetto privo di sceneggiatura [...]. Mi interessa la possibilità di imbastire un racconto partendo da quello che già c'è, vero e non immaginato : documenti, persone, luoghi, sensazioni, distrazioni e illusioni già esistenti, già vivi nel materiale filmato. [...] Voglio dire che bisogna avere l'umiltà di farsi guidare dal materiale da cui si dispone più che da idee preconcrete sulla realtà che si sta raccontando.

Monter un documentaire est plus intéressant que monter un film de fiction. Pour un monteur le travail sur un film dépourvu de scénario peut être de la pure jouissance [...]. Ce qui m'intéresse surtout, c'est la possibilité d'amorcer un récit en partant de ce qui est déjà donné, vrai et non imaginé : documents, personnes, lieux, sensations, distractions et illusions déjà existantes, déjà vivantes dans le matériel filmé. [...] Je veux dire qu'il faut avoir l'humilité de se laisser guider par le matériel dont on dispose plus que par les idées préconçues sur la réalité qu'on est en train de raconter⁹²².

Au cours de cette oscillation entre des contraintes extérieures et une élaboration ou-

⁹²¹ C'est un processus qu'illustre de façon exemplaire le film de Pedro Costa sur le travail des Straub dans la salle de montage (*Où gît votre sourire enfoui ?*, 2001). Pour un regard plus ample et historique sur la notion du montage et ses différentes pratiques nous renvoyons au travail de Somaini autour des premières décennies du XX^e siècle : *Les possibilités du montage. Balasz, Benjamin, Eisenstein*, Paris, Mimesis, 2012. En introduisant ses recherches, il propose le cadrage suivant du terme « montage » : « Extrait du champ lexical du domaine mécanique et de l'espace de l'usine, le terme *montage* est employé dès la fin des années dix par des représentants du dadaïsme berlinois comme George Grosz, John Heartfield et Raoul Hausmann, pour décrire les "photomontages" grâce auxquels ils mettent en scène le chaos d'une culture réduite en lambeaux par la catastrophe de la Première guerre mondiale, alors qu'au cours des mêmes années, le réalisateur Lev Koulechov identifie dans le *montazh* la modalité de composition qui distingue le cinéma du théâtre, de la peinture et de la musique, et le relie à l'inverse au monde des machines et de l'électricité. Au cours des années vingt, une série de pratiques et de réflexions théoriques se développe à partir de cette double origine, permettant ainsi d'explorer le potentiel du montage dans différentes directions. » (p. 6). Le chapitre consacré à l'approche benjaminienne du « montage littéraire » en tant que « méthode » de composition retient particulièrement notre attention (p. 45-68).

⁹²² Jacopo Quadri, « Il montaggio delle attenzioni », in Marco Bertozzi (éd.), *L'idea documentaria. Altri sguardi sul cinema italiano*, Torino, Lindau, 2003, p. 313-319, p. 313. Quadri est, depuis de nombreuses années, le monteur du documentariste Gianfranco Rosi qu'on va analyser à la fin de ce chapitre.

La recette spinoziste de toute création : accumuler des données auxquelles on aura pu se rendre sensible dans un monde extérieur, données qui ne tiendront leur singularité que du mélange de singulier qui les réunit en nous (*impressions*) ; les contenir dans un espace clos qui les isole momentanément des flux de la communication extérieure et qui leur permet d'acquérir une dureté propre (*compression*) ; remettre en circulation un bloc inédit de sensations refondues, réordonnés, reconstituées, reconcaténées par leur fermentation interne (*expression*).⁹²³

Si quelque chose comme une « libre » expression (de formes, de concepts, d'histoires) se déploie en nous, elle ne le fait qu'à partir d'un réel extérieur qui nous affecte d'une manière ni prévisible, ni volontaire. Nous co-composons à partir d'un tel matériau. S'affirme ici l'horizon d'une « relation transductive de la perception et du langage »⁹²⁴ (selon l'expression de Pietro Montani) où toute réduction de notre puissance sensible (d'être affecté par ce qui nous entoure) entraîne une égale réduction de notre puissance langagière et réflexive (de produire des idées, des narrations, des discours). Cette puissance d'être affecté repose fondamentalement, pour le penseur italien, dans une « exposition de la sensibilité à la contingence », qui est toujours menacée par des dispositifs de préemption et d'anesthésie envers l'imprévisible et le singulier⁹²⁵. Dans la création de Celati comme dans la théorie de Montani, nous retrouvons le même souci d'une « autoréférentialité de la représentation » (engendrée par et engendrant une « canalisation radicale de la sensibilité ») qui sature par ses formes signifiantes notre expérience, victime d'une certaine « destitution du monde extérieur comme source de formes »⁹²⁶. Chez Celati, la stratégie des journaux d'exploration à travers nos territoires quotidiens, qu'on a condensée dans le geste de la notation, représente une ré-

⁹²³ Yves Citton, *L'envers de la liberté, op. cit.*, p.482.

⁹²⁴ Pietro Montani, *Bioesthétique. Sens commun, technique et art à l'époque de la globalisation*, Paris, Vrin, 2014, p. 135.

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 9. Comme nous l'avons déjà remarqué dans l'expérience de Celati, l'exercice de la langue (écrite, notamment) et celui de la sensibilité aux contingences sont moins divergents qu'étroitement liés. L'un appelle et nourrit mutuellement l'autre: « Une perception nivelée, réduite et canalisée entraînera nécessairement un appauvrissement et une atrophie des compétences linguistiques, qui auront tendance à se stéréotyper dans des formes rigides et répétitives ou à chercher ailleurs (par exemple dans l'élément émotif de la *phoné*) le secours expressif que la parole ne sera plus en mesure de procurer » (p. 136).

⁹²⁶ Pietro Montani, « Sensibilité, Imagination, techno-esthétique », in *Multitudes*, n. 63, 2016, p. 181-193, p. 181.

ponse à cette tendance de paralysie représentative et perceptive où se bloque une relation créatrice entre le sujet et les surprises de son environnement⁹²⁷.

Ces allers-retours créateurs entre les affects sensibles du monde qui nous entoure et les capacités de synthèse et modélisation de notre intellect (tant imaginatif que rationnel) décrivent précisément les enjeux d'un travail de montage documentaire. Dans une certaine mesure, les carnets notés chemin faisant peuvent être comparés aux pellicules impressionnées ou aux mémoires digitales qui doivent transiter par un atelier de développement et de composition qui dévoile d'une manière graduelle et incertaine un réseau de signification entre les éléments récoltés. C'est un travail délicat, jamais résolu à l'avance, qui demande un effort réflexif constant au cours de son chantier. La difficulté relevée par Celati lors de la rédaction de *Verso la foce* s'inscrit dans la recherche difficile d'un équilibre entre les bribes du monde extérieur saisies par la notation et leur intégration dans une forme textuelle impliquant une structure et un ordre propres.

La difficoltà di *Verso la foce* è che adesso mi sembra a metà strada tra uno spettacolo di superficie che vale solo per l'esterno, e una ricerca mia su che parte fare. Purtroppo questa ricerca prende quasi sempre il tono del discorso saggistico, e troppo spiegativo, che non mi piace. Partendo dagli appunti adesso è diventato un testo più fabbricato degli altri, punto di crisi di tutto quello che ho fatto negli ultimi trent'anni, viaggio dubbioso verso l'infinito, dove tutto c'entra, e tutto mi pone problemi.

La difficulté de *Verso la foce* est qu'il me semble maintenant à mi-chemin entre un spectacle de surface qui ne vaut que pour l'extérieur, et une recherche venant de moi sur rôle jouer dans ce spectacle. Malheureusement cette recherche prend presque toujours le ton du discours de l'essai, trop explicatif, que je n'aime pas. En partant des notes maintenant, c'est devenu un texte plus construit que les autres, point de crise de tout ce que j'ai fait pendant les derniers trente ans, voyage douteux vers l'in défini, où tout importe, et tout me pose des problèmes.

⁹²⁷ « Les humains sont donc sensibles au fait que notre monde est un environnement riche de différences, un environnement non pré-paramétré (ou non intégralement computable) qui nous réserve en continu de la surprise (le *thaumazein* disaient les Grecs), des imprévus qui peuvent être élaborés à des fins d'expérience ou de connaissance » (Pietro Montani, « Sensibilité, Imagination, techno-esthétique », *op. cit.*, p. 183). *Verso la foce* constitue ainsi une possible réponse à l'affaiblissement d'une telle relation par ce que Montani appelle des « fonctions vicariantes », à savoir « la sélection (ou construction) artificielle d'environnements, de stimulations et d'objets auxquels nous sommes directement sensibles et que notre perception reconnaît sans devoir mettre en œuvre aucun effort d'élaboration » (Pietro Montani, *Bioesthétique. Sens commun, technique et art à l'époque de la globalisation*, *op. cit.*, p. 107).

Nous tombons sur ce commentaire en feuilletant une série de notes rédactionnelles d'un vieil agenda déposé à l'archive Celati (10/101), où émerge clairement la gestation compliquée, troublante de ce texte. Les traces du travail de notation s'avèrent difficiles à agencer et concilier. Écrire à travers des contingences notées relève d'un d'exercice précaire et risqué : c'est, pour détourner une définition pasolinienne du cinéma, « écrire sur du papier qui brûle ». L'écographie constitue donc une pyrographie. L'écrivain doit finalement constater que cette approche mène sa recherche critique à un point de crise, au bord du système scriptural et littéraire. Peut-être que ce dernier a été poussé jusqu'à son épuisement ou à son incandescence et que, de cette impasse, il n'est possible de sortir que par un dépassement. À ce propos, ce n'est pas un hasard si les années suivantes (à cheval entre deux millénaires) le travail de Celati, bien que toujours proche de la pratique littéraire, s'aventurera d'une manière décisive dans les chemins de traverse d'autres médialités. Notamment, il se consacrera à plusieurs reprises aux démarches cinématographiques, par une méthode fondamentalement « documentaire ».

3.

**« DES DOCUMENTAIRES IMPRÉVISIBLES
COMME DES RÊVES » (1991-2010)**

La saison des films documentaires arrive tardivement dans le parcours de Gianni Celati et informe surtout la partie la plus contemporaine de son travail, à cheval entre les années quatre-vingt-dix et les années deux mille. La décennie qui précède sa première expérience de réalisation (ces années quatre-vingt qu'on vient de parcourir) en constitue une préparation décisive : malgré une certaine dose de hasard, l'avènement de ses premiers tournages est à inscrire sans doute dans les exercices de D-écriture qui s'épanouissent dans le journal *Verso la foca*. Dès le départ, le cinéma documentaire de Celati sera un chemin frayé par des gestes à la fois critiques et créatifs, comme l'avait été son parcours littéraire.

Ormai l'obbligo principale in tutte le attività è quello di fare dei prodotti di consumo e di facile smercio. Il che vuole dire che non può esserci alcuna ricerca se non nella direzione del cosiddetto marketing. Nella letteratura sta accadendo lo stesso e i libri diventano sempre più tutti uguali, scritti nello stesso modo. Mi sembra che il documentario rappresenti ancora uno degli spazi di lavoro e di pensiero, non completamente devastati, ancora un terreno di ricerca, con una straordinaria fioritura di esempi negli ultimi anni. Non so quanto durerà.

Désormais l'obligation principale de toute activité est celle de faire des produits de consommation, à la vente facile. Cela signifie qu'il ne peut y avoir aucune recherche sauf celle dans la direction du soi-disant marketing. Dans la littérature, le même phénomène est en train de se passer et les livres deviennent de plus en plus pareils, écrits de la même manière. Il me semble que le documentaire représente un des rares espaces de travail et de pensée, non encore complètement dévastés, c'est encore un ter-

rain de recherche, avec une floraison extraordinaire d'exemples pendant les dernières années. Je ne sais pas combien de temps ça va durer⁹²⁸.

Les moyens du documentaire dont il s'empare assez rapidement (sans renoncer, pourtant, à un certain amateurisme) représentent pour Celati à la fois une échappatoire radicale aux standards de la prose romanesque et un terrain encore lointain des intérêts rapaces de l'industrie du spectacle. Dans cette forme filmique s'ouvre une fenêtre d'expérimentation fertile, bien que fragile, où il s'installera à plusieurs reprises.

La passion cinématographique de Celati est en réalité très précoce et polyvalente. Sa carrière entière est ponctuée par de nombreux projets de création cinématographique, parfois à vocation fictionnelle, qui sont restés souvent inaboutis : comme celui d'un film presque écrit autour du légendaire cycliste Coppi, celui d'un film à tourner en Normandie, ou encore l'hypothèse d'un documentaire sur les Dogon à tourner avec Jean Talon. De ce chantier presque ininterrompu, finalement, ne sortiront que la trilogie de la plaine du Po (*Strada provinciale delle anime*, 1991 ; *Il mondo di Luigi Ghirri*, 1999 ; *Case sparse. visioni di case che crollano*, 2003) et ensuite son documentaire africain (primé au festival de Rome) *Passare la vita a Diol Kadd* (2010)⁹²⁹.

3.1

Réserves cinématographiques : une théorie et quelques amis

L'adoption d'une approche documentaire chez Celati est en partie dictée par une certaine urgence contemporaine. Cette affirmation trouve une confirmation dans des souvenirs où l'actualité du documentaire se dessine indubitablement face aux fictions médiatiques qui filtrent et envoutent notre perception du réel. L'ampleur d'un événe-

⁹²⁸ Gianni Celati, « Documentari imprevedibili come sogni. Conversazione con Sarah Hill », in Nunzia Palmieri, *Documentari imprevedibili come sogni : il cinema di Gianni Celati*, Roma, Fandango, 2011, p. 71-85, p. 85.

⁹²⁹ Pendant cette vingtaine d'années cinématographiques de Celati, on retrouve aussi l'auteur impliqué dans deux films de Davide Ferrario, très proches des thèmes et des territoires qui sont au cœur de ses propres travaux documentaires. Dans *Sul 45° Parallelo* (1997) et *Mondo Nuovo* (2003), plus précisément, Celati jouera davantage le rôle du personnage et de l'inspirateur que celui du réalisateur. On n'oubliera pas de rappeler ses participations, du côté de l'écriture, à la création du film *The shadow walkers* (1995) de Peter Dop et au documentaire *La vita come viaggio aziendale* (2006) réalisé par son ami et collaborateur Paolo Muran.

ment hyper-médiatisé comme celui de la guerre en Iraq, au début des années deux mille, ne fait que pousser à l'extrême la logique ordinaire du spectacle : face à un tel phénomène extraordinaire, comme pour le cas de Tchernobyl dans *Verso la foce*, le dispositif médiatique ordinaire ne peut pas être refoulé.

Quando è scoppiata la guerra in Iraq ero qui a Chicago, e per una settimana ho passato le giornate guardando la televisione. C'erano i reportage dal fronte, i responsi degli esperti, i discorsi dei conduttori di trasmissioni, ma per una settimana io non ho sentito una sola frase che non fosse propaganda patriottica. A un certo punto non ne potevo più e dovevo scappare fuori, anche perché quei giornalisti non informavano su niente e parlavano solo con frasi prescritte. La loro era una realtà tutta fatta di parole e decisa in partenza, che non doveva essere perturbata da niente. Poi fuori c'era il mondo, le case, le vecchie signore con l'artrite nel supermercato, i quartieri disastriati nel ghetto. Ma tutto questo era come se non esistesse, spazzato via dalla fiction della guerra. Era il modello di una fiction totalitaria, che ha bisogno di sempre nuove rimozioni e censure del pensiero. Con i documentari si può almeno tentare di rimettere in gioco uno scarto nella visione, in mezzo a tutti questi superspettacoli pubblicitari che sostituiscono e sosterranno sempre più ciò che noi chiamavamo « vita ».

Lorsque la guerre en Iraq a éclaté j'étais ici à Chicago et pendant une semaine j'ai passé mes journées à regarder la télé. Il y avait des reportages du front, les analyses des experts, les discours des présentateurs des émissions, mais pendant une semaine je n'ai entendu aucune phrase qui ne relevait pas de la propagande patriotique. À un moment donné, je n'en pouvais plus et je devais sortir prendre l'air, parce que les journalistes ne renseignaient sur rien et ne parlaient que par des phrases prescrites. Leur réalité était entièrement faite de mots et décidée en amont, elle ne devait point être perturbée. Puis dehors il y avait le monde, les maisons, les vieilles dames avec leur arthrite au supermarché, les quartiers délabrés dans le ghetto. Mais tout cela, c'était comme si ça n'existait pas, balayé par la fiction de la guerre. C'était le modèle d'une fiction totalitaire, qui a besoin de ratures et de censure toujours nouvelles de la pensée. Par les documentaires, nous pouvons, au moins, remettre en jeu un écart dans la vision, au milieu de tous ces super-spectacles qui se substituent et soutiendront de plus en plus ce qu'on appelait « vie ».⁹³⁰

⁹³⁰ Gianni Celati, « Documentari imprevedibili come sogni. Conversazione con Sarah Hill », *op. cit.*, p. 71.

Dans ce souvenir que Celati évoque lors d'une discussion autour de ses travaux cinématographiques, se manifestent les racines de son expérience de réalisation documentaire. Elles s'inscrivent dans le cadre de l'expansion de plus en plus menaçante d'une certaine « fiction totalitaire » façonnée par des modèles entièrement fabriqués par des mots centralisés et prédéterminés, qui nous coupent des événements quelconques et des vies quotidiennes de notre environnement « réel ». Le geste décrit par Celati – celui de quitter son poste télé (à savoir, celui de quitter un certain filtre fictionnel majoritaire), pour sortir à la rencontre d'un milieu plus quotidien et immédiat – résume parfaitement la forme et les raisons de son engagement filmique.

Sa traversée urbaine de Chicago (où il croise des architectures, des visages âgés, des quartiers défavorisés...) nous renvoie à une autre traversée beaucoup plus ancienne, s'opposant elle aussi aux menaces des fictions prescrites (selon le piège de la vieille littérature, entre autres)⁹³¹ : celle d'une ville soviétique des années vingt du siècle passée montée par Dziga Vertov, l'homme à la caméra.

Tra le cose più entusiasmanti nell'orizzonte dei documentari c'è innanzi tutto *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov. Raramente il cinema ha dato tante stimolazioni alle nostre capacità percettive e di pensiero. La sua grandezza sta nel liquidare l'idea che esista qualcosa di banale, di poco interessante. È un esercizio a guardare tutto, dove tutto diventa singolare, come quando si visita una città in innamoramento. Questo rende qualsiasi aspetto della città – Odessa, dall'alba alla notte – commovente come la vita. Quello di Vertov è un cosmo tutto pieno, vorticante, col senso di un'armonia sotterranea negli insiemi umani. Ed è la pura visione comunista della vita, dove il vivere e il lavorare sembrano un moto armonico, un eros diffuso nei corpi e nelle cose, senza che niente resti isolato nel vuoto.

Parmi les choses les plus intéressantes dans l'horizon des documentaires il y a, tout d'abord, *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov. Le cinéma a rarement donné autant de stimulations à nos capacités perceptives et intellectuelles. Sa grandeur consiste dans l'évacuation de l'idée qu'il existe quelque chose de banal, de peu intéressant. C'est un exercice nous invitant à tout regarder, où tout devient singulier, comme lorsqu'on visite une ville en étant amoureux. Cela rend tout aspect de la ville – Odessa, de l'aube

⁹³¹ Voici le célèbre carton du début du film de Vertov : « Ce travail expérimental a pour but de créer un langage cinématographique absolu réellement international et basé sur la séparation totale du langage du théâtre et de la littérature ».

à la nuit – émouvant comme la vie. L'univers de Vertov est un cosmos tout plein, tourbillonnant, infusé d'une harmonie souterraine entre les ensembles humains. C'est la pure vision communiste de la vie, où vivre et travailler se rejoignent dans un mouvement harmonique, un éros diffus dans les corps et les choses, sans que rien ne reste isolé dans le vide.⁹³²

En avouant son admiration pour le travail documentaire de Vertov, Celati met ici en évidence quelques-uns des traits cruciaux de cette forme cinématographique d'im-médiation dont il se fera héritier. Tout d'abord, elle est nourrie par (et elle nourrit à son tour, chez le spectateur) une attention pour la moindre des choses qui nous entoure : cette attention serait capable de restituer tout détail banal et anonyme à sa précieuse singularité. Ainsi Celati relève, chez Vertov, la double possibilité d'un exercice sur notre perception et notre pensée, au-delà des formes reçues et de leurs priorités. En même temps, la création documentaire opère un travail de couture où tous ces détails captés et éparpillés se rapprochent dans une mise en relation, dans une communication révélée par l'élaboration cinématographique. Le communisme esthétique de *L'homme à la caméra* se réalise, selon Celati, par le réseau de jonctions que le film reconstruit entre les éléments variés d'un vaste paysage spatio-temporel urbain jusqu'à en faire un entrelacement harmonique et, dans son épaisseur sensible, érotique. On peut d'ores et déjà affirmer que ces deux éléments – à savoir, celui d'une ouverture attentionnée envers les zones les moins perceptibles de nos existences et celui d'une sensibilité attentive envers leur fond collectif et relationnel – représentent les piliers de la théorie et de la pratique de l'enquête créative du documentaire (aux évidents accents écologiques) chez Celati. Ces éléments reposent d'habitude sur une nappe de latence inaperçue, que le cinéma documentaire n'a jamais cessée d'investiguer en tant qu'espace inconscient.

É l'esposizione a qualcosa che può essere pensato come una zona di inconscio, fatta di tutte le cose quotidiane, con tutto quello che è fuori di noi : qualcosa di anonimo e collettivo, che non può essere controllato o presupposto, come non si possono controllare o presupporre i sogni che faremo.

C'est l'exposition à quelque chose qui peut être conçu comme une zone d'inconscient, faite de toutes les choses quotidiennes, avec tout ce qui est en dehors de nous :

⁹³² *Ibid.*, p. 73-74.

quelque chose d'anonyme et de collectif, qui ne peut pas être contrôlé ou présupposé, comme nous ne pouvons pas contrôler ou présupposer les rêves qu'on va faire.⁹³³

Avant même de s'inscrire dans une opposition classique avec la narration fictionnelle, le propre du cinéma documentaire relève d'une exposition aux détails quotidiens qui, en tramant un fond « collectif et anonyme » à l'origine de toute existence, échappent sans cesse à nos prévisions et à nos perceptions.

Ce qui oppose le « cinéma officiel » au « documentaire », selon Celati, serait la nécessité du premier de « tout simuler », qui ne laisse aucun « espace pour les imprévus, pour l'ouverture aux situations extérieures, contingentes ou quelconques », espace qui constitue « l'essence même du documentaire »⁹³⁴. De ce raisonnement, il tire la devise surprenante qui préside à ses travaux documentaires (mais aussi au genre documentaire tel qu'on le conçoit ici) : ils doivent être « imprévisibles comme des rêves ».

La mia idea è che bisogna fare dei documentari imprevedibili come i sogni. Imprevedibili non solo per gli spettatori, ma anche e soprattutto per chi li fa. Bisogna restare del tutto spiazzati, e dopo il tormento del montaggio viene fuori qualcosa di impensato.

Mon idée est qu'il faut faire des documentaires imprévisibles comme des rêves. Imprévisibles pas seulement pour les spectateurs, mais aussi et surtout pour ceux qui les font. Il faut être déplacé, et après le tourment du montage quelque chose d'impensé va en sortir.⁹³⁵

La surprise mentionnée par Celati, cette part nécessaire d'imprévisible, correspond

⁹³³ *Ibid.*, p. 73. Il argumente cette affirmation en citant l'exemple fondateur de *Nanouk l'Esquimau* de Flaherty, un autre classique documentaire très aimé par Celati : « Le premier exemple de documentaire, *Nanouk* de Flaherty, il n'est pas tant extraordinaire parce qu'il nous montre le "vrai" mode de vie d'une famille d'esquimaux. On sait que Flaherty faisait jouer ses personnages comme dans un film et recréait des véritables plateaux de tournage (comme l'igloo ouvert en deux, afin d'avoir assez de lumière pour les prises de vue). Ce qui est extraordinaire dans *Nanouk*, c'est l'exposition à une situation qui ne peut pas être simulée ou construite, qui est difficile à contrôler, mais aussi à comprendre, et où les discours qui devraient la ramener aux significations prévues s'égarer en cours de route. Ainsi naît un film sans discours, entièrement fait d'images, qui semble vraiment un rêve de l'inconscient » (*Ibid.*).

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 78. Par cette posture opérationnelle et discursive Celati, d'une manière plus ou moins volontaire, s'inscrit par ce discours dans cette veine de la théorie cinématographique qui valorise l'élément impromptu et inimitable du travail filmique, dont Comolli est un représentant emblématique : « Il y a dans l'opération de captation et de reproduction mécaniques (de la photographie au cinéma) un supplément ou un reste, un mécompte, le trop d'un impensé – à travers quoi, en effet, l'opération reste à penser » (*Voir et Pouvoir. Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire, op. cit.*, p. 13).

moins à une invention subjective qu'à un accident contingent et inconstructible, que le travail documentaire intercepte, (parfois) provoque et tente de véhiculer à notre pensée : pour enrichir, élargir et décloisonner cette dernière. La matière inconsciente qui est travaillée par un tel cinéma représente donc une source inépuisable : elle représente une précieuse « réserve », pour citer une notion chère à Celati⁹³⁶. Dans sa notion de « réserve », il faut entendre à la fois la question d'une ressource et la question d'une discrétion – l'une ne se donnant jamais sans l'autre. Son réservoir d'expérience vivante – où perception et pensée peuvent puiser afin de se renouveler – est assuré seulement par l'exercice d'une retenue et d'une humilité de la part du sujet. Cette dynamique de la réserve nous ramène, encore une fois, au concept agambenien de l'*adynamis*, où se combinent puissance (créative) et négativité dans une seule formule : celle de la « puissance-de-ne-pas ». À l'opposé de nos habitudes de pensées, qui situent la puissance *en* nous, la réserve est une révélation venue depuis un extérieur, plutôt qu'une production émanant d'un intérieur. Et c'est dans la mesure où notre intériorité se met en retrait (reste « réservée ») qu'on peut s'ouvrir à cette révélation extérieure. On ne peut penser le rapport entre « vision documentaire » et expérience du réel sans prendre en considération cette relation entre la « réserve » imprévisible des mouvements vivants externes à notre être et la « réserve » d'une subjectivité engagée dans une enquête plus attentive que productive.

La visione documentaristica è legata allo stretto necessario, cioè al fatto che hai qualcosa davanti un momento e poi non lo avrai più, perché tutto passa, e non è ricostruibile con le messe in scena. Questa limitazione è la grande virtù del documentario, cioè di dover restare attaccati alla contingenza, semplificando tutto, per tradurla o trasfigurarla in esempi di qualcosa che allarghi il pensiero. È quello che succede in ogni documentario che continui la ricerca con questo mezzo espressivo : si tratta sempre di pensare in modo meno astratto e schematico la spazio esterno, le situazioni nello spazio, i momenti del mondo. Io dico che si tratta di ritrovare quello sguardo impregiudicato su tutte le cose, su tutte le forme di vita, che è la grandezza di Vertov, di Ivens, e di Rossellini.

La vision documentaire est liée à une stricte nécessité, à savoir au fait que tu as quelque chose devant toi à un moment donné et ensuite tu ne l'auras plus, car tout

⁹³⁶ Cette notion est au cœur de l'opération de publication d'une série d'auteurs italiens sur les pages du journal *Il Manifesto*, ensuite parue dans un recueil intégral : Gianni Celati (éd.), *Narratori delle riserve*, Milano, Feltrinelli, 1992.

passé, et ce ne peut pas être reconstruit par les mises en scène. Cette limitation est la grande vertu du documentaire, c'est-à-dire celle de devoir rester accroché à la contingence, simplifiant tout, pour la traduire ou transfigurer en exemples de quelque chose qui élargit la pensée. C'est ce qui se passe dans tout documentaire qui poursuit la recherche par ce moyen expressif : il s'agit toujours de penser d'une façon moins abstraite et schématique l'espace extérieur, les situations dans l'espace, les instants du monde. Je dis qu'il s'agit de retrouver un regard non-préjugé sur toutes les choses, sur toutes les formes de vie, c'est la grandeur de Vertov, d'Ivens et de Rossellini.⁹³⁷

La surprise du travail documentaire relève d'un onirisme très réaliste et quotidien (un autre regard, « non préjugé », sur ce monde), un onirisme non fantastique (sans aspiration à découvrir « un autre monde »), qui nous rappelle les théories cinématographiques de Kracauer⁹³⁸. Or, on l'aura peut-être remarqué, pour concevoir et décrire cette puissance de réserve, Celati a besoin de s'appuyer à son tour sur une réserve d'expériences cinématographiques qui deviennent donc les exemples concrets de son énonciation théorique. Il ne s'est pas borné à l'étude déjà discutée du cinéma comique muet (une de ses véritables passions cinématographiques), il a constitué au contraire un très riche répertoire personnel de cinéma du réel qui traverse tout le siècle de l'histoire du cinéma.

Des documentaires des origines déjà cités, ce répertoire arrive jusqu'au cinéma allemand récent – parmi les protagonistes de ce dernier il aime notamment citer les œuvres de Wim Wenders et de Werner Herzog –, démontrant d'intérêt pour les manifestations d'une certaine expérience perceptive que pour le respect de certains classements rigoureux entre fiction et documentaire. Dans ce cadre, il reviendra à plusieurs reprises sur le phénomène du néoréalisme italien et de ses auteurs (en particulier Antonioni, Zavattini et Rossellini – sans oublier Fellini, pour d'autres aspects), envers lesquels il a toujours déclaré une grande dette intellectuelle et créative. Selon Celati, le

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 80. Celati met également en évidence les contraintes subies par une telle approche, « documentaire » dans le régime commercial qui domine la production cinématographique, destinée plutôt à reproduire des sensations et des idées prédéterminées : « Ce genre de recherche dans le cinéma officiel est devenu impossible car un film doit exploiter des façons de voir déjà établies, s'il veut aller à la rencontre du public et être au goût des producteurs. De cette manière, toute image est congelée dans l'imposition de " faire le produit ", au plus grand asservissement à un capitalisme de brigands, totalement dépourvu de recherche. Et j'avoue que la même chose se passe parmi les produits littéraires, avec cette interminable série de romans pour aller à la rencontre du public et de l'éditeur » (*Ibid.*).

⁹³⁸ La proximité entre la théorie de Celati et la pensée de Kracauer a été suggérée par Matteo Bellizzi, en mettant l'accent sur une commune base de départ photographique de l'analyse : Matteo Bellizzi, « Parole con vista. Su due film di Gianni Celati », in Marco Belpoliti et Marco Sironi (éd.s), *Gianni Celati, op. cit.*, p. 243-254, p. 248.

secret du renouvellement de la pratique cinématographique imposé par l'expérience néoréaliste remonte surtout à l'adoption des « ressources de la vision documentaire » : autant chez Rossellini (où « la spectacularité du cinéma se révèle moins émouvante de la vision naturelle de ce qui simplement existe ») que chez Antonioni qui avait débuté sa carrière, à la fin des années quarante, avec une série de documentaires dont « *Gente del Po*, un documentaire où tout semble saisi dans un moment ultime, sans répétition, comme une dernière vision d'un paysage sauvage »⁹³⁹.

C'est surtout la question du paysage et des milieux qui attire Celati dans le cinéma de Antonioni (dès son début, comme dans ce *Gente del Po* qui s'avérera incroyablement proche de ses propres œuvres). Il relie cette question – à savoir la possibilité d'une véritable perception des environnements et des ambiances au cinéma – à un certain rythme de la perception qu'il nomme « la vue frontale ». Elle consisterait en une perception audiovisuelle ralentie, libérée de la course d'une intrigue et de son mouvement téléologique inexorable, dépouillée du chantage de l'intensité narrative⁹⁴⁰. La fonction du « présent vide » chez Antonioni, selon Celati, doit être surtout reliée à une possibilité de plus en plus rare de s'exposer à une contemplation de ce qui nous entoure, au-delà de nos priorités habituelles :

Percepire il presente vuoto di un'epoca mi sembra allora l'unica ricerca d'una comprensione ambientale. L'unica ricerca che non dipenda dalle pretese di una cultura, e che tenda a riaffidarsi al tempo senza ingannarlo preventivamente con aspettative. [...] Con questo tipo di comprensione aperto da Antonioni, tutti i luoghi diventano osservabili, non c'è più differenza tra luoghi belli e luoghi brutti. Sono tutti possibili luoghi dove indugiare, e l'indugio è la figura del nostro abitare sulla terra, nel regno dell'indeterminato. Quando smettiamo di sentire un paesaggio come regno dell'indeterminato, dunque come inenarrabile, vuol dire che la nostra comprensione ambientale è andata a rotoli.

Percevoir le présent vide d'une époque me semble la seule recherche d'une compréhension environnementale. La seule recherche qui ne dépende pas des prétentions d'une culture, et qui tend à se confier à nouveau au temps sans le tromper préventi-

⁹³⁹ Gianni Celati, « Documentari imprevedibili come sogni. Conversazione con Sarah Hill », *op. cit.*, p. 76-77.

⁹⁴⁰ Le « régime de déflation visuelle, fictionnelle et sémantique » des cinémas vides et vidés d'une certaine modernité filmique a été amplement analysée par l'ouvrage *Vers une esthétique du vide au cinéma* (*op. cit.*, p. 8) de José Moure.

vement par des attentes. [...] Grâce à ce genre de compréhension ouvert par Antonioni, tous les lieux deviennent observables, il n'y a plus de différences entre lieux beaux et lieux moches. Ce sont tous des lieux où l'on peut hésiter, et l'hésitation est la figure de notre habitation sur la terre, dans le royaume de l'indéterminé. Dès qu'on arrête de percevoir un paysage comme le royaume de l'indéterminé, donc comme inénarrable, on est en train de perdre notre compréhension environnementale.⁹⁴¹

Celati identifie donc la racine écologique du documentaire – à savoir sa capacité à entretenir une « compréhension environnementale » – dans son exposition temporelle à l'indéterminé du présent et des présences qu'entretient la patience d'un vide de signification et de narration. Ce nœud fondamental qui relie perception, temps et milieu (où le milieu devient fonction d'un certain rythme perceptif) ne peut tenir à son avis qu'à l'intérieur d'un système « non-fictionnel ». En associant le travail d'Antonioni à celui de Wenders, Celati propose en effet de distinguer entre l'élément « *fictional* de l'action et de l'intrigue » et « celui *non-fictional* du temps qui passe pendant notre regard »⁹⁴². Selon ce point de vue, la caractéristique majeure du travail (*non-fictionnel* ou bien *contre-fictionnel*) du documentaire devient ainsi une certaine manière d'agencer des conditions spatio-temporelles d'attention. Son problème serait moins celui de documenter objectivement une réalité, que de créer la possibilité *réelle* de regarder ce qui nous environne, jusqu'à l'imaginer⁹⁴³.

À côté de l'influence de Deleuze de l'*Image-temps* évidente et avouée au sein de ces analyses, Celati revendique celle, toujours francophone, d'André Bazin (« le seul critique que j'ai vraiment aimé »). Le critique que Celati privilégie chez Bazin est celui qui interprète finement l'expérience du néoréalisme comme un changement dans les

⁹⁴¹ Gianni Celati, « La veduta frontale. Antonioni, *L'avventura e l'attesa* », in Nunzia Palmieri (éd.), *Documentari imprevedibili come sogni, op. cit.*, p. 27-33, p. 30-31.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 38. Celati consacre un autre court texte à la question du temps et de la perception chez Wender auquel nous renvoyons : « Quando ho visto *Nel corso del tempo* », in Marco Belpoliti et Marco Sironi (éd.), *Gianni Celati, op. cit.*, p. 122-125. Il ne faut pas non plus oublier au sujet de la relation entre regard et rythme dans son cinéma l'essai deleuzien de Gianni Canova, « Tempo della visione, tempo dell'erosione » in *Riga – Extra*.

⁹⁴³ À ce sujet, Celati démêle ainsi la question du rapport au réel dans le cinéma documentaire en essayant de saisir l'innovation cruciale du phénomène néoréaliste dans le passage de la réalité approchée comme description idéologique à la réalité approchée comme problème perceptif : « Jusqu'à un moment donné chez nous le documentaire a été vu comme un témoignage sur une réalité politique qui ne posait aucun problème perceptif ou narratif. Il semblait que la réalité était une chose évidente et prête à être capturée, dont le seul problème était celui d'y mettre dessus un discours idéologique. [...] Rossellini prend une direction opposée, en mettant en avant le problème perceptif, c'est-à-dire celui de regarder d'une manière plus naturelle de regarder » (Gianni Celati, « Documentari imprevedibili come sogni. Conversazione con Sarah Hill », *op. cit.*, p. 74-75).

méthodes de réalisation entraînant, à leur tour, des changements cruciaux dans les formes de perception. Il en aurait reconnu l'écologie en constatant que dans les « manières de filmer adoptées par le nouveau cinéma italien disparaît la distance entre les personnages et l'environnement extérieur »⁹⁴⁴. À travers Bazin, Celati souligne l'attention écologique propre à l'approche néoréaliste, où « les personnages font partie du milieu, ils se mélangent dans le paysage ». Finalement, son intérêt pour cette veine cinématographique se fonde en particulier sur une certaine manière (qu'il s'appropriera) de développer une véritable sensibilité pour le paysage et les espaces extérieurs : ce qui serait un principe crucial de son œuvre, à commencer par son œuvre écrite⁹⁴⁵. En ce sens, la vocation documentaire et non-fictionnelle de son écriture, notamment dans *Verso la fôce*, s'inscrit dans un rapport (moteur, intellectuel et perceptif) avec l'espace environnant où l'indétermination prévaut sur la maîtrise informationnelle. À savoir, l'exact contraire de l'agencement fictionnel qui postulerait qu'« aucun espace extérieur peut être indiqué ou décrit sauf comme information pertinente – non en fonction de la perception du monde, mais de l'action du *plot* ».

Dans cet univers – celui de l'image-action propre à la fiction classique (hollywoodienne) que déjà Deleuze opposait à la nouveauté du cinéma néoréaliste – il ne peut se produire qu'un rapport an-écologique à des espaces réels saturés par la subjectivité

⁹⁴⁴ Cette citation et les suivantes autour du cinéma néoréaliste sont tirées de « Sul cinema italiano del dopoguerra mezzo secolo dopo » in *Riga – Extra*. Par rapport à la lecture bazinienne d'une certaine écologie perceptive de l'univers néoréaliste, nous renvoyons à l'exemple de l'extrait suivant de son analyse du film *Paisà* : « Pour cette même raison la conduite des acteurs veillera à ne jamais dissocier leur jeu du décor ou de celui des autres personnages. L'homme lui-même n'est qu'un fait parmi d'autres auquel aucune importance privilégiée ne saurait être donnée *a priori*. C'est pourquoi les cinéastes italiens sont les seuls à réussir les scènes d'autobus, de camion ou de wagon, précisément parce qu'elles rassemblent une particulière densité de décors et d'hommes, et qu'ils savent y décrire une action sans la dissocier de son contexte matériel et sans estomper le singularité humaine dans laquelle elle est imbriquée; la subtilité et la souplesse des mouvements de leur caméra dans ces espaces étroits et encombrés, le naturel du comportement de tous les personnages entrant dans le champ, font de ces scènes le morceau de bravoure par excellence du cinéma italien » (André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 282).

⁹⁴⁵ Il avoue, à cet égard, une profonde inspiration néoréaliste de son travail littéraire, une autre trajectoire de la rétroaction du cinéma sur l'écriture dont on a déjà repéré d'autres formes dans son travail : « L'errance sans destination, les mouvements vides, la suspension de la vie en un pur advenir, qui ne mène nulle part et produit des rencontres impensées : voici la tendance fondamentale du néoréalisme à laquelle je me suis accroché, sans y réfléchir, dès que j'ai commencé à écrire » (Gianni Celati, « Documentari imprevedibili come sogni. Conversazione con Sarah Hill », *op. cit.*, p. 74-75).

d'une histoire et de ses fins⁹⁴⁶. Dans un tel rapport an-écologique, l'élément indéterminé et inconscient du milieu tendrait à être absorbé dans une représentation anthropocentrée et « idéologique ». Il n'est pourtant jamais complètement effacé, il ne fait que reculer, qu'attendre d'une façon karstique. Les moments les plus propices pour son émergence sont, selon Celati, ceux de crise où la grille idéologique et sa maîtrise s'avèrent plus incertaines et hésitantes, car alors le sujet recule, se décentre. Comme on l'a vu dans le travail de Frammartino, dans ce genre de situations instables, la présence du fond remonte à la surface et la dignité de toutes les choses refoulées demande une attention plus ouverte et démocratique. Une telle perspective est prise par en réfléchissant au cadre socio-historique de plusieurs des références qui ont façonné son travail (en lui offrant un regard plus écologique et moins narcissique). Il nous invite, notamment, à associer la crise idéologique et l'ouverture empirique de l'après-guerre italien (la scène du néoréalisme) à celle de la grande Dépression américaine des années trente, dont se sont nourries les expériences du photographe Walker Evans et d'une certaine prose américaine (Hemingway, Dos Passos, Faulkner) qui l'ont profondément marqué. Une connexion importante relie des méthodes esthétiques et des manières perceptives similaires – bien que déployées dans des domaines différents – à des cadres sociaux et historiques comparables en des termes de précarité et incertitude.

En l'absence d'un vrai recueil d'essais cinématographiques édité par l'auteur, on a improvisé ce parcours rapide à travers les auteurs et les idées – éparpillés dans plusieurs publications et parfois jamais éditées – qui ont nourri son activité filmique. Ce recueil manquant pourrait faire écho à celui publié de ces « études d'affection pour des amis » qui avaient permis à Celati d'énoncer les principes privilégiés par son écriture en ressemblant une bande amicale d'écrivains passés et en discutant de leurs tra-

⁹⁴⁶ Dans le cinéma américain le plus classique se résumeraient selon l'auteur italien les traits d'un rapport fictionnel (à la vocation individualiste et instrumentale) au monde : « Cette tendance à laisser les histoires en suspens est beaucoup moins présente dans le cinéma américain: il me semble que dans le cinéma d'Hollywood l'action est toujours coordonnée par un système de moyens et de fins, afin que tout aboutisse au succès individuel du héros. [...] Ne peut donc pas exister la notion positive des mouvements vides qui se remplissent de pensées, et de pensées de pensées, dans un retour sans destination. Car dans l'idéologie américaine, même la pensée a du sens seulement comme activisme calculé en fonction d'un but » (*Ibid.*).

vaux⁹⁴⁷. Ses créations se fabriquent explicitement en se laissant affecter et orienter par un certain milieu artistique et intellectuel (autant littéraire que cinématographique) où il évolue. C'est un tel milieu qui lui a appris plus largement à affirmer que les milieux dans lesquels se déploie sa création affectent cette dernière. Il est significatif, à ce propos, que la caractéristique de l'univers néoréaliste qu'il préfère rappeler soit exactement une certaine convivialité et affection qui reliait les protagonistes de cette âge d'or du cinéma italien : « Autrefois sa force reposait dans l'amitié, la collaboration et le sentir commun de personnes extraordinaires »⁹⁴⁸. En se rendant sur le terrain des expériences de réalisation de Celati, on pourra rapidement se rendre compte à quel point son cinéma a été intégralement façonné par une forte aspiration à entretenir une taille conviviale et une entente amicale. Cet élément est devenu, dans l'agencement de sa méthode documentaire, au moins aussi important que le principe d'une exploration attentive du territoire et de ses formes de vie.

3.2

Cinéma en plein air : de la pratique et d'autres amis

Malgré ses passions acharnées de spectateur et ses nombreux fantasmes de réalisation, Gianni Celati reste avant tout un écrivain, sans expertise cinématographique professionnelle⁹⁴⁹. Lorsqu'il se lance dans son premier projet filmique, au début des années quatre-vingt-dix, il le fera en s'improvisant cinéaste sans avoir reçu aucune véritable formation. Toujours dans le rêve d'une « forme *préindustrielle* de cinéma » (propre aux films des origines qu'il a tant aimés), Celati transformera en une vertu, presque en un manifeste, sa pratique revendiquée de débutant : « Je ne savais

⁹⁴⁷ Une véritable théorie de l'amitié (en tant qu'« altérité immanente dans la mémété » et « désubjectivation » intime, p. 34-35) est esquissée dans un court essai d'Agamben auquel nous renvoyons : *Amitié*, Paris, Payot et Rivages, 2007. À ce cadre conceptuel nous pouvons faire référence pour valoriser la condition amicale revendiquée par Celati au-delà de toute approche naïve. En ce sens, nous pouvons également faire référence à la relation politique entre enquête et développement du « camp des amis » dans la théorie de Rafanell I Orta : « Une politique de l'enquête peut contribuer ainsi à l'instauration de nouvelles amitiés » (*Fragmenter le monde*, Paris, Divergences, 2018, p. 65).

⁹⁴⁸ Gianni Celati, « Intervista a Gianni Celati in occasione della presentazione dei suoi film all'Università di Torino », in *Riga – Extra*.

⁹⁴⁹ Cette attitude d'amateur n'empêchera pas le travail de Celati d'être mentionné à plusieurs reprises par l'ouvrage le plus important d'histoire et de critique du cinéma documentaire italien : Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagine e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 261 et 302.

rien faire, pour ce qui concerne les prises de vue et le montage. J'ai dû apprendre rapidement ». Il affirme également : « De toute manière, dans l'ensemble de mes films, on voit que je n'appartiens pas au métier et le résultat n'est pas vraiment professionnel. Je crois, d'ailleurs, que c'est pour ça qu'ils percent par rapport à la professionnalité demandé par le secteur »⁹⁵⁰. Or, il n'entame pas cette aventure seul : dès leur début, ses projets de réalisation seront accompagnés par la petite équipe de *Pierrot e la rosa*. C'étaient plus des liens d'amitié que des liens professionnels qui rattachaient Celati à cette maison de production bolognaise où travaillaient ceux qui deviendront les complices le plus fidèles de ses aventures documentaires : Lamberto Bosetti et Paolo Murran, les deux opérateurs chargés du tournage et de l'assistance au montage. Avec *Pierrot e la rosa*, Celati met en place un protocole productif et logistique au bord de l'amateurisme qui sort des rythmes et les contraintes du cinéma commercial et fictionnel. La condition d'une entente conviviale (assurée par la taille réduite de l'équipe et par les temps généreux octroyés aux chantiers filmiques) représente le point de départ d'une méthode de travail à basse intensité, qui se précise au fil des films comme la marque distinctive du cinéma de Celati. Sa manière de faire des films documentaires : une manière qui transforme le cinéma en une occasion pour rencontrer des gens et des lieux. Pour ce faire, le cinéma a indubitablement plus de potentiel que l'écriture solitaire. Son œuvre filmique, d'autre part, ne se nourrira que du matériau minime et fragile des rencontres qu'un tel dispositif aura rendu possibles.

L'essentiel d'une telle approche se précise lors du tournage de son premier film, *Strada provinciale delle anime* (1991), dont l'opportunité de réalisation lui arrivera de façon inattendue, suite à la publication de ses journaux déambulatoires. La proposition d'en faire un film documentaire D-ambulatoire lui sera adressée et financée par la télévision (RAI 3, la chaîne publique la plus ouverte et courageuse), grâce au travail de Luca Buelli, ancien étudiant bolognais de Celati ainsi que producteur et fondateur de *Pierrot e la rosa* :

Tutto è accaduto per caso, non è stata una scelta. Nel 1989 il produttore Luca Buelli, che conoscevo dagli anni della sua università, mi propose di fare un film dal mio libro

⁹⁵⁰ Gianni Celati, « La letteratura come accumulo di roba sparsa. », *op. cit.*, p. 37. Dans un entretien donné à Radio Tre, Celati revenait sur le statut bricolé et amateur de son travail cinématographique qui n'aboutit que grâce aux collaborations tissées autour de lui : « Le métier de cinéaste n'est pas un métier que je connais et je le fais un peu à l'aveugle. [...] C'est seulement à travers l'entente qui me relie à mes compagnons d'aventure que je suis arrivé à réaliser quelques films » (Gianni Celati, « Intervista a Gianni Celati in occasione della presentazione dei suoi film all'Università di Torino », *op. cit.*).

Verso la foce sulla traversata di una parte della pianura padana e poiché la Rai 3 di Guglielmi accettò di finanziare il progetto mi sono ritrovato a lavorare a questo film senza sapere nulla di montaggio né di riprese...

Tout s'est passé par hasard, ce n'a pas été un choix. En 1989 le producteur Luca Buelli, que je connaissais de l'époque de son université, m'a proposé de tirer un film de mon livre *Verso la foce* sur la traversée d'une partie de la plaine du Po et comme la Rai 3 de Guglielmo a accepté de financer le projet, je me suis retrouvé à travailler à ce film sans rien savoir en montage ni en prise de vue...⁹⁵¹

Ce n'est pas exactement une adaptation de son livre que Celati conçoit en acceptant cette proposition, puisqu'il ne le considérait pas possible ni intéressante : « On m'avait proposé de tirer un film de *Verso la foce*. Mais cette chose m'a paru impossible, j'ai donc inventé une situation »⁹⁵². Déjouant la commande reçue, plutôt que relier sa réalisation au brouillon prédéterminé d'un texte, Celati préfère mettre en place « une situation » de vie – aussi simple et banale, mais aussi aléatoire qu'elle puisse se révéler – et de la filmer. Son premier film, *Strada provinciale delle anime*, se construit donc comme le document d'une situation : une situation imaginée et déclenchée par l'auteur, se déroulant ensuite sans un plan prédéterminé. Ce documentaire « situationniste » se présente ainsi comme le journal d'une petite aventure collective de province initiée par l'écrivain.

De quelle « situation » s'agit-il ? Celati avoue avoir pensé au « thème du voyage scolaire », pour esquisser le projet d'un « voyage dans le “rien de spécial”, en dehors des circuits obligatoires du tourisme estival et des choses remarquables indiquées dans les guides »⁹⁵³. Le dispositif est vite résumé : il s'est agi de mettre sur un car azur quelques dizaines de personnes parmi les gens de sa famille et les amis intimes (Luigi Ghirri, Marianne Schneider, Ermanno Cavazzoni...) pour les emmener dans un petit tour vacancier à travers le panorama ordinaire des campagnes qui longent le dernier bout du fleuve Po. C'est un *road movie* minimal, non dépourvu d'ironie, dans le quelconque du chez soi. Le film naît donc du quotidien d'une petite compagnie de gens

⁹⁵¹ *Ibid.*

⁹⁵² Gianni Celati, « Letteratura come accumulo di roba sparsa. Conversazione con Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa », *op. cit.*, p. 36.

⁹⁵³ Ainsi Nunzia Palmieri résume le propos autour duquel le film se construit dans sa « Cronologia », *op. cit.*, p. CXIII.

invités à parcourir les espaces anonymes et oubliés du paysage rural, entre les deux zones visibles de la ville et de la côte. Aucune trame forte ni intention précise ne paraît cachée derrière ce brouillon minimal, même si, évidemment, la proposition a été réfléchie et « préparée » pendant une certaine période de repérages et de réflexions sur les territoires du tournage⁹⁵⁴.

Derrière cette simple proposition filmique, nous retrouvons l'ensemble des principes définissant l'approche cinématographique propre à la conception documentaire de Celati. Nous avons déjà commencé à en énoncer un fondamental : celui de la convivialité⁹⁵⁵. Ce principe est opérationnel autant au niveau de la petite troupe qui réalise le film qu'au niveau des gens qui sont filmés. Les deux niveaux, d'ailleurs, se mélangent dans un régime très perméable où tout le monde semble à la fois participer à la création (à l'image, au son, au texte) et en devenir en même temps le sujet. Le documentaire se fait donc *avec* les gens qu'y participent, autant devant que derrière la caméra. Peut-être à cause de plusieurs moments littéralement conviviaux (autour d'une table ou d'une déclamation poétique), nous avons l'impression que le vrai sujet du film, son enjeu ultime, consiste en l'effort de documenter la simple possibilité d'improviser au jour le jour une micro-communauté⁹⁵⁶. Selon un principe « homéostatique », pour revenir à Barthes : à savoir, selon un « entretien perpétuel du plaisir pur de la sociabilité »⁹⁵⁷.

⁹⁵⁴ En amont de la situation enregistrée en direct par le documentaire s'articule un travail long et rigoureux de préparation qui prête une certaine écoute et une certaine attention aux possibilités des espaces protagonistes du film : « Il m'a fallu cinq mois de travail préliminaire pour repérer une façon de "regarder les choses" et seulement deux ans après est né *Strada provinciale delle anime* (1991) : même aujourd'hui, en faisant un film, avec ma petite troupe on gaspille beaucoup de temps, ce qui est une chose impensable dans le système de production moderne des films » (Gianni Celati, « Intervista a Gianni Celati in occasione della presentazione dei suoi film all'Università di Torino », *op. cit.*).

⁹⁵⁵ Rebecca West (*Gianni Celati. The craft of the everyday storytelling, op. cit.*, p. 137) a mobilisé ce terme (*conviviality*) pour décrire ce souci d'entretenir une correspondance avec l'espace qui nous entoure et ses présences qui serait à son avis de l'ordre du « démocratique ».

⁹⁵⁶ Comme l'affirme Paolo Muran lors d'une intervention autour du cinéma de Celati qui nous a été confiée (elle est inédite et a été incluse dans les annexes après une traduction en langue française) le trait majeur de cette expérience de réalisation est une solidarité amicale et joyeuse dépassant la seule question de la méthode de travail pour devenir sujet filmique : « Je démarre en disant que travailler avec Gianni est beau, et je dis beau parce qu'il est marrant et je dis marrant parce qu'on a toujours travaillé avec une sensation de bonne humeur... lors de chaque film qu'on a fait ».

⁹⁵⁷ Dans l'absence de toute « Cause » et de tout « Telos », la convivialité émerge en tant que « *homéostasis* » comme fin en soi : « Le groupement est défini comme une pure machine homéostatique qui s'entretient elle-même : circuit fermé de charge et de dépense » (Roland Barthes, *Comment vivre ensemble, op. cit.*, p. 83-84).

La question du quotidien représente un deuxième principe important du protocole de Celati dans ce travail comme dans ceux qui le suivront. À son avis, le cinéma documentaire – nous l'avons en partie déjà vu à travers ses déclarations théoriques – se doit de sortir du sillon du spectaculaire et d'interroger le banal. Une de ses vocations principales relève de l'exploration de ce fond ordinaire qui, sans être aperçu et à défaut de grandes significations, enveloppe et traverse nos existences multiples en les reliant. C'est le fond quotidien d'une habitation, d'un réseau d'habitudes, par lesquelles nous vivons *dans* un lieu et *avec* des autres. Cet élément quelconque n'est pas dépourvu d'une dimension de surprises assurée par la source du contingent (troisième principe) : le bar de province qui ouvre le film, les repas collectifs, des dames âgées qui rangent leur cour, une pause au bord de la route... La musique classique qui accompagne souvent en contre-point ces images « banales » semble renouveler la contamination du haut (musical) et du bas (visuel) qui avait marqué le cinéma pasolinien. Dans ce rapport aux contingences (ordinaires), Celati identifie la veine de réalisme propre à son cinéma :

Quello che mi preoccupa sempre dei documentari è che ci sia il senso, c'è questo fantasma incombente del realismo su di noi che consiste nel fatto di afferrare qualcosa di concreto e metterlo davanti agli altri. Secondo me questo è il massimo della perdita rispetto al rapporto con quello che è fuori di te perché assumi qualcosa e lo chiudi in una determinazione che gli sta sopra e che gli spiegherebbe tutto. [...] Il problema è quello di rompere queste determinazioni del realismo e concepire quello che noi chiamiamo il reale piuttosto come un ostacolo, un inciampo, il reale esiste quando c'è l'inciampo.

Ce qui me préoccupe toujours dans les documentaires est qu'il y ait du sens, il y a ce fantasma imposé sur nous par le réalisme qui consiste en la saisie de quelque chose de concret à exposer aux autres. À mon avis, cela représente la plus grande perte par rapport à ce qui est à l'extérieur de toi, car tu présupposes quelque chose en l'enfermant dans une détermination qui s'installe sur lui et lui expliquerait tout. [...] Le problème, c'est de rompre avec ces déterminations du réalisme et concevoir ce qu'on appelle le réel plutôt comme un obstacle, une entrave, le réel existe lorsqu'on trébuche.⁹⁵⁸

Par cette idée de l'obstacle, Celati nous propose donc de concevoir le réel comme

⁹⁵⁸ Gianni Celati, « Intervista inedita con Matteo Bellizzi », in *op. cit.*

quelque chose qui est moins déterminé que déterminant, dont la nécessité relève plus d'une émergence qui s'impose à nous que du statut stable que nous lui imposons pour l'identifier au sein de nos catégories préexistantes.

En ce sens, le titre du coffret rassemblant sa première trilogie documentaire, *Cinema all'aperto* (2011), devient extrêmement significatif car il condense en une formule une méthode de travail qui est également une position éthique et critique. Cette expression signifie précisément « cinéma en plein air » : elle peut indiquer, bien sûr, un dehors conceptuel d'un être contingent et imprévisible, mais cela peut aussi s'entendre littéralement comme principe d'errance à travers des espaces ouverts. L'exposition au dehors des entraves contingentes est principalement assurée par une stratégie cinématographique qui privilégie les errances et les résidences dans certains territoires, plutôt que le travail d'imagination et fabrication en studio. L'heureuse traduction française « cinéma en plein air » ne se limite pas à décrire la dynamique spatiale propre à ces créations filmiques, elle souligne aussi l'élément météorologique, plus particulièrement aérien, que Celati utilise souvent pour décrire la surprise aléatoire du milieu. Plusieurs séquences de ces films, d'ailleurs, sont vidées des actions humaines, pour être simplement consacrées à des expériences aériennes kracaueriennes : l'horizon du ciel traversé par les nuages, des tourbillons de poussière dans les champs, du linge secoué par le vent, des tiges pliées par les courants d'air. L'air déplace, relie, emporte, contamine : rien n'est séparé ni stable dans son mouvement.

Bisogna fare in modo che l'aria permetta di mettere insieme le cose più disparate. Nei documentari è affidarsi a un imprevisto, ad uno stato di contingenza, dei punti in cui si spalanca il pulviscolo fi tutto il possibile [...]. Il cinema fa il lavoro opposto, ricostruisce tutto, nel cinema è tutto deciso, questa è anche la schiavitù enorme del cinema. Nel documentario quando parti con un'idea ti accorgi che nella realtà nulla corrisponde a quello che avevi pensato, è il contingente che ti porta altrove... La qualità del documentario è di agire in questo imprevedibile come i sogni.

Il faut faire en sorte que l'air permette de réunir les choses les plus disparates. Dans les documentaires, il s'agit se confier à un imprévu, à un état de contingence, à des points où s'ouvre grand le nuage de tout le possible. [...] Le cinéma mène le travail opposé, il reconstruit tout, dans le cinéma tout est décidé, c'est cela qui constitue son énorme soumission. Dans le documentaire quand tu démarres avec une idée, tu t'aperçois que dans la réalité rien ne correspond à ce que tu avais pensé, c'est le

contingent qui te mène ailleurs... La qualité du documentaire est cette action dans un imprévisible comme celui des rêves.⁹⁵⁹

À côté de l'observation du paysage et de ses objets – dans ce film comme dans les suivants, notamment *Diol Kadd* – l'exposition à l'extérieur se décline également par une attention à des présences humaines (collectives) qui restent des apparitions fragiles plutôt que des caractères dramatiques ou des histoires biographiques. « L'idée – a affirmé Celati dans un court manifeste à ce sujet – est d'aller à la recherche de populations ». Les « populations » représentent, selon lui, ce qui reste caché dans l'ombre des « peuples » institués par l'« ordre administratif » de l'« État national » : sa « totalité compacte » abolit leur pluralité (de traditions, de langues, de comportements) ainsi que leur perméabilité...

La nozione di popolazioni fa pensare a una frammentarietà fondamentale del mondo esterno su cui non può imporsi nessuna totalità etnica o politica o amministrativa. [...] Una popolazione è un aggregato di persone che stanno insieme per certi tratti comuni, oltre alla lingua, ma dove non esiste mai la netta divisione tra « noi » e gli « altri ».

La notion de population nous invite à penser une condition fragmentaire fondamentale du monde extérieur sur laquelle aucune totalité ethnique ou politique ou administrative ne peut s'imposer. [...] Une population est un agrégat de personnes qui sont ensemble selon certains traits communs, outre la langue, mais où n'existe jamais la nette division entre « nous » et les « autres ».⁹⁶⁰

L'idée, pour paraphraser Celati, est d'aller filmer des populations « idiorrythmiques »⁹⁶¹ – à savoir des communautés de singuliers (qui se constituent parfois autour du film) – afin de se débarrasser des idéaux trop homogènes et cloisonnés sur les « peuples ». Ce qui implique d'approcher ces populations par le document de leurs présences particulières, éphémères et ordinaires. Cette dernière notion boucle notre analyse du protocole filmique de Celati en nous ramenant sur le terrain des ensembles conviviaux. Retenons, en synthèse, ce périmètre de principes caractéris-

⁹⁵⁹ *Ibid.*

⁹⁶⁰ Gianni Celati, « In cerca di popolazioni », in *Riga – Extra*. Pour une théorie critique multiple de la notion de « peuple », voir : Alain Badiou *et al.*, *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique, 2013.

⁹⁶¹ Nous faisons à nouveau référence au concept de « idiorrythmie » formulé pour décrire une communauté fragmentaire et singulière par Barthes dans *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, p. 36-40.

tiques repérés lors de notre analyse : le « convivial », le « quotidien », le « contingent » et le « fond paysager ».

À l'intérieur de l'espace circonscrit par cette approche se définissent des gestes et des rapports particuliers qui informent concrètement un certain usage des instruments et des rôles du travail cinématographique, une certaine manière de faire tourner sa machine. Le choix des appareils de captation en constitue un élément non négligeable. Le tournage se fait par des appareils vidéo à cassette (des *Betacam*) pour rendre l'activité plus agile et économique : la captation vidéo allège en effet la prise d'image tout en permettant aussi des visionnages plus rapides des rushes (juste après les séances de tournages, avec toute l'équipe)⁹⁶². Ce principe de légèreté informe d'une manière générale le projet de réalisation de Celati, qui se conçoit suffisamment ouvert et indéterminé pour éviter toute direction des événements et des opérateurs. On les laisse libres de filmer où et comment ils le souhaitent : « Dans le cinéma de Gianni on ne prévoit pas de plateau. C'est un cinéma en plein air, un cinéma en mouvement »⁹⁶³. Le souvenir de Paolo Muran nous semble très clair à cet égard – de son (anti)réalisateur, Muran aime notamment rappeler la joyeuse anarchie :

In fase di ripresa abbiamo sempre avuto massima libertà, cavalcando a pelo come gli indiani. In questo senso Gianni è l'antiregista per eccellenza : non ci impone mai nulla e ci dà consigli o indicazioni di massima. Le poche volte che siamo partiti da un'idea preesistente, ad esempio quando abbiamo grato in interni, in un teatro, poi Gianni era sempre insoddisfatto e scartava quasi tutto.

Dans les phases de tournage on a toujours eu la plus grande liberté, en montant à cru comme des Indiens. En ce sens, Gianni est l'anti-réalisateur par excellence : il ne nous impose jamais rien et il nous ne donne que des conseils ou des indications générales.

⁹⁶² « Les gars filment en utilisant un appareillage très simple et pauvre : il s'agissait à l'époque d'une *Betacam* dotée d'une cassette qui permettait de devenir indépendant de l'électronique » (Nunzia Palmieri, « Due o tre cose che so del cinema di Gianni Celati e di lui », in Nunzia Palmieri (éd.), *Documentari imprevedibili come sogni, op. cit.*, p. 86-123, p. 109).

⁹⁶³ Voir le témoignage de Muran traduit dans les annexes. La description de leurs pratiques de tournage se précise par le souvenir suivant : « Départs matinaux avec une bonne lumière vers une direction improbable. Disponibilité à changer de programme pour une bonne raison ou pour quelque chose d'intéressant rencontré d'une manière imprévue. Sans l'angoisse de produire, sans la guillotine de rester dans un temps établi pour achever un programme de prises de vue ».

Les rares fois qu'on est parti d'une idée préexistante, par exemple lorsqu'on a tourné à l'intérieur, dans un théâtre, après, Gianni était toujours insatisfait et excluait tout.⁹⁶⁴

Le témoignage de l'autre chef opérateur, l'ami Lamberto Bosetti, converge dans la même attestation d'ouverture à une improvisation faisant abstraction de tout véritable plan de tournage : cette dernière phase se mélange ainsi à celle du repérage et ne se résout qu'ensuite au montage. En l'absence d'un scénario bien établi, le repérage déborde dans le tournage et l'entraîne dans sa démarche attentionnelle (peu « professionnelle ») basée sur une découverte flottante.

Abbiamo sempre lavorato senza idee precise su quello che andavamo a fare, fuori da ogni pretesa di "professionalità". Il nostro modo di fare dei film ce lo siamo inventato di volta in volta, in maniera pionieristica, soprattutto se si pensa ai pochi mezzi che avevamo a disposizione. Gianni lascia che sia la nostra sensibilità a guidarci nelle scelte : io ad esempio sono tendenzialmente statico, mi piace appostarmi da qualche parte e aspettare che qualcosa accada, mentre Muran sta sempre in mezzo alla gente e riesce a intrufolarsi dappertutto.

On a toujours travaillé sans aucune idée précise sur ce qu'on allait faire, en dehors de toute prétention de « être professionnel ». Notre façon de faire des films, on l'a inventée à chaque fois, comme des pionniers, en fonction du peu des moyens qu'on avait à disposition. Gianni a laissé notre propre sensibilité nous guider dans les choix : moi, par exemple, j'ai la tendance à être statique, j'aime m'installer quelque part et attendre que quelque chose se passe, tandis que Muran s'installe toujours au milieu des gens et arrive à se faufiler partout.⁹⁶⁵

À ce sujet, celui des approches de création, l'influence de Ghirri dans l'ensemble de la réalisation de *Strada provinciale delle anime* est un élément évident, bien au-delà de sa présence sur le plateau en tant que membre de la bande en voyage. Ce qui rappelle immédiatement sa déontologie, ce sont d'abord les sujets (les paysages anonymes de la campagne post-industrielle), mais aussi une certaine forme de la prise de vue et du cadrage qui choisit parfois des plans statiques et frontaux découpant des visions photographiques du paysage. La dernière image du film avec l'espace paysager coupé géométriquement par la route et le petit personnage de dos au centre est un hommage

⁹⁶⁴ Cit. dans Nunzia Palmieri, « Due o tre cose che so del cinema di Gianni Celati e di lui », in Nunzia Palmieri (éd.), *Documentari imprevedibili come sogni, op. cit.*, p. 86-123, p. 109-110.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 110.

explicite à son style. Un commentaire en voix off du photographe résume l'esprit d'exploration perceptive du paysage qui informe de nombreuses séquences du film : « Peut-être que, finalement, le paysage est l'espace d'une attention infinie: en ce sens, on n'arrive pas à le situer et on ne trouve jamais un point définitif pour le définir. Il donne lieu à une circularité de la vision qui ne s'arrête jamais ».

Comme dans le cadre des carnets de *Verso la foce*, la construction et la médiation se déplacent dans la phase successive du montage, où tous les fragments captés et entassés dans l'improvisation du tournage demanderont d'improviser un assemblage, une mise en rapport. Entre le modèle du journal chronologique et celui des scènes du muet, les images sont agencées selon des unités annoncées par un carton. Tout le long de cette chaîne de travail, par ailleurs, l'exercice de la prise de notes comme technique d'enquête et de saisie des contingences devient constante et elle se renouvelle à chaque phase. La notation s'exerce autant en amont du tournage – lors des repérages : de nombreux carnets de l'archive de l'auteur témoignent de cette pratique⁹⁶⁶ – qu'en son aval lors du montage. D'autres carnets de notes de montage retracent le recours à cet instrument lorsque le cinéaste est confronté à la rencontre d'éléments hétérogènes et non programmé⁹⁶⁷. La création du film dessine, ainsi, un système organique de prise de notes et de prises de vues où plusieurs phases de contingences (dérangeantes) et d'arrangements synthétiques se relayent et scandent la création : l'œuvre qui défile à l'écran n'est que la pointe d'un tel iceberg vaste, pluriel

⁹⁶⁶ Au-delà des exemples variés de ce genre de documents parmi les dossiers inédits du Fondo Celati, nous renvoyons à l'aperçu des notes des repérages pour *Case sparse* que Riga a diffusé après une mise en forme éditoriale : Gianni Celati, « Visioni di case che crollano. Progetto e testi », in *Riga – Extra*.

⁹⁶⁷ Nous proposons un exemple de ces matériels (tiré de l'archive de l'auteur) dans notre annexe.

et silencieux⁹⁶⁸. Au fond, l'album du film constitue le reflet à l'apparence achevée de cette couronne d'albums inachevés et potentiels qui l'entourent et l'alimentent : ceux-ci sont les documents (immédiats) qui génèrent le documentaire et en assurent le statut.

Après ce premier film, Celati réalisera *Il mondo di Luigi Ghirri* en 1995 : il s'agit d'un portrait improvisé de l'ami photographe dont la disparition précoce, en 1992, l'avait privé d'un point de repère fondamental. Sa présence hantera également son film suivant, bien que d'une manière plus confidentielle. Puisque le projet de *Case sparse. Visioni di case che crollano* (le film qui clôt cette trilogie *padana*) remonte aux explorations des campagnes périurbaines partagées avec Ghirri où leur attention avait été retenue par les silhouettes des vieilles fermes en ruine, aussi omniprésentes que négligées. La genèse du film est longue et non linéaire : à son origine, il y avait une hypothèse (abandonnée, ensuite) de documentaire sur les discothèques, c'est-à-dire un autre élément récurrent de ces paysages périphériques. Toutefois, Celati comprend petit à petit qu'il est plus intéressé par la mort de ces maisons paysannes (et par les phénomènes dont elle est un symptôme) que par la vie spectaculaire des lieux d'amusement. En réfléchissant au début des années deux mille sur son chantier filmique en voie d'achèvement⁹⁶⁹, il décrit une expérience longue et laborieuse de repérages autour des fermes éparpillées dans ces environnements ruraux désormais dépeuplés qui a duré une dizaine d'années. En résumant son projet de film, il met en évidence « la narration d'un passage qui est en train de se dérouler partout, dans chaque continent » à tirer plus d'une enquête sur les formes du paysage et leurs traces architecturales que sur un dis-

⁹⁶⁸ Pour la question d'un cinéma de notation, nous renvoyons à hypothèse théorique formulée par Jean-Claude Biette à partir des films documentaires (de repérage et d'archive) constituant un courant mineur de la production pasolinienne. Au sujet de films comme *Repérages en Palestine pour l'Évangile selon Saint Mathieu* (1965), *Notes pour un film sur l'Inde* (1968) et *Carnet de notes pour une Orestie Africaine* (1969), Biette propose de « parler d'un "Cycle des *Appunti*", car la plupart portent un titre commençant par le mot *Appunti* (en français : Notes) » (« Introduction à *Notes pour un poème sur le tiers monde* » in *Trafic*, n. 3, 1992, p. 97-98, p. 98). Hervé Joubert-Laurencin prendra le relais de cette réflexion en reliant ces films notés ou film-carnet au travail littéraire de *Pétrole* grâce à la notion méthodologique et formelle d'*appunto* : « Premièrement, le mot, et l'idée qui lui est associé, "[d']Appunto", fort important pour *Pétrole*, vient du cinéma, des titres de ces quelques films-essais pour lesquels presque à chaque fois, Pasolini évoquait déjà l'intervention d'une "nouvelle forme". C'est surtout flagrant dans ses déclarations autour de *La rabbia* et de *Enquête sur la sexualité*. Deuxièmement, *Pétrole* peut permettre de comprendre, rétrospectivement, que ce mot n'était pas qu'un mot, mais qu'il représentait, pour ces quelques films aussi, une véritable volonté d'inachèvement, au demeurant beaucoup plus inédite dans le domaine cinématographique qu'en littérature » (*Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1995, p. 127-128). La relation entre le contre-roman de notes *Pétrole* et la littérature de Celati a fait l'objet d'une intéressante analyse chez Rebecca West : « Da *Petrolio* a Celati », in Carla Benedetti et Maria Antonietta Grignani (éd.s), *A partire da Petrolio. Pasolini interroga la letteratura*, Ravenna, Longo, 1993, p. 39-50.

⁹⁶⁹ Gianni Celati, « Visioni di case che crollano. Progetto e testi », *op. cit.*

cours théorique. Dans le phénomène de la décadence des vieilles maisons rurales de la plaine du Po, il s'agit de reconnaître un renouvellement des façons d'habiter le territoire, de plus en plus organisé selon des logiques urbaines et des interiorités privées. C'est, pour Celati, le signal paysager d'un « mode de vie qui est en train de disparaître ». Le projet se construit selon une cohérence par rapport à la déontologie documentaire dont nous avons réuni la synthèse autour des principes du convivial, du quotidien, du contingent et du paysager. En se plongeant dans les carnets de la création, nous relevons un détail éloquent. Lors de la publication du dossier de préparation du film, Celati ajoutera une note datée 2007 (donc, postérieure à sa diffusion) qui souligne l'absence de plusieurs épisodes prévus pendant l'écriture préliminaire du projet. Par exemple, un voyage à vélo d'un groupe de Sénégalais à travers la campagne ou encore la récitation d'un texte de sorcellerie du début du vingtième siècle par une actrice professionnelle.

La disparition des épisodes les plus fictionnels malgré leur tournage bel et bien réalisé, semble due à leur statut « spectaculaire », trop écrit : leur texture ne convenait pas à la teneur de l'opération et de ses autres images. Parmi ces dernières, les moments les plus émouvants et efficaces restent sans doute les passages documentaires des « tableaux de maisons abandonnées et écroulées » ainsi que les enregistrements des entretiens avec les habitants âgés des lieux. D'autre part, le recours à une mise en situation (en écho aux stratégies du premier film) se reproduit par le choix de ponctuer le film par la captation de certaines répétitions théâtrales menées par un metteur en scène et une comédienne. Dans l'économie du film, la mise en scène documentée de ce monologue sur le monde paysan et sa fin fonctionne comme une mise en abîme du propos global et renvoie également à la dimension méta-cinématographique propre au cinéma de Celati, où le film en train de se faire, suspendu entre repérage et tournage, devient souvent le sujet même des images.

Afin de saisir les enjeux de ce travail, il est intéressant de se déplacer sur le terrain d'un rapprochement entre Celati et Pasolini⁹⁷⁰. En effet, la double attention (à la fois aux formes du paysage et de l'architectures ainsi qu'aux changements socio-culturels) qui alimente *Case sparse* constitue une des signatures les plus reconnaissables de l'expérience intellectuelle pasolinienne⁹⁷¹. À ce propos, on se souviendra peut-être du court documentaire télévisuel *Pasolini e... la forma della città* (1974) réalisé dans le cadre d'une commande télévisuelle partiellement détournée. Le détournement opéré par Pasolini concernait précisément le choix de filmer un paysage, le profil anonyme de la ville d'Orte (en équilibre précaire entre passé et présent, bâti et naturel) au lieu de s'intéresser, selon le protocole de l'émission *Io e...*, à une œuvre d'auteur à défendre parmi celles du patrimoine national. En mettant en scène le cadrage de loin de la ville ainsi que sa propre traversée (suivi de Ninetto), Pasolini revendique la possibilité – voire l'urgence – de prêter attention à un ensemble de fond (un paysage intégrant l'urbain et le rural) issu d'un processus de création impersonnelle, collectif et chronologiquement profond. C'est-à-dire, une œuvre populaire, ou environnementale. Le choix s'affirme au détriment d'une attention focalisée sur un objet créatif individuel, guidée par les filtres du prestige critique et des noms d'auteur :

Je veux défendre quelque chose qui n'est pas sanctionné, qui n'est pas codifié, que personne ne défend : l'œuvre d'un peuple à travers son histoire, toute l'histoire d'un peuple d'une ville, d'une infinité d'hommes anonymes qui ont travaillé au sein d'une

⁹⁷⁰ Il ne s'agit certainement pas de l'auteur le plus chéri par Celati parmi ceux et celles de la génération qui l'a précédé, où il aime citer plutôt les noms de Calvino, Gadda ou Manganelli (mais aussi beaucoup de mineurs, comme Delfini et D'Arzo). À ce sujet, lors d'un échange récent dans le cadre d'un colloque à Cork, Jean Talon (fidèle ami et collaborateur de Celati) a évoqué plusieurs fois le manque de sympathie et d'affinité entre les deux. Cependant, nous rappelons que quelques-uns parmi les critiques les plus avertis de Celati ont suggéré des connexions entre les deux auteurs, par exemple Marco Belpoliti et Rebecca West. Cette dernière a coordonné avec Armando Maggi un recueil consacré à la fois à Pasolini et à Celati : Armando Maggi et Rebecca West (éd.s), *Scrittori inconvenienti. Essays on and by Pier Paolo Pasolini and Gianni Celati*, Ravenna, Longo, 2009. Nous nous référons aussi aux travaux de Carla Benedetti, critique et théoricienne littéraire connue surtout pour ses lectures de Pasolini où elle élabore des réflexions qui se manifestent également dans ses analyses consacrées à Celati : voir l'essai « Celati e le poetiche della grazia » (in *Rassegna europea di letteratura italiana*, n.1, 1993, p. 7-33) et son étude consacrée à la crise post-moderne de l'autorialité *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata* (Milano, Feltrinelli, 1999).

⁹⁷¹ Belpoliti trace un croisement entre l'expérience de Pasolini et celle de Celati – tout en identifiant leurs singularités irréductibles, notamment la vision anti-humaniste de ce dernier – autour de l'activité cinématographique et d'une certaine critique sociale. Il émet cet avis, en se référant au documentaire *Case sparse* : « À plusieurs reprises ce film renvoie à Pier Paolo Pasolini, aux thèmes de *Écrits corsaires*, en montrant une parenté souterraine entre les deux écrivains. Mais là où chez le poète du Frioul il y a l'urgence de la dénonciation, de la polémique, de la manie de la vérité, chez Celati qui raconte lui aussi la fin de la civilisation paysanne [...] il y a avant tout une méditation sur la nature humaine, une réflexion philosophique, de philosophie naturelle, où l'être humain est destiné à occuper une position excentrique, latérale : vision anti-anthropocentrique » (Marco Belpoliti, « Celati e il cinema », in *Riga – Extra*).

époque où de grands artistes ont produit les œuvres les plus extrêmes, les plus absolues.⁹⁷²

D'une des époques zénitales de la culture italienne et de sa renommée internationale, il ne prend pas en considération les symboles incontournables ou les héros créateurs, mais plutôt une base ample, humble et discrète. Elle se manifeste dans le profil global d'un ancien centre urbain – la « forme de la ville » – vu de loin, ainsi que dans ses détails observés de près : comme celui des pavés d'une vieille rue, quelque chose d'apparemment insignifiant.

Cette rue où nous marchons, avec ses vieux pavés disjoints, n'est rien, n'est presque rien, n'est qu'une humble chose. On ne peut pas la comparer avec les œuvres d'art merveilleuses des grands maîtres de la tradition italienne et cependant je pense que cette ruelle de rien du tout, si humble, doit être défendue avec le même acharnement, la même bonne volonté, la même rigueur que l'œuvre d'un grand artiste.⁹⁷³

Pasolini est conscient que sa décision d'élargir le champ attentionnel à la hauteur d'une forme paysagère n'implique pas simplement une revendication d'importance pour la présence et l'activité d'une multitude humaine trop souvent oubliée dans un mauvais anonymat. Cette décision entraîne également le déplacement du regard – et, par conséquent, celui de la pensée – à l'échelle d'un milieu qui co-implique humain et naturel, en présupposant la créativité d'un collectif mixte.

Le problème de la forme de la ville et le problème de la sauvegarde de la nature qui entoure la ville sont un seul et même problème. Et le problème se pose toujours de respecter la frontière entre la forme de la ville et la nature environnante.⁹⁷⁴

Son opération – qui nous rappelle, d'ailleurs, d'autres tentatives filmiques pasoliniennes, comme *Le mura de Sa'ana* (1970) – constitue un plaidoyer pour une attention écologique aux formes paysagères, présentées en tant que résultats d'une agentivité

⁹⁷² Nous nous référons à la transcription traduite du discours pasolinien qui accompagne les images du film parue dans Laura Betti, Pier Paolo Pasolini, et Sergio Vecchio, *Une vie future*, Paris, Fondo P. P. Pasolini / Ente Autonomo Gestione Cinema, 1987, p. 282.

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 381.

⁹⁷⁴ *Ibid.*

plurielle qui dépasse les sujet personnel, le présent immédiat et l'action strictement humaine. La capacité traditionnelle d'articuler un rapport équilibré et proportionné à cette agentivité plurielle et intégrée semble s'égarer lors de la construction des nouveaux HLM (indiqués par l'auteur d'un ton critique) qui entourent l'ancien centre de Orte. Ainsi l'écologie constitue, chez Pasolini, une question de formes : les symptômes d'une approche écologique ou non-écologique se manifestent dans différentes articulations formelles relevées par des enquêtes esthétiques. Tout d'abord, grâce à l'observation. L'image cinématographique (l'enregistrement visuel, son cadrage et son montage) constitue un outil important pour investiguer cette dimension formelle et ses indices perceptifs. Cette approche d'esthétique environnementale reste un point crucial du système créatif et critique de Pasolini, dont Belpoliti nous rappelle une certaine connivence avec un humanisme qui deviendrait, chez Celati, l'illustre victime d'un démontage critique post-moderne. Face à la manière dont Pasolini a développé sa cinématographie éco-sensible, l'opération de *Case sparse* instaure à la fois des rapports parallèles et divergents.

Le case, non gli uomini, sono le protagoniste del film. Celati viene dopo la fine dell'umanesimo tradizionale, che pure Pasolini son tutto il suo anti-illuminismo, la volontà di sbrecciare quell'eredità, possedeva. Lo scrittore emiliano ha esordito negli anni Settanta, quando le filosofie della crisi avevano fatto il loro corso e le filosofie della storia avevano mostrato ampiamente il loro fallimento ; è uno scrittore post-ideologico e post-marxista. Celati ha letto, e digerito, Foucault, Barthes e Derrida.

Les maisons, non les hommes, sont les protagonistes du film. Celati vient après la fin de l'humanisme traditionnel que Pasolini lui-même, malgré sa critique des Lumières et sa volonté de briser cet héritage, possédait. L'écrivain émilien a débuté pendant les années soixante-dix, lors que les philosophies de la crise s'étaient déjà bien affirmées et que les philosophies de l'Histoire avaient montré amplement leur échec ; c'est un écrivain post-idéologique et post-marxiste. Celati a lu, et digéré, Foucault, Barthes et Derrida.⁹⁷⁵

C'est donc la forme de la campagne et de ses architectures qui est observé par le dispositif cinématographique de Celati, afin de repérer dans ce fond paysager la trace esthétique, extérieure et « objective », de certains phénomènes sociaux et historiques. Ce fond porte surtout les marques du changement d'un paradigme d'habitation, qui

⁹⁷⁵ Marco Belpoliti, « Gianni Celati e il cinema », *op. cit.*

encore hésite entre l'obsolescence d'un certain usage passé du territoire et l'émergence d'un nouvel environnement. Ces nouvelles formes d'usage du territoire reposent autant sur des modes de construction que sur des modes de déplacement : le dépeuplement de la campagne, par exemple, est relié par Celati autant à la circulation en voiture sur des axes rapides qu'aux nouvelles tendances de l'habitat très urbain et très fermé dans le périmètre privé. C'est dans ces conditions matérielles (de mobilité et de logement) que s'inscrit à son avis la difficulté perceptive et affective dont le paysage rural fait l'objet – suspendu entre oubli et idéalisation simpliste. Le programme que Celati s'est donné depuis les années quatre-vingt – celui de reconstruire une relation (médiante) avec les paysages refoulés dans nos attentions collectives – ne pourra pas se passer de se construire à partir d'une interrogation (ingoldienne) sur les méthodes de déplacement et sur les formes résidentielles.

Alors que le pouvoir et ses standards, à son avis, se sont toujours installés dans les villes, en y aménageant leur ordre (tant chez les anciens nobles que dans la nouvelle économie marchande), la marginalité de la campagne est parcourue par un souffle émancipateur. Dans ces zones rurales se nichent ainsi les dernières capacités de divagation loin des normes établies.

Da noi invece l'insediamento nobiliare è sempre avvenuto nel cuore delle nostre città, con uno scenario d'ostentazione e d'accentramento, dove gli sguardi sono incanalati e bloccati da prospettive fisse. [...] Ciò che ha cambiato questo scenario in modo decisivo è il fatto che le strade nobiliari hanno seguito fino in fondo il loro destino di centri d'ostentazione, e si sono trasformate in aggregati di banche, di vetrine di lusso, di sfarzo pubblicitario, di esibizione di ricchezza, dove tutto ciò che non allude al profitto ha perso qualsiasi significato o fascino.

Chez nous les nobles se sont toujours installés au cœur de nos villes, dans un cadre d'ostentation et de centralisation, où les regards sont contraints par des perspectives fixes. [...] Ce qui a changé cette situation d'une manière décisive est le fait que les rues des nobles ont suivi jusqu'au bout leur destin de centres d'ostentation, en se transformant en conglomerats de banques, de vitrines de luxe, de faste publicitaire, d'exhibition de richesse, où tout ce qui ne renvoie pas aux bénéfiques a perdu toute signification et tout charme.⁹⁷⁶

⁹⁷⁶ Gianni Celati, « Gli ultimi contemplatori delle pianure », in *Riga – Extra*.

Selon Celati, l'ancrage préférentiel du pouvoir dans la ville s'y traduit en un gouvernement des attentions et des imaginations, qui les capture dans « une idée publicitaire de normalité de la vie ». Dans un tel milieu esthétique se déroulerait l'étouffement des libres possibilités contemplatives. Les « derniers contemplateurs », par conséquent, ne peuvent que se cacher parmi les individus isolés dans les espaces ouverts et vagues des campagnes, loin des clichés hégémoniques et de leurs images.

3.3

Journal d'un échec africain – à l'écrit

Le jeu des résonances entre l'expérience de Pasolini et celle de Celati pourrait être joué à nouveau par rapport au partage d'une ligne de fuite africaine. « *Africa, unica mia alternativa!* » : le cri rimbaldien de Pasolini trouverait sans doute chez Celati son écho – bien que moins lyrique, à peine chuchoté entre les dents. Certes, l'évasion pasolinienne loin de l'encerclement nuisible de la modernisation socio-culturelle italienne s'est aussi accompli ailleurs : par exemple en Inde (avec son journal de voyage *L'odore dell'India*) ou dans le proche orient arabe (où il avait tourné le dernier chapitre de sa trilogie de la vie, *Il fiore delle mille e una notte*). Le pan africain de l'évasion de Pasolini s'inscrit surtout dans le projet filmique de *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (1972), un documentaire autour de la préparation d'un film jamais achevé qui aurait dû questionner la modernité et la décolonisation en Afrique à partir du spectre d'une tragédie grecque. Or, la convergence la plus évidente entre cette expérience et celle de Celati ne se joue pas tant sur le plan d'un engagement politique post-colonial (devenu inactuel dans sa forme pasolinienne, probablement), mais plutôt sur celui d'une commune condition d'échec. Tant chez Pasolini que chez Celati – deux fois, comme on va le voir – il sera question de composer des œuvres documentaires à partir des résidus d'un projet échoué.

Certes, comme le souligne Joubert-Laurencin au sujet du projet pasolinien, ces expériences constituent au fond une « forme maîtrisée d'inachèvement » ou, par une formule paradoxale, l'« achèvement de l'inachèvement »⁹⁷⁷. Même si les conditions et les fruits du ratage se différencient, les œuvres respectives se trouvent décliner un

⁹⁷⁷ Hervé Joubert Laurencin, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, op. cit., p. 128-131.

même thème (à la fois formel, théorique et idéologique) : celui du document d'un échec. Si, l'épreuve du réel se donne par l'expérience d'un bâton dans les roues de nos intentions, si – comme l'affirmait Celati plus haut – le réel est surtout l'obstacle qui entrave nos plans, alors l'histoire de la cinématographie du réel se taille dans une série d'innombrables documentations d'échecs. Ces documents de ratages constituent un répertoire de déplacements et de décalages à l'encontre de ce qui avait été déterminé à l'avance – tout obstacle, toute résistance réelle représentant une invitation à l'altération. Le cinéma n'est pas réel, on dirait, il le devient par l'expérience de certaines impossibilités et de certaines pistes imprévues.

Ce qui échoue lors de la première aventure africaine de Celati est le documentaire lui-même : au fond, quel document serait plus fidèle au réel que celui absent, abdiqué ? Néanmoins, l'ombre de cet insuccès est un intéressant journal de voyage rédigé pendant ses repérages (*Avventure in Africa*) et publié rapidement à son retour : c'est-à-dire le deuxième important travail de chronique de l'auteur, après *Verso la foce*⁹⁷⁸. L'occasion de partir en Afrique en 1997 s'était présentée lors d'une proposition d'accompagnement adressé à Celati par l'ami Jean Talon, qui était en train d'esquisser un projet filmique autour des guérisseurs Dogon du Mali⁹⁷⁹. Ce film, toutefois, ne verra jamais le jour : à sa place se déroulera une « comédie d'erreurs, de retards, de mauvaises informations et d'errances »⁹⁸⁰ que la notation de Celati ne se laissera pas échapper. Les expériences quotidiennes de la période de ses repérages donneront lieu à une grande masse de notes qui seront ensuite assemblées sous la forme d'un journal réparti en neuf carnets en vue d'une édition très rapide (en 1998).

⁹⁷⁸ Rebecca West souligne la continuité de méthode et, donc, de forme entre ces deux chroniques tout en mettant en évidence également une ré-émergence du goût autobiographique (au ton ironique) de certains de ses textes précédents basés sur les vécus de la jeunesse (*Lunario del paradiso* et *La banda dei sospiri*) : « Ici, néanmoins, on ne trouve aucune "littérisation" ou fictionalisation explicites ; les carnets racontent les événements, les rencontres, les réactions, les pensées, les sentiments, et Celati se présente ni comme un auteur romanesque ni comme un conteur, mais plutôt comme une voix qui filtre ce qu'elle nous amène de l'enregistrement des choses qui se sont passées. » (*Gianni Celati. The Craft of the everyday storytelling, op. cit.*, p. 249).

⁹⁷⁹ L'épisode est raconté par Nunzia Palmieri dans la notice au texte du Meridiano : « L'idée était née en lisant *Guaritori di follia. Storie dell'altopiano Dogon* (1994), le livre où le psychiatre Piero Coppo fait un compte rendu de son travail de direction du Centre de Médecine Traditionnelle de Bandiagara, un centre né comme projet de collaboration entre les méthodes de soin des Dogons et les systèmes sanitaires de base du pays. Talon en parle avec Celati, enthousiasmé par le projet, et les deux amis partent en janvier 1997 » (« Notizia ai testi », *op. cit.*, p. 1774).

⁹⁸⁰ Rebecca West, *Gianni Celati. The Craft of the everyday storytelling, op. cit.*, p. 262.

Les aventures « africaines » naissent en bonne partie du naufrage de ce projet initial, tombé à l'eau sous tous ses aspects. Le narrateur et compagnon de voyage doit assumer la tâche de soulager l'ami de ses humeurs négatives, de la frustration pour les financements ratés et des rendez-vous manqués, en mettant en place des nouvelles idées et des nouveaux projets pour le futur, tandis qu'il prend des notes marquant des descriptions, des observations et des réflexions sur tout ce qu'il voit.⁹⁸¹

Dans la notice de Celati au seuil du texte, ce cadre se confirme : « Je publie les journaux de voyage tels que je les ai écrits sur la route, avec des révisions et des adaptations pour les rendre lisibles »⁹⁸². La méthode de création recoupe celle de son travail précédent dans la vallée du Po, définie par ce double art de noter qui relie une attention aux détails des milieux à la prise constante de notes. Malgré la perte précoce du compagnonnage de Ghirri, le fantasme d'une écriture photographique, ne cesse pas d'hanté son approche : « dans un raptus de sympathie » pour une dame noire qui demande à l'auteur blanc s'il ne prend pas de photos, Celati lui avoue « ma façon de faire des photos, c'est d'écrire »⁹⁸³.

Tous les matins je transcris mes notes, et je retrouve des noms de lieux, des listes de choses que j'ai vues dans la rue, visages, vêtements, bicyclettes, turbans, savates, grands cartons, petits magasins de barbier, gamins qui essaient d'attraper un touriste, etc. Tout le nuage du rien de spécial qui chaque jour nous entoure, à l'intérieur ou à l'extérieur de l'hôtel, indescriptible.⁹⁸⁴

Dans cette traversée du Sénégal, de la Mauritanie et du Mali, les carnets-enregistreurs retiennent surtout l'expérience sensible d'un milieu quotidien étranger appréhendé

⁹⁸¹ Nunzia Palmieri, « Notizia ai testi », *op. cit.*, p. 1774.

⁹⁸² Gianni Celati, *Aventures en Afrique*, Monaco, Éditions du rocher, 2007, p. 9.

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 57. L'emphase sur une certaine manière d'écrire et d'entretisser l'écriture à la vie contingente revient à plusieurs reprises parmi le texte, comme dans cet éloge de la notation manuelle : « Moi j'écris, parce que je voulais recommencer à écrire à la main, et le journal de voyage sert à ça. Je voudrais faire l'éloge de l'écriture à la main, seulement pour dire que la marée pénètre lentement dans la petite anse de pierres volcaniques, que le soleil est entouré des cirrus blancs et qu'une opacité plane tout autour. Rien que pour passer le temps, sans se presser, en laissant le temps s'entrelacer aux phrases qui viennent les unes après les autres, tandis que le boy balaie le patio et que je contemple l'immobilité du cormoran » (p. 225).

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 29. À côté de ses réflexions, autant ironiques que philosophiques, et des courts passages narratifs, nous retrouvons les listes de détails du paysage qui caractérisait déjà *Verso la foce*. On est à nouveau confronté, par exemple, à son habitude d'enregistrer les écriteaux et les panneaux aperçus dans les rues : « AFRIQUE AUTO, PIÈCES DÉTACHÉES, DIRECTION NATIONALE DES AFFAIRES ÉCONOMIQUES, DIRECTION NATIONALE DE LA GÉOLOGIE DES MINES, LA MAISON DE L'ARTISANT, LUX BEAUTÉ, BOUBACAR KEITÀ... » (p. 28).

par ses innombrables détails⁹⁸⁵. Ce voyage noté à travers le paysage ordinaire d'un univers inconnu, celui de l'Afrique, produit un incessant dépaysement qui semble défricher une possibilité de (auto-)décolonisation. À savoir une émancipation des fantasmes et des clichés qui colonisent mutuellement le sujet occidental (de l'auteur) et les sujets locaux qu'il croise en Afrique. Comme nous le rappelle Iacoli au cours de sa lecture post-coloniale de l'écrivain, Celati fait preuve précocement d'un esprit critique au sujet des phénomènes de colonisation culturelle et identitaire qui accompagnent ceux politiques et économiques. Notamment dans un essai paru la même année du texte crucial d'Edward Saïd sur l'orientalisme (1978), l'auteur italien nous invitait à ne pas sous-estimer le poids de la complicité entre les activités artistiques et les entreprises de l'impérialisme. Les premières, en effet, auraient assuré aux deuxièmes les instruments pour gouverner les formes perceptives et conceptuelles des altérités croisées et de leurs territoires, en les réduisant à des tropes homogènes. En particulier à travers la catégorie d'exotisme (comme processus d'identification stéréotypée de l'autre), Celati dénonce les responsabilités de l'écriture à partir du phénomène de la littérature orientaliste. Ce faisant, il tente de retracer une continuité entre la sphère esthétique et la sphère logistico-pratique de l'écriture (à savoir, littérature et bureaucratie) sous l'égide d'un seul dispositif de gouvernement colonial.

L'esotismo è un modo per catturare le singolarità empiriche del mondo e ritrasformarle – attraverso l'estetica e la geografia – in meraviglie del mondo. Riterritorializzazione del mondo. [...] È il ruolo della scrittura in questo confronto col territorio esotico che balza in primo piano. La burocrazia amministra i territori a distanza attraverso la scrittura. *La letteratura non è che un sotto-genere dell'attività burocratica.*

L'exotisme est une manière de capturer les singularités empiriques du monde et les re-transformer – par l'esthétique et la géographie – en des merveilles du monde. Ré-territorialisation du monde. [...] C'est le rôle de l'écriture dans cette confrontation avec le territoire exotique qui remonte au premier plan. La bureaucratie administre

⁹⁸⁵ Dans une comparaison entre plusieurs autres journaux de voyage littéraires de la tradition italienne récente (Pasolini Moravia, Manganelli), Rebecca West rapproche Celati au Pasolini de *L'odore de l'Inde* à partir d'une commune tendance à privilégier l'attention physique aux événements plutôt que leur rendement dans un discours narratif : « Ce que le texte de Pasolini partage avec le celui de Celati est l'emphase sur le corps perméable, affecté par des vues, des sons et des odeurs qui ne cessent de changer, et aussi le refus de l'écrivain de mouler ces expériences dans une histoire linéaire et logique. » (*Gianni Celati. The Craft of the everyday storytelling, op. cit.*, p. 254).

les territoires à distance à travers l'écriture. *La littérature n'est qu'un sous-genre de l'activité bureaucratique.*⁹⁸⁶

L'administration à distance d'un territoire singulier constitue la prestation que les opérations de domination confient à l'écriture et à ses puissances d'abstraction lors de son agencement bureaucratique. Si la littérature exotique devient une sous-catégorie de l'écriture bureaucratique, c'est qu'elle opère cette fixation du monde dans les catégories symboliques du gouvernant qui semble s'affirmer comme une condition nécessaire de sa domination. Elle n'est pas seule, une certaine tradition ethnographique l'accompagne selon Celati : l'« exotisme » et la « curiosité ethnographique » remontent à une même opération de territorialisation des altérités coloniales, une « écriture des peuples » (ethnographie) qui représente l'autre face de la médaille impérialiste et qui appelle un travail de D-écriture des populations⁹⁸⁷. Se dessine, ici, une possible lecture (an)écologique des politiques de colonisation dont la violence s'inscrit dans l'imposition d'un système de normes et de protocoles préétablis à des milieux particuliers et distants, sans aucun souci d'une véritable correspondance avec les singularités locales de ces contextes.

La « littérature exotique » et la « littérature ethnographique » deviennent ainsi les deux spectres (d'appropriation) à conjurer et à parodier au cours de l'expérience d'écriture d'*Aventures en Afrique*. À cette hauteur se situe le couplage entre le geste politique post-colonial et la documentation du quotidien par la prise de notes de Celati, au nom de la fabrication d'un espace de contre-fiction décolonisatrice (ou D-colonisatrice), dont la première cible serait le récit par lequel le dominant raconte son identité et celle de ses dominés. Ces journaux de notation – où ne s'enregistrent que les fragments presque dérisoires des sensations et des pensées d'une immersion dans des contingences quotidiennes – résistent autant aux projections fictionnelles de l'exotisme narratif qu'aux grilles explicatives d'un certain projet ethnographique. Ainsi cet effort D-colonisateur suppose d'abord une tentative de D-colonisation de l'écriture des emprises de la narration ainsi que de l'explication scientifique : il ne s'agit pas de mettre en scène une histoire romanesque et aventureuse sur ce fond exotique ; il ne s'agit pas non plus de produire un savoir ethnographique en transformant les éléments aperçus

⁹⁸⁶ Gianni Celati, « Situazioni esotiche sul territorio », introduction à Anita Licari, Roberta Macagnani, Lina Zecchi, *Letteratura esotismo colonialismo*, Cappelli, Bologna 1978, p. 9-26, p. 24.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 9.

en « information, données factuelles, explication conceptuelle »⁹⁸⁸. Si, comme l'affirmait récemment un dossier brésilien de la revue *Multitudes*, le « post-colonial n'existe pas »⁹⁸⁹, c'est que nous en avons pas encore fini avec le démantèlement de l'héritage colonial qui parasite nos rapports avec les êtres et les territoires colonisés. Et on a encore, toujours, besoin de chercher des formes de médiation – à la fois de perception et de prédication de l'autre – moins parasitées par notre point de vue dominant : la D-écriture illustrée par Celati pourrait en être une.

Chez Celati, cette attention de la notation tournée vers les environnements quotidiens et étrangers de l'Afrique (urbaine et rurale) emporte le sujet occidental dans un dépaysement qui engendre tout d'abord une prise de distance par rapport à son propre horizon culturel et social. La décolonisation d'*Avventure in Africa* commence par l'émancipation des habitudes et des valeurs qui agencent la réalité de l'auteur (un certain rapport au temps, à la rentabilité, aux espaces extérieurs, à la propreté...). L'observation des paysages quotidiens des autres rend Celati un peu plus étranger à lui-même par l'enchâssement de deux engrenages : celui d'une *pars destruens* (la déconstruction d'une forme de vie et de sa perspective de jugement) et celui complémentaire d'une *pars construens* (l'émergence d'une forme de vie mineure, peu perceptible avant)⁹⁹⁰. Bref, une D-territorialisation occidentale se produit par la territorialisation africaine.

J'ai souvent envie de m'enfuir dans les rues de Bamako. [...]. Dans les rues tout se meut par flux discontinus, occupations passagères, rencontres fréquentes, éternelles déviations de parcours. Des mouvements affairés mais déviés, dans l'espace rempli de corps humains, de couleurs vives, de marchandises amoncelées. Rien n'est isolé dans sa portion d'air, tout est enveloppé par le même nuage de poussière et d'odeurs. Dans le frottement continu de gens qui vous parlent dès qu'ils vous voient, sans barrières qui vous abritent des contacts, j'oublie la *privacy* funèbre avec laquelle je cohabite en Angleterre...⁹⁹¹

⁹⁸⁸ Gianni Celati, *Aventures en Afrique*, *op. cit.*, p. 105.

⁹⁸⁹ Voir notamment le dossier iconographique « Le post-colonial n'existe pas » (par Michelle Matiuzzi, Jota Mombaça et SaraElton Panamby) dans le numéro 65 de la revue *Multitudes*.

⁹⁹⁰ Une décolonisation en deux temps, celui de la *pars destruens* plus celui d'une *pars construens*, représente une hypothèse interprétative que nous reprenons de Giulio Iacoli, *La dignità di un mondo buffo*, *op. cit.*, p. 109.

⁹⁹¹ Gianni Celati, *Aventures en Afrique*, *op. cit.*, p. 25.

Nous pouvons remarquer que cette attention aux milieux africains devient la découverte d'une certaine manière différente de vivre un milieu (à savoir d'entretenir des relations à travers l'espace et le temps qu'on habite), plus sensible à l'ensemble des phénomènes qui le constituent dans son processus. À savoir, l'attention écologique aux environnements à partir desquels on écrit par la prise de notes conduit l'auteur à saisir des paradigmes d'habitation plus écologiques, donc plus désirables à ses yeux, car en échange constant avec l'animation de ce qui nous entoure. À plusieurs reprises Celati observe, dans un tel territoire quotidien, la vertu du contact permanent et immédiat avec le nuage de gestes, de mouvements, d'odeurs et de sons qui enveloppe ces vies en le détournant de tout chemin trop personnel et volontaire. Dans une telle situation, ce qui le frappe davantage serait de l'ordre d'une certaine baisse (admirable, à son avis) du seuil de subjectivité et de volonté qui desserre la prise de l'appropriation individualiste sur les choses et les événements : le « cocorico du moi » s'y tait.

Ici les choses neuves n'existent pas, tout est abimé et usé, comme s'ils consommaient les déchets des bêtes européennes. Dans nos pays à la richesse radieuse, on considère ces gens comme des misérables. Mais cet homme à la veste en lambeaux, cette femme squelettique et édentée, ces gamins vêtus de chiffons, ce vieil homme qui dort sous une table n'ont l'air d'avoir ni angoisse ni plainte. Il est étrange que chez nous, pour la majorité de nantis que je connais, se plaindre soit comme un automatique cocorico du moi.⁹⁹²

Celati s'intéresse à la grâce de ces formes de vie qui – ne s'inscrivant pas dans une perception exacerbée de la propriété personnelle – décroïssonne les distinctions entre l'intérieur et l'extérieur, dérangeant la propr(i)été de nos rangements.

Juste à côté, sur le trottoir, une femme vendait des oranges, assise par terre et enveloppée dans le même nuage de poussière; d'autres étendus sur le sol, dormaient en paix, alors que moi je toussais, en transitant sur ce trottoir. Nous tenons tant à distinguer l'humanité des ordures, nous devrions nous arrêter enchantés devant cette indo-

⁹⁹² *Ibid.*, p. 60.

lence, cette indifférence à séparer nettement le dedans de l'homme des ordures du monde.⁹⁹³

Ceci dit, il tente consciemment de ne pas tomber dans le piège d'une adhérence absolue et niaise aux « autres », qui en épuiserait d'une manière vicieuse l'altérité ainsi que le potentiel d'altération. L'alarme des différences sonne systématiquement, et modère les élans de sympathie : puisque, à un moment donné, « vous vous apercevez que vous êtes né ailleurs, que la sympathie a ses limites et que les mots perdent leur couleur, comme le linge exposé au vent »⁹⁹⁴.

Mais ici je suis avant tout un fantôme à la peau blanche, un touriste perdu, il n'y a pas grande chose à dire. C'est trop facile de jouer aux écrivains qui vont dans les pays exotiques avec des idées précises, en oubliant qu'ils sont blancs et touristes.⁹⁹⁵

Reconduit inexorablement à sa condition peu confortable de visiteur étranger aux milieux habités, Celati tente de retourner le constat de sa position particulière en une critique à ce petit-fils post-colonial (c'est-à-dire, néo-colonial) de l'exotisme et des explorations qu'est le touriste. Son voyage noté cherche à trouver sa place entre une double position touristique : à la fois totalement indifférente aux environnements traversés et trop soudée par une illusion d'immersion qui aveugle toute différence irréductible. Il cherche plutôt une distance intermédiaire d'échange, celle de quelqu'un qui se laisse affecter par des formes de vie sans tomber dans l'illusion d'une identification ou d'une intelligence immédiates. En se rapprochant du milieu africain – moins d'un environnement géographique (par exemple, la brousse) que des manières d'habitation de celui-ci –, Celati gagne surtout un éloignement de son milieu propre, qu'il va

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 212-213.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 58-59.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 83. En même temps il questionne le sort des formes de vie africaines qui l'entourent dans ce monde globalisé et leur appropriation de son mode de vie : « Mais les Africains iront-ils vers l'Occident ? Deviendront-ils débraillés, pédagogiques, romantiques, dépressifs, avec cette manie de vouloir tout contrôler ? Croiront-ils en la *privacy*, aux vacances, aux projets, à la tête projetée vers l'avenir et jamais dans le présent ? » (p. 279).

regarder avec un certain détachement à son retour⁹⁹⁶. Ayant voyagé dans l'Afrique francophone, il se retrouve atterrir à Paris où sont inscrites les notes qui terminent son neuvième et dernier carnet. C'est donc ici, dans la métropole parisienne, qu'il exerce une sensibilité critique, accrue par le décalage, aux environnements de l'Europe civilisée de la fin du vingtième siècle. Ces environnements (à haut taux médiatique) se transforment sous le regard de Celati en des espèces d'anti-environnement tellement tout semble enveloppé dans un contrôle absolu et artificiel, dans une mise en scène ubiquitaire. La médiation y règne, par une application programmée qui ne doit jamais négocier avec l'immédiat et les entraves propres au singulier et au contingent du réel.

Oui, mais pourtant, une fois débarqué en Europe, ici aussi c'est comme si l'on était dans un documentaire perpétuel, où tout est propre, rangé, poli, *glossy*, *flashing*, refait à neuf, même pas un déchet trop voyant, une voiture trop déglinguée, un vêtement vraiment démodé, un magasin qui soit resté comme il y a cinq ans, une vitrine avec des livres qui ne soient pas des nouveautés absolues. Nous nous promenons dans Paris et nous voyons seulement cet autre documentaire du totalement nouveau, sans plus rien de précaire, de pauvre, de déchu, d'arrangé, de rongé par le vent, de mis à l'écart par le destin. C'est le documentaire de la simulation globale, du non-lieu, sans échappatoire, qu'on nous montre à titre publicitaire le jour et la nuit, derrière l'écran de verre qui nous est donné pour vivre ici.⁹⁹⁷

Les espaces urbains de Paris sont ainsi transformés par le regard de Celati en une caricature d'une tendance an-écologique des modes d'usage des milieux sensibles dans l'Europe la plus centrale, riche et moderne. L'agencement de ce genre de milieux trace le protocole d'une approche fictionnelle aux rapports environnementaux, qui se fonde sur une préemption des contingences et des circulations au profit d'une programmation optimisée.

⁹⁹⁶ Une connexion éthique se produit entre le déplacement, les médiations perceptives et élaboration des formes de vie, comme le soulignait Comolli : « On ne change pas de place = on ne change pas. La télévision telle qu'elle est faite par les programmeurs est une machine à conserver. Que rien ne bouge. Conserver des spectateurs... conserver les spectateurs qu'ils ne changent pas ni de chaîne, ni de vie. » (Jean Louis Comolli, *Voir et pouvoir*, *op. cit.*, p. 79).

⁹⁹⁷ Gianni Celati, *Aventures en Afrique*, *op. cit.*, p. 286.

3.4

Deuxième journal d'un échec africain

– à l'écrit et à l'écran

L'approche documentaire appartient à l'art de se déplacer, voire de se laisser déplacer, en fonction de ce qui arrive et de ce qui résiste, alors que l'approche fictionnelle insiste sur sa trajectoire malgré les accidents contingents : c'est l'hypothèse qu'on formulait plus haut. On souhaite ainsi mesurer la sensibilité documentaire et son succès par la souplesse de son plan d'action. Ce principe de mobilité, d'autre part, désigne un autre accord potentiellement fécond, celui entre le déplacement du voyage et les déplacements du projet. Un documentaire en voyage, donc, constitue une sorte d'expérience documentaire à la puissance deux, où l'ouverture du déplacement physique entraîne celle d'une création sans cesse déplacée et re-improvisée.

Au cours des voyages errants d'*Avventure in Africa* où se délite le plan filmique de l'ami Talon, Celati n'arrête pas d'esquisser des lignes de fuites par lesquelles le film pourrait se transformer – et finalement se sauver. On dirait presque que ces mêmes rencontres éparpillées avec des lieux et des personnages, où s'enlise le chantier du documentaire originellement prévu (dans une série hilarante de retards et malentendus), sont absorbées et propulsées par l'esprit documentariste de Celati vers des nouvelles lignes filmiques possibles. Au fur et à mesure que les amis avancent et que le projet s'égare, Celati égrène ses propositions d'alternatives (finalement non retenues) : celle d'un documentaire autour des cars vacillants et débordants, à la démarche lente et aléatoire, qu'ils sont obligés de prendre pour voyager ; ou celle d'un film sur leur guide Boubacar, formidable marcheur ; ou encore celle de travailler sur le réseaux de rues et de ruelles de la ville de Saint-Louis. Dans la lignée de ces exercices de flexibilité circonstancielle, l'atelier de réalisation de *Diol Kadd* fera recours aux vertus du déplacement pour contrer le risque d'échouer.

À plusieurs reprises, Celati se trouve vivre quelques mois dans un petit village sénégalais – en y rassemblant des « journaux » ainsi que les « prises de vue » d'où il tirera son film – suite à une invitation en 2003 de la part son ami Mandiaye N'Diaye, acteur local émigré en Italie. Il faut aider ce dernier à monter une pièce de théâtre dans son village natal. Cette même pièce de théâtre devait précisément faire l'objet du tra-

vail filmique selon ce que Celati avait prévu avant le séjour. Le projet de départ annonce la ré-écriture en wolof d'une comédie d'Aristophane (*Ploutos*) consacrée au thème de la richesse et de la pauvreté, dont la mise en scène serait confiée aux habitants de Diol Kadd⁹⁹⁸. « Le jeu de la richesse et de la pauvreté », tel était son titre. Le jeu de cette histoire ré-scénarisée aurait dû constituer une occasion d'interroger les modes de vie d'une communauté prise par l'oscillation entre une humble tradition paysanne et l'ouverture à un monde moderne et occidental, en tant que promesse et menace à la fois. Les notes de réalisation réunies en 2003 fixent un plan de tournage pour l'année suivante autour de cette pièce dont les répétitions venaient d'avoir lieu : il s'agit de construire un film autour de plusieurs séquences théâtrales se déroulant dans des espaces quotidiens jusqu'à au moment conclusif d'un voyage en Italie des interprètes pour rejouer le spectacle devant un public de migrants sénégalais. La machine filmique est pensée pour accompagner le projet théâtral dans l'interrogation des conditions de vie locales, de leurs transformations en cours ou à venir, entre une certaine pauvreté (digne) et les mirages de la richesse. Ce sont des préoccupations proches – abstraction faite pour des styles et des engagements divergents – de celles du Pasolini de *Carnet de notes pour une Orestie africaine*, qui mobilisait lui-aussi les modèles archaïques du théâtre grec pour questionner un présent africain en évolution. Quelques aspects importants rapprochent l'œuvre de Pasolini de celle de Celati. Ce sont dans les deux cas, des journaux de voyage où une subjectivité se met à l'épreuve des altérités (sans vraiment leur donner directement la parole). Certes, il y a un point de vue subjectif, mais il est avoué et son « idéologie » est « mise à nu ». Ce point de vue doit être testé jusqu'à frôler l'échec d'une manière programmatique pour ne pas tomber dans le risque permanent de l'appropriation – comme le remarque Joubert Laurencin à propos de ce qu'il appelle « l'idée d'altérité pasolinienne » : « c'est justement d'arriver avec des idées toutes faites et de voir où elles peuvent se rencontrer ou bien où est-ce que ça va pas marcher ». Tel est le sens de l'opération de Pasolini (d'une manière essentiellement similaire à celle de Celati) où « le film permet le voyage, ou profite d'un voyage » et entraîne finalement, par son geste de vérification

⁹⁹⁸ On peut consulter une note de synthèse grâce à une publication numérique. Voir : Gianni Celati et Mandiaye N'Daiye, « Le jeu de la richesse et de la pauvreté. Progetto per un film su un villaggio africano », in *Riga-Extra*.

sur place, « un déplacement également dans l'ordre de la doctrine, qui impose un document »⁹⁹⁹.

La machine cinématographique imaginée par Celati est destinée à tomber en panne et à se soumettre fatalement aux sinuosités du réel. Passé par cette série de « tâtonnements, de déménagements et de réajustements constants » qui caractérise la scénarisation diffuse et interactive de tout documentaire, le film qui sera présenté au festival de Rome en 2010 ne ressemble pas du tout à ce qui a été imaginé au début. Il aura fallu renégocier beaucoup d'éléments trop programmés contre les contingences traversées pour donner une vie à ce film qui, sans cela, aurait été coincé dans la cage de ses présupposés :

Ora c'è questo film africano su cui lavoro da ormai quattro anni e che ho girato in un piccolo villaggio del Senegal ; al villaggio ho fatto recitare una commedia sulla ricchezza e sulla povertà e poi gliel'ho fatta vedere con grande successo ma non riesco a tradurlo in un film per l'Italia forse perché me l'ero troppo raccontato prima di farlo e ci sono topi impliciti che uno spettatore qualsiasi non riuscirebbe a cogliere. Bisogna sempre esporsi a qualcosa che non si sa prima, a quel che ci cade casualmente sott'occhio, all'errore.

Il y a maintenant ce film africain sur lequel je travaille depuis quatre ans désormais et que j'ai tourné dans un petit village du Sénégal ; j'ai fait jouer au village une comédie sur la richesse et sur la pauvreté qu'ensuite je leur ai montré avec un grand succès, mais je n'arrive pas à le traduire en un film pour l'Italie, peut-être parce que je me l'étais trop raconté avant de le faire et il y trop de choses implicites qu'un spectateur quelconque n'arriverait pas à saisir. Il faut toujours s'exposer à quelque chose qu'on ne connaît pas à l'avance, à ce qui se manifeste à nous par hasard, à l'erreur.¹⁰⁰⁰

Après en avoir fait un montage raccourci pour les habitants du village, le film ne trouvera sa forme de diffusion qu'après que le réel aura D-écrit par ses imprévus et sa part obtuse le projet cinématographique imaginé. De la pièce africaine ne resteront que quelques bribes dans une ambiance d'inachèvement qui expose des gestes relevant

⁹⁹⁹ Tous les extraits cités sont tirés de Hervé Joubert Laurencin, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, *op. cit.*, p. 131.

¹⁰⁰⁰ Gianni Celati, « Intervista a Gianni Celati in occasione della presentazione dei suoi film all'Università di Torino », *op. cit.*

plutôt de l'ordre du casting, du repérage et de la répétition (où résonne *L'Orestide* de Pasolini).

En réalité, *Diol Kadd* n'est pas réductible à un simple travail cinématographique, puisqu'il constitue plutôt un système polyvalent de dé-écriture(s) documentaire(s) où s'entremêlent la vie, le texte et le cinéma comme son sous-titre l'annonce : *Vita, diari e ripresa in un villaggio in Senegal*. Le premier terme (la vie) est la matière commune qui relie l'écriture et l'image dans une création bicéphale. Dans son édition italienne, l'œuvre bifurque en deux volets étroitement connectés, une série de journaux datant de la période entre 2001 et 2006 et un film : le premier se compose des notes de compte rendu d'un long chantier cinématographique tandis que le film intègre dans la voix off beaucoup de matériaux notés du premier. Par ce travail tardif semblent enfin se rejoindre les deux veines – celle de la prise de notes et celle de la prise de vue, de l'expérience documentaire de Celati – de sa recherche d'une D-écriture (filmico-littéraire). Tant à l'écrit qu'à l'écran, le sujet de la mise en scène théâtrale recule en arrière-plan, pour laisser la place aux gestes et aux moments quotidiens de l'existence africaine : dans le texte comme dans le film, le simple passage de la vie devient le sujet central. À cet égard, le titre choisi pour la double publication (*Passare la vita a Diol Kadd*) est éloquent.

Le récit de ce passage de la vie ne peut être enregistré que par des notes dépourvues de toute ambition romanesque ou par une caméra déliée de tout projet fictionnel ainsi que de toute intention informationnelle. Ce n'est pas par les fragments du quotidien qu'on pourra fabriquer le sens d'un roman ou des *news*.

Quello che scrivevo sono osservazioni sul modo di passare la vita in un piccolo villaggio africano, piantato nella grande savana che va dagli ultimi quartieri di Dakar al confine settentrionale del Senegal. Vorrei che tutto apparisse meno romanzesco possibile, perché non se ne può più di queste vite da romanzo a cui dovrebbe somigliare anche la nostra. Qui non c'è niente che possa attirare le frettolose chiacchiere dell'attualità. Giorno per giorno passa la vita e basta.

Ce que j'écrivais, c'étaient des observations sur la manière de passer la vie dans un petit village africain installé dans la grande brousse qui va des derniers quartiers de Dakar à la frontière septentrionale du Sénégal. Je voudrais que tout apparaisse le moins romanesque possible, car on n'en peut plus de ces vies romanesques auxquelles

la nôtre est censée ressembler. Ici rien ne peut attirer le bavardage hâtif de l'actualité. Jour après jour, la vie passe et basta.¹⁰⁰¹

La pièce théâtrale se transforme du cœur du projet initial en un prétexte pour habiter un milieu (celui d'un village du Senegal) en apprenant à le connaître sensiblement : c'est-à-dire, à en connaître autant la forme de la vie des habitants. Rapidement l'attention (dirigée par l'objectif du stylo comme de la caméra) se détourne de la mise en scène pour aller cadrer la constellation des présences, des habitudes et des signes peuplant cette routine du village qui entoure silencieusement la fabrication de la pièce.

Perciò avevo l'idea della recita all'aperto ripetendo a volontà gli episodi, in mezzo alla gente di passaggio. Ma tutto questo è rimasto sulla carta e solo in pochi casi la recita della commedia all'aperto è risultata usabile nel montaggio. [...] Alla fine mi è parso che le situazioni da filmare fossero quelle a cui nessuno bada : cioè le ore del giorno, dal primo mattino alla luce delle lampade serali, il tempo che passa e la nostra vita che se ne va per ore, momenti e giorni, senza che ce ne accorgiamo.

J'avais donc l'idée de la mise en scène en plein air en répétant les épisodes plusieurs fois, au milieu des gens qui circulent. Mais tout cela est resté sur le papier et ce n'est qu'en des rares cas que le jeu de la comédie en plein air a été retenu au montage. [...] Finalement il m'a semblé que les situations à filmer étaient celles auxquelles personne ne prête attention : c'est-à-dire les heures du jour, du petit matin jusqu'à la lumière des lampes du soir, où le temps passe et notre vie s'en va à travers des heures, des moments et des jours, sans qu'on s'en aperçoive.¹⁰⁰²

Ce qui n'était auparavant que le fond destiné à soutenir silencieusement le projet écrit – la vie quotidienne, la scène du village, le passage du temps – remonte finalement au premier plan et devient la matière principale (vivante et bruyante) du film, dès que la réalisation et le montage décident de s'y consacrer entièrement. Aucun regard « ethnographique » ni exotique n'intervient dans cette observation : au contraire, on pourrait même se croire – comme le remarque Belpoliti – dans « un village de la cam-

¹⁰⁰¹ Gianni Celati, *Passar la vita a Diol Kadd*, Milano, Feltrinelli, 2011.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 29. Ailleurs, Celati revient sur cette réflexion autour du changement dans la substance de son plan de réalisation : « Mon idée d'installer ma comédie dans les rues et de mélanger les scènes écrites avec les aller-retours des gens me semblait de plus en plus saugrenue. Malgré les efforts et la capacité de Mandyaie, Moussaka et les autres. Mais c'est tout l'ensemble de cette manière de vivre, des travaux agricoles, de ce grand paysage qui retient toujours mon attention, qui reste en dehors des prises de vue » (p. 76).

pagne de Ferrare ou du Frioul pendant les années cinquante ou soixante »¹⁰⁰³. L'ambiance de *Strada provinciale delle anime* et de *Diol kadd* n'est pas si éloignée : la vie, considérée dans ses moindres détails ordinaires, paraît se ressembler partout.

Celati a l'impression que ce renversement de la logique filmique convient mieux à l'esprit anarchique de ses interprètes, à leur vitalité débordante qui sape sans cesse l'ordre de la mise en scène. Le film tâchera donc d'accompagner leur débordement. Plutôt qu'à jouer pour la caméra, ils semblent davantage intéressés à jouer avec la caméra : c'est-à-dire, à jouer leur vie devant celle-ci, un jeu dont le goût leur appartient spontanément. Le « jeu de la richesse et de la pauvreté » glisse petit à petit dans le jeu de la vie quotidienne. L'héroïne de cet exercice d'apparence devient la jeune et exubérante Nianga (surnommée la « déchaînée » par la petite troupe) qui joue son corps et son éros pour la troupe, malicieuse et légère : le commentaire de Celati nous invite à saisir dans ces gestes la conscience de la « gratuité d'un jeu » omniprésent, dont la séduction n'est qu'une occurrence. Tout le projet cinématographique se laisse donc scander par son rythme constant et joyeux.

L'allegria che ha preso tutti era qualcosa che faceva girare la testa persino a Moussaka, alla fine. Per quello ho interrotto la scena, quando nessuno badava più al copione, ai dialoghi, al seguito della recita, e le signore si affollavano intorno a Moussaka per lodarlo, per dirsi quanto s'erano divertite. Non era più un film, era pura voglia di vita.

La joie qui avait nous avait pris tous était quelque chose qui faisait tourner la tête même à Moussaka, au final. C'est pour ça que j'ai interrompu la scène, lorsque personne ne prêtait plus attention au scénario, aux dialogues, à la suite de la récitation, et les dames se réunissaient autour de Moussaka pour le féliciter, pour se dire combien elles s'étaient amusées. Ce n'était plus un film, c'était de la pure envie de vivre.¹⁰⁰⁴

C'est exactement cet égarement du scénario, cette fusion tendancielle du film et de la vie qui constitue à la fois le carburant le plus nourricier et l'expérience-limite du travail documentaire où celui-ci frôle presque la dissolution. Peut-être qu'il est nécessaire de courir ce risque de dissolution et le côtoyer avec confiance, pour arriver – comme le souhaite Celati – à « filmer tous ces répertoires de vie quelconque », en-deçà des

¹⁰⁰³ Marco Belpoliti, « Celati e il cinema », in *Riga – Extra*.

¹⁰⁰⁴ Gianni Celati, *Passar la vita a Diol Kadd*, *op. cit.* p. 131.

calculs de signification qui dans notre « riche Occident » transforment « la vie qui passe » en une « maladie anxigène »¹⁰⁰⁵. Et le film défile ainsi, doucement, à travers une série de tableaux du paysage (humain, botanique, sonore, météorologique...) de *Diol Kadd*, bercée par une alternance entre la voix-off posée du journal de Celati et la bande son. Ce sont les tableaux des situations atmosphériques (les pluies, le ciel à l'aube, celui au crépuscule...), des personnages (Mandyaie l'ami acteur, Nianga la séductrice, Moussaka le saint Mouride, la tante Thioro aux dix-sept enfants...), des moments de vie quotidienne (le petit déjeuner en ville, la cuisine dans la cour d'une maison, les travaux agricoles, le marché...), des éléments végétaux (un ancien bois de Baobab, les arbres Kadd, le profil jaune de la brousse...), sans oublier ceux de la troupe elle-même à l'œuvre (intégrée directement à l'intérieur de l'univers filmé). Le journal de *Diol Kadd* constitue la trace filmique d'une observation qui semble courir après quelque chose d'omniprésent et de fragile. L'appareil d'enregistrement (cinématographique, scriptural) saisit un « quelconque » dont la banalité recèle ce qui est à la fois le plus décisif et le plus fuyant, le plus précieux et le plus inappréciable : des formes-de-vie.

Nous pensons à Giorgio Agamben qui nous a récemment invités à cerner dans la catégorie de la forme-de-vie un plan politique aussi fondamental que furtif. Penché sur l'expérience de Guy Debord lors de la conclusion de sa série *Homo Sacer*, il n'a pu qu'associer le constat de l'importance de cette dimension – où forme et vie s'indéterminent réciproquement – à l'évidence de la difficulté d'en retracer le profil, tellement celui-ci serait enseveli dans le tissu intime et ordinaire de nos vies¹⁰⁰⁶. La forme-de-vie ruisselle nulle part et partout. On doit d'ailleurs à une telle « clandestinité » une certaine garantie de la part l'ingouvernable que tout entre-tissage de forme et de vie oppose aux dispositifs d'appropriation gouvernementale et explicative. Cette même clandestinité, pourtant, semble vouer la forme-de-vie à une latence dont l'activation et

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰⁰⁶ Dans un entretien récent avec Patrick Boucheron le philosophe italien est revenu sur ce nœud central de sa pensée de la forme-de-vie à partir de l'expérience de Guy Debord : « Et si, dans ces films comme dans ses livres, Guy revient toujours sur sa biographie, sur les visages des amis et les lieux qu'il a habités, c'est, je crois, qu'il ressentait obscurément que c'était justement là que se cachait l'arcane de la politique, sur lequel toute biographie et toute politique ne pouvaient que faire naufrage. L'élément politique authentique insiste dans la clandestinité de la vie privée, mais si on essaie de la saisir elle ne nous laisse entre les mains que le fade, incommunicable quotidien » (« L'archéologue et l'historien », in *Critique*, n. 836-837, p.164-171, p. 166-167).

la revendication s'avèrent difficiles : il suffit d'un peu trop de pression volontariste et idéologique pour qu'elle soit prête à se dissoudre...

Il est possible qu'un des gestes les plus lucides d'une approche D-colonisatrice dans les territoires africains coïncide avec cette tâche incertaine d'observer le quelconque de leurs multiples formes-de-vie, en accompagnant leur jeu. Alors que la machine coloniale avait fonctionné comme un dispositif producteur de vie nue (à scolariser, punir, exploiter, déplacer...), une trajectoire émancipatrice pourrait se situer à la micro-échelle de la reconnaissance d'un déploiement incessant de manières spécifiques au cours duquel des vies africaines poursuivent leur individuation. Cela signifie pouvoir saisir la façon particulière qu'ont ces formes-de-vie de ne pas se laisser capturer dans un fantôme de tradition (folkloriste ou primitiviste), ni dans les clichés d'un avenir global uniformisé : une telle manière joue entre les deux, elle invente des impuretés tierces dans les milieux actuels où elle évolue. Ce qui se donne à voir à travers la trame d'instantanés quotidiens et anonymes qui sont assemblés par le documentaire de Celati, le protagoniste invisible qui perce leur banalité presque dérisoire, pourrait bien être l'ombre clandestine de quelques formes-de-vie. Bien que radicalement désarmés face à cette clandestinité, nous disposons peut-être de quelques moyens pour percevoir et ré-élaborer nos propres formes de vies (dans une direction singulièrement plus émancipée et collectivement plus soutenable) : ceux que le travail documentaire nous fournit. Le travail documentaire (et non pas le document brut) « ne prend pas pour objets des vies, mais des formes de vie », non pas des vies nues mais les « « formes qui traversent ces vies réelles ». C'est à travers un éloge du cinéma documentaire que Marielle Macé s'empare de l'interrogation politique mobilisée par Agamben autour du concept de formes de vie :

C'est parce qu'il est en quelque sorte la conscience esthétique de ce maniérisme infini du vivre que le documentaire rencontre et éclaire notre interrogation sur ce qu'il en est justement de nos formes de vie, de notre « comment » (comment vivre ? comment vivre ensemble ? faut-il vivre autrement ? et ailleurs, comment vit-on ? et pourrait-on aussi vivre comme ça ?)... La question politique se formule précisément aujourd'hui comme une incertitude quant aux formes de vie, dans le désir non pas exactement

d'une autre vie, mais de beaucoup d'autres façons de vivre, c'est-à-dire de valeurs du vivre... qu'il faut imaginer, et qui souvent se trouvent exister quelque part.¹⁰⁰⁷

Par les prises effectuées au moyen des carnets et des caméras, Celati contemple quelques façons désirables d'habiter un village africain au bord du désert, qui sont moins à confier aux soins de l'imagination qu'à ceux d'une recherche. Sans les figer sous un regard exotique, il tente de se poser avec elles la question de leur puissance et, donc, celle de leur avenir : tel est le sens du projet qu'il partage avec Mandiyaie autour de l'histoire d'un paysan qui veut devenir riche. L'attention de Celati pour le « comment vivez-vous aujourd'hui » devient le relais pour une autre attention, celle du comment « vivrez-vous demain (et nous avec vous) ». La dernière séquence du film montre la projection d'un montage autour de la pièce théâtrale à la communauté du village et la double question s'adresse ainsi directement à la communauté¹⁰⁰⁸. Sur un écran bricolé avec quelques poteaux en bois et un drap blanc, on improvise une salle en plein air pour une séance cinématographique nocturne. Du moyen métrage issu d'un premier montage, nous ne voyons que quelques bribes – les plans semblent plutôt préférer s'attarder sur le public.

L'inversion de ces scènes correspond à la logique de *Diol Kadd* qui, par ces mêmes plans, est en train de se conclure. Ce n'est pas le projet achevé de mise en scène qui reste au cœur du film (il nous sera raconté sur un plan potentiel par la voix du narrateur) mais tout ce qui l'entoure, à savoir les formes du quotidien des vies de gens du village. Elles renvoient à la forme de vie que, par reflet, ont dû adopter le cinéaste et ses collaborateurs : on ne filme jamais des formes de vie sans travailler en même temps sur sa propre forme de vie. Un des traits qui caractérisent le plan de la forme de vie (autant selon Macé que selon Agamben) serait exactement celui d'une fondamentale « communicabilité » : elle apparaît, fait l'objet de débat, se transmet, se déplace, s'échange. Au fond, c'est une expérience assez commune dans les pratiques et les déontologies du travail documentaire, celle d'ajuster sa forme de vie en fonction

¹⁰⁰⁷ Marielle Macé, *Styles. critique de nos formes de vie*, *op. cit.*, p. 311. Ses réflexions ont abordé directement la question de la « forme-de-vie » telle qu'Agamben l'énonce dans son texte : « Formes de vie. Un secret de Polichinelle », in *Critique*, n. 836-837, 2017, p. 31-42.

¹⁰⁰⁸ Dans ce cadre interprétatif il est possible, à notre avis, de valoriser l'élément politique du film de Celati et de formuler une réponse à la critique sceptique de Leonardo De Franceschi qui accuse Celati de garder une position mélancolique, passive et extérieure (non sans s'appuyer sur des tendances effectives de l'œuvre). Ce texte rapproche, d'ailleurs, *Diol Kadd* au travail de Pasolini sur la base des mêmes défauts. Voir : Leonardo De Franceschi, « La sua Africa », in *Cinemafrica*.

des milieux et des êtres vivants qu'on côtoie lors du tournage. Filmer quelqu'un ou quelque chose dans un régime de création documentaire demande avant tout la recherche d'une forme de vie adaptée, congrue et harmonique tout le long du partage spatial et temporel du chantier cinématographique (même au-delà)¹⁰⁰⁹. À ce propos, dans *Diol Kadd*, il est au moins autant question d'observer et de considérer la forme de vie des habitants filmés (dans son présent et dans son devenir) que de le partager en mettant en question la forme de vie des hôtes qui filment. Ce double questionnement aboutira peut-être à un troisième plan de débat et de modification, celui qui se joue dans la réception du spectateur.

¹⁰⁰⁹ Nous déplaçons dans le domaine du travail documentaire une certaine notion du travail artistique comme élaboration d'une forme de vie (plutôt que création d'une « œuvre ») qui a été argumentée et testée par Franck Leibovici dans son expérience déjà mentionnée dans l'introduction (*Des formes de vie*), *op. cit.*

Seuil

**ROMA 2013 – L'INTENSITÉ
LA PLUS FAIBLE POSSIBLE**

PAOLO SORRENTINO – GIANFRANCO ROSI

Une des premières séquences du film dresse le portrait d'un botaniste absorbé dans une mystérieuse pratique d'écoute : à l'aide d'un microphone, il cherche la présence – autant invisible que nuisible – d'un parasite en train de ronger le cœur d'un groupe de palmiers. Le fléau se manifeste par des vibrations sonores imperceptibles que seule une attention précise et une amplification technique peuvent dévoiler. Dès son début, nous avons l'impression que le film dévoile secrètement au spectateur la mise en abîme du sens de son opération, en se reflétant dans le miroir de l'histoire de son personnage. Il s'agit du film *Sacro Gra* (2013) tourné par le documentariste Gianfranco Rosi dans les territoires périurbains de la capitale italienne, à savoir ceux qui longent l'interminable anneau de son périphérique appelé Grande Raccordo Anulare (dont GRA est donc l'acronyme).

Le botaniste n'est qu'un des nombreux personnages qui habitent ces zones marginales du système citadin, loin des centres de sa vie touristique, administrative et médiatique. C'est à ces espaces et à ses habitants peu voyants qu'est consacrée l'œuvre de Rosi. Sa démarche est inaugurée par le postulat suivant : Rome n'est pas seulement la ville de la vie institutionnelle, siège du gouvernement italien ; elle ne se résume pas non plus aux lieux monumentaux de son histoire visités chaque jour par d'innombrables cars de touristes, ni à ce qu'en montre le monde du cinéma et de la télé. La perception commune de cette ville évoque souvent ce genre de représentations classiques, axées sur ses lieux centraux, leurs protagonistes et leurs événements. C'est-à-dire, les territoires de la macro-politique parlementaire ainsi que ceux du grand passé catholico-romain (voire fasciste) et des spectacles médiatiques. Or, ce cœur de la capitale semble être grignoté, comme dans le cas des palmiers, par quelque chose de furtif et d'inexorable – pourtant si difficile à avouer – qui creuse un vide de fatigue et de stéréotypie derrière ses façades. Une crise souterraine hante ce qui à la surface brille d'une lumière aveuglante. Il y a, pourtant, un fourmillement de vies et d'espaces qui tourne autour de ce noyau (physique et représentationnel), un écheveau sans nom ni qualité qui gravite autour d'un tel nombril. Le cinéma de Rosi tentera de l'activer.

Ce phénomène de crise éprouvé au centre de Rome fait l'objet d'un film parfaitement contemporain à celui de Rosi, consacré (lui aussi) à un portrait de la capitale romaine et salué (lui aussi) par des prix d'une envergure internationale, *La grande bellez-*

za de Paolo Sorrentino¹⁰¹⁰. Alors que le travail de *Sacro GRA* déploie un regard documentaire sur un paysage périphérique, ce dernier s'évertue à composer un tableau du centre-ville – un paysage à la fois urbain et socio-culturel – à travers le point de vue romanesque du personnage de Jep Gambardella. Cette crise de la Rome centrale envahit le film de Sorrentino sous la forme d'une décadence frénétique et grotesque (aux envolées parfois oniriques) qui transforme tout phénomène en une mise en scène creuse et hypocrite. Entre cette œuvre et celle de Rosi s'installe une série touffue de résonances, selon une logique spéculaire, qui n'a pas manqué d'être remarquée et discutée à plusieurs reprises :

Disons que les deux films montrent deux aspects similaires et opposés à la fois de Rome. L'un fonctionne de manière centripète, l'autre de manière centrifuge. J'ai regardé vers l'extérieur de Rome parce que la vie commence là. Là, on trouve des personnages qui ont une forte identité et beaucoup de poésie alors qu'en ville, tout est momifié. La ville est un marais touristique, gastronomique, culturel.¹⁰¹¹

Le cœur de la capitale italienne est donc consumé par des parasites aussi inexorables que celui des palmiers : les deux crises se font écho, l'univers végétal renvoie à l'univers socioculturel. Au lieu de s'y plonger par les moyens de la fiction comme Sorrentino (au risque d'en entériner et galvaniser la momification de ses clichés), Rosi préfère lui tourner le dos et explorer d'autres territoires par une enquête documentaire. L'essentiel de cette opération ne consiste pas simplement en un déplacement attentionnel – bien qu'ignorer certains espaces et leurs objets pour regarder ailleurs, en soit évidemment un élément important. La question d'*où* porter son attention, en effet, ne pourra qu'être accompagnée par celle du *comment* la porter. Une sensibilité nourrie du sensationnel des histoires et des personnages qui peuplent le centre pourrait difficilement saisir les micro-événements ordinaires qui fourmillent inaperçus dans les territoires périphériques. Ces derniers nous demandent un ajustement du seuil d'intensité de notre attention pour pouvoir être enregistrés et valorisés : il faut devenir sensible à

¹⁰¹⁰ Les deux films sortis en 2013 ont marqué l'histoire récente du cinéma italien à l'échelle mondiale, notamment à cause de la victoire parallèle de l'Oscar du meilleur film étranger (l'œuvre de Sorrentino) et du premier prix de la *Mostra* de Venise (celle de Rosi, premier documentaire à l'obtenir).

¹⁰¹¹ Gianfranco Rosi, « Un anneau de Saturne qui cache des futurs possibles. Entretien avec Camillo De Marco », in *Cineuropa* (en ligne). La comparaison entre les deux films et leurs différentes représentation de la ville a été reprise et commentée par de nombreuses critiques, comme par exemple celle d'Andrea Bevacqua : « *La grande bellezza* e *Sacro GRA*: il cinema italiano riprende a raccontare una città », in *Lenius* (en ligne).

des intensités faibles, celles d'existences anonymes et quotidiennes, sans aucune renommée ni visibilité préalable¹⁰¹². Pour les apercevoir, il faut une écoute fine, patiente et minutieuse.

Ces existences imperceptibles échappent à nos sens habitués aux injonctions des modèles narratifs et spectaculaires à haut taux d'intensité, comme les insectes cachés silencieusement dans les palmiers se dérobent à notre vue et à notre ouïe. Ce sont des existences minimales et triviales, (presque infâmes) enfermées dans des non-lieux. Et pourtant elles existent laborieusement et, ce faisant, elles arrachent à la disparition et à l'aplatissement ces espaces. Parcourus par des localisations vivantes et des efforts d'habitation, ils émergent lentement comme des lieux de vie à part entière. Un pêcheur d'anguilles, un ambulancier nocturne, un vieux noble déchu résidant dans un immeuble occupé avec sa fille, ou encore une prostituée un peu âgée qui habite dans son camping-car au bord de la route : dépouillées de toute gloire sociale et de toute ambition personnelle, ces vies minuscules peuvent tout de même percer notre indifférence et revendiquer leur dignité, voire leur charme. Car – d'une manière presque paradoxale – c'est dans ces existences marginales et insignifiantes que Rosi contemple les identités et la noblesse que la décadence mondaine de la Rome centrale semble avoir égarées dans un tourbillon de divertissement et de nihilisme¹⁰¹³.

C'est la nouvelle géographie de Rome : celle qui est à l'intérieur est la Rome du passé, une Rome iconique, une Rome qui n'est contemporaine que de son passé, mais pas du présent et certainement pas du futur; celle qui est à l'extérieur est contemporaine du présent et tournée vers le futur, mais c'est une Rome que personne ne regarde, que personne n'écoute.¹⁰¹⁴

¹⁰¹² L'expression du seuil d'intensité à baisser remonte notamment au duo Celati-Ghirri. Nous chargeons ici cette formule de la réflexion de Tristan Garcia autour de l'imposition du principe d'intensité dans le contexte moderne, tout en le transférant sur le terrain spécifique des formes de médiation et de perception : « Voilà ce qu'elle nous a promis de devenir: des hommes intenses. Ou plus exactement des hommes dont le sens existentiel est l'intensification de toutes fonctions vitales. La société moderne ne promet plus aux individus une autre vie, la gloire de l'au-delà, mais seulement ce que nous sommes déjà – plus et mieux. » (Tristan Garcia, *La vie intense*, Paris, Autrement, 2011, p. 11).

¹⁰¹³ « La crise qui affecte notre pays, ce n'est pas la crise économique, qui est cyclique, c'est une crise identitaire. C'est une crise qui fait son nid dans la grande ville, là où aucun futur n'est possible. Alors pour surmonter cette crise d'identité, il faut filmer ceux qui ont vraiment une identité » (Gianfranco Rosi, « Un anneau de Saturne qui cache des futurs possibles », *op. cit.*).

¹⁰¹⁴ Gianfranco Rosi, « Filmer au prix d'une souffrance infinie. Entretien avec Jean. A. Gili », in *Positif* n. 638, 2014, p. 33-37, p. 35.

Alors que cette Rome centrale semble entièrement recroquevillée sur elle-même (c'est-à-dire sur son image et son passé) dans un circuit centripète, dans l'autre Rome (celle des quartiers périphériques), des « futurs possibles » s'assemblent dans des présents discrets mais tenaces. Leur perception, pourtant, est toujours à inventer.

Rosi avait déjà fait ses épreuves sur des thèmes similaires lors de la réalisation de son deuxième film, *Below the sea level* (2008), véritable œuvre jumelle de *Sacro GRA*, consacrée à une autre ville et à d'autres laissés-pour-compte¹⁰¹⁵. Il se déroulait à Slab City, une espèce de bidonville au milieu du désert californien abritant une petite multitude d'existences blessées et fragiles, expulsées par la société vers son bord. Dans le cadre d'un portrait collectif en forme de mosaïque, la caméra de Rosi invitait délicatement chacune de ces vies à montrer son chemin de résistance à une crise et à des traumatismes à la fois personnels et sociaux. L'intention qui avait enclenché les repérages consistait en l'hypothèse d'un film autour des grands ouragans, alors que finalement le cinéaste se trouvera établir son plateau de tournage auprès des petites catastrophes individuelles qui ont marqué quelques micro-écosystèmes existentiels. Pour se rapprocher de ces histoires (plus à accueillir qu'à inventer), il avait fallu descendre le seuil de ses attentes et de ses jugements – « sous le niveau de la mer » – trouvant une syntonie ordinaire et minimale, à bas taux d'intensité, avec ces expériences vulnérables. On parlerait d'une « catabase documentaire », comme le philosophe Garcia parle d'une « catabase ontologique » pour la pensée : d'un côté, il s'agit de « concevoir l'être le plus faible possible », de l'autre, d'inclure dans l'image et le récit les existences les plus vulnérables et « indignes »¹⁰¹⁶. Deux gestes d'indétermination inclusive.

La réaction énervée de certains regards médiatiques (cloués au chantage des intensités spectaculaires) ne nous surprendra pas. C'était le cas de la revue *Variety* dont le représentant, selon le souvenir de Rosi, aurait affirmé entre scepticisme et mépris : « *Who cares about these drunken losers!* »¹⁰¹⁷. Traduisible ainsi : « Qui va s'intéresser à ces alcooliques ratés ? ». D'autres retours similaires de frustration et dédain ont accompagné la sortie de *Sacro Gra*, à cause de l'absence des images monumentales de Rome,

¹⁰¹⁵ Pour une introduction au cinéma de Rosi en langue française nous nous permettons de faire référence à : Jacopo Rasmi « Nomadologie de Gianfranco Rosi » in *La revue documentaires*, n. 28, 2017, p. 12-22.

¹⁰¹⁶ Tristan Garcia, « L'être le plus faible possible », in *Multitudes*, n. 65, 2016, p. 42-50, p. 44.

¹⁰¹⁷ L'anecdote a été relatée par Rosi lors de l'entretien suivant : Gianfranco Rosi, « Gianfranco Rosi con *Below the sea level* sbaraglia Parigi. Intervista con Maria Giovanna Vagenas », in *Schermaglie* (en ligne).

qu'on aurait attendues d'un documentaire tourné dans la capitale italienne¹⁰¹⁸. Les médias semblent incapables de s'intéresser à cette matière : leur seuil d'intensité condamne ces formes de vie à une indifférence totale, voire à une censure stratégique. Ces bribes quotidiennes d'existences marginales ne se prêtent à aucun des jeux intensifs de l'attention médiatique : ni à celui des *news* sensationnelles, ni à celui des spectacles fictionnels.

Si les films de Rosi ne conviennent pas à ces infrastructures, c'est aussi à cause du choix de ne pas en écrire en amont la trame en préférant les assembler sur le terrain. Ils sont *plotless*, selon un principe rigoureux d'adhérence documentaire. Comment pourrait-il se rapprocher de ses protagonistes, les découvrir, les laisser éclore, s'il avait interposé entre lui et eux une lourde machine d'écriture, de scénarisation, de financements et d'équipements ? Dès son premier film, Rosi a choisi de réduire le dispositif cinématographique – et l'intensité de son impact sur la réalité observée – par une stratégie de décroissance logistique et intellectuelle, à la fois. Il a pu ainsi dégager un peu de place pour accueillir le réel (les autres, leurs histoires) dans ses films.

Bien que j'aie fait l'école de cinéma à New York, j'ai toujours été un peu autodidacte. Lorsque je suis parti en Inde, pour filmer mon premier documentaire, je ne savais ni utiliser ma caméra, ni prendre le son. *Boatman* a été mon expérience d'apprentissage sur le tas, au quotidien : c'est comme ça que je me suis formé. La seule chose que je savais était que, en travaillant complètement seul, je réussirais à obtenir une véritable intimité avec le personnage, un échange constant avec lui, une chose impossible avec la présence d'un opérateur image ou son.¹⁰¹⁹

Rosi établit ainsi un critère méthodologique d'immersion dans une situation, dans des relations, qui doit impérativement éviter une médiation trop complexe et prédéterminée (tant au niveau du projet qu'à celui des appareils et de l'assistance). Il énonce un paradoxe apparent : ce n'est que seul qu'on peut être vraiment avec des autres (et

¹⁰¹⁸ « Dans un festival j'ai croisé une journaliste américaine qui m'a agressé d'une manière violente en me disant que mon film l'avait profondément déçue car elle souhaitait voir Rome, les monuments, et mon film ne montrait rien de tout ça et il pouvait s'agir de n'importe quelle ville du monde » (Gianfranco Rosi, « *Sacro GRA*. Intervista con Chiara Spagnoli Gabardi » in *La voce di New York*, en ligne).

¹⁰¹⁹ Gianfranco Rosi, « Gianfranco Rosi con *Below the sea level* sbaraglia Parigi. Intervista con Maria Giovanna Vagenas », *op. cit.*

leurs solitudes)¹⁰²⁰. Il s'agit donc pour lui de réduire et d'alléger le dispositif filmique pour être plus à même de reconnaître et d'accompagner les intensités minimales et immédiates qui habitent les espaces où il réalise ses films. Sans les étouffer, sans les préempter...

Je crois que l'un des grands péchés originels des documentaristes, ce sont les commissions éditoriales auxquelles on doit présenter un projet écrit, dire comment le film sera financé, faire des *pitch* à n'en plus finir... et le film est déjà mort. Après, tout le travail est conditionné par cette obligation de montrer aux commanditaires du film qu'ils ont eu raison de mettre de l'argent dans ce projet. Moi j'ai essayé de me soustraire à ce mode de production.¹⁰²¹

La réduction de l'opération cinématographique – sa fascination pour l'immédiateté du réel à protéger de l'envahissante machine de captation et de mise en scène – en arrive à frôler l'abolition même du cinéma. Rosi mentionne ainsi l'horizon de sa disparition dans le pur devenir de la vie, comme un rêve (impossible) d'achèvement.

Le cinéma, ce n'est pas si important ! Ce qui compte, c'est le récit, l'écoute: c'est la partie que je préfère. Filmer ensuite, c'est un effort considérable. [...] Pour moi, le film idéal serait celui que je commencerais maintenant, que je finirais le jour de ma mort, et que quelqu'un d'autre monterait.¹⁰²²

Dépourvue de plans narratifs ou explicatifs précis, la méticuleuse phase d'approche et d'habitation respectée par Rosi assure donc une capacité de composer un rapport (juste, de syntonie) avec les sujets observés – qu'ils soient vivants ou pas – avant le démarrage de toute action de réalisation. Par sa lenteur et sa patience, cette phase expose la réalisation à la captation de basses intensités: celles qui échappent aux rythmes intenses et intensifs de l'industrie médiatique et de ses histoires, autant du côté du di-

¹⁰²⁰ C'est un paradoxe « idiorythmique », pour revenir à une notion de Barthes déjà citée : « Tout cela est rendu possible par le fait que je travaille seul. Pour moi, c'est fondamental : il n'y a que seul que je peux créer cette intimité, quand je tourne. Je suis toujours seul, une équipe composée d'un seul homme » (Gianfranco Rosi, « Filmer au prix d'une souffrance infinie. Entretien avec Jean. A. Gili », *op. cit.*, p. 37).

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰²² *Ibid.*, p. 36.

vertissement que du côté de l'information¹⁰²³. Ensuite, une prestation technique s'occupera de saisir, condenser et véhiculer ce réel qui reste d'habitude en deçà du seuil du perceptible : Rosi appelle cet aspect de son opération une « compression ». Exactement comme la médiation du microphone rendait audibles les présences invisibles des insectes à l'intérieur des palmiers dans la scène du botaniste au début de *Sacro GRA*. Cette scène constituerait, par ailleurs, la compression d'une véritable amitié construite le long de deux ans en une dizaine minutes de prises de vue montées¹⁰²⁴. Si le cinéma du réel évite de se dissoudre dans cette même réalité, c'est peut-être qu'il est conscient de cette précieuse vertu de cristallisation et d'amplification technico-poétique qui permet d'en extraire et de transporter ce que Rosi appelle son « mythe », par un processus de « transfiguration ».

Dans *Sacro Gra*, la compression de l'écriture documentaire s'oriente vers la composition du récit d'un paysage : c'est le « mythe » d'un (non)lieu¹⁰²⁵. En baissant son seuil d'intensité, le cinéma néglige les histoires individuelles et les héroïsmes personnels pour s'étaler sur un espace de fond qui est à la fois pre-individuel (l'environnement comme totalité) et inter-individuel (l'environnement comme somme des particularités qui l'animent). C'est un film en diffus, un film-archipel. Ses personnages, juste ébauchés, clignent par des apparitions passagères : leur film est une addition d'instant (ordinaires, de surface).

Calvino dit que la vérité est quelque chose qui passe à côté de vous et, au moment où l'on se retourne, elle a déjà disparu. C'est une sensation, et c'est ce que je cherche dans chaque personnage. Je pense que j'ai poussé ici cette sensation à l'extrême : il n'y

¹⁰²³ Cette forme d'intensité articulée autour à une concentration et à une certaine fidélité attentive pourrait se rapprocher de celle décrite par Frédéric Bisson « Variations d'intensité », in *Multitudes*, n. 71, 2018, p. 139-152.

¹⁰²⁴ « Et voilà, avec deux coupes, une séquence était montée, dix minutes de rushes, toute son histoire était là. Mais c'est le résultat de deux ans de relations antérieures. C'est le cas le plus extrême mais ça s'est passé plus ou moins comme ça avec tout le monde. » (*Ibid.*).

¹⁰²⁵ La longue critique que *Positif* a consacré à ce film s'ouvre, en effet, avec une réflexion articulée autour de la vocation du cinéma de Rosi à se mettre en correspondance avec l'esprit des lieux qui deviennent le véritable sujet de ses films : « Il y a des lieux qui, sans qu'on sache pourquoi, suscitent en nous certaines pensées, rêveries et désirs que d'autres endroits, eux, n'éveillent pas. Tout se passe comme si ces lieux produisaient une texture de monde singulière. À savoir une constellation spécifique d'affects, d'idées et de mythes qui détermine une manière originale d'habiter. Intrigués par ce phénomène, les Romains imaginèrent l'existence d'un *genius loci*. » (Jean-Cristophe Ferrari, « *Sacro Gra*. Le ciel caché », in *Positif*, n. 638, 2014, p. 31-32, p. 31).

a pas de début, il n'y a pas de fin, le passé des personnages n'existe pas. Il y a le présent, et peut-être le futur.¹⁰²⁶

Il s'agit pour Rosi d'amincir la structure du travail cinématographique, autant sur son versant logistico-productif que sur son versant narratif, comme pour en tester les capacités de réduction. Jusqu'où peut-on en enlever sans dissoudre complètement le film ? Rosi assume ce défi en évoquant un mentor célèbre : « C'est comme disait Giacometti : " Jusqu'où une statue peut-elle être rendue filiforme avant de se casser ? " »¹⁰²⁷. Face à ce film filiforme et sans profondeur diégétique, la réponse du spectateur-critique est parfois sceptique, voire perturbée :

C'est que *Sacro GRA* est une œuvre résolument mélancolique, voire désespérée. Un botaniste hagard (paranoïaque ?) enregistre le bruit des insectes qui dévorent les palmiers, un aristocrate éteint loue sa luxueuse demeure pour la fabrication de romans-photos, des stripteaseuses téléphonent à leur mec entre deux numéros : les scènes, inquiétantes ou dérisoires, s'enchaînent sous la pluie, sous la neige, dans la brume.¹⁰²⁸

Dans ces fragments fragiles de vies insaisissables, *Positif* ne voit qu'une série mélancolique de solitudes périphériques. Confrontée à ces immanences éparses, l'oscillation entre positif et négatif de sa longue critique arrive à formuler la demande d'une couture transcendante, celle d'une histoire où les lambeaux humains et paysagers rassemblés par Rosi puissent se sublimer à la verticale. Quel est donc ce « Graal » sacré que le titre fait miroiter comme l'auréole de l'anneau périphérique ? L'interprétation du film culmine dans cette sèche synthèse nominale : « *Sacro GRA* ou l'invocation d'un ciel caché ». Mais, au demeurant, le monde pleinement profane de *Sacro GRA* ne cache rien : l'anneau du Graal n'est à chercher nulle part ailleurs que dans les bas-côtés du périphérique. Il repose en lui-même sans faire appel à aucune fuite rédemptrice. De cette « invocation », nous n'en voyons guère les traces. Le film, plutôt, s'installe entièrement dans un régime qu'Agamben a appelé, à plusieurs reprises, l'« irréparable » ou encore l'« insauvable ».

¹⁰²⁶ Gianfranco Rosi, « Filmer au prix d'une souffrance infinie. Entretien avec Jean. A. Gili », *op. cit.*, p. 34-35.

¹⁰²⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰²⁸ Jean-Cristophe Ferrari, « *Sacro Gra*. Le ciel caché », *op. cit.*, p. 32.

Quelle histoire ? Pas un roman, bien sûr. Encore moins une épopée. Pas même une nouvelle ou une de ces micro-fictions si à la mode aujourd'hui. Une rapsodie, plutôt.¹⁰²⁹

Chez Sorrentino, au contraire, le film se constituait comme « l'autoportrait d'un homme », « creusé le long d'un voyage intérieur », et le modèle narratif pathétique – à partir du protagoniste, écrivain aux ambitions avouées – le caractérisait à la fois en tant thème et en tant que paradigme de scénarisation¹⁰³⁰. Les deux films ne se confrontent pas seulement sur le plan (pourtant crucial) des milieux filmés, autant sociaux que spatiaux, mais aussi sur les formes d'écriture : d'un côté le travail de Sorrentino se construit autour d'un scénario fictionnel très ficelé par une structure romanesque et introspective ; de l'autre le travail de Rosi s'assemble par l'exposition aux aléas d'une recherche sur le terrain. Dans la mise en scène du premier, le regard subjectif du personnage évide de l'intérieur la beauté voyante des lieux et des masques du centre, jusqu'à les réduire à du pur spectacle, tandis que l'attention documentaire à basse intensité du deuxième brode de l'extérieur une beauté minimale autour de ces existences discrètes. En résumant d'une façon extrême, cette comparaison nous mène à l'opposition foncière entre un nihilisme blasé du geste fictionnel (qui joue avec des clichés mondains affichés en tant que tels) et un minimalisme franciscain du geste documentaire qui laisse épanouir des éléments pauvres et fragiles. En réalité, ni l'un ni l'autre n'ont convaincu les *Cahiers du cinéma* (hostiles depuis longtemps à Sorrentino, d'ailleurs) : à propos de *Sacro GRA*, ils ont surtout mis en valeur la faiblesse de son projet filmique par rapport à la force des expériences précédentes de Rosi.

Gianfranco Rosi tente de créer une forme d'intimité avec le non-lieu et d'arracher cet espace à son anonymat. Tentative pas toujours convaincante tant la plupart des personnages peinent à intéresser, plus rarement encore à toucher, et demeurent comme des silhouettes plus ou moins lointaines. [...] À *Sacro GRA* manque aussi cette part d'excès, voire même d'excentricité, qui faisaient la force des deux précédentes oeuvres

¹⁰²⁹ *Ibid.* Presque aucun résidu de l'opération fictionnelle ne semble échapper à la réduction de Rosi, à sa D-écriture qui ne s'arrêterait qu'à l'intermittence improvisatrice d'une forme rapsodique... « Les vies des protagonistes », « émiettées en miniatures », ne s'inscrivent « ni dans leurs moments significatifs ni dans la progression d'une entreprise ou d'une action achevée » (*Ibid.*).

¹⁰³⁰ Eithne O'Neill « *La grande bellezza*. Voyage vers l'intérieur », in *Positif*, n. 628, 2013, p. 25-26, p. 25. Sorrentino d'ailleurs décrit explicitement son film comme le récit cinématographique du roman (à venir) que son protagoniste est en train de concevoir : « Sa dernière voix off du film est comme l'incipit d'un roman qu'il va écrire. Comme si tout ce qu'on avait vu avant était le matériau qui va entrer dans son second roman, vu qu'il n'écrit plus depuis des années » (Paolo Sorrentino, « Je cherche un père. Entretien avec Paolo Codello », in *Positif*, n. 628, 2013, p. 27-30).

du cinéaste, *Below the sea level* et *El sicario*, étonnants dans leur manière de déborder leurs sujets de départ en donnant à leurs personnages une dimension quasi-fictionnelle.¹⁰³¹

Dans quelle mesure pouvons-nous convertir ce « manque » relevé par les *Cahiers* (celui d'une « part d'excès ») en une vertu ? Peut-être que cette conversion ne peut se faire qu'en laissant ce film contempler son sens (inversé) dans le très excessif *La grande bellezza*, comme nous l'avons suggéré. Revenu de ses voyages exotiques (l'Inde, la Californie, le Mexique...) au territoire ordinaire de l'Italie urbaine, Rosi a l'occasion de tester jusqu'au bout son dispositif documentaire décroissant à partir des éléments les plus quotidiens et anonymes. Il évacue complètement la projection de l'inhabituel pour élaborer une poétique minimale et filiforme, qui tient à la substance éphémère de silhouettes quelconques, à un taux d'intensité au ras du sol.

Il mettra à l'œuvre cette stratégie lors de son film suivant (plus controversé), c'est-à-dire *Fuocoammare*, où le tapage médiatique et sensationnaliste autour des migrants à Lampedusa trouve son ombre dans le quotidien silencieux de ses habitants. À l'échelle de la petite île méditerranéenne, le film nous montre ce que les récits médiatiques ne peuvent pas nous montrer, à savoir nos routines au bord de la crise migratoire, juste à côté et pourtant presque aveugles. Il s'agit de quelque chose qui se reproduit également à des échelles moins locales, nationales mais aussi continentales. L'enquête de Rosi à travers la localité insulaire nous rend sensibles en particulier aux rapports (souvent quasi-imperceptibles, ou indirects) que nous entretenons avec les milieux que nous habitons par leur inexorable résonance affective : tout ce qui se passe dans nos environnements (près de nous, même si sans contact) nous affecte. Ces relations sont parfois obliques et furtives et elles ne se saisissent que par des signaux subtils, au prix d'un effort d'immersion et de concentration. Un oeil paresseux diagnostiqué à un gamin de Lampedusa ainsi que son mal de mer, ou bien la chanson « *Fuocoammare* » à la radio (où il est question de la guerre au large) : le fantôme des migrations hante nos quotidiens, le perce par des symptômes tacites, que l'attention documentaire nous dévoile. Cette attention affaiblie en intensité nous invite à scruter la Méduse de la tragédie (différée, reflétée, réfléchie) *in speculum* plutôt qu'à aveugler notre regard par une brûlante vision directe.

¹⁰³¹ Ariel Schweitzer, « *Sacro GRA* de Gianfranco Rosi », in *Cahiers du cinéma*, n. 699, 2014, p. 58.

Voir autrement la « crise migratoire » souvent trop figée dans ses clichés : tel était donc un enjeu majeur de *Fuocoammare*. Et, en réalité, cela avait déjà été le cas dans *Sacro GRA* et son art de la crise retournée par les périphéries ordinaires. Après la présentation cannoise de *La grande bellezza*, en revanche, les retours du festival des *Cahiers* avaient relevé l'incapacité d'appréhender les phénomènes de crise (ni sous l'angle de la critique, ni sous celui de l'alternative) dans le film de Sorrentino, médusé par « une fascination pour les riches et une certaine idée d'aristocratie »¹⁰³². Systématiquement, Sorrentino balise son univers filmique par les marques d'une décadence (celle d'une élite de la capitale qui mélange culture, affaires et politique) que son regard happé ne peut que contempler dans une esthétisation aussi épuisante qu'épuisée. Il joue un jeu ambigu où l'attaque frontale ne se produit jamais : faute de cela, la crise se transfigure en une incessante beauté mondaine, avec laquelle son cinéma flirte malicieusement...¹⁰³³ Les classes privilégiées et leur milieux, d'ailleurs, constituent précisément les « mondes » observés par Sorrentino pendant l'écriture de son film voué à la beauté de Rome (« monumentale mais aussi celle de la vulgarité décadente »¹⁰³⁴) : « le clergé, la noblesse, la bureaucratie, la politique, la télévision, le cinéma »¹⁰³⁵. Que leur hypnotique et glorieuse beauté s'avère finalement un spectacle creux et mortifère, voilà ce que le film postule plus ou moins explicitement dès son début où un touriste asiatique meurt soudainement en essayant de prendre une photo. Or, cette image mortifère et momifiée qui rive les attentions sur elles-mêmes jusqu'à l'épuisement ne remonte pas simplement à l'univers médiatique ou touristique, mais elle renverrait plus généralement à la représentation mythique d'un pays : l'Italie. On doit cette interprétation très riche à Federica Pedriali, qui s'est livrée à une tentative de déconstruire le stéréotype métaphysique et esthétique de Rome, pour atteindre le

¹⁰³² Jean Sebastien Chauvin et Vincent Malausa, « Aristos », in *Cahiers du cinéma*, n. 690, 2013, p. 26-27, p. 26.

¹⁰³³ Les *Cahiers* se sont évertués à mettre au pilori la rédemption de cette contradiction par les moyens (fictionnels) du pathétique et du psychologique : un mécanisme partagé par un autre compagnon transalpin du festival, *Un château en Italie* : « Les riches ne s'aiment pas, trop oisifs, trop vides (*La grande bellezza*), trop névrosés (*Un château en Italie*) : il ne reste pas moins qu'à la fin, les deux films organisent la rédemption de leurs personnages par l'émotion – souvenir d'un premier amour pour l'un (Sorrentino), deuil pour l'autre (Bruni Tedeschi). Les pauvres, eux, sont réduits à quelques clichés bien tenaces. Dans *La grande bellezza*, ce sont des domestiques, une gogo danseuse ou des « gens bien » qui boivent un verre de vin rouge, regardent la télé et vont se coucher, tout ça à travers le regard humide du héros qui n'en peut plus tellement il trouve ça beau, la vie des pauvres. Bien sûr, dans ce monde-là, les pauvres ne se révoltent pas » (*Ibid.*, p. 27)

¹⁰³⁴ Paolo Sorrentino, « *La Grande bellezza integrale* : «Così diventa estenuante come la vita». Intervista con Paolo Mereghetti », in *Corriere della sera*, 25/6/2016.

¹⁰³⁵ Paolo Sorrentino, « Je cherche un père. Entretien avec Paolo Codello », *op. cit.*, p. 28.

nœud stéréotypique de l'Italie¹⁰³⁶. Le fantasme du pays (qui est aussi celui du son paysage, comme on a vu chez Celati) se retrouve ainsi condensé dans celui de l'image idéale et spectaculaire de sa Capitale. Ses clichés interceptent et retiennent en même temps les perceptions et les désirs communs, sources d'une puissance politique qui se trouve ainsi piégée. Leur capture et leur séparation dans l'inaccessible et intense mirage d'une « Grande Beauté » (à savoir d'une Grande Italie, perdue dans les ruines de son passé) génèrent ces vecteurs fondamentaux du film de Sorrentino qui sont la mélancolie et la parodie, à savoir deux formes d'un même être-à-côté sans solution ni prise¹⁰³⁷. Qu'il se manifeste sous sa forme triste (mélancolie) ou ironique (parodie), le mécanisme d'idéalisation tourne en rond et crée un interstice de latence frustrée en nous décrochant de nos existences actuelles par une promesse impossible et inactuelle d'essence.

La déconstruction de Rome et donc de l'Italie opérée par l'interprétation critique de Pedriali trouve probablement son pendant inversé, positif cette fois, dans l'incarnation sensible du travail documentaire de Rosi qui fonctionne, effectivement, comme un rapatriement dans l'immanence des existences. Il nous propose en effet une transition d'un paysage passé (prestigieux, fantasmé et surreprésenté) à des milieux quelconques explorés dans leur présence actuelle. Son présupposé repose sur la profanation d'un élément isolé et absolutisé, c'est-à-dire d'un élément « sacré » selon le lexique agambénien, comme l'idée reçue de Rome et de l'Italie glorieuses, que Rosi décale vers *une* certaine idée (filmique) de Rome et donc du pays, tels qu'une attention à nos environnements présents peut les révéler. Si le souverain est malade et la terre dévastée, comme dans la tradition du Graal, la crise ne réclame aucun sauveur (ni aucune victime sacrificielle torturée par sa mauvaise conscience mélancolique, comme Sorrentino l'exhibe dans son film). La quête autour du périphérique se pérennise, s'ouvre, en-deçà de tout achèvement linéaire et de toute eschatologie spectaculaire. On ne cherche plus – vieux vice italien rappelé par Pedriali – un chef mythique ou une légende du passé qui nous restitueraient enfin cette patrie rêvée et impossible (toujours distante et catastrophée) dont notre ensemble multiple de singularités quel-

¹⁰³⁶ Federica Pedriali, *Deconstructing Rome*, conférence filmée et publiée en ligne par la Casa Zerilli-Marimò – University of New York.

¹⁰³⁷ La trajectoire d'enlèvement du personnage et de ses attentes renvoie à celle nationale, comme le remarque O'Neill : « Ensemble la faillite créatrice et la disgrâce du pays structurent le film » (Eithne O'Neill « *La grande bellezza*. Voyage vers l'intérieur », *op. cit.*, p. 25).

conques serait fatalement incapable de répéter les triomphes. Son rêve comme ses espoirs se révèlent trop intenses (et trop inhibants) pour les minuscules intensités de nos vies profanes. Ses mâchoires risquent de nous broyer, selon la « contradiction » relevée par Garcia : « vouloir augmenter notre vie ne conduit plus qu'à la diminuer »¹⁰³⁸.

Bien au-delà des projections mythiques et de leurs territoires urbains, Nicolò Bassetti et Sapo Matteucci (respectivement un architecte-paysagiste et un écrivain-journaliste) ont mené des explorations périphériques au nom d'un principe de hasard et de dépaysement. Il s'agissait de raconter un territoire inconnu autour du centre historique de Rome, celui qui longe le GRA, par des traversées souvent pédestres, armées de carnets, de microphones et d'appareils photographiques. Les auteurs de l'enquête affichent, parmi les chiffres de leur travail, une vingtaine de calepins remplis de notes, plusieurs milliers de photographies et quatre ans de repérages. Leur investigation itinérante s'inscrit dans un système d'espaces clandestins et métisses, où des vies s'inventent depuis des friches au bord de nos institutions, de nos imaginaires et de nos attentions. Les documents de l'enquête alimenteront la rédaction d'un livre au statut incertain (certainement moins littéraire que ceux de Celati) : on pourrait le définir simplement comme la narration empirique d'un paysage ou, selon l'expression de ses auteurs, un « récit d'exploration »¹⁰³⁹.

La démarche n'est pas si différente de celle adoptée par Celati lors de la création de son *Verso la foce*. Par le truchement de leur investigation documentaire des banlieues, Bassetti et Matteucci opèrent une *dé-écriture* du Rome inlassablement sculpté par les *descriptions* de son centre historique. Une composante déjà cruciale chez Celati devient dans ce cadre encore plus évidente : à savoir, la production d'un renversement et d'une interrogation de l'usage touristique du monde par des décentrement dans des espaces anonymes. Les résonances entre le travail de Celati et celui des deux Romains sont multiples et la proximité de méthode se confirme dans des contenus et des réflexions similaires. Si nous nous intéressons au travail de Bassetti et Matteucci, ce n'est

¹⁰³⁸ Tristan Garcia, *La vie intense, op. cit.*, p. 174.

¹⁰³⁹ Leur livre paru en Italie la même année que le film de Rosi (*Sacro Romano GRA*, Macerata/Milano, Quodlibet/Humboldt, 2013) a été ensuite traduit en français : *Sacro Romano GRA. Êtres, lieux et paysages du Grande Raccordo Anulare*, Lyon, La fosse aux ours, 2015. Le livre a retenu quelques attentions et mérité quelques critiques : par exemple celle du *Monde Diplomatique* qui déclare une préférence pour le travail littéraire plutôt que celui cinématographique (voir : Lucie Geoffroy, « Rome loin du Colisée », disponible en ligne).

pas uniquement pour cette affinité avec la démarche de Celati, mais aussi (et surtout) à cause du rapport de filiation entre leur livre et le film romain de Rosi. Ce dernier a été réalisé grâce l'invitation des deux auteurs à prendre le relais de leur travail et à occuper cinématographiquement la plateforme d'enquête multi-médiale qu'ils avaient commencé à fabriquer¹⁰⁴⁰. Son *Sacro GRA* constitue ainsi un écho de leur livre, titré *Sacro Romano GRA*, avec lequel Rosi partage une identité méthodologique tout construisant son œuvre au cours d'une aventure autonome et originale. Derrière le documentaire filmique de Rosi, nous découvrons donc l'initiation d'une écriture documentaire, dans un agencement global qui illustre un aboutissement possible de tout le parcours patiemment retracé chez Celati¹⁰⁴¹.

On a donc affaire à toute une série d'œuvres affines – ouverte, bien entendu, et au sein de laquelle nous n'avons proposé que quelques sondages à la fois singuliers et emblématiques. De Celati à Rosi, en passant par Bassetti et Matteucci, un même projet de D-écriture (indissociablement littéraire et cinématographique) les anime. Il s'efforce d'inventer de nouvelles façons de documenter un autre type d'attention nécessaire à développer un rapport différent, plus écologique, à ce qui (se) trame (dans) nos environnements. Chacune de ces pratiques contre-fictionnelles et contre-attentionnelles décèle une vocation « pauvre » – dans ses sujets ainsi que dans ses moyens – qui fera l'objet de notre dernière section.

¹⁰⁴⁰ L'ensemble des matériaux et des initiatives de la plateforme interroge les possibilités pluri-médiales d'une exploration documentaire qui a généré un livre, un film, des master-classes, de la cartographie, un projet photographique ainsi qu'une installation transversale aux différents media impliqués. Ce travail – initié par un cabinet d'expertise d'urbanisme et paysagisme, *Nuovi Paesaggi Urbani*, consacré d'habitude à une activité libérale – est résumé par l'espace en ligne suivant : <http://www.sacrogra.it>

¹⁰⁴¹ Nous rappelons que le groupe *Stalker*, un célèbre collectif romain travaillant entre l'urbanisme critique et l'art performatif, avait mis en place une exploration sensible de la périphérie du G.R.A. bien avant l'initiative de Bassetti et Matteucci et le tournage du film de Rosi. L'occasion d'un tel voyage dans les « territoires actuels » de la banlieue romaine avait été le projet « Il giro di Roma » en 1995, dont on a gardé la trace grâce à un journal écrit ainsi qu'à des images filmiques. Nous renvoyons au site du collectif appelé *Osservatorio nomade* : <http://www.osservatorionomade.net/tarkowsky/giro%20di%20Roma/giro01.html>

Chapitre 4

DES TRÈS HAUTES PAUVRETÉS



OUVERTURES

En 2013, les résidus du débat autour des inégalités sociales renouvelé par la crise économique ont poussé la revue *CinémAction* à consacrer un numéro à la question de la « pauvreté » interrogée par le cinéma et ses moyens. Introduisant l'ensemble d'essais du numéro et leur périmètre d'analyse, sa directrice Andrea Grunert tente de circonscrire l'étendue et les niveaux de la condition « pauvre ». C'est un phénomène qui ne peut pas être réduit à la seule dimension matérielle et individuelle – déclare-t-elle – mais qui doit aussi être inscrit dans un horizon social, perceptif et représentationnel : on serait autant pauvre en argent que pauvre en langage et images¹⁰⁴². La réflexion cinématographique, notamment, nous invite à ne pas négliger « la question de l'image, voire la construction symbolique » en tant que facteur crucial de la définition d'un état de pauvreté, qui se construit aussi dans le cadre de la perception collective et des technologies médiales qui l'alimentent.

La pauvreté – opposée à la richesse – revêt des formes multiples dépendant des conditions sociales, culturelles, spatiales et temporelles. Être « pauvre » détermine la compréhension qu'un individu a de lui-même et l'image que la société – notamment les groupes possédants et les autorités – portent sur une personne.¹⁰⁴³

Pour le meilleur comme pour le pire, les opérations filmiques peuvent contribuer à la fabrication de la sensibilité sociale et de la perception individuelle. Les blockbusters peuvent ainsi cloisonner dans des marges d'invisibilité les « pauvres » ou les exposer dans des formes stéréotypées qui ne constituent qu'une disparition opposée et complémentaire par la réduction à des clichés que Didi-Huberman a souvent appelé « exposition à disparaître ». Inversement, des expériences alternatives de cinéma peuvent œuvrer pour défaire des conditions nocives d'assignation à la pauvreté, tant au niveau du regard général qu'au niveau du regard que chaque sujet « pauvre » peut porter sur lui-même.

¹⁰⁴² Plus récemment, à ce propos, ces questions ont fait l'objet d'un ensemble de réflexions par la revue *Communications* : voir son numéro « Pauvretés » (n. 98, 2016), notamment l'introduction.

¹⁰⁴³ Andrea Grunert, « De la construction de la pauvreté au cinéma », in *CinémAction*, n. 149, 2013, p. 13-19, p. 13.

La définition de la pauvreté en termes perceptifs et attentionnels représente un élément fondamental de la théorie sociologique des médias proposé par Georg Franck dans le cadre d'une analyse critique de ce qu'il appelle le « capitalisme mental »¹⁰⁴⁴. Sa réflexion nous demande de déplacer les processus traditionnels du système capitaliste – propriété des moyens de production, vente du travail, exploitation... – vers l'espace des infrastructures médiales où actuellement le capital d'attractivité attentionnelle semble même subordonner le capital économique et financier. Il esquisse ainsi le portrait d'une société où la propriété hégémonique et concentrée des moyens de production et de diffusion du sensible (textes, sons, images) exploite les attentions communes en accumulant la valeur autant symbolique que monétaire qu'elles produisent. Au cœur des systèmes médiaux collectifs, se définit ainsi un extractivisme spectaculaire que nous avons souvent tendance à oublier. Les nouveaux agencements sociaux entre « capitalistes attentionnels » – l'ensemble complice de ceux qui reçoivent l'attention et/ou en gouvernent les moyens d'attraction – et « prolétaires attentionnels » – ceux qui prêtent leur attention sans en recevoir en échange – remonteraient à l'avènement des nouvelles technologies de la perception dont les mass-media (ou *broadcast-media*) constituent l'infrastructure productive. Dans notre société médiale et médiatique, la question de la pauvreté, selon Franck, se décline éminemment comme une question d'attention (*Aufmerksamkeit*) et de considération (*Beachtung*) : nous sommes pauvres ou riches non seulement selon le niveau de notre compte en banque, mais aussi bien selon notre position au sein d'une « économie de l'attention » (dont Franck est le premier théoricien explicite).

Les possédants, ceux qui ont du succès sur ces nouveaux marchés, sont riches en CONSIDÉRATION reçue d'autrui [*Beachtung*]. La pauvreté de ceux qui ne sont pas pris en considération consiste en leur manque de RECONNAISSANCE sociale [*Anerkennung*]. *Les possédants de la nouvelle économie sont ceux dont les revenus en attention excèdent de plusieurs ordres de grandeur leurs dépenses en attention [Aufmerksamkeit]. Les pauvres sont ceux qui n'obtiennent pas assez d'attention pour maintenir leur estime de soi intacte [Selbstwertgefühl].* La richesse de certains et la pauvreté de tous les autres sont étroitement liées. Il n'y a en

¹⁰⁴⁴ Son travail diffusé d'abord en allemand est peu connu et peu traduit dans l'espace francophone. Nous allons faire référence à la synthèse de sa pensée réunie dans un article proposé en langue française par la revue *Multitudes* : Georg Franck, « Capitalisme mental », in *Multitudes*, n. 54, 2013, p. 153-167. Une autre traduction française du travail de Franck a été incluse dans un recueil plus vaste où il est mis en dialogue avec d'autres experts des questions attentionnelles : voir « L'économie de l'attention », in Yves Citton (éd.), *L'économie de l'attention: nouvel horizon du capitalisme?*, Paris, La Découverte, 2014, p. 55-72.

effet pas beaucoup de considération à partager à volonté. *L'attention qui circule dans la société n'est pas illimitée.* On ne peut donner aux riches qu'en prenant aux pauvres.¹⁰⁴⁵

Dans le système social décrit par Franck se constitue une imbrication inédite entre le capital attentionnel (la considération qu'on reçoit et qu'on peut susciter), le capital politique (l'influence sur les actions et les décisions collectives) et le capital économique structurel (la propriété des moyens financiers et techniques). Comme dans le capitalisme traditionnel décrit par la théorie marxiste, sa déclinaison « mentale » impose ses logiques d'exploitation et de domination autant sur un plan intra-social que inter-social. À savoir, il agit à l'échelle de nos univers sociaux nationaux ainsi qu'à l'échelle globale, surdéterminé par des inerties de post-colonisation attentionnelle qui accompagnent les multiples post-colonisations (politiques, militaires, économiques) subies par les zones géopolitiques les plus vulnérables. En affirmant que « *le fossé se creuse entre cultures riches et pauvres en considération*, comme se creuse le fossé économique entre pays riches et pauvres en général », Franck met en évidence les injustices qui caractérisent les échanges entre régions riches et régions pauvres dans l'économie perceptive mondiale de l'époque globalisée :

Les cultures les plus avancées – occidentales – exportent massivement de l'information et importent en direct d'énormes quantités d'attention, tandis que les cultures des autres régions exportent des quantités d'information très modestes et n'en tirent par conséquent que très peu d'attention.¹⁰⁴⁶

À l'âge du capitalisme mental (local et international), l'engagement cinématographique sur le terrain de la pauvreté s'inscrit inexorablement dans de tels phénomènes de lutte de classe attentionnelle entre pauvres en considération et riches en considération. Qu'ils travaillent dans les marges perceptives de nos sociétés (le monde rural, les banlieues urbaines, les milieux migrants...) ou du système globalisé (des usines chinoises, des bidonvilles africains, des tribus indigènes de la forêt brésilienne...), les cinémas documentaires sont au cœur d'un tel conflit social et politique se jouant sur le

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 157. Sur le système socio-perceptif de la reconnaissance nous signalons également le numéro monographique de la revue *Communication* consacré à la « Réputation » (n. 93, 2013) ainsi que les recherches de Barbara Carnevali : *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*, Bologna, Il Mulino, 2012.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 165.

terrain de l'attention et de la visibilité¹⁰⁴⁷. Une des logiques les plus importantes et transversales qui caractérisent les opérations documentaires consiste sans doute en cette conscience aiguë du partage inégal de la visibilité, et en la tentative de mettre en discussion les inerties qui informent les rapports actuels entre réception et prêt d'attention.

Soulignons que, chez Franck, la question ne se résume pas exclusivement au simple plan de l'« information » : c'est sur un plan affectif plus profond, celui de la « considération », qu'elle se déploie. La création documentaire, en ce sens, est moins vouée à la diffusion d'informations autour des sujets (pauvres) qu'elle filme, qu'à la fabrication de conditions de considération. Il s'agit ainsi de mettre en place une situation d'exposition, un dispositif médial, capable d'induire un regard attentif et attentionné du public sur les formes de vie précaires qu'il montre, et il s'agit aussi de permettre à ces formes de vie de porter sur elles-mêmes ce type de considération.

Dans cette perspective double et solidaire se décline l'engagement documentaire sur le front des pauvretés à la fois socio-économiques et perceptivo-narratives. Or, en posant au cœur de ce chapitre la question d'une médiation (documentaire) « pauvre » – à partir du cinéma –, nous ne souhaitons pas simplement nous limiter à analyser l'aspect de la représentation cinématographique des sujets et des espaces réputés « pauvres ». Telle était l'approche choisie par le recueil d'essais de la revue *CinémaAction*, qui ne nous satisfait pas complètement. Nous nous intéressons aussi et surtout à une manière d'être pauvre du cinéma, ou mieux de le devenir, qui agence des conditions particulières de médiation : elles supposent un régime « pauvre » (à repérer et accompagner, autant qu'à suggérer et inventer) des relations professionnelles, des statuts légaux, des gestions financières et des usages de la technique. Après l'avoir déjà aperçue dans l'économie de Frammartino, dans l'attitude amateur de Celati ou dans les stratégies solitaires et autonomes de Rosi, la question d'un tel devenir-pauvre du cinéma ne se pose pas sans faire allusion à une transition plus générale vers des formes pauvres et décroissantes dans les différents domaines médiaux de notre société. Afin de pouvoir articuler véritablement une médiation des zones de précarité (attention-

¹⁰⁴⁷ Les analyses iconographiques et cinématographiques de Didi-Huberman ont traduit ce discours dans les termes d'une menace double de sous-exposition et de sur-exposition des sujets populaires (les sujets éminemment pauvres en attention) : « Les peuples sont exposés à disparaître parce qu'ils sont – phénomène aujourd'hui très flagrant, insupportablement triomphant dans son équivocité même – *sous-exposés* dans l'ombre de leurs mises sous censure ou, c'est selon, mais pour un résultat équivalent *sur-exposés* dans la lumière de leurs mises en spectacle » (Georges Didi-Huberman, *Peuples figurants, peuples exposés. L'œil de l'histoire 4*, Paris, Minuit, 2013, p. 15).

nelle), il faut postuler plus globalement des méthodes « pauvres » de médiation dans une délicate relation d'homologie. Il faut donc prendre en considération une correspondance entre des formes de vie pauvres et une certaine éthique de médialité pauvre, que les im-médiateurs peuvent absorber et élaborer. Cette approche nous invite donc à repenser la notion de pauvreté et à en opérer une revalorisation « positive », à faire de nécessité vertu. Ce n'est, d'ailleurs, que par le contact choisi et enduré avec des formes de vies pauvres que le dispositif de médiation (autant technique et financier, que narratif et conceptuel) se plie par contagion et affection à des nouveaux agencements, émancipateurs. Comme nous allons bientôt le voir par l'exemple du cinéma de Pietro Marcello, il s'instaure souvent un bénéfique état de perméabilité entre le travail avec des sujets pauvres et l'élaboration d'une stratégie médiale pauvre dans le geste cinématographique.

Certains des enjeux principaux d'une telle pauvreté médiale, par ailleurs, ont déjà été identifiés et décrits par un texte important de l'artiste-chercheuse allemande Hito Steyerl concernant le domaine des images contemporaines¹⁰⁴⁸. Ce texte consistait en un éloge militant de l'« image pauvre » (*poor image*) à l'âge de la démocratisation *low-fi* de la médiation numérique. À l'intérieur de cette catégorie, Steyerl a réuni toute forme d'image inscrite dans des régimes de production et de circulation ouverts, anonymes et nomades qui échappent à la fixation des propriétés et des canons. Dans cette proposition aux accents benjaminien, la pauvreté se transformait clairement moins en un thème (négatif, stéréotypé) que en un usage émancipateur des infrastructures médiales qui régissent nos sensibilités sociales. Le retournement qu'on souhaite ici produire dans le concept de pauvreté à l'instar de Steyerl correspond à celui qui nous conduit d'une pauvreté misérable et insoutenable à une « très haute pauvreté » désirable et subversive. Nous empruntons cette formule à la pensée de Giorgio Agamben. Les travaux du philosophe italien autour de la naissance des ordres monastiques chrétiens (franciscains notamment) ont transformé la notion de pauvreté en un paradigme radical et fécond de vie politique et langagière : elle nous accompagnera au cours de cette réflexion avec ses concepts-clé (*usus ; forma vitae ; altissima paupertas...*). Nous allons essayer d'entamer le portrait d'une approche « pauvre » à la médiation que, sous plusieurs aspects, les écologies politiques et médiales de notre époque contemporaine postulent comme une condition essentielle. Après avoir consacré une attention prioritaire aux décentrement de territoires marginaux et environnements ruraux, le par-

¹⁰⁴⁸ Hito Steyerl, « In defense of the poor image », in *E-flux journal*, n. 10, 2009, en ligne.

cours de cette dernière partie élargira son rayon d'analyse à des contextes plus citadins et moins « naturels », en essayant d'y dénicher des pistes écologiques moins attendues.

1.

PIETRO MARCELLO – LA MÉMOIRE DES IMAGES

Dans un court métrage documentaire des années trente, la caméra suit l'arrivée du *Duce* à Sabaudia pour participer (torse nu, les yeux protégés par un masque) à la première moisson de ces terrains arrachés aux marécages. Autour du protagoniste, Mussolini, une masse indistincte de figurants populaires (des hommes, des femmes et des enfants du monde paysan local) anime le fond – derrière l'action « héroïque » du chef d'État – par sa présence visuelle et sonore. Les cris d'acclamation se mêlent ainsi aux bruits des machines. C'est un extrait des actualités cinématographiques du 3 juillet 1935 produites et diffusées par l'institut LUCE¹⁰⁴⁹. En Italie, à partir des années vingt – bien avant que le parti nazi ne gagne le pouvoir et ne le fasse à son tour –, le régime fasciste s'était emparé des moyens de communication de masse, ceux qui gouvernent les attentions collectives. Le cinéma (avec la presse) étant un élément fondamental dans un contexte encore dépourvu de système télévisuel, les fascistes avaient rapidement pris possession de la production documentaire (d'abord) et fictionnelle (ensuite) du pays. Le gouvernement avait ainsi procédé à la nationalisation de L'Union pour la Cinématographie Éducative (dont LUCE, en italien « lumière », est l'acronyme) juste un an après sa fondation, par le décret-loi du 5 novembre 1925. L'État fasciste constituera à partir de l'institut national LUCE un monopole de l'information et plus largement du cinéma du réel, soutenu par l'obligation légale (3/4/1926) faite aux exploitants de projeter ses films¹⁰⁵⁰. L'hégémonie des moyens de communication (audio-visuels) de l'État fasciste commence ainsi à fabriquer un certain partage attentionnel

¹⁰⁴⁹ La séquence cinématographique est accessible en ligne, par une publication vidéo de l'Istituto LUCE : https://www.youtube.com/watch?v=huI_AaP3Vkg

¹⁰⁵⁰ Jean A. Gili a rédigé une introduction très riche et précise à la question cinématographique dans l'Italie fasciste (*L'Italie de Mussolini et son cinéma*, Paris, Henry Veyrier, 1985) à laquelle nous renvoyons pour une analyse plus détaillée. Il résume ainsi l'activité de l'institut LUCE : « L'Institut national LUCE contrôle finalement un double secteur, celui des actualités cinématographiques diffusées dans toutes les salles du royaume, celui des documentaires qui viennent compléter et diversifier l'action des "cinegiornali". Avec les actualités, le régime fasciste dispose d'un instrument efficace – à un moment où n'existe pas encore la télévision – pour manipuler l'information par l'image animé » (p. 48).

entre ceux qui peuvent être regardés et ceux qui doivent regarder, partage qui concerne aussi comment et quand le faire. En ce sens, le pouvoir politique du régime s'enracine dans une démarche de capitalisation mentale et perceptive qui réunit l'acteur public et l'acteur privé.

Les principes de composition du court film mentionné manifestent une évidente mise en abîme du gouvernement de l'attention agencé plus en général par les media fascistes dans la société italienne. Au centre de l'image est placé un protagoniste précis (Mussolini) en action, entouré par une claqué de figurants anonymes dont la seule fonction est celle, instrumentale, d'exalter l'élément signifiant du premier plan – et son message idéologique. La présence bruyante des corps populaires est ici réduite à un troupeau sans identité, à un fond indistinct, qui met en relief l'objet d'observation : le chef d'État et la gloire de son gouvernement.

Être figurant : être là pour ne pas comparaître, pour être fondu dans la masse, pour ne servir à rien, sauf de fond à l'histoire, au drame, à l'action. Malgré leur nom, les figurants tendent donc, le plus souvent, à disparaître, à ne pas « faire figure » puisqu'ils « font le fond », toujours derrière les figures agissantes. Le bruit qu'ils émettent n'est que rumeur. Leur appellation est collective.¹⁰⁵¹

Les gens du peuple ne sont exposés que pour disparaître derrière le véritable objet de la considération des spectateurs dans le dispositif perceptif du film. Une continuité fonctionnelle s'instaure entre la foule du court-métrage, qui s'éclipse en devenant les spectateurs enthousiastes du protagoniste désigné, et le public auquel est projeté le court-métrage, qui est censé être absorbé dans l'événement glorieux célébré par la scène filmée. Les zones d'attention et de distraction ainsi que celles d'oubli et de mémoire sont réparties précisément dans le texte audio-visuel produit par l'institut LUCE. Du moins, au niveau d'un travail de création dont le spectateur peut toujours s'émanciper. Une distinction est établie entre ce qui va être rappelé (le Duce et son exploit) et ce qui va être oublié comme simple décor (les paysans qui l'entourent et assistent à son action), entre l'histoire officielle et ses résidus invisibles, entre le symbole unique et universel du national et ses contre-figures particulières et locales. La machine de la propagande nous rappelle que, dès les années vingt et trente du siècle dernier, nos vies étaient plongées dans des milieux médiaux (audio-visuels ainsi que

¹⁰⁵¹ Georges Didi-Huberman, *Peuples figurants, peuples exposés. L'œil de l'histoire 4*, op. cit., p. 151.

discursifs) faisant l'objet de pratiques de gouvernement et de centralisation, peu « écologiques » d'un point de vue socio-politique. Il y a une mémoire (in)actuelle dans ces images qui, peut-être, est surtout celle de notre existence impliquée dans des environnements de médiation constamment menacés de fonctionner selon une économie de domination et d'exploitation perceptive. Dans le paroxysme des images de la propagande fasciste nous pouvons découvrir la caricature de nos univers audio-visuels contemporains. La « mémoire des images » représente donc littéralement le rappel de l'importance des images et de leurs médiations dans nos expériences perceptives et intellectuelles collectives. Alors que, depuis l'intérieur de nos présents, nous avons la tendance d'oublier les sphères médiales qui filtrent ce qui nous arrive de nos environnements. Elles tombent dans une transparence due à nos habitudes d'immersion en elles. La remémoration historique des images (devenues) opaques constitue ainsi une occasion précieuse d'aperception de nos images (instantanément) transparentes : tellement actuelles qu'elles deviennent imperceptibles.

« Mémoire des images » : cette expression n'a pas été choisie par hasard. Elle constitue le titre (au singulier, *Memoria dell'immagine*) du coffret que la cinémathèque de Bologne a consacré au travail d'un jeune documentariste italien, Pietro Marcello (que nous tâcherons de relier à celui de sa monteuse et co-réalisatrice Sara Fgaier)¹⁰⁵². Re-partons donc de ce terme pour trouver un accès à son expérience cinématographique et à ce qu'elle peut nous permettre de penser à propos des problèmes d'écologie médiatique qui nous occupent. La légitimité d'un tel accès se confirme par la réponse que Marcello lui-même a adressée à une récente invitation du festival *Cinéma du Réel*, en s'appropriant cette formule. Il a, en effet, répondu à la question « Qu'est-ce que le réel ? » posée par le festival lors de son quarantième anniversaire par un texte nommé « *Il cinema della memoria* », qui entérine plusieurs des réflexions proposées par son éditeur Emiliano Morreale, source du titre en question¹⁰⁵³. Ce problème – celui de la mémoire et des images, qui résume la poétique générale de l'auteur – est exceptionnellement condensé dans un film d'une dizaine de minutes que Pietro Marcello a

¹⁰⁵² *Il cinema di Pietro Marcello* (DVD et livre), Emiliano Morreale (éd.), Bologna, Cineteca di Bologna, 2017. Dans son introduction, l'éditeur du coffret décrit la vocation du travail de Marcello comme « une tentative de sauver les images présentes et passées, par un épique archéologique ». Dans ce cadre, « on est invité à penser que l'élan romantique par lequel Marcello célèbre les derniers et celui par lequel il observe le passé soit la même chose. Quelque chose d'oublié : voici ce que les images évoquent et aiment » (p. 4).

¹⁰⁵³ Pietro Marcello, « *Il cinema della memoria* », in Andréa Picard (éd.), *Qu'est-ce que le réel ? Des cinéastes prennent position*, Paris, Centre Pompidou / Post-éditions, 2018, p. 209-214.

composé en réponse à une autre invitation de célébration d'un anniversaire, les quatre-vingt-dix ans du LUCE mentionné ci-dessus.

En 2014, l'institut LUCE a proposé à neuf cinéastes émergents d'élaborer un film de dix minutes à partir de ses vastes archives, qui serait ensuite recueilli et distribué dans l'œuvre collective *9X10 Novanta*. Le dernier épisode – celui assemblé par Pietro Marcello et Sara Fgaier : « L'umile Italia » – représente à la fois un cas emblématique de la poétique et de la politique de ce cinéaste et un contre-champ crucial au film fasciste qui a ouvert notre réflexion. Ce qui restait à la marge du plan ou en dehors de celui-ci (à savoir le peuple paysan, son travail et ses bêtes) remonte au centre de la scène dans le montage de Marcello et Fgaier : le hors-champ est dedans, comme dirait Frammartino¹⁰⁵⁴... Cette sensation se fait encore plus nette lorsque les deux cinéastes situent au milieu de leur film une série de plans d'une moisson où les protagonistes deviennent les humbles travailleurs qui disparaissaient derrière l'encombrante présence du *Duce* dans le court-métrage fasciste. En fouillant parmi les innombrables images du répertoire de l'institut LUCE, les deux cinéastes convoquent à l'écran une séquence d'images du monde rural où les scènes collectives s'alternent avec les gros plans des hommes et des femmes. Sans oublier les animaux, qui font l'objet d'une série de cadrages rapprochés et délicats, comme s'ils étaient caressés par l'image : du cheval à l'âne, du mouton à la chèvre... Le court-métrage dresse ainsi un portrait du monde traditionnel de la campagne, entre des moments de travail et des moments de fête. Marcello essaie de tirer de cet ensemble de souvenirs l'« écho d'une beauté perdue » qui repose au cœur de ce paysage social et environnemental immémorial¹⁰⁵⁵.

Dans le document épique de « L'umile Italia », les figurants du film de propagande s'imposent à l'attention du spectateur, anonymes et singuliers (dans leur individualité autant que dans leur collectivité), arrachés à l'oubli des grands récits. Le sens de leur histoire sociale et politique est retracé par la voix-off d'une archive audio de Giuseppe Di Vittorio, datant de 1949, où ce syndicaliste d'origine méridionale témoigne fièrement de la lutte contre la répression fasciste. Le contre-champ du court fasciste se boucle donc par la bande son où le chœur d'acclamation du Duce est symétriquement

¹⁰⁵⁴ Les images choisies par la réalisation de Marcello et Fgaier renvoient notre mémoire à celle du monde rural arménien du célèbre *Les saisons* d'un réalisateur, Artavazd Pelesjan, que les deux auteurs aiment beaucoup. Ce dernier est même devenu le protagoniste de leur troisième long-métrage, *Il silenzio de Pelesjan* (2011).

¹⁰⁵⁵ Réactiver cet écho enseveli dans la province rurale se révélera être une stratégie plus explicitement éco-politique lors de la réalisation du film suivant, *Bella e perduta* (2015).

remplacé dans par une version chorale et solennelle de « Era nato poveretto ». « Il était né pauvre » : un chant traditionnel relatant des scènes aussi ironiques qu'amères de la misère populaire. Sans renoncer à une charge pathétique, ce court-métrage tente de contre-fictionner a posteriori l'Italie dessinée par l'intensité rhétorique glorieuse de la propagande du régime par l'évocation d'une Italie humble et périphérique. À Di Vittorio succède un extrait de Carlo Levi qui identifie les grands absents du récit monté par « L'umile Italia » : « ces larges classes dirigeantes qui vivent de prestige et s'efforcent de garder le privilège sacré de vivre grâce au travail d'autrui ». Marcello et Fgaier confient le commentaire du début et de la fin du film à la plume de Carlo Levi – grand narrateur de la question méridionale – qui égrène une réflexion lyrique autour du regard, de la nation et de la mémoire où s'éclairent les enjeux du travail des deux cinéastes¹⁰⁵⁶.

Aucun lieu, aucun pays du monde peut-être n'a été autant regardé que le mien, l'Italie. Des millions d'yeux pendant des milliers d'années ininterrompues, des yeux noirs et bleus, de fils et d'étrangers, tout le monde l'a observé et contemplé selon une série infinie de façons différentes, affleurée ou approfondie : tous s'y sont projetés.

Les mots de Levi interrogent notre regard sur les images qui défilent à l'écran, en évoquant l'interminable série d'autres contemplations, aussi bien autochtones qu'étrangères, dont le pays italien a fait l'objet au cours de son histoire. Comme dans le travail de Rosi évoqué dans la partie précédente, nous avons l'impression qu'un écart s'établit entre les traditions de regards et de représentations de l'Italie glorieuse et de l'Italie humble que Marcello et Fgaier nous proposent d'observer à travers les archives filmiques. Ce paysage admiré, décrit et contemplé jusqu'à la fixation dans un cliché usé ne relève pas de la vie ordinaire de ces travailleurs des campagnes, qui en constituent plutôt une espèce d'inconscient optique, un refoulé attentionnel collectif : ils n'appartiennent pas à la tradition majeure de l'Italie des vues célèbres, des monuments historiques et des villes d'art. La convocation de ces présences de la part des cinéastes constitue une tentative d'établir une certaine « écologie de l'histoire » par ses documents visuels. L'écologie (attentionnelle) de l'histoire apprêtée par « L'umile Italia » s'inscrit autant dans l'effort de faire émerger le fond oublié de l'Histoire – la

¹⁰⁵⁶ Le texte de la voix-off est tiré d'un texte que Carlo Levi avait rédigé pour accompagner les images d'un catalogue photographique de János Reismann, *Un volto che ci somiglia. L'Italia com'era*, Roma, E/O, 2000.

multitude des existences mineures qui l'ont silencieusement tramée – que dans la remémoration de certaines formes de vie passées plus en syntonie avec leurs environnements.

On retrouve ici ce à quoi invitait Didi-Hubermann en parlant du besoin de « remonter l'histoire à la recherche des visages perdus »¹⁰⁵⁷. Ce film constitue – pour continuer à citer le penseur français – un exercice de « remontage du temps subi », oscillant entre pathos et composition critique¹⁰⁵⁸. Quelque chose d'exemplaire s'y révèle à notre présent rongé par les multiples questionnements écologiques – malgré l'écart chronologique. La mémoire des images constitue pour le travail de Marcello un site d'élaboration d'une stratégie non seulement médiatique, mais proprement médiumnique, où la convocation de fantômes anachroniques bute contre nos présents en y ouvrant la faille d'une voie de changement et de fuite. C'est une stratégie des survivances, d'une écologie « revenante ». Si ce film met en place un dispositif d'attention écologique, c'est qu'il renoue avec l'« attention comme contre-point » qui « fait de la mise en lumière de nos points aveugles, par décentrement de point de vue, la finalité essentielle de l'effort attentionnel »¹⁰⁵⁹. Dans le système médié (d'images, de récits, de souvenirs...) où émerge notre conscience historique, la re-mediation de « L'umile Italia » constitue une résistance et un retournement de la médiation en vigueur : c'est une contre-médiation, du sensible et de la mémoire.

L'expérience des classes prolétaires et sous-prolétaires du midi italien se projette en avant, dans le présent, dès le premier long-métrage de Marcello : un film tourné sur les derniers trains nocturnes qui, depuis les années cinquante, avaient transporté la main d'œuvre populaire du Sud vers le Nord de l'Italie et de l'Europe. Ses membres étaient les représentants du monde paysan de « L'umile Italia » en train de s'effondrer dans la modernité, projetés vers les foyers de la civilisation urbaine et industrielle. Ce film de tournage, *Il passaggio della linea* (2007), constitue la suite complémentaire mais aussi le contre-chant du court-métrage de 2014. Dans les deux travaux, il est question d'orienter la « quête créative » vers « les vies des plus humbles et des opprimés » –

¹⁰⁵⁷ Georges Didi-Huberman, *Peuples figurants, peuples exposés, op. cit.*, p. 148.

¹⁰⁵⁸ « Remonter le temps subi : élever sa colère à la hauteur d'une pensée, sa pensée à la hauteur d'une expression, son expression à la hauteur d'un regard. Pratiquer une "phénoménologie des petites images". En démonter l'ordre, en remonter la cohérence cachée. Revenir à la colère – qui a enfin trouvé sa forme – sans oublier la souffrance du monde qui l'avait, d'abord, suscité » (Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire 2*, Paris, Minuit, 2010, p. 195).

¹⁰⁵⁹ Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention, op. cit.*, p. 269.

celles qui subissent des phénomènes de marginalité et d'oubli – qu'on le fasse par des anciennes archives ou par une expérience immersive comme dans son premier film¹⁰⁶⁰. À cet égard, la censure sensible de l'expérience de ces travailleurs précaires et itinérants est littéralement produite par la nuit (son noir, son vide, sa solitude) qui enveloppe leurs longs trajets en les repoussant loin du regard et de la conscience sociale.

La mise en parallèle avec « L'umile Italia » révèle que les sujets de *Il passaggio della linea* sont les derniers héritiers – dans le nouvel horizon de l'économie globalisée intérimaire – du grand mouvement démographique qui a désagrégé la société rurale (méridionale) et son « écologie » au nom de la modernisation. Ce film relève d'une création écologique non seulement à cause de l'attention qu'il porte à ces vies mineures qui se chargent des tâches nécessaires, mais peu valorisantes et peu valorisées, qui entretiennent nos espaces communs de vie. Car ces voyageurs nocturnes traversent la nuit et le pays pour devenir nos éboueurs, nos agents d'entretien industriel, les ouvriers remplaçants dans nos usines, les petites mains de notre restauration... À cette écologie politique et sociale s'ajoute également un principe de tournage et de composition écologiques qui impliquent une écriture filmique *depuis* et *avec* une immersion prolongée dans un certain espace-temps (c'est-à-dire, un certain milieu) : celui de la nuit et de la mobilité ferroviaire¹⁰⁶¹. Le film de Marcello alterne ainsi, d'un côté, quelques micro-portraits des passagers accompagnés par leurs prises de parole – ce sont des silhouettes spectrales, de véritables lucioles – et, de l'autre, la reconstruction d'une ambiance spatio-temporelle – à savoir le paysage intérieur et extérieur de ces trains roulant entre le crépuscule et l'aube. Plus une ambiance qu'un paysage, au fond¹⁰⁶². L'expression « la mémoire des images » incarnée par le cinéma de ce réalisateur entrecroise ainsi plusieurs niveaux de ce qu'on pourrait appeler une « écologie de la médiation ». En général, il s'agit d'induire une certaine attention vers plusieurs dimensions et plusieurs présences qui nous impliquent et nous compliquent dans des trames communes (des milieux), condamnées d'habitude à des conditions de latence

¹⁰⁶⁰ « Depuis mon tout premier film, *Il passaggio della linea* (*Le passage de la ligne*) – un documentaire sur les trains de nuit en Italie –, j'ai centré ma quête créative sur les vies des plus humbles et des opprimés » (Pietro Marcello, « Il cinema della memoria », *op. cit.*, p. 210).

¹⁰⁶¹ À propos du travail de Pasolini, Didi-Huberman rappelait que souvent il n'est pas question simplement d'« exposer des peuples » mais également de « s'exposer à eux », par une démarche créative qui s'inscrit dans des milieux et des relations (Georges Didi-Huberman, *Peuples figurants, peuples exposés, op. cit.*, p. 198).

¹⁰⁶² La notion d'ambiance (déjà citée dans une référence à la pensée atmosphérogique italo-allemande) a été récemment analysée par la revue *Communications* : « Exercices d'ambiances. Présences, enquêtes, écritures », in *Communications*, n. 102, 2018.

et de refoulement. Des liens fondamentaux se reconnaissent et se réparent (peut-être) grâce à de tels dispositifs perceptifs. La constellation de la « mémoire des images » réunit une certaine écologie historique des archives, une écologie sociale des formes de vies marginales et exploitées, une écologie environnementale de la dimension paysagère et une écologie médiale de la sphère imaginaire collective.

En ce sens, selon Marcello, la part de « réel » qui caractérise le cinéma (documentaire) repose essentiellement sur la possibilité de convoquer des expériences clandestines, les résidus d'un oubli social et historique.

Les élans romantiques qui me traversent quand j'observe mes personnages et le passé sont presque identiques. Une chose ou un être oublié : voilà l'objet de ma quête, ce que je cherche à susciter dans le réel. C'est une tentative pour sauver des images passées et présentes, un effort archéologique.¹⁰⁶³

L'écologie de la médiation se traduit donc dans son cinéma par un lexique du « salut archéologique » qui rappelle les célèbres formules employées par Benjamin pour décrire son histoire messianique :

Le passé est marqué d'un indice secret, qui le renvoie à la rédemption. Ne sentons-nous pas nous-mêmes un faible souffle de l'air dans lequel vivaient les hommes d'hier ? Les voix auxquelles nous prêtons l'oreille n'apportent-elles pas un écho de voix désormais éteintes ? Les femmes que nous courtisons n'ont-elles pas des sœurs qu'elles n'ont plus connues ? S'il en est ainsi, alors il existe un rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre. Nous avons été attendus sur la terre. À nous, comme à chaque génération précédente, fut accordée une *faible* force messianique sur

¹⁰⁶³ Pietro Marcello, « Il cinema della memoria », *op. cit.*, p. 211.

laquelle le passé fait valoir une prétention. Cette prétention, il est juste de ne point la repousser. L'historien matérialiste en a conscience.¹⁰⁶⁴

L'attention de Marcello, à l'instar de celle de Benjamin, se rend sensible à l'indice qui re-connecte les images à une rédemption par un exercice de mémoire : elle passe l'histoire à rebrousse-poil pour les retenir et les activer. Si un messianisme de la médiation écologique se précise dans cette trajectoire théorique, ce sera un messianisme profane (accompagné par un médiumnisme matérialiste) : celui déployé par une pratique d'enquête et d'archéologie qui peut être assurée par la méthode documentaire – autant selon son application sur le terrain que selon le *found footage* et les archives – ébauchée par le travail de Marcello et Fgair¹⁰⁶⁵. C'est le double matérialisme des enregistrements répertoriés (archive) et des enquêtes sociales (tournage).

1.1.1

***La Bocca del lupo* (2009) : une éco-fable documentaire**

La confluence entre les deux veines de l'écologie cinématographique que Marcello consacre aux oubliés – à savoir celle des remontages rétrospectifs de « L'umile Italia » et celle du tournage actuel de *Il passaggio della linea* – s'établit au sein de son film le plus connu, *La bocca del lupo*. Dans ce travail hybride, il met au service d'une telle écologie

¹⁰⁶⁴ « Sur le concept d'histoire », in Œuvres III, op.cit., p.428-429. Il est également intéressant de s'apercevoir que, au cœur de ce texte, Benjamin démontrait une certaine conscience – peut-être embryonnaire – du lien fondamental qui doit connecter la lutte des classes et son histoire (l'écologie sociale) aux relations avec les éléments « naturels » (l'écologie environnementale) : « Tel qu'on le conçoit à présent, le travail vise à l'exploitation de la nature, exploitation que l'on oppose avec une naïve satisfaction à celle du prolétariat. Comparées à cette conception positiviste, les fantastiques imaginations d'un Fourier, qui ont fourni matière à tant de railleries, se révèlent d'un surprenant bon sens. Si le travail social était bien ordonné, selon Fourier, on verrait quatre Lunes éclairer la nuit terrestre, les glaces se retirer des pôles, l'eau de mer s'adoucir, les bêtes fauves se mettre au service de l'homme. Tout cela illustre une forme de travail qui, loin d'exploiter la nature, est en mesure de l'accoucher des créations virtuelles qui sommeillent en son sein. À l'idée corrompue du travail correspond l'idée complémentaire d'une nature qui, selon la formule de Dietzgen, "est offerte gratis" » (« Sur le concept d'histoire », in Œuvres III, op.cit., p.436-437). Ces deux axes s'impliquent d'une façon cruciale dans le travail de Marcello, comme nous avons commencé à le remarquer : le succès de l'émancipation sociale se joue sur le terrain des rapports aux milieux naturels, et vice versa.

¹⁰⁶⁵ Nous rappelons, au passage, le travail mené par Marcello sur l'histoire des « *magliari* », des migrants napolitains qui avaient échappé à leur misère pour devenir des commerçants ambulants dans l'Europe continentale. C'est une recherche aux plusieurs formes « documentaires » non filmiques qui remonte d'abord à la réalisation d'un documentaire radio en 2002 (*Il tempo dei magliari*, pour RAI Radio 3), poursuivie ensuite par la rédaction (collaborative) d'un livre paru récemment : Marcello Anselmo et Pietro Marcello, *Storie di Magliari. Mestieranti napolitani sulle strade d'Europa*, Roma, Donelli, 2017.

archéologique et perceptive un mélange de différents « matériaux » (« trouvés, fictif et réels ») qui est entretemps devenu sa marque de fabrique¹⁰⁶⁶. Le film entretisse des éléments mis en scène, des documents d'autrui re-agencés et des séquences saisies sur le vif. *La bocca del lupo* est un film qui jaillit imprévu de l'inaboutissement d'un autre, selon une dynamique d'échec et de détournement qui, après nos analyses de Celati, commencera à nous paraître familière. Avant d'entamer le travail de création pour cette œuvre génoise, Marcello était monté de Naples en Ligurie pour participer à l'écriture collective d'un film autour de l'eau – à cause d'une commande de Rai Cinema qui ne verra jamais le jour.¹⁰⁶⁷ Il commencera, en revanche, à travailler sur le territoire de Gênes en répondant à une autre invitation : celle de la fondation San Marcellino (une institution jésuite de charité) qui lui adresse, en réalité, plus une « proposition » ouverte qu'une véritable « commande ». Le tact et la précision du regard dans son *Il passaggio della linea* ont encouragé la fondation religieuse à inviter Marcello à tourner un film portant moins sur ce que fait l'institution que sur le milieu où elle le fait, celui des quartiers populaires de la ville portuaire.

Après avoir vu mon film sur les trains Espresso *Il passaggio della linea*, on m'a fait la proposition d'un documentaire axé non tant sur les pratiques dont ils se chargeaient sur le territoire génois, mais plutôt sur le récit du territoire même. Cela pourrait évoquer le film de commande, mais les jésuites de San Marcellino m'ont fondamentalement laissé libre de faire ce que je voulais.¹⁰⁶⁸

L'indétermination et l'échelle écologique de la proposition – c'est-à-dire, les éléments qui ont intrigué Marcello – font appel à une méthode de travail similaire, établie selon une approche pareillement indéterminée et écologique. Son assistante et monteuse Sara Fgaier (engagée déjà sur son film précédent) résume ainsi la démarche de création adoptée lors du démarrage de ce projet filmique :

¹⁰⁶⁶ « En expérimentant de nouvelles formes de récits et divers types de mise en scène, nous mêlons souvent des matériaux d'origine divers : trouvés, fictifs et réels » (Pietro Marcello, « Il cinema della memoria », *op. cit.*, p. 212).

¹⁰⁶⁷ L'anecdote a été rapportée par l'ami et co-producteur Dario Zonta (« La valigetta nel cestino » in Pietro Marcello, Sara Fgaier *et al.*, *La bocca del lupo*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 36-42, p. 37).

¹⁰⁶⁸ C'est ainsi que Marcello rappelle le contexte du démarrage de son film au cours d'un entretien avec Francesco Boille : « Disadattati e marginali fondarono l'Italia, possono rifondare il cinema » in Pietro Marcello, Sara Fgaier *et al.*, *La bocca del lupo*, *op. cit.*, p. 59-69, p. 59.

On avait pris une décision précise, celle de ne pas partir d'un scénario : pendant les mois précédents, le travail avait été conçu comme une écriture ouverte aux situations qu'on rencontrerait petit à petit pendant l'enquête de la réalité urbaine, en prenant en considération les questions cruciales qui concernent toute ville, comme le logement, l'intégration, la tolérance, l'aliénation, l'espace public, la marginalisation.¹⁰⁶⁹

Dès le départ, l'écriture du film est confiée à une correspondance avec le territoire urbain du Gênes populaire. D'un côté, la petite équipe prend résidence à Piazza del Campo, au cœur de celui-ci, afin de le découvrir par une exploration régulière au cours d'une expérience d'habitation extrêmement localisée : « Durant la première période, mon espace d'action consistait à observer le paysage humain depuis la fenêtre de ma chambre et les zones limitrophes : via Croce Bianca, via Pré et Sottoripa »¹⁰⁷⁰. Il s'agit de laisser l'attention flotter et circonscrire d'une manière libre et aléatoire le paysage urbain des quartiers pauvres du centre portuaire. En même temps, Sara Fgaier s'occupe d'enquêter sur ce même territoire dans la profondeur historique de ses archives visuelles, en sillonnant en particulier les archives de l'Ansaldo (une des industries les plus importantes du passé de la ville) et celles du Circolo amatoriale genovese (une association de cinéastes amateurs active depuis 1964)¹⁰⁷¹.

D'un côté comme de l'autre, la recherche s'inscrit dans une intention commune de faire surgir de la ville elle-même, autant présente que passée, son propre récit. Un récit polyphonique tracé par les rencontres avec ses présences vivantes ainsi que spectrales. Un récit où les multiples Gênes du répertoire mythique et médiatique – autant celui héroïque des dockers que celui sanglant du G8 en 2001 – sont mis à l'épreuve réelle de quelques expériences sur le(s) terrain(s). La création de ce portrait urbain doit se faire depuis ses habitants (pauvres) et avec eux. L'écriture filmique se déroulera, encore une fois, dans l'opération du montage, où les chemins et les matériaux émergés seront tramés dans une structure cinématographique : l'élégie urbaine dressée par *La bocca del lupo* résultera de cette reliure qui ne cessera d'accompagner la création dès les premières phases de tournage.

¹⁰⁶⁹ Sara Fgaier, « Piccole e grandi storie », in Pietro Marcello, Sara Fgaier *et al.*, *La bocca del lupo*, *op. cit.*, p. 24-35, p. 24.

¹⁰⁷⁰ Pietro Marcello, « Genova una storia d'amore », in Pietro Marcello, Sara Fgaier *et al.*, *La bocca del lupo*, *op. cit.*, p. 17-23, p. 19.

¹⁰⁷¹ Sara Fgaier, « Piccole e grandi storie », *op. cit.*, p. 29-30.

Un couplage précis entre deux stratégies complémentaires définit l'écologie médiatique qui inspire la démarche de création de Marcello et Fgaier. Il faut que les sujets populaires soient protagonistes à la fois en tant que regards et en tant qu'éléments regardés, afin d'empêcher que « le peuple » se retrouve « réduit à la banalité la plus confetti qui soit », pour le dire avec Comolli¹⁰⁷². D'un côté, *La bocca del lupo* confie la représentation du passé de Gênes aux yeux multiples et oubliés de ceux qui l'ont habitée et filmé en tant que simples amateurs : le passé de la ville se compose à travers les mémoires visuelles de nombreux cinéastes anonymes convoqués par le remontage. Marcello aime souligner cette déontologie de son archéologie visuelle : « L'essence génoise, à l'intérieur du film, est représentée par les matériaux de répertoire des cinéastes génois qui ont filmé Gênes tout au long du siècle dernier »¹⁰⁷³. L'accès à ces archives privées a postulé une entente construite par de nombreuses rencontres avec l'ensemble des membres du Circolo amatoriale genovese.

En même temps, j'ai commencé à faire des recherches d'archive. Tout d'abord à l'Ansaldo où je me suis rendue une ou deux fois par semaine pendant un an. Ensuite, après quelques mois, j'ai trouvé le contact d'un groupe de ciné-amateurs que j'ai commencé à suivre. Ils se réunissaient une fois par semaine. J'ai d'abord rencontré le président de leur association et après les autres membres: il a fallu les convaincre à travailler ensemble et cela m'a pris beaucoup de temps. C'était un processus plutôt long, face à des personnes un peu âgées, jalouses de leurs images (moi aussi je le serais, à leur place!), avec un peu de la méfiance typique de Ligurie (que je comprends en venant de là-bas) – même si ensuite se sont établies des relations très fortes qui se sont prolongées dans le temps. Nous avons réuni beaucoup d'heures d'images très belles, même si dans le film il n'y en a que sept minutes – il me semble.¹⁰⁷⁴

De l'autre côté, c'est aussi la rencontre avec deux expériences de vie et la très singulière histoire les reliant – dont le récit par images et sons restait entièrement à fabriquer – qui structurera l'écologie de la médiation au cœur de ce film. Il s'agit de Vincenzo et Mary, et de leur histoire d'amour, découverte par Marcello et Fgaier dans les entrailles de la vieille ville. C'est une histoire (autant drôle qu'émouvante) à arracher

¹⁰⁷² Jean Louis Comolli, *Voir et pouvoir*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰⁷³ Pietro Marcello, « Genova una storia d'amore », *op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁷⁴ Voir notre entretien avec la cinéaste Sara Fgaier présenté dans les annexes.

délicatement au silence et à la discrétion de son interdiction et de son infamie. C'est l'histoire d'un gangster de province issu d'une famille pauvre d'immigrés siciliens (Vincenzo, dit Enzo) qui tombe amoureux en prison de Mary, trans et héroïnomane, rejetée par sa famille bourgeoise romaine. Deux existences vulnérables et marginales sont donc raccordées par un amour qui les aidera à endurer leurs années les plus difficiles. Après avoir croisé pour la première fois Enzo, la future vedette du film, il faudra que six mois s'écoulent avant que le couple décide de livrer le récit de leurs aventures à Marcello et à son projet filmique, qui basculera immédiatement sous la force de cette histoire sentimentale.

Ce formidable récit tragicomique n'était pas à saisir au vol comme un document brut, ni à inventer assis au bureau ou au café : il a dû être encouragé à se révéler petit à petit, il a dû chercher sa forme (cinématographique) en tâtonnant à travers sa dense matière. Cela a demandé un effort mutuel d'attention et d'écoute, entre cinéastes et sujets du film. Mutuels furent également les changements et les ajustements que cette manière de travailler demande aux personnes impliquées à cause de leur étrangeté réciproque. Ce sont des étirements identitaires, des diplomaties quotidiennes, une gymnastique politique que cette forme de création cinématographique – sur place, avec des gens – implique nécessairement dès qu'elle rapproche des personnes façonnées par des expériences sociales et culturelles différentes. Sans un tel exercice de rencontre et d'attention envers un autre qu'on n'est pas capable d'anticiper (comme on le ferait plus efficacement pour nos proches), ne s'établirait pas l'entente nécessaire à la fabrication commune d'un film. Enzo, par exemple, « n'a jamais eu affaire à des gens différents de ceux de la criminalité connus en taule, même à son extérieur » : par conséquent, « il s'est agi d'une découverte de l'autre : il a eu confiance en nous et nous en lui »¹⁰⁷⁵.

La rencontre entre deux formes de vie distantes constitue une expérience d'écologie sociale que le documentaire génère d'abord au moment de la création pour la transmettre ensuite (bien qu'en différé) à la réception spectatoriale. Dans cette relation s' imagine et se bricole une forme représentationnelle ad hoc, ajustée au besoin de res-

¹⁰⁷⁵ Pietro Marcello « Disadattati e marginali fondarono l'Italia, possono rifondare il cinema », *op. cit.*, p. 62. L'imbrication des mondes individuels dans un contexte d'attention mutuel constitue un élément fondamental qui a été mis en évidence par Franck : « L'être attentif fait part de la dignité qui est la sienne à celui auquel s'adresse son attention. Rien que pour cette raison, le fait de recevoir de l'attention bienveillante compte parmi les biens les plus précieux pour les êtres qui sont eux-mêmes attentifs. Recevoir de l'attention signifie avoir part au monde de l'autre. » (Georg Franck, « L'économie de l'attention », *op. cit.*, p. 71)

tituer par un support cinématographique le récit d'une vie et de son univers sensible. Le documentaire s'écrit dans l'espace d'affection entre l'équipe de réalisation et certains protagonistes, espace qui est généré et entretenu par le projet filmique. En particulier pour ce qui concerne des sujets marginaux et refoulés ainsi que des vies pauvres et blessées, il est moins question de saisir une image objective et immédiate (selon une logique de reportage médiatique) que de réfléchir collectivement à une forme adaptée – jamais donnée au préalable, ni à la hâte.

Il est simple de tourner des films sur des histoires de marginaux, de raconter des scénarios de guerre dans des territoires de guerre, de faire des documentaires sur les migrants sans absolument se poser la question de la forme cinématographique. [...] Alors que, au contraire, il faut se poser la question de comment raconter ces réalités. Je tente chaque fois de le faire d'une manière adéquate.¹⁰⁷⁶

Même si cette approche s'avère complexe et inconfortable, même si elle demeure fragile et incertaine, une recherche partagée d'une forme pour ces vies qu'on assigne d'habitude à la « nudité » constitue une exigence déontologique. L'expérience « documentaire » de Pedro Costa avec les habitants des banlieues pauvres de Lisbonne (un sous-prolétariat de travailleurs migrants et de toxicomanes) reste à cet égard emblématique, comme l'a souligné Rancière : « Il a renoncé à exploiter la misère comme objet de fiction. Il s'est installé dans ces lieux pour y voir vivre leurs habitants, saisir leur secret »¹⁰⁷⁷. La composition d'une forme, l'énonciation d'un récit ou la définition d'un personnage s'élaborent donc depuis les vies réelles : ce sont des histoires qui n'ont rien du fictionnel et de sa séparation hygiénique entre réel et imaginaire. Par conséquent, malgré leur finalité filmique, ces histoires dont on accompagne l'éclosion sur le plateau influencent le réel en y restant inévitablement incrustées. Dans une telle démarche documentaire, le réel affecte la création cinématographique d'une manière qui se doit d'être émancipatrice. Idéalement, dans l'alliance entre vie et cinéma opé-

¹⁰⁷⁶ Pietro Marcello « Disadattati e marginali fondarono l'Italia, possono rifondare il cinema », *op. cit.*, p. 65. La réflexion du cinéaste italien autour de la question formelle fait ici écho à celle que Rancière exprime en commentant le travail de Costa : « Une situation sociale, pourtant, ne suffit pas à faire un art politique, non plus qu'une évidente sympathie pour les exploités et les délaissés. On juge habituellement qu'il doit s'y ajouter un mode de représentation qui rende cette situation intelligible comme l'effet de certaines causes et la montre productrice d'affects qui la modifient. On réclame donc que les moyens formels de l'œuvre obéissent au souci des causes à montrer aux intelligences et des effets à produire sur les sensibilités » (Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 137).

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, p. 140.

rée par un événement documentaire, la vie peut enrichir le cinéma autant que le cinéma peut enrichir la vie.

Je crois que cette expérience leur a donné quelque chose de positif : de la confiance, de l'espoir de s'en sortir. [...] En somme, je dirais qu'elle a été importante pour eux. Je ne crois pas qu'ils aient eu des expériences comparables au cours de leur vie si douloureuse. C'est le charme de faire du cinéma, de le faire ensemble, selon une manière désirable bien qu'inconfortable, où chacun écoute l'autre. C'est quelque chose qui a poussé lentement dans moi, dans Sara, dans Enzo, dans Mary.¹⁰⁷⁸

Autour de la réalisation se compose ainsi un collectif occasionnel, qui réunit autant l'équipe que les protagonistes du film, selon des « dynamiques de co-individuation » générées par des multiples échanges attentionnels¹⁰⁷⁹. Une opération cinématographique, en ce sens, n'intervient pas pour arrêter le réel et le retenir, mais pour jouer et cheminer avec lui comme un processus de devenir qui le conduit ailleurs – vers un ailleurs possiblement plus juste et soutenable. En ce sens, la démarche revendiquée par Marcello déclare que le cinéma devient « réel » lorsqu'il déclenche des modifications réelles, des mouvements modaux effectifs dans la réalité.

Pendant la création de mon dernier film *La bocca del lupo*, je me suis souvent posé des questions et j'ai compris que ce qui compte n'est pas tellement de raconter des histoires du bas, la pauvreté et les injustices du monde, mais plutôt la façon de le raconter en transformant ou bouleversant cette réalité. Je parle de cinéma, non de solidarité.¹⁰⁸⁰

¹⁰⁷⁸ Pietro Marcello, « Disadattati e marginali fondarono l'Italia, possono rifondare il cinema », *op. cit.*, p. 60-61.

¹⁰⁷⁹ Nous empruntons la formule citée aux travaux de Stiegler autour de la notion d'attention : « Il convient d'approcher l'attention comme relevant de dynamiques de *co-individuation*. » (Bernard Stiegler, « L'attention entre économie restreinte et individuation collective », *op. cit.*, p. 125).

¹⁰⁸⁰ Pietro Marcello, « Genova una storia d'amore », *op. cit.*, p. 18. À ce sujet, la position prise par la pratique du cinéaste nous mène à nouveau à la théorie esthétique dressée par Jacques Rancière qui allie la justice des objets à la justesse de la forme : « La politique comme ce dont parle un film – l'histoire d'un mouvement ou d'un conflit, la mise à jour d'une situation de souffrance ou d'injustice –, et la politique comme stratégie propre d'une démarche artistique : une manière d'accélérer ou de ralentir le temps, de resserrer ou d'élargir l'espace, d'accorder ou de désaccorder le regard et l'action, d'enchaîner ou de désenchaîner l'avant et l'après, le dedans et le dehors. On pourrait dire : le rapport entre une affaire de justice et une pratique de justesse. » (*Les écarts du cinéma*, *op. cit.*, p. 111).

La relation entre cinéma et milieux pauvres (en termes matériels autant que perceptifs) n'est pas de l'ordre d'un soutien « solidaire » et charitable qui entérine l'ordre établi, mais plutôt de celui d'une transformation dans la trame de la parole et de l'apparence qui déplace le donné. Évidemment, cette transformation dans les formes superficielles du sensible ne devient possible que par un enracinement en profondeur dans certaines relations, dans certains milieux. Et il exige surtout de laisser mûrir une telle modification auprès des sujets interpellés, pour leur donner une prise sur son apparence et ses possibles manipulations à (faire) découvrir. À cet égard, Comolli avait affirmé que « le problème d'aujourd'hui du documentaire n'est pas de mettre en scène ceux qu'on filme mais de laisser venir leur mise en scène »¹⁰⁸¹. Il s'agit en priorité de faire circuler un désir de cinéma ainsi que de l'intercepter là où il pousse, pour qu'il se déploie :

Disons que je vois mon travail documentaire à partir de là. De cette conscience qui circule qu'il y a du film dans l'air. Et pour préciser: du désir de film. Désir de l'autre côté, dans le réel, chez l'autre en tant qu'il peut être sujet de film. Filmer ceux qui s'y disposent, qui s'y prêtent à travers un dispositif qu'ils avancent et dont ils seraient aussi, pour ne pas dire d'abord, responsables.¹⁰⁸²

Dans le chantier filmique de *La bocca del lupo*, en particulier, la réalisation sera confrontée à des désirs, à des moyens et à des rythmes différents, dont il faut comprendre les trajectoires et arranger une complémentarité. Fgaier et Marcello ont à plusieurs reprises déclaré d'avoir été guidé dans la mise en forme du récit d'Enzo et Mary par leurs temps, leurs capacités et leurs répertoires. Le but du travail documentaire est qu'ils puissent s'emparer de ce qui leur appartient et, dans ce sens, ce cinéma souhaite moins opérer une « création » qu'une « restitution ». Qu'ils exaucent leurs désirs tacites et contrariés d'apparaître, contre toute tentation d'hylémorphisme fictionnel.

Dans *La bocca del lupo*, la voix du narrateur (écrite par Marcello) affirme que « les espaces qu'on traverse sont des archéologies de la mémoire » et, par extension, les relations qu'on y établit le sont aussi. Il faut donc creuser dans les strates de ce qui est

¹⁰⁸¹ D'un point de vue perceptif, cette exigence est reliée par le cinéaste et théoricien du documentaire Comolli à un effort d'écoute : « Le fait d'écouter – filmer égale écouter – finit par apparaître comme un minimum énorme parce qu'il n'est plus du tout vécu aujourd'hui. » (Jean Louis Comolli, *Voir et pouvoir*, *op. cit.*, p. 39)

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 33.

déjà accumulé dans les territoires parcourus et habités, laisser décanter et remonter à la surface leurs éléments (plutôt que les fabriquer) : l'enquête sur le réel se conçoit selon une méthode archéologique dans ce cinéma documentaire. Ce sont les deux protagonistes qui décident de raconter leur histoire dans un long entretien, ce sont eux également qui confient les archives intimes de leur relation aux cinéastes où se trouvent des lettres et les cassettes audio échangées pendant la vie en prison de Vincenzo – devenues une pièce cruciale de la bande son du film. L'économie des désirs et des potentiels cinématographiques répartit les rôles dans une écriture filmique où se précise le choix de « raconter Enzo à travers Mary »¹⁰⁸³. Enzo est le corps, le geste et le visage du long métrage, tandis que Mary en sera la voix : le premier revendique le plaisir de se mettre en scène et la deuxième celui de prendre la parole. L'un exprime l'action, le jeu et l'exposition tandis que l'autre incarne le souvenir, la réflexion et la réserve. En tressant ces vocations à seconder soigneusement, Marcello et Fgaier composent leur film. Enzo se lance immédiatement dans l'aventure du tournage, malgré l'inconstance anarchique de son style de vie qui implique une patience et une capacité d'improvisation du côté de la petite troupe qui n'appartiennent pas à d'habitude à la machine cinématographique (fictionnelle, notamment) :

On n'a pas tellement eu des problèmes de confiance avec Enzo, en réalité, il a été immédiatement enthousiaste. Nous sommes allés le chercher après la rencontre de Pietro et il s'est montré très content de participer à un film. Il s'est mis aussitôt à notre disposition. La difficulté dont je te parlais concernait plutôt la difficulté à organiser les tournages : parfois il disparaissait, parfois il n'était pas en état adapté pour tourner, ou encore il pouvait quitter le plateau au milieu d'une prise. Il était difficile à gérer. Je crois qu'avec ce genre de rapports dans une création cinématographique normale, il ne durerait même pas une demi-journée...¹⁰⁸⁴

Mary s'avère, au contraire, plus timide et méfiante, en étant consciente de la précarité de leurs vies et des jugements dont elles peuvent trop facilement faire l'objet : par sa retenue, elle pèse autant le danger que l'opportunité des images. Son rapprochement

¹⁰⁸³ Pietro Marcello « Disadattati e marginali fondarono l'Italia, possono rifondare il cinema », *op. cit.*, p. 61. Le personnage (et donc son film) se crée d'une manière autonome par la confiance d'un libre périmètre de temps, de jeux et de parole : « Le personnage qui se trouve offert à cette énorme plage de temps et de jeu, de parole et d'expression, va apprendre quoi en faire au fur et à mesure qu'il la remplit, ou plutôt qu'elle l'occupe. » (Jean Louis Comolli, *Voir et pouvoir*, *op. cit.*, p. 38).

¹⁰⁸⁴ Voir l'entretien annexe avec Sara Fgaier.

du film se construit plus lentement, par une observation préliminaire de l'expérience d'Enzo, en mesurant la justesse des images en fabrication qui l'exposent :

En partie Enzo avait commencé à nous raconter cette histoire, mais elle nous avait communiqué à travers lui qu'elle n'était pas intéressée. Nous avons connu Mary beaucoup plus tard. D'une part elle était très timide, de l'autre par contre elle était curieuse de découvrir ce qu'on faisait avec Enzo. On l'a donc invitée à plusieurs reprises voir ce qu'on était en train de faire avec Enzo, à regarder les images que j'étais déjà en train de monter.¹⁰⁸⁵

Marcello et Fgaier partagent la préoccupation de Mary : celle d'être à la hauteur des désirs d'apparaître et de communiquer de ces personnes, sans négliger la vulnérabilité qui caractérise de telles expériences au bord du système social et de la légitimité morale. Il faut protéger tout en exposant, il faut une « exposition protectrice » (en acceptant le défi d'un tel paradoxe). La question d'une manière adaptée et attentionnée d'exposition (à chercher ensemble) accompagne donc l'écriture *in fieri* du film, qui se dessine lentement dans une alternance de tournage et de montage au gré de l'évolution des idées et des relations. C'est une approche qui avait déjà marqué la création du précédent *Il passaggio della linea*.

D'ailleurs nous nous sommes beaucoup questionnés sur comment présenter Enzo. Tout ce qui est présent dans le film est vrai, c'est Enzo, mais on a fait le choix d'exclure beaucoup de choses qui pouvaient le blesser ou l'attaquer. C'est très simple de montrer certaines choses ou lui demander de dire des choses qui vont le transformer en un personnage ridicule. Nous voulions le protéger avec tous nos moyens.¹⁰⁸⁶

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*

¹⁰⁸⁶ Une fois reconnue cette sensibilité, Mary trouvera un espace d'accueil de son propre témoignage qui sera confié aux soins de Marcello et Fgaier : « On a entamé le montage avec toutes ces images et les prises qu'on a commencé à faire avec Enzo. Mais l'équilibre du film a été bouleversé par le moment où Mary – après nous avoir plusieurs fois rencontrés et avoir compris que l'image d'Enzo qui sortait du film était belle et positive – s'est confiée. Je croyais qu'elle n'aurait jamais accepté de raconter et d'être filmée, mais c'est elle qui a insisté pour participer. Je me souviens d'un dîner où elle avait commencé à retracer son histoire : pour moi c'était la première fois que j'avais l'occasion d'entendre des récits de vie si extrêmes et cela m'a beaucoup touchée. Une vraie proximité s'était créée entre nous, suite à son ouverture. Un jour elle a appelé Pietro en lui demandant de raconter l'histoire avec Enzo. C'était un moment de basculement. Même si la première partie du film qui était déjà en chantier nous a finalement guidé exactement jusqu'à ce moment-là. » (*Ibid.*).

Dans *La bocca del lupo*, on propose ainsi aux protagonistes moins de jouer *pour* le cinéma que de jouer *avec* celui-ci – ainsi que de *se jouer eux-mêmes au cinéma*. L'esprit ludique et parodique de la création se fait explicite, notamment, lors de quelques scènes « de genre » dont Vincenzo est le protagoniste : par exemple le récit de la fusillade sur des images de répertoire et la scène du bar où sont évoqués les ambiances et les clichés de l'imaginaire du genre noir, western et policier. Vincenzo se raconte et se joue en *gangster* (jusqu'à la caricature) et, ce faisant, il se déjoue aussi en tant que « criminel » : à la fois en nous ôtant la possibilité de procéder à une association rapide et plate à la pègre, et en prenant lui-même du recul par rapport à ses propres mythes personnels. Ce qui compte est de s'inventer un héroïsme en jouant sa vie et de faire que le cinéma révèle la beauté sensible et intellectuelle de cette dernière¹⁰⁸⁷. Comme le disait si bien Rancière à propos des protagonistes de Costa, Enzo « n'est plus un personnage de documentaire suivi dans le quotidien de son activité ni un personnage de fiction mais une pure figure née de l'annulation même de cette opposition qui scinde l'humanité en espèces différentes »¹⁰⁸⁸.

Dans l'ensemble de ces gestes, *La bocca del lupo* dessine l'expérience d'une véritable (et véridique) « fable documentaire »¹⁰⁸⁹. En rapprochant cette formule de notre champ conceptuel, on dirait même une éco-fable documentaire. Comme le démontre le *happy end* fabuleux du film – où les deux protagonistes mettent en scène l'achèvement de leur humble rêve d'une vieillesse à la campagne –, l'engagement du cinéma s'accomplit en rendant leurs vies désirables : elles se rêvent et s'exaucent par les images, y poursuivent leurs rêves et leurs désirs. Le succès de cette aspiration documentaire se mesure, d'un côté, sur le terrain d'une reconnaissance (*Anerkennung* évoquée plus haut par Georg Franck) des sujets filmés par le travail de l'œuvre :

¹⁰⁸⁷ Comme le constate Sara Fgaier (dans l'entretien annexé) : « Il s'agit d'ailleurs d'une question qui avait déjà été importante pour Arturo dans notre film précédent. J'ai remarqué ce désir de se représenter chez des gens qui pendant leur vie ont été relégués au bord de la société. Exactement comme Arturo qui a été déclaré fou et envoyé à l'hôpital psychiatrique, ou comme Mary qui a subi des grandes violences et traversé des conditions extrêmes dans sa vie – elle a dû toujours se cacher ».

¹⁰⁸⁸ Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma*, *op. cit.*, p. 152.

¹⁰⁸⁹ Nous reprenons ce terme d'une programmation des *États généraux du cinéma documentaire* de Lussas. « La fable documentaire » était le titre d'un atelier du festival animé par Christophe Postic en 2015 : « Le cinéma tisse avec le réel les trames les plus inventives. Le désir et le plaisir de la mise en scène invitent le cinéaste à se saisir du réel pour en imaginer des récits contemporains. Par l'invention de la scène, la mise en jeu des acteurs (professionnels ou non), le recours à une fantaisie ou à une dramaturgie, se construisent des fables qui mêlent une matière documentaire à des récits imaginés ou inspirés des contes et des mythes. » (Voir la présentation en ligne : <http://www.lussasdoc.org/etats-generaux-2015,493.html>).

Sans doute pour Enzo et Mary aussi notre film a constitué une expérience très importante (même si Mary est décédée juste quelques mois après la présentation du film). Ils ont assisté à la présentation du film au Torino Film Festival. Pour eux, le film a été une occasion de reconnaissance, de fierté et de revanche pour certains aspects. Ils collectionnaient les articles sur le film qui sortaient sur les journaux.¹⁰⁹⁰

Marcello l'expliquait clairement plus haut : l'efficacité de sa création documentaire se confirme par une capacité de la part du travail cinématographique de pénétrer dans les tissus du réel en transformant un certain partage du sensible, une certaine manière de s'apercevoir et, à la fois, d'être aperçu socialement. Comme dans le cas d'Enzo qui découvre sa propre image (sa propre médialité, dirait-on) et la possibilité d'être protagoniste et responsable de son jeu :

Enzo était un personnage très connu à Gênes, mais avec plusieurs problèmes (dont celui de l'alcoolisme), et ce film a constitué une occasion significative pour lui d'être considéré autrement. Il a eu l'impression d'avoir achevé quelque chose de beau, d'important. Il a d'ailleurs joué dans d'autres films après le nôtre, on l'avait même appelé depuis l'étranger (de l'Allemagne). Malgré son instabilité chaotique, il avait des talents innés pour le cinéma. D'abord il avait des qualités spontanées de jeu et de récitation, ensuite il a aussi commencé petit à petit à porter le matériel et à installer le trépied, en donnant de suggestions pour les prises. Il était très intéressé aux moyens du cinéma et il s'était mis à tourner lui aussi pour *La bocca del lupo – le retour* et d'autres petits essais.¹⁰⁹¹

1.1.2

Anarchiver Gênes

Structuré par une écriture rythmée et complexe, le résultat de ce travail de création propose un crescendo où le spectateur est accompagné de la découverte du protagoniste Enzo, le roi voyou et flâneur des rues et des bars, vers le récit intime et domestique de l'histoire (passée et future) du couple qu'il forme avec Mary. Les scènes des

¹⁰⁹⁰ Sara Fgaier l'affirme dans l'entretien présenté dans nos annexes.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*

traversées urbaines du premier ou celles d'intérieur et de parole avec Mary sont scandées dans le montage par les séquences lyriques des images d'archives ainsi que par un triptyque (au début, au milieu et à la fin) autour d'un groupe d'habitants sans demeure fixe de grottes périurbaines. Autant sur le plan d'un portrait collectif du milieu urbain que sur celui du portrait individuel de deux amoureux (deux niveaux qui se relaient dans le film), nous pouvons constater que le travail cinématographique consiste moins en la fixation d'un document qu'en la création d'un documentaire – où des documents sont, bien sûr, employés. L'archéologie du réel opérée par *La bocca del lupo* ne tâche pas de révéler une image historique archivée (de la ville comme d'Enzo et Mary), mais plutôt d'emporter celle-ci dans une élaboration active et inventive. Lors de cette opération archéologique, il s'agit moins d'archiver que d'an-archiver Gênes et ses habitants en dessinant une perspective qui déplace la représentation instituée ou, à l'opposé, absente. Il s'agit de mettre l'archive héritée du passé à l'épreuve des énergies actuelles. Vivre l'archive et ses documents par la création pourrait correspondre à l'activité d'*anarchiving* telle qu'elle a été formulée par les chercheurs mont-réalais du *Sense Lab*¹⁰⁹². Ils affirment que les « traces » (autant les documents de l'histoire urbaine que ceux de l'histoire intime, dans notre cas) « ne sont pas inertes, elles sont porteuse d'un certain potentiel » : elles sont donc « réactivables et leur réactivation déclenche un nouvel événement qui poursuit le processus créatif d'où elles viennent ». Si l'archive représente la « documentation de l'activité passée », l'an-archivage constitue davantage un « mécanisme de *feed-forward* pour des lignes de développement créatif toujours en train de varier ». En ce sens, l'opération documentaire semble impliquer moins une récolte de simples faits (la production ou collection de « documents »), qu'une écriture performative depuis ces faits (documentés) : « l'an-archivage nécessite une documentation – l'archive – de laquelle elle démarre et à travers laquelle elle passe. C'est une énergie qui déborde l'archive : une espèce de supplément ou de plus-value de l'archive ». Ainsi l'archive – autant les pellicules des amateurs et de l'Ansaldo que les cassettes ou les lettres des amoureux – est parcourue et transformée par une expérience d'im-médiation¹⁰⁹³. La singularisation d'une attention aux

¹⁰⁹² Le concept d'an-archivage a été élaboré dans le cadre d'un plus vaste programme de recherche autour des « immédiation », voir : <http://senselab.ca/wp2/immédiations/anarchiving/anarchive-concise-definition/>

¹⁰⁹³ Voici une remarque de Comolli qui institue un lien incontournable entre gestes attentionnelle et déclenchement d'un devenir créatif : « Être attentif, c'est être dans un milieu par quoi tout doit passer afin de devenir expérience effective pour nous. [...] Ce monde existe "autant de de fois" qu'un être attentif est "là" dans son centre » (Jean Louis Comolli, *Voir et pouvoir, op. cit.*, p. 70).

milieux extérieurs et à leur part événementielle constitue sans doute un site crucial d'émergence du supplément créatif qui an-archivé la trace. L'anarchive est l'archive vécue et vivante dans une situation contingente (d'attention, de création, d'écriture).¹⁰⁹⁴

L'évocation de questions telles que l'archéologie ou l'archive ne peut pas ne pas rappeler le souvenir des travaux de Michel Foucault et leur lexique où nous retrouvons également la formule « anarchéologie »¹⁰⁹⁵, « anarchive » demeurant en revanche absente¹⁰⁹⁶. Revenant sur la notion foucauldienne de l'archive, Giorgio Agamben l'a résumée comme l'institution d'un cadre général ou d'un diagramme qui gouverne un certain ordre (historique) – en l'occurrence le domaine verbal de l'énonciation.

Comme ensemble de règles qui définissent les événements discursifs, l'archive se situe entre la langue, système de construction des phrases possibles, donc des possibilités de dire, et le corpus organisant la totalité du déjà dit, des paroles effectivement prononcées ou écrites. L'archive est donc la masse du non-sémantique inscrite dans tout discours signifiant comme fonction de son énonciation, la marge obscure qui cerne et limite toute prise de parole concrète.¹⁰⁹⁷

L'archive foucauldienne qui intéresse Giorgio Agamben décrit donc un agencement de rapports et de contraintes par lesquels la trame d'un savoir-pouvoir (impersonnel, systématique, relationnel) dépasse et configure les agentivités subjectives et leurs expériences personnelles. Or, le philosophe italien revendique la nécessité de penser aussi une fonction complémentaire et opposée qui résiste à l'ordre général par des événementialités singulières qui excèdent sa grille normative, la positivité réglée par l'ar-

¹⁰⁹⁴ L'idée d'une anarchive cinématographique nous semble faire écho à cet archivage paradoxal du futur qui émerge dans la notion de « cinéma » comme « archive des gestes à venir » qu'Emanuelle André élabore entre Julien Previoux et Giorgio Agamben au sein de ses recherches autour de la relation entre la main et les images : « Le cinéma, “archive des gestes à venir” », in *Trafic*, n. 95, 2015, p. 77-87.

¹⁰⁹⁵ Michel Foucault, *Du gouvernement des vivants. Cours au Collège de France, 1979-1980*, Paris, Seuil-Gallimard-EHESS, 2012, p. 77.

¹⁰⁹⁶ Un résumé de la notion d'archive chez Michel Foucault est tracé par Gilles Deleuze dans son chapitre « Un nouvel archiviste (“*L'archéologie du savoir*”) » (in *Foucault, op. cit.*, p. 11-30). Nous rappelons, à ce propos, son ouverture : « Un nouvel archiviste est nommé dans la ville. Mais est-il à proprement parler nommé? N'est-ce pas sur ses propres instructions qu'il agit ? » (p. 11).

¹⁰⁹⁷ Giorgio Agamben, « Auschwitz, l'archive et le témoin », dans *Homo sacer. L'intégrale, op. cit.*, p. 913.

chive¹⁰⁹⁸. En ce sens, le préfixe négatif de l'expression *anarchive* ne renvoie pas simplement au désœuvrement de l'archive mais aussi à une certaine puissance politique subversive et anarchique qui s'y produit. Agamben appelle cette fonction alternative « témoignage » :

Pour le distinguer de l'*archive*, qui désigne le système des relations entre le non-dit et le dit, appelons *témoignage* le système des relations entre le dedans et le dehors de la langue, entre le dicible et le non-dicible en toute langue – donc entre une puissance de dire et son existence, entre une possibilité et une impossibilité de dire. Penser une puissance en acte *en tant que puissance*, c'est-à-dire penser l'énonciation sur le plan de la langue, revient à inscrire dans la possibilité une césure qui distingue en elle une possibilité et une impossibilité, une puissance et une impuissance; et cela revient, dans cette césure, à situer un sujet.¹⁰⁹⁹

Le témoignage se produit donc contre l'archive, il représente son interruption. Dans un témoignage, l'histoire et ses agencements entérinés par l'archive sont mis en discussion, dans l'exercice d'une puissance qui ne peut être déployée que par une présence contingente et singulière. Dans ses paroles et ses images, le témoignage force la grille dessinée par l'archive (visuelle et verbale) en affirmant « son inarchivabilité » fondamentale, « son extériorité par rapport à l'archive »¹¹⁰⁰. En rappelant la double traduction latine du mot témoin – à savoir *terstis* (« tiers entre deux parties », neutre) et *superstes* (« celui qui a vécu quelque chose »)¹¹⁰¹ – Agamben retient la deuxième racine en faisant de la puissance d'un vécu et d'une vie le foyer d'une puissance subversive face à la régularité et à la nécessité de l'archive. Témoigner signifie an-archiver, témoigner signifie contre-médier l'archive et son infamie¹¹⁰².

¹⁰⁹⁸ Deleuze parlait précisément d'un « Dehors » de l'archive foucauldienne dans ces termes : « La pure émission de singularités comme points d'indétermination, puisqu'elles ne sont pas encore déterminées et spécifiées par la courbe d'énoncé qui les relie et qui prend telle ou telle forme dans leur voisinage. » (Gilles Deleuze, *Foucault, op. cit.*, p. 21).

¹⁰⁹⁹ Giorgio Agamben, « Auschwitz, l'archive et le témoin », *op. cit.*, p. 913.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 923.

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 820.

¹¹⁰² Au-delà de l'usage foucauldien de ce terme, le mot « infamie » renvoie par son étymologie latine (*infamia*, mauvaise réputation) à des questions d'attention et de reconnaissance sociales qui sont au cœur de notre réflexion sur l'écologie politique du sensible.

Lorsque de ces vies ne reste que l'enregistrement insipide de l'archive du pouvoir, elles sont destinées à la tâche de l'infamie¹¹⁰³. Sans le témoignage de *La bocca del lupo*, de la vie infâme d'Enzo et Mary on n'aurait probablement gardé que les traces dérisoires et froides de l'institution judiciaire, pénitentiaire ou sanitaire. Seuls les documents de la machine gouvernementale (les rapports des assistants sociaux, les fiches policières, les papiers hospitaliers...) auraient arraché ces vies anormales à leur anonymat nocturne pour nous les confier en tant qu'existences nues et « infâmes ».

Ce qui les arrache à la nuit où elles auraient pu, et peut être toujours dû, rester, c'est la rencontre avec le pouvoir : sans ce heurt, aucun mot sans doute en serait plus là pour rappeler leur fugitif trajet. Le pouvoir qui a guetté ces vies, qui les a poursuivies, qui a porté ne serait-ce qu'un instant, attention à leur plainte et à leur petit vacarme et qui les a marquées d'un coup de griffe, c'est lui qui a suscité quelques mots qui nous en restent [...].¹¹⁰⁴

Si l'« infamie » des vies dont parlait Foucault était dessinée par leur rétention dans les mailles de l'archive institué par un certain pouvoir – l'archive policière ou médicale par exemple –, leur soustraction à une telle assignation à une condition « infâme » s'opère à travers leur possibilité de livrer un témoignage. En ce sens, Agamben tente également d'élaborer à travers la figure du « témoin » et son dehors vivant une instance subjective libérée des jugements de « responsabilité » et de « dignité », dont il révèle des origines plus juridiques qu'éthiques¹¹⁰⁵. Le témoignage d'une vie comme celui d'Enzo et Mary appartient plus à « la zone de non-responsabilité » – où la question du « bonheur » partage l'éthique du non-éthique – qu'à l'espace juridique de la faute ou de l'innocence : « Or l'éthique est la sphère qui ne connaît ni faute ni responsabilité : elle est, Spinoza le savait, la doctrine de la vie heureuse »¹¹⁰⁶. L'enjeu du té-

¹¹⁰³ C'est un enregistrement purement « documental », sans épaisseur « documentaire », pour revenir sur une catégorie de Maurizio Ferraris déjà mentionnée (voir son *Documentalità*, *op. cit.*).

¹¹⁰⁴ Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes », in *Dits et écrits. Vol. II*, Paris, Gallimard, 2001, p. 237-253, p. 240-241. À l'origine de ce texte demeure l'idée d'une « anthologie » des « vies infâmes » arrachés aux registres du pouvoir est à l'origine du projet inabouti de Foucault, dont Agamben parle en définissant la fonction du témoignage.

¹¹⁰⁵ « La plupart des catégories qui ont cours en matière de morale et de religion sont plus ou moins contaminées par le droit: faute, responsabilité, innocence, jugement, condamnation... On ne peut donc pas s'en servir sans précautions expresses » (Giorgio Agamben, « Auschwitz, l'archive et le témoin », *op. cit.* p. 821).

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 826.

moignage des deux protagonistes n'est pas celui d'une vie innocente ou digne, mais celui d'une vie heureuse et donc « éthique » – malgré et par-delà l'« indignité » de l'homosexualité, du crime, de la drogue qui peuvent être sanctionnés par le droit et la morale. Le dehors que le film convoque contre et outre l'archivage institutionnel déclenche donc un brouillage des partages prédéterminés du visible et du dicible et nous voyons ainsi Gênes autrement : par des images cachées et redécouvertes ainsi que par la parole et l'apparence accordées à des formes de vie infâmes (criminelles, toxicomanes, transsexuelles...) qui rencontrent au cinéma des possibilités de témoigner qu'elles n'avaient pas expérimentées avant¹¹⁰⁷.

Pour conclure, il nous semble maintenant important de ramener ces réflexions sur les enjeux éco-politiques du travail de Marcello et Fgaier dans le domaine pragmatique d'un certain agencement logistique et financier, dont nous n'avons que suggéré quelques éléments préliminaires. Les conditions de possibilité d'une certaine manière de travailler dans *La bocca del lupo* ont essentiellement reposé dans un certain régime de production autonome. Le foyer principal de cette forme productive sera l'association *Avventurosa*, dont la fondation remonte à une improvisation heureuse dans les phases initiales du film où la petite équipe a dû constituer une plateforme de soutien pour développer l'initiative filmique insufflée par la Fondazione San Marcellino.

On avait d'abord créé une association culturelle qui est ensuite devenue entreprise individuelle (portée par Dario Zonta) pour pouvoir signer des contrats, notamment avec Indigo qui est intervenue pour terminer le film lors de la post-production. Elle a été transformée après en *Srl* [société à responsabilité limitée] pour pouvoir réaliser *Bella e perduta*. Nous avons donc été, moi et Pietro, les producteurs exécutifs de *La bocca del lupo* pendant toute l'année passée sur le territoire. Moi, par exemple, j'ai quasiment tout fait : non seulement le montage, mais j'ai été aussi co-réalisatrice et productrice

¹¹⁰⁷ En élargissant le corpus à un ensemble plus ample de jeunes cinéastes italiens, Luca Caminati a rapproché l'engagement contre-fictionnel de Marcello à celui d'une génération d'autres auteurs d'un cinéma du réel qui se construit en opposition aux habitudes des fictions médiatiques : « [...] Munzi, Marcello et Diritti ont créé des films qui exploitent le potentiel assuré par la déconstruction de tous les donnés du travail des médias: le besoin d'un auteur, la relation hiérarchique des réalisateurs sur les "sujets" du film, la distance professionnelle entre acteur et rôle joué, le besoin d'un appareillage sophistiqué et de décors précieux etc. » (Luca Caminati, « Narrative non-fictions in contemporary Italian cinema: Francesco Munzi's *Saimir* (2002), Giorgio Diritti's *Il vento fa il suo giro* (2005), and Pietro Marcello's *La bocca del lupo* (2009) », in *Studies in Documentary Film*, n. 5, 2011, p. 121–131, p. 129).

chargée des liens avec la fondation San Marcellino qui a été le vrai « producteur financier » du film.¹¹⁰⁸

Comme une véritable production exécutive n’existait pas – le rôle des jésuites s’arrêtant à la simple mise à disposition de quelques moyens logistiques et financiers –, ce sont les cinéastes eux-mêmes qui se sont improvisés producteurs de leur propre film, selon une économie créative autogérée et interne. Le fardeau de travail supplémentaire que la petite équipe prend en charge (au détriment des énergies dédiées à « la création », sans doute) permet de gagner une importante marge d’indépendance et de souplesse, une marge bénéfique pour les choix d’organisation et d’écriture de l’œuvre. Notamment en dehors des contraintes et des échéances de toute gestion productive extérieure. Sans les conditions d’autoproduction assurées par la dynamique d’*Avventurosa*, il est difficile de concevoir le temps et la flexibilité nécessaire pour développer les écritures *in situ* et collaboratives que Marcello adopte comme méthode de création : « interpréter, retourner, courir après l’imprévu, changer le scénario »¹¹⁰⁹, pour en faire une synthèse. Seulement une certaine échelle indépendante et rapprochée de gestion logistique et financière semble convenir au protocole d’immersion écologique qu’il revendique pour son cinéma : « L’important pour moi est d’être au milieu des gens, car le type de cinéma que je fais naît d’un rapport avec les êtres humains et les choses »¹¹¹⁰.

Je suis devenu producteur plus à cause d’une nécessité que d’une volonté. Les films on peut les faire de cette manière aussi, créant un circuit économique ainsi qu’une communauté. *L’Avventurosa* est une société mutualiste [...]. Mon but est qu’elle devienne une société d’auteurs, de soutien mutuel entre les auteurs.¹¹¹¹

¹¹⁰⁸ C’est le souvenir de Sara Fgaier confié à l’entretien annexé. L’ami Dario Zonta interviendra dans le fonctionnement d’*Avventurosa* pour soutenir le travail de Marcello et Fgaier. Ceci est le bilan prospectif qu’il dresse à la fin de l’expérience de *La bocca del lupo* : « L’expérience murie au cours de la production de *La bocca del lupo* a amené à la naissance de cette petite entité productive, l’Avventurosa Film, qui souhaite être légère et rapide, capable de proposer des projets et des auteurs à des productions établies, en se déplaçant dans le territoire toujours en devenir du cinéma indépendant, documentaire, d’auteur et expérimental. Cela ne sera pas facile, car le monde du cinéma et ses productions ne le sont pas, et on ne s’improvise pas producteurs » (Dario Zonta (« La valigetta nel cestino » *op. cit.*, p. 41).

¹¹⁰⁹ Pietro Marcello, « Intervista con Emiliano Morreale », in *La memoria dell’immagine, op. cit.*, p. 5-12, p. 12.

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 10-11.

La stratégie auto-productive renvoie donc à une nécessité postulée par sa propre déontologie créative, qui peut se prolonger dans l'invention plus ample d'autres manières d'échafauder et de soutenir des initiatives filmiques : des manières coopératives, autonomes, locales. En tirant les premières conclusions de l'expérience d'*Avventurosa* une dizaine d'années après sa création, Marcello revendiquera l'exigence de dispositifs infrastructurels alternatifs afin d'établir les conditions fondamentales pour créer différemment, ainsi que pour créer des images différentes (selon l'engagement d'une certaine éco-politique sociale).¹¹¹²

Au demeurant, cet engagement social semble produire une homologie de pauvreté et marginalité, entre les sujets (et les milieux) filmés et les dispositifs de médiation mis en place selon des dynamiques de réduction et de modalités alternatives. Marcello est, d'ailleurs, conscient que le rapport avec le réel du cinéma (du sien, d'abord) relève probablement moins d'une poétique d'auteur ou d'une essence universelle, que de l'agencement d'une certaine méthode de travail : une méthode « pauvre ». Par conséquent, en-deçà du discours esthétique intrinsèque au texte audio-visuel, le réalisme cinématographique se définirait d'abord comme question pratique, comme approche concrète et technique au travail. En particulier, comme une certaine façon d'articuler la relation entre écriture et enquête sensible :

Être en lien avec le réel, cela signifie savoir comment regarder autour de soi, comment chercher des récits, et comment se placer au cœur de l'histoire. À mes yeux, plus qu'un canon esthétique désormais inscrit dans l'histoire, le réalisme est une question de méthode et il coïncide avec la phase de recherches précédant le tournage.¹¹¹³

¹¹¹² « L'indépendance est une condition préalable indispensable à ma conception d'un cinéma inspiré par les questions sociales [...]. C'est la raison pour laquelle j'ai co-fondé en 2009 une société de production nommée *Avventurosa*, ce qui signifie "aventureuse", mais aussi "audacieuse" et "avertie". Nous étions en quête d'un cinéma d'auteur qui soit à la fois poétique dans sa vision des choses et artisanal dans son processus de fabrication » (Pietro Marcello, « Il cinema della memoria », *op. cit.*, p. 212).

¹¹¹³ *Ibid.*, p. 209.

1.2.2

***Bella e Perduta* (2015) : résister par(mi) les fantômes**

L'espace indépendant et hybride du « tiers cinéma » (détaillé le long d'un abécédaire par Vincent Dieutre¹¹¹⁴) pourrait sans doute accueillir ce mélange inclassable de documentaire, fictionnel et expérimental, qui caractérise la création du duo Marcello-Fgaier (et de leur petite équipe)¹¹¹⁵. Dans leur cas cette forme cinématographique tierce représente autant le produit d'une certaine approche logistique et financière que la productrice d'une certaine méthode (que nous avons commencé à décrire par la création de *La bocca del lupo*), puisque ce format hétéroclite auquel ils aspirent ne pourrait pas exister en dehors de certaines conditions infrastructurelles. L'expérience tiers-cinématographique de Fgaier et Marcello se poursuit par un travail, *Bella e perduta*, qui constituera le prolongement et le dépassement de la logique d'auto-production initiée par le dispositif d'*Avventurosa*. L'initiative de ce nouveau film est entièrement portée par leur propre société : elle n'est plus impulsée (la Fondazione San Marcellino) ni achevée (Indigo Film) par des instances productives extérieures. La réalisation de *Bella e perduta* repose sur le pari d'une autarcie cinématographique qui accompagne la création de l'idée initiale jusqu'à la production, en bravant également le défi d'une taille plus significative par rapport à celle, minimale, de *La bocca del lupo*¹¹¹⁶. La recherche d'autonomie qui est

¹¹¹⁴ Vincent Dieutre, « Abécédaire pour un tiers cinéma », (en ligne sur *pointligneplan*: <http://www.pointligneplan.com/document/abecedaire-pour-un-tiers-cinema-vincent-dieutre-2/>). Marcello revendique à ce sujet un statut libre et non purement « documentaire » pour son cinéma, dont la forme est plus définie par ce qu'il peut (au sens à la fois de puissance créative et de limites pratiques) que par une volonté d'affiliation précise de genre : « Je me suis rapproché du documentaire car il était le seul moyen possible de faire du cinéma, dans ces conditions je ne pouvais pas imaginer de réaliser de la fiction ; faire du cinéma, c'est aussi un luxe, pas donné à tous, lorsqu'on démarre. Il était inaccessible pour moi, j'ai donc commencé à cultiver cette passion grâce au documentaire, qui finalement n'est qu'un instrument du cinéma. » (« Intervista con Emiliano Morreale », *op. cit.*, p. 8).

¹¹¹⁵ Dans sa critique pour les *Cahiers du cinéma*, Joachim Lepastier a voulu relier la singularité du travail de Marcello à celle, pareillement originale et hybride, de certains collègues de sa génération en Italie comme Michelangelo Frammartino (plus épuré) et Alessandro Commodin : ensemble ils « arpentent l'interzone entre fiction et documentaire » (« Bergers errants », in *Cahiers du cinéma*, n. 683, 2012, p. 56). À plusieurs reprises, cette idiosyncrasie qu'on résume à une attitude de « tiers cinéma » a également fait l'objet d'une comparaison avec d'autres cinémas contemporains surprenants et hybrides comme une certaine vague portugaise représentée par Miguel Gomes et João Pedro Rodrigues, entre autres.

¹¹¹⁶ À ce sujet, Sara Fgaier s'est exprimée ainsi lors de l'entretien présenté dans les annexes : « Ensuite, on a fondé *Avventurosa* avec l'idée d'en faire une société coopérative des artistes, pour rassembler plusieurs auteurs. Au départ, on l'a testée pour la réalisation de *Bella e perduta*, ce qui a été une épreuve très significative : bien que modeste, ce film avait des proportions différentes ».

cautionnée par l'emploi de l'auto-production et d'une infrastructure réduite à l'essentiel correspond, chez Fgaier et Marcello, à un désir d'écriture empirique et immédiate du film qui se retrouverait rapidement entravée par les rythmes d'une grande machine cinématographique publico-privée (dont les moyens seraient nécessaires pour une véritable ambition fictionnelle):

Au départ le film est né grâce à un financement privé et à la fondation Rolex, avec laquelle j'avais fait un projet en 2012-2013. C'était un projet d'échange de savoirs. À la fin, on m'a dit qu'on pouvait supporter un projet au choix, avec un certain montant. À cette époque, on venait de monter *Avventurosa* et le problème des financements est leur délai très long. Le cinéma a des temps particuliers : quand tu as une idée, tu dois monter un budget et avant de tourner, il se passe beaucoup de temps, notamment pour une pure fiction. Si on avait voulu tourner une vraie fiction, on aurait dû attendre de compléter le budget avant d'entamer le travail et on n'aurait pas fait tout ce qu'on a pu faire. Nous avons toujours eu l'exigence de pouvoir commencer, sans attendre deux ans avant de se mettre à tourner les premières images... C'était donc grâce à Rolex et Mario Gallotti, le producteur associé, qu'on a eu un petit budget pour pouvoir démarrer.¹¹¹⁷

Les fonds initialement réunis assurent l'achat d'un camping-car et d'un stock de pellicule, à savoir les ressources nécessaires pour entamer une traversée du paysage italien consacrée à l'assemblage d'un portrait du pays à partir de quelques portraits de la province¹¹¹⁸. C'est une idée impatiente, sans scénario : elle a été tirée du journal littéraire d'exploration du territoire italien que Guido Piovene rédige dans l'après-guerre, *Viaggio in Italia* (1957)¹¹¹⁹. À cet égard, les résonances entre ce propos

¹¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹¹⁸ Voici, à ce propos, le souvenir de Sara Fgaier : « Au démarrage, d'un côté on a pu acheter un camper pour le voyage à travers le pays, de l'autre nous avons essayé de rassembler la pellicule (la plupart périmée) dont on avait besoin. Vue la phase d'interruption de la production des supports argentiques, on a dû improviser une récolte avec des gens qui nous en ont offert, des stocks qu'on a récupérés à bas prix et quelques achats de pellicule neuve (très peu, à vrai dire). D'autre part, il y avait aussi un discours esthétique: on ne connaissait pas vraiment l'éventuel résultat de l'usage de cette pellicule. » (*Ibid.*).

¹¹¹⁹ Le texte a été traduit en français dans une veille édition sortie aujourd'hui du commerce : Guido Piovene, *Viaggio in Italia*, Paris, Flammarion, 1958. Il s'agit, encore une fois, d'un rapprochement documentaire entre un travail d'enquête littéraire et des créations filmiques, selon un couplage dont nous avons déjà considéré plusieurs exemples.

d'investigation paysagère et l'expérience analysée de Celati et ses photographes qembent patentés.

Je suis de l'avis de Rossellini : il faut filmer contre le scénario. C'est évidemment encore plus vrai dans le champ du documentaire. Le projet partait de *Voyage en Italie*, livre de Guido Piovene écrit en 1957. Avec notre petit budget, nous avons commencé notre voyage en Campanie et nous sommes tombés sur Cestrono, « l'ange de Carditello ». ¹¹²⁰

La logique du film, comme l'affirme Fgaier, recoupe essentiellement l'approche des travaux qui l'avaient précédé en ceci que *Bella e perduta* renvoie à une même méthode d'enquête d'un milieu. Le micro-milieu des quartiers urbains et celui mobile des trains nocturnes des films passés subit une mise à jour d'échelle en se décalant sur l'étendue du pays (bien que l'investigation se conçoive comme l'addition d'une série de recherches locales) :

Donc l'idée était de raconter cinq-six histoires dans différentes régions italiennes (comme celle de Tommaso pour la Campania et celle de Gesuino pour la Tuscia) qui soient emblématiques de la température du pays, qui en testent l'état actuel. Avec la référence derrière du Piovene de *Viaggio in Italia*. Il devait s'agir d'un film où l'on revenait sur les modes de travail de *La bocca del lupo* et *Il passaggio della linea* : ceux d'une enquête documentaire dans un territoire, en se déplaçant cette fois avec un camping-car. ¹¹²¹

Le travail du film est donc inauguré par une phase documentaire consacrée à une première figure emblématique, celle de Tommaso Cestrono : un berger engagé dans la défense d'un ancien palais royal des Bourbons (la Reggia de Carditello), abandonnée par l'État aux clans mafieux qui l'ont transformé en un refuge et une déchèterie illégale. Le quotidien de sa lutte indépendante retient l'attention de la troupe car elle incarne profondément la revendication (active) d'un bien commun de l'environnement naturel et culturel que l'absence étatique, l'inertie sociale et la présence criminelle condamnent à la décadence ou à une exploitation insoutenable. L'histoire de Tomma-

¹¹²⁰ Pietro Marcello, « Entretien avec René Marx », in *L'avant-scène cinéma* (en ligne).

¹¹²¹ Voir l'entretien annexé avec la co-réalisatrice Sara Fgaier.

so devient exemplaire autant du constat d'une négligence collective du fond historique, paysager et naturel, que des expériences réactives d'insurrection (autonomes et locales) pour défendre cet espace commun contre une telle logique. Des expériences d'occupation, d'habitation et de réparation. La Reggia di Carditello constitue, en ce sens, une espèce de (micro) Zone à Défendre instituée par un seul individu-habitant au nom de la protection d'un territoire menacé.

À côté de cette histoire, Fgaier et Marcello commencent à travailler avec un autre berger, Gesuino, situé sur un territoire rural différent, la Tuscia. Il était censé devenir la deuxième pièce d'un portrait du paysage italien, observé depuis ses angles marginaux. Toutefois, ce mouvement de création s'interrompt d'une manière soudaine à cause du décès de Tommaso, un événement imprévu qui remettra en discussion le sens et le sujet du film en train d'être assemblé¹¹²². Face à cet événement inattendu, l'écriture filmique se retrouve déconcertée : elle devra assumer une entrave incontournable et son imposition d'un détournement créatif. Une nouvelle phase de création prendra le relais, en suivant les plis du réel...

Nous avons ensuite fait une pause entre Noël et février après cet événement malheureux et imprévu, le décès de Tommaso Cestrono... Nous avons essayé de comprendre s'il fallait poursuivre ou non le projet original. Nous n'avions pas envie de garder le projet prévu à tout prix.¹¹²³

Le changement de régime d'écriture qui déblocuera l'arrêt réflexif après cette disparition emprunte la voie d'un « réalisme magique » : un « choix facile », mais seulement « puisque nous étions nos propres producteurs. Nous pouvions faire confiance au hasard »¹¹²⁴. Grâce à l'autonomie productive où s'est inscrit le projet dès son départ, la petite troupe de Marcello peut choisir de bouleverser complètement le plan initial pour improviser une nouvelle démarche où l'élément fabuleux remplacera la ligne documentaire. Le film s'interrompt : il fait patiemment sa mue, abandonne sa vieille peau et resurgit. Poursuivre et sauver le geste de Tommaso, par-delà et malgré sa dis-

¹¹²² Marcello résume ainsi les circonstances dont son film a été témoin : « Cet homme jeune, fort, en bonne santé, est mort après quelques mois de tournage. Sa mort est un mystère. Il avait gagné : peu de jours avant sa mort, l'État avait accepté d'acheter le palais de Carditello » (Pietro Marcello, « Entretien avec René Marx », *op. cit.*).

¹¹²³ C'est le souvenir de Sara Fgaier dans l'entretien annexé.

¹¹²⁴ Pietro Marcello, « Entretien avec René Marx », *op. cit.*

parition, constitue le nouvel horizon de sens que l'équipe assigne au travail de *Bella e perduta*, au prix de frayer la voie incertaine et inédite d'une mise en scène fictionnelle : « mais il fallait rendre hommage à Cestrono, un citoyen, un berger ignorant, que j'identifie à l'homme révolté de Camus »¹¹²⁵.

Récemment, Comolli a affirmé que la vocation la plus intime du cinéma est celle de lutter contre la mort¹¹²⁶. Que cette revendication adressée contre la nouvelle campagne audio-visuelle (mortifère) de Daesh remonte en réalité à une vieille conviction de la théorie cinématographique est peut-être une évidence : rappelons-nous, par exemple, des inversions temporelles chez Epstein ou de la momification filmique chez Bazin. Cette puissance cinématographique fondamentale ne doit pas cesser de s'actualiser et de dériver dans de nouvelles expériences (ainsi que dans de nouvelles significations politiques) comme celle de *Bella e perduta*. Dans ce film, il sera donc question d'inventer par des moyens cinématographiques une survivance, un prolongement pour l'aventure de Tommaso. À son origine cette aventure avait constitué, elle-même, une lutte contre une menace de nécrose et d'oubli, celle d'un territoire : le sien. Une menace mortelle autant symbolique et culturelle pour ce qui concerne un espace commun en décadence (la mort de la Reggia), que littérale (celle des gens qui crèvent dans *La Terra dei Fuochi* à cause des déchets toxiques enfouis par des opérations criminelles évoquées dans le film). La lutte de Tommaso pour la survie d'un lieu historique se réverbère donc dans une lutte collective pour la survie d'un territoire empoisonné et de ses habitants malades, deux objets d'une même négligence éco-politique. Les séquences qui évoquent le fantôme du berger engagé se juxtaposent ainsi à celles des manifestations des habitants contre l'empoisonnement de leur terre, où d'autres fantômes (ceux des morts par cancer) nous regardent depuis des photographies collées sur les pancartes.

Même si elle est minuscule, la zone à défendre instaurée par l'engagement de Tommaso est très emblématique puisque chargée de forts échos historiques. À la Reggia di Carditello, on essaie de sauver dans un maintenant en danger une certaine image (puissante et émancipatrice) d'un autrefois : l'image de ce que ce lieu avait été, à savoir une ferme expérimentale et utopique dans un moment prospère de l'histoire

¹¹²⁵ *Ibid.*

¹¹²⁶ Voir Jean-Louis Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*, Lagrasse, Verdier, 2016.

du midi italien. Au cœur de cette ancienne utopie rurale repose un faible héritage écologique – c'est-à-dire le mirage de l'invention d'une économie harmonique du monde rural – à réactiver pour faire face à l'environnement intoxiqué du présent. À nouveau on a affaire, ici, à un retour qui ressemble plus à un devenir à inventer qu'à une origine à conserver. Le geste de protection d'un tel lieu, entamé par Tommaso et poursuivi par le film de Fgaier et Marcello, n'entraîne pas la simple patrimonialisation d'un site historique, mais plutôt l'institution d'une alliance entre le passé et l'avenir où la mémoire devient une source d'engagement et de modification pour l'actuel. La « mémoire des images » qui informe l'expérience cinématographique de Marcello constitue un dispositif de médiumnisme politique, qui opère une convocation des morts pour alimenter des luttes présentes. Le projet filmique doit constituer un projectile tiré du passé au cœur d'une actualité souvent trop recroquevillée sur elle-même, trop assommée, trop enlisée pour dégager des forces de résistance et de changement.

En évoquant la révolution des esclaves noirs d'Haïti (la première république post-coloniale) contre les meurtres policiers subis aujourd'hui par les minorités afro-américaines des USA (issues du même esclavagisme), le cinéaste britannique Louis Henderson s'adonnait à un exercice similaire de réminiscence engagée et de « remontage du temps subi ». L'appel au « processus par lequel les vivants transforment les morts en des partenaires de lutte »¹¹²⁷, qui clôt *Black code / Code noir* (2015), peut signer ainsi un magnifique exergue de son contemporain *Bella e perduta*. Dans la résonance des deux films (à la forme très différente), le cinéma se dessine une tentative cruciale de « vivre parmi les spectres » et de penser un engagement en y vivant, d'y militer. C'est un exercice subtil de médiation et de diplomatie, celui que nous impose la forme de vie spectrale : une forme de vie incertaine et précaire, entre présence et absence, qui appartient autant aux défunts qu'aux images. Voire aux défunts en tant qu'images.

La spectralité est une forme de vie. Une vie posthume ou complémentaire, qui commence seulement une fois que tout est fini et qui a donc, par rapport à la vie, la grâce

¹¹²⁷ Voici la séquence entière de commentaire vocal qui mène le film d'Henderson à sa conclusion : « Ceux-ci sont pour ceux que l'histoire n'a pas gâtés, pour ceux qui ont connu la cruauté du devenir politique, ceux qui clament dans l'ombre des technologies mourantes, ceux qui vivent avec le chagrin de la défiance, ceux qui viennent parmi les aspirations abandonnées qui ont bâti la métropole, laissons-les témoigner des idéaux qui avec le temps naîtront sous forme d'espoir, avec le temps laissons-les témoigner du processus par lequel les vivants transforment les morts en des partenaire de lutte ». Cette séquence est un hommage à une œuvre du collectif britannique Black Audio Film Collective, *Handsworth songs* (1986).

et l'astuce incomparable de ce qui est achevé, l'élégance et la précision de qui n'a plus rien devant soi.¹¹²⁸

Ce qui reste, ce qui est fini et n'a donc plus de fin nécessite un soin et des attentions adaptées à sa condition singulière de spectralité. Lorsqu'on refuse de les lui accorder, lorsqu'on nie son statut (d'absences présentes, d'actualités posthumes, de survivance...), en oubliant sa justice, cette forme de vie se transforme en une hantise qui nous tourmente secrètement depuis son silence et son invisibilité. Cette condition parasite opposée à la mémoire « spectrale » des images, le philosophe Giorgio Agamben propose de l'appeler « larvaire »¹¹²⁹. Il est convaincu que la condition spectrale constitue l'essence intime de notre époque qui s'est pensée sous de nombreux aspects comme « post-historique », et donc survivante, en imposant ainsi une mission médiumnique fondamentale à son présent. Il n'est toutefois pas simple de « vivre parmi les spectres », d'honorer leur existence « posthume » :

Parce que ce que le spectre soutient de sa voix blanche, c'est que, à partir du moment où toutes les villes et toutes les langues d'Europe survivent désormais comme des fantômes, il n'appartiendra qu'à ceux qui auront su inventer avec eux un rapport intime et familier, épeler à nouveau et mémoriser leurs paroles décharnées et leurs pierres, de voir à nouveau s'ouvrir ce passage où l'histoire – la vie – remplit brusquement ses promesses.¹¹³⁰

Rares sont les espaces qui, comme celui du cinéma, constituent des laboratoires efficaces d'apprentissage de cette forme de vie spectrale qui serait endémique à notre époque de post-histoire et de prolifération de traces visuelles : une époque de fantômes. L'histoire du cinéma de Marcello et Fgaier balise une trajectoire médiumnique longue et variée où les fantômes sont autant les présences refoulées du présent réduites à une latence spectrale (comme les travailleurs précaires connus sur les trains) que celles – littérales – des disparus dont les images d'archive sont les seuls témoins (les

¹¹²⁸ Giorgio Agamben, « De l'utilité et de l'inconvénient de vivre parmi les fantômes », in *Nudités*, p. 57-63, p. 60.

¹¹²⁹ Il explique ainsi une telle condition : « D'où l'absence de rigueur et de dignité des larves parmi lesquelles nous vivons. Tous les peuples et toutes les langues, tous les ordres et toutes les institutions, les parlementaires et les souverains, les églises et les synagogues, les hermines et les toges ont glissé les uns après les autres, de manière inexorable, dans la condition larvaire, mais, pour ainsi dire, sans s'y préparer ni en avoir conscience. » (*Ibid.*, p. 62).

¹¹³⁰ *Ibid.*, p. 63.

paysans de *L'umile Italia*, par exemple)¹¹³¹. La « mémoire des images » qui anime leur aventure cinématographique ne représente qu'une amorce de cette longue initiation au médiumnisme que le travail filmique peut incarner, en associant des capacités médiatiques (les images-traces du passé) à des engagements socio-politiques (l'émancipation des oubliés et des vaincus)¹¹³².

Comment hériter du geste (de résistance écologique) de Tommaso ? Comment se transformer en médium politique de son spectre ? En bouleversant la logique de son film et au-delà du simple niveau de survivance du document visuel, Marcello assumera d'une manière littérale et frontale cette mission médiumnique. D'un côté, la nouvelle écriture filmique se déploie à partir d'un héritage réel : le legs d'un petit buffle, Sarchiapone, que l'ange de Carditello avait accueilli dans la Reggio (afin de le sauver d'une agro-industrie laitière qui élimine les exemplaires mâles improductifs dès leur enfance). Après le décès de Tommaso, il s'agira de prendre soin de cette bête restée dans le palais et de la sauver encore une fois, en renouvelant un acte d'hospitalité. Autant pour le berger que pour la troupe cinématographique, l'attention consacrée à cet animal menacé par une exploitation insensible des vies environnementales devient – selon un mécanisme métonymique – le symbole d'un engagement plus général pour la défense d'un patrimoine écologique. En construisant un rapport d'amitié et d'alliance avec le jeune buffle, ils s'opposent à un plus vaste système de saccage des espaces et des espèces (improductives, inexploitées) qui nous entourent.

De l'autre côté, le nouveau projet filmique fera recours à une figure imaginaire, celle de Polichinelle, convoquée depuis des origines funéraires bien plus archaïques

¹¹³¹ Pour une introduction détaillée au paradigme spectral dans les sciences humaines contemporaines (où émerge d'ailleurs l'ambivalence entre les spectres passés et ceux présents) voir Maria Del Pilar Blanco et Esther Preen (éd.s) *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, Bloomsbury, Londres, 2013. Dans leur introduction, les deux éditrices du recueil écrivent : « Dans leur nouvelle forme spectrale, certains traits des fantômes et de la hantise – comme leur position liminaire entre visible et invisible, vie et mort, matérialité et immatérialité, ainsi que leur association avec des affects puissants comme la peur et l'obsession – ont été rapidement utilisés parmi les sciences humaines et sociales pour théoriser toute une série de questions sociales, politiques et éthiques. Ces questions comprennent, entre autres, la sédimentation spatiale et temporelle du temps et de la tradition, et son impact sur les possibilités de changement social ; l'enchevêtrement de la mémoire et du traumatisme, personnel et social ; le travail et les effets de processus scientifiques, des technologies et des media ; les dimensions d'exclusions et d'effacement imposées par les normes sociales à propos de genre, race, ethnie, sexualité et classe » (p. 2).

¹¹³² Nous nous permettons de renvoyer au texte suivant où le médiumnisme du cinéma de Marcello est inséré dans une plus ample analyse des rapports entre cinéma et phénomènes spectraux, à travers un répertoire italien contemporain : Jacopo Rasmi, « Maneggiando immagini come spettri », in *Fata Morgana*, n. 33, 2017, p. 159-176.

que les références connues de la *Commedia dell'Arte*¹¹³³. Une tradition profonde et populaire remontant aux Etrusques aurait confié à ce fameux masque une fonction d'intermédiaire entre le monde des vivants et celui des morts. C'est à un tel personnage psychopompe que *Bella e perduta* fait appel pour négocier avec les fantômes et leurs mémoires. La formulation d'un nouveau scénario imagine d'assigner la survivance du bufflon – et, donc, le souvenir de Tommaso et de sa lutte – à une marche à travers le paysage rural guidée par Polichinelle. Ce passeur fabuleux – qui guidera une espèce de *road movie* pédestre et picaresque (aux échos pasoliniens : voir *Uccellacci uccellini* par exemple) – a été récemment associé par une étude agambenienne aux moments de crise et de transformation. Son destin, en ce sens, serait celui de (re)apparaître dans les moments d'incertitude et de faille¹¹³⁴. Son arrivée juste après la mort du berger, dans une situation instable et transitoire, semble confirmer la tradition évoquée par le philosophe italien. Dès son ouverture où une mystérieuse entité bureaucratique de l'au-delà attribue à Polichinelle cette mission, le film de Marcello et Fgaier trace une trajectoire rétrospective qui réunit deux sauvetages d'une forme de vie mineure et marginalisée par le système : celle de Tommaso et celle de Sarchiapone. La mémoire presque franciscaine des humbles, celle de l'animal et celle de l'homme, se jouent dans une seule aventure. Leurs existences (celles des « esclaves », comme le dit le film) sont frêles et incertaines, leur présence clignote à l'orée de l'absence. Elles dépendent de notre attention et de notre souvenir. Ou encore, pour l'écrire avec Étienne Souriau, de notre « sollicitude » : c'est un tel mode de leur existence qui est pris en charge et réparé par le cinéma, celui qui est soutenu et nourri par le travail de notre perception et de notre imagination.

L'opération cinématographique ne peut pas toucher à l'existence matérielle et physique du bufflon et du berger (bien que finalement elle assurera la survie concrète de Sarchiapone, à la fin du tournage). Elle peut en revanche les faire exister dans nos regards, dans nos attentions, dans nos désirs. C'est une existence presque spectrale, une existence de fantasme peut-être, mais elle s'avère fondamentale. Souriau nous invite

¹¹³³ L'invention de Polichinelle relève, en réalité, du retour d'un projet inachevé parallèle à celui du voyage documentaire qui avait déclenché la réalisation de *Bella e perduta*, selon les souvenirs de Sara Fagier. Ce sera l'imprévu et le détournement du projet initial qui mettront à jour les intuitions inabouties : « Au début dans ce film il y avait deux brouillons : un documentaire autour du voyage en Italie, un autre plutôt de fiction construit autour de la *commedia dell'arte* qui n'a pas été développé après une première écriture pour le Ministère. Mais cet élément de la *commedia dell'arte*, à travers Polichinelle, est ensuite rentré dans le travail : en réalité, il était présent dès le départ. ».

¹¹³⁴ Giorgio Agamben, *Polichinelle ou divertissement pour les jeunes gens en quatre scènes*, Paris, Macula, 2017.

précisément à nous soucier des « êtres qui sont présents et existent pour nous d'une existence à base de désir, ou de souci, ou de crainte ou d'espérance, aussi bien que de fantaisie et de divertissement »¹¹³⁵. Le cinéma intervient exactement à ce niveau, celui fondamental d'une économie de la sensibilité (entendue à la fois comme perception et sentiment) et des attachements. On dirait qu'il est effectivement « réel » car il tricote le tissu « sollicitudinaire » de la réalité. L'existence ne se décline pas seulement sur un plan de pure présence matérielle positive, mais aussi (et surtout) sur le plan plus fragile de ce qui nous affecte (par nos sens, par nos émotions) : « de ces êtres on pourrait dire qu'ils existent à proportion de l'importance qu'ils ont pour nous »¹¹³⁶.

Leur caractère essentiel est toujours que la grandeur ou l'intensité de notre attention ou de notre souci est la base, le polygone de sustentation de leur monument, le pavois sur lequel nous les élevons ; sans autre condition de réalité que cela. Complètement conditionnelles et subordonnées à cet égard, que de choses que nous croyons par ailleurs positives, substantielles, n'ont quand on y regarde de près, qu'une existence sollicitudinaire !¹¹³⁷

Si selon la réflexion de Souriau l'exister est « multiple » dans ses « espèces », afin qu'un environnement et ses formes de vie existent, il est aussi nécessaire qu'ils fassent l'objet d'un certain scrupule et d'un certain soin – d'où découle la possibilité du mode « sollicitudinaire » de son existence. On doit, pour ainsi dire, lui assurer une existence attentionnelle. L'élément écologique du cinéma s'inscrit surtout dans cette écologie sollicitudinaire qui postule que l'agencement d'un rapport soutenable avec les milieux et leurs vies ne relève pas seulement d'une gestion matérielle (agencée par des savoirs et des pratiques techniques, sans doute importants), mais aussi des affects perceptifs et imaginaires (confiés aux expériences esthétiques). Les « faits » bruts qui occupent le savoir positiviste ne suffisent pas à rendre compte des assemblages environnementaux où nous habitons et suffisent encore moins à les soutenir : il faut des investissements créatifs et présentsiels, affectifs, où le réseau d'une histoire commune se tisse au fil de nos attachements mutuels... Il faut, comme dirait Donna Haraway, l'aiguille de la fiction pour coudre ensembles ses existences et leurs relations, et Marcello fera précisé-

¹¹³⁵ Etienne Souriau, *Les différents modes d'existence*, Paris, PUF, 1943, p. 79.

¹¹³⁶ *Ibid.*

¹¹³⁷ *Ibid.*

ment recours aux moyens fictionnels pour débloquer l'impasse documentaire et construire une petite communauté, une « compagnie »¹¹³⁸.

1.2.2

Des espèces de compagnies, des espèces de familles

Le principe des images de la mémoire qui alimente le travail de Marcello et Fgaier répond à cette logique sollicitudinaire : les images sont un des sites privilégiés où l'existence attentionnelle est élaborée et entretenue. Le médiumnisme de leur cinéma n'est pas toujours une entreprise littérale d'évocation rétrospective des défunts (comme c'est le cas pour leur travail d'archive ou le témoignage de Tommaso). Ce médiumnisme sollicitudinaire concerne aussi des latences d'oubli et de non-existence (perceptive) qui rongent des formes de vie actuelles mais négligées : il opère, en ce sens, un travail de souvenir et de soin auprès de nos refoulés, de ces êtres qui habitent l'ombre de notre contemporain. Il anime ce qui semble être (devenu) inanimé, comme l'animal ou le défunt : les deux éléments semblent être équivalents du point de vue d'une seule existence incertaine et fragile. Une seule existence spectrale – rivée à une latence inaperçue et pourtant source d'hantise – réunit la « nature » et les résistantes sociales des plus humbles dans une commune expérience politique et sensible.

Le trajet psychopompe de *Bella e perduta* renvoie, finalement, à toute une série d'autres trajets de rachat d'une inexistance (sollicitudinaire) vers une possibilité d'existence qui balisent le parcours de Fgaier et Marcello : les travailleurs précaires des trains nocturnes et plus particulièrement Arturo le « fou », le buffle mis à l'écart par

¹¹³⁸ La question du récit (*storytelling*) est tellement centrale dans le discours écologique de Donna Haraway qui a constitué le titre et un des sujets principaux du portrait filmique que Fabrizio Terranova lui a récemment consacré (*Donna Haraway. Storytelling for earthly survival*, 2016) : « Un fait est un participe passé, quelque chose de terminé, fini, fixé, présenté, réalisé, achevé. Les faits sont arrivés dans le relais pour apparaître dans la prochaine édition du journal. Bien qu'étymologiquement assez proche, la fiction se distingue du fait par sa position syntaxique et temporelle. Si elle évoque également l'action, la fiction suppose en revanche l'acte de façonner, de mettre en forme, d'inventer, mais aussi de feindre ou de feinter. Tirée d'un participe présent, la fiction est en devenir et encore ouverte, sujette à révision, toujours encline à se mettre les faits à dos autant qu'à exposer quelque chose dont nous ignorons encore qu'il soit vrai, mais que nous saurons bientôt. Vivre avec les animaux, investir leurs histoires et les nôtres, essayer de dire la vérité au sujet de ces relations, cohabiter au sein d'une histoire active : voilà la roche des espèces de compagnie, pour qui "la relation" est la plus petite unité d'analyse possible » (Donna Haraway, *Manifeste des espèces de compagnie. Hommes, chiens et autres partenaires*, Paris, Éditions de l'éclat, 2010, p. 27).

l'élevage intensif, le couple d'Enzo et Mary dans les bas-fonds génois... Comme le disait plus haut Marcello, le cinéma n'accueille pas les « pauvres » selon une logique d'assistance matérielle (malgré certains retours positifs dans ce domaine, réels mais secondaires), il prend plutôt soin de leur pauvreté en images et de leur vulnérabilité attentionnelle afin d'inventer avec eux et pour eux une existence sollicitudinaire plus intense. Certes, il n'est pas simple de saisir, d'interpeller et d'appivoiser ces existences fuyantes et fragiles et on a souvent besoin d'être accompagné, d'être assisté pour être en mesure de les « considérer », au double sens de fixer son regard sur leur existence évasive et de leur accorder la considération qu'elles méritent.

Ce sont souvent des « assistants » – comme nous le suggère Giorgio Agamben – qui nous conduisent à ces visages estompés, à ces chemins cachés, à ces voix frêles : « Chacun d'entre nous a déjà rencontré ces créatures que Benjamin définit comme “crépusculaires” et inachevées, semblables aux *gandharva* des sagas indiennes, mi-génies célestes, mi-démons »¹¹³⁹. Ces intermédiaires ressemblent à la figure ambiguë de Polichinelle (entre homme et esprit, entre comique et tragique) dans le film de Marcello et Fgaier. Comme les assistants cités par Agamben – ceux des fables, des récits de Kafka, de la tradition islamique –, l'intermédiaire masqué de *Bella e perduta* est doué d'une sensibilité extra-ordinaire qui nous permet d'accéder à la langue de Sarchiapone. « Comprendre les langues des animaux » n'est qu'une des prestations surprenantes de ces êtres anormaux :

Une des autres qualités des assistants est la « vision pénétrante » qui leur permet de reconnaître « les hommes de l'invisible », c'est-à-dire les anges et les autres messagers qui se dissimulent sous des formes humaines ou animales. Mais les assistants, les traducteurs, comment fait-on pour les reconnaître ? S'ils se cachent, étrangers parmi les fidèles, qui possède la vision qui permettra de distinguer les visionnaires ?¹¹⁴⁰

Il y aurait, selon le philosophe italien, une connexion privilégiée entre les assistants et tout ce qui est oublié et perdu, tout ce qui est repoussé dans une zone d'indignité et de minorité, les existences spectrales et taciturnes : une assistance nous est nécessaire pour accéder à ce refoulé (où, par exemple, notre époque confine la plupart des formes de vie environnementales).

¹¹³⁹ Giorgio Agamben, « Les assistants », in *Profanations, op. cit.*, p. 29-38, p. 30.

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 34-35.

L'assistant est la figure de ce qui se perd. Ou, mieux, la relation avec ce qui est perdu. Cette relation renvoie à tout ce qui, dans la vie collective comme dans la vie individuelle, sombre à chaque instant dans l'oubli, dans la masse infinie de ce qui est perdu d'une manière irrévocable.¹¹⁴¹

Finalement, Polichinelle – dans son rôle écologique de passeur, assistant ou interprète – peut être considéré comme une mise en abîme de l'assistance que les cinéastes nous assurent lorsqu'ils se consacrent à la mémoire par les images de ce qui a été perdu ainsi qu'à l'écoute des histoires silencieuses et marginales¹¹⁴².

Le parcours posthume du documentaire initial se déploie donc à travers une histoire fabuleuse et picaresque, selon une alternance entre rêve fictionnel et séquences « réelles ». Cette alternance suit un régime de mélange et de résonances qui induit un système d'aller-retour poussé jusqu'à l'indétermination. D'un côté, le matériel documentaire et ses protagonistes restent au cœur du projet filmique et participent au développement fictionnel de la deuxième phase de création de *Bella e perduta* :

Pour ce faire, nous avons eu cette idée de donner la parole au buffle [...] et de créer l'intermédiaire de Polichinelle, en insérant les deux figures déjà présentes de Tommaso et Gesuino. Ce dernier était déjà un de nos protagonistes et il est ensuite rentré dans la deuxième partie du film en tant qu'acteur. C'était très intéressant : on a dû regarder par une perspective différente le matériel rassemblé au départ, dans une nouvelle structure filmique, selon une nouvelle idée narrative.¹¹⁴³

De l'autre côté, cette économie d'échos constants entre la réalité et la fable configure une forme d'écriture et de scénarisation en devenir, sensible aux ajustements et aux contraintes que le plateau et ses protagonistes ne cessent pas de dévoiler pendant le tournage. La définition de la forme et de la narration se développe donc en fonction des lignes et des forces que les contingences définissent : le tournage et le montage se

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 37.

¹¹⁴² À ce propos, Careri souligne l'importance cruciale de la construction du duo Sarchiapone-Polichinelle et de l'adhésion du spectateur à ce binôme qui confond réalité et imagination, verbe et animal : « Avec cette adhésion s'effondrent immédiatement les autres barrières: celle qui sépare le documentaire et la fiction, mais aussi celle qui sépare l'histoire de l'homme de celle de son environnement naturel » (Giovanni Careri, « *Bella e perduta* di Pietro Marcello », in *Fata Morgana*, n. 30, p. 23-30, p. 25).

¹¹⁴³ Ce sont les souvenirs de Sara Fgaier dans l'entretien inclus dans les annexes.

relayent à plusieurs reprises en dessinant l'évolution circonstancielle du « brouillon » de trame élaboré par Braucci et Marcello.

Pietro avait en effet écrit un brouillon avec Maurizio Braucci qui a déclenché le tournage avec Polichinelle. Après une phase de prises, nous avons monté pour ensuite revenir au tournage. L'écriture advenait systématiquement au montage : à ce propos, il y a eu un très bel échange avec Maurizio qui a été très ouvert. On décidait en salle de montage de ré-écrire des choses, de re-tourner des scènes.... Le vrai texte n'est arrivé que vers la fin du film, on est resté longtemps sans texte et cela a permis au film de changer beaucoup le long de la création. C'est un film qui s'est composé petit à petit, selon une écriture très ouverte et changeante (même si on collaborait avec un scénariste, cette fois-ci), entre autres par l'activité du plateau où on travaillait avec des acteurs non-professionnels pour lesquels la répétition des dialogues écrits n'avait pas beaucoup de sens. On aurait dû leur mettre des paroles dans la bouche qui allaient sortir très fausses : on a donc improvisé sur place avec eux...¹¹⁴⁴

La méthode d'écriture adoptée par la troupe de *Bella e perduta* repose donc sur l'adaptation d'un brouillon, sur une improvisation à partir de quelques lignes de repère. Il s'agit d'accompagner les situations et les formes de vie qui les animent. L'accompagnement, la recherche d'une forme de compagnie constitue un des principes cruciaux du travail de Marcello et Fgaier, dans ce film comme dans les précédents. Comme dans l'expérience documentaire de Celati déjà prise en considération, dans ce cinéma l'accent est posé – les propos mentionnés de Sara Fgaier sur la méthode d'*Avventurosa* le confirment clairement – sur la composition d'une compagnie conviviale, en tant que présupposé de l'opération filmique et de sa réussite. Composer une compagnie représente une exigence et un défi autant au niveau du groupe « professionnel » qui se consacre à la réalisation qu'au niveau des rapports avec les sujets filmés (l'exemple de la rencontre avec Enzo et Mary en est témoin). L'expérience de la création dans ces initiatives documentaires se décide surtout dans l'émergence d'un collectif, dans ses temps et ses modalités. Il est question d'abord de la création (politique) d'un réseau de

¹¹⁴⁴ Questionnée plus précisément autour de ces formes d'écriture non-fictionnelles, ancrées dans une sensibilité aux vibrations du réel, Sara Fagier a précisé ainsi la démarche de scénarisation au sein de *Bella e perduta* : « On avait, nous aussi, des situations fictionnelles – une nouveauté par rapport aux autres travaux – qui étaient mélangées à d'autres langages, au nom d'une hétérogénéité des matériaux. Il y avait derrière ces scènes des idées fictionnelles, mais on ne s'est jamais retrouvé avec des dialogues écrits arrêtés en amont. Il s'est toujours agi de moments qui se façonnaient en fonction de ce qui passait autour de nous. En insistant sur plusieurs essais il y avait des choses qui sortaient, notamment en fonction de la manière qui convenait le plus aux personnes impliquées. Ils étaient des non-professionnels : on avait deux bergers, Sergio principalement est un forgeron... ».

relations entre des altérités variées : on pourrait appeler ce réseau une « compagnie ». La réussite de ces chantiers filmiques tient donc à la capacité de mettre en place et alimenter des partenariats entre des êtres différents, humains et non-humains, et leurs agentivités. Ainsi ils incarnent activement des expériences d'« une éthique et d'une politique dévouées à la prolifération des “relations de partenaires” »¹¹⁴⁵: ce que la vie en commun exige davantage, notamment à l'âge de l'Anthropocène.

Ces partenariats peuvent relier des espèces hétérogènes selon des rapports de co-composition et ils façonnent ces formes de vie associées que Donna Haraway a nommé « espèces de compagnie »¹¹⁴⁶. Ces assemblages diffèrent dans leurs géométries et leurs devenir en fonction des « fondations contingentes » qui les soutiennent chaque fois : pour cette raison, la notion de « compagnies » au pluriel – et donc des formes multiples de co-existence : « des espèces de compagnies » – pourrait s'avérer plus précise dans notre cas. Une indétermination entre « sujet » et « objet », entre « passif » et « actif », entre « naturel » et « historique » est établie par le régime relationnel des compagnies inter-espèces qui soutiennent ainsi l'émergence de « naturecultures ». Une expérience filmique comme celle de *Bella e perduta* pourrait adresser une bonne réponse au défi formulé à ce propos par Donna Haraway, celui de traduire en récit les mondes « natureculturels » qui nous entourent partout silencieusement :

Ces rapports n'ont rien de particulièrement agréable ; ils sont pleins de gâchis, de cruauté, d'indifférence, d'ignorance et d'abandon, mais aussi de joie, d'invention, de travail, d'intelligence et de jeu. Je voudrais apprendre à raconter cette histoire commune et à hériter des conséquences de la co-évolution dans la natureculture.¹¹⁴⁷

« Apprendre à raconter leur histoire » ne signifie pas simplement saisir des mouvements d'assemblage, mais également engager un « travail » actif et créatif qui demande des forces techniques et des ressources imaginatives. L'hétérogénéité et l'altérité ne constituent pas une matière facile à composer : toute formation d'une compa-

¹¹⁴⁵ Donna Haraway, *Manifeste des espèces de compagnie*, *op. cit.*, p. 11. À l'encontre de la pensée écologique élaborée par Haraway dans ce texte, Emanuele Coccia (« Hors de la maison », *op. cit.*) a articulé une métaphysique de l'alimentation où le paradigme alternatif de la « nutrition » (« vivre signifie donc nécessairement incorporer la chair – vivante ou déjà morte – d'un individu d'une autre espèce ») remplace celui « exclusif de la cohabitation ou du compagnonnage » (p. 107).

¹¹⁴⁶ « Voir ce que j'entends par *espèces de compagnie* : un bestiaire de capacités d'agir, de formes de mise en relation et de faisceaux de temps défiant jusqu'à l'imagination du plus baroque des cosmologues » (*Ibid.*, p. 14).

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 19.

gnie entre singuliers entraîne des efforts et des arrangements qui frôlent sans arrêt les risques de la violence, du malentendu, de la blessure, de la divergence... Par conséquent, faire émerger une trame commune de rassemblement demande la mise en œuvre (contingente et précaire) d'une médiation et d'un accordage. Cette condition de communauté pourrait être exprimée en articulant le concept selon une certaine disjonction morphologique, à savoir à travers ce « comme-un » soumis à notre réflexion par la revue *Multitudes*.

Une telle écriture tend à suggérer à la fois que les humains agissent toujours à travers des collectifs qui tendent à les *unifier*, mais que l'« un » qui résulte de cette unification relève toujours d'une fiction, d'un *comme*. [...] Loin de tout spontanéisme naïf, la tentative de saisie du comme-un [...] soutient la *dimension de fiction* qui habite, voire *constitue* – quoi qu'on puisse en dire et quoi que l'on fasse pour la réduire – le rapport des hommes entre eux autant que celui des hommes avec le monde.¹¹⁴⁸

Cette réflexion fait ses épreuves dans les écritures documentaires, dont le cinéma de Marcello et Fgaier représente un exemple excellent. La composition d'un film comme *La bocca del lupo* constitue, par exemple, un effort diplomatique et relationnel de recherche d'une trajectoire représentative qui réunisse en une unité plusieurs sujets humains différents (les cinéastes, les ciné-amateurs, Enzo et Mary, les habitants des grottes de Quarto...). Le film est le site d'un « comme-un » audio-visuel, où se débat une possibilité de « rapport des hommes entre eux », un rapport peut-être imprévu, certainement solidaire et émancipateur, entre des existences humaines au départ éloignées. La part « d'écriture du travail – où l'immédiat passe à travers une médiation “fictionnelle” » – constitue le laboratoire coopératif de cette comm-unité, qui ne précède pas les circonstances collectives de son déploiement.

Avec *Bella e perduta*, les espèces impliquées dans la création d'une compagnie sont plus variées, elles débordent du cadre strictement « humain » vers l'inclusion d'autres formes de vie. Des existences très différentes (humaines, imaginaires, animales et spectrales) participent à ce collectif qui réunit le fantôme de Tommaso, un jeune buffle, un masque théâtral et des individus humains (Gesuino, les habitants de la *Terra dei fuochi*,

¹¹⁴⁸ Yves Citton et Dominique Quessada, « Du commun au comme-un », in *Multitudes*, n. 45, 2011, p. 15-22, p. 20.

l'équipe du film...) dans un ensemble de multiples formes d'existence¹¹⁴⁹. On constate ainsi qu'il faut apprendre à vivre avec des spectres autant qu'avec des animaux ou des personnages imaginaires – toute une série de régimes de présences qui co-constituent les milieux que nous habitons. Alors que chez Donna Haraway la notion d'espèces de compagnie émergeait depuis la relation exemplaire de dressage entre êtres humains et être canins (dans la cadre d'une pratique sportive), dans *Bella e perduta* cette condition se vérifie éminemment depuis la relation de soin et d'apprivoisement entre un acteur humain et son partenaire bovin (dans le cadre d'un plateau cinématographique)¹¹⁵⁰. Derrière l'accompagnement de Sarchiapone par Polichinelle – qui donne lieu à un récit fabuleux de la genèse d'une espèce de compagnie, ou d'une compagnie entre espèces – se situe l'élaboration effective d'un rapport de partenariat entre l'interprète humain et l'interprète animal où l'élément culturel et le naturel se trouvent fondamentalement indistincts :

Pour revenir au discours qu'on faisait tout à l'heure, comme pour Enzo a été très difficile de travailler dans le cadre d'un plateau cinématographique, pour *Bella e perduta* on a eu Sarchiapone, le bufflon, qui a représenté l'élément compliqué du film. Il nous a fallu une personne comme Sergio, le Polichinelle, qui a créé une véritable relation avec cet animal. C'était un rapport incroyable qui m'a beaucoup touché. Il prenait le lait de Sergio, qui s'occupait de lui toute la journée, bien qu'on ait eu une personne, Gerardo, qui a été notre soignant animalier (tout en faisant le photographe de tournage). Il n'a plus été nécessaire ensuite, car Sergio pouvait s'en occuper. Avec un buffle de 110 kilos, ce n'a pas été une chose simple, en y repensant. Toute la démarche a été plutôt compliquée aussi pour d'autres questions, comme celle des vaccinations ou des déplacements... La situation a été un peu extrême et je ne sais pas combien d'acteurs professionnels auraient eu envie de prendre ça en charge comme

¹¹⁴⁹ Autour d'une circulation de gestes tactiles (de toucher et de caresse) portée par Polichinelle, Careri décrit l'émergence de ces liens et de ses accordages : « Polichinelle caresse à plusieurs reprises l'image comme il caresse ses copains, plus tard dans le film il va souvent caresser le buffle qu'on lui a confié et touchera longtemps les mains de la paysanne qui l'a accueilli dans sa maison. On suggère ainsi une communauté entre les vivants humains, les animaux et leurs images artificielles, on instaure en outre un régime sémiotique, gestuel et inter-spécifique comprenant les morts aussi » (Giovanni Careri, « *Bella e perduta* di Pietro Marcello », *op. cit.*, p. 28).

¹¹⁵⁰ Dans les deux cas, il est important de saisir et de déployer l'occasion de faire d'une situation singulière (le rapport chien/humain ou le rapport buffle/acteur) un exemple extensible pour une série multiple d'autres formes de compagnie hétérospécifiques : « La tâche consiste à devenir suffisamment cohérents dans un monde incohérent pour s'engager dans une danse conjointe des êtres qui cultive le respect et la réciprocité dans la chair, dans la course, sur le terrain. Et d'ensuite se rappeler comment étendre cette relation à tous les niveaux, à tous les partenaires. » (Donna Haraway, *Manifeste des espèces de compagnie*, *op. cit.*, p. 70).

l'a fait Sergio. Pour lui, la relation avec cet animal, sa découverte a été une expérience incroyable: un rapport très fort s'est établi.¹¹⁵¹

Lorsque Sergio Vitolo – acteur non-professionnel et soignant animalier improvisé – prend soin du petit buffle comme Tommaso l'avait fait avant lui, nous sommes confrontés à la création de liens imprévus et non-ordinaires (bien que réels et efficaces) de familiarité et de parenté. Cette histoire constitue un exemple parfait de ce régime souple et contingent de liens familiaux (intra-spécifiques et inter-spécifiques) que Donna Haraway a placé au cœur de son éthique par la formule difficilement traduisible du « *make kins, not kids* ». C'est une éthique de la responsabilité, extravertie et sensible à des implications inattendues.

Mon but est que « parents » signifie autre chose / plus que des entités liées par l'ascendance ou la généalogie. Le mouvement de défamiliarisation en douceur pourrait momentanément apparaître comme erroné, mais (avec de la chance) se révéler correct une fois considéré dans sa continuité. Faire parenté est faire des personnes, pas nécessairement en tant qu'individus ou en tant qu'humains.¹¹⁵²

Au sein de son raisonnement, on retrouve le principe d'une nécessaire émancipation des attachements qu'on assigne par habitude aux individus humains (du même sang) vers des applications plus vastes, à l'origine potentielle de collectifs environnementaux entre êtres différents. Se dé-familiariser pour mieux se re-familiariser.

Ce sont des mouvements relationnels impurs et variables qui nous mènent au-delà des logiques introverties des propriétés spécifiques, répondant à des filiations prétendument « dignes » et « légitimes ». L'assemblage amoureux d'Enzo et de Mary né dans la prison (redoublé par le collectif que le couple formera avec l'équipe de Marcello) constitue en ce sens un cas emblématique d'une alliance « familiale » non-ordinaire, *queer*, qui génère des énergies nécessaires pour réagir à une condition de crise et

¹¹⁵¹ Ce témoignage très important de Sara Fgaier est émergé lors de notre entretien, présenté parmi les annexes.

¹¹⁵² Donna Haraway, « Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chtulucène. Faire des parents », in *Multitudes*, n. 65, 2017, p. 75-81, p. 79.

de souffrance¹¹⁵³. À la crise du territoire de la Campania rurale et, ensuite, de la disparition du héros de sa résistance, *Bella e perduta* réagira en faisant appel à une compagnie natureculturelle encore moins prévisible, où se rassemblent des êtres humains, des spectres, des masques théâtraux et des animaux. Un rassemblement « hétérospécifique », pour revenir au lexique de Haraway qui fait l'éloge d'une parentalité ouverte et élective par l'exemple de l'adoption. C'est une situation, celle de l'adoption, qui revient précisément dans le cas filmique du bufflon : littéralement adopté d'abord par Tommaso et ensuite pas la troupe et son récit filmique¹¹⁵⁴.

L'histoire de cette adoption (indissociablement réelle et cinématographique) et de son exemplarité natureculturelle nous renvoie à un autre remarquable film récent, *Va, toto !* de Pierre Breton, où un marcassin est adopté par une voisine du réalisateur et, ensuite, par le réalisateur lui-même dans sa création cinématographique. Drôle et émouvant, le film de Breton trame un magnifique collectif hétérospécifique (entre humains, animaux fermiers ainsi qu'exotiques, fantômes...) et rejoint Marcello dans le périmètre d'un même cinéma de compagnies, d'imprévisibles adoptions et de familles élargies. La sensibilité homosexuelle que le cinéaste porte et insère délicatement dans la composition de son film joue sans doute un rôle significatif dans la constitution de cette familiarité adoptive et trans-spécifique. Des films d'accompagnements comme ceux de Marcello ou Breton, notre époque a une véritable nécessité : c'est la nécessité de rêver et fabriquer aujourd'hui des « collectifs » (pour le dire avec Latour) hétéroclites par lesquels on pourrait mieux habiter ce monde commun demain.

Terminons donc notre réflexion autour de *Bella e perduta* avec une remarque sur une autre famille qui l'habite, celle des supports qui constituent la matière du film. Comme nous l'avons déjà remarqué pour *La bocca del lupo*, dans ce film aussi l'ensemble hétérogène d'images qui (co-)compose l'œuvre remonte à plusieurs sources qui ne sont pas uniquement celles du tournage dont est directement en charge l'équipe d'*Avventurosa*. Il s'agit, sur ce plan aussi, de créer une constellation de regards, un ac-

¹¹⁵³ Haraway fait notamment appel à l'invention et à la découverte de formes de prise de responsabilité et de soin alternatives (des « kinnovations ») à chercher auprès de nombreux collectif mineurs, affirmant un tel souhait : « et si les gens partout recherchaient des alternatives non-natalistes dans la parenté (*kinnovations*) dans le mondes *queer, decoloniaux et indigènes* » (*Ibid.*, p. 81).

¹¹⁵⁴ La chercheuse américaine consacre quelques réflexions importantes aux histoires d'adoption canine générées par l'initiative « *Save a sato* », qui dévoile un possible « appareil producteur de liens de parenté et de relations d'espèces de compagnie » (*Ibid.*, p. 105).

cord, une « familiarité », entre formats et enregistrements différents, au nom d’une rencontre impure à travers les différences. Les séquences tournées en pellicule 35 mm périmée (aux couleurs pastel et vaporeuses) sont scandées à plusieurs reprises par le sépia granuleux des archives d’époque (tirées notamment des répertoires du Luce) et par la texture plus froide et lisse des images numériques des amateurs et des télé-locales. Plusieurs « images pauvres » sont ainsi adoptées dans le tissu esthétique soigné du film. Les croisements des matériaux génèrent une contamination entre niveaux chronologiques (le passé, le présent, l’intemporel de la fable...) et niveaux d’existence référentielle (le documentaire cinématographique, la fiction mise en scène, les reportages...). En tâtonnant dans son mouvement diagonal entre ces différents temps et régimes de référence, le film de Fgaier et Marcello opère sans arrêt des glissements et des basculements à la recherche d’une ligne de fuite, d’une piste d’avenir : lorsque l’espoir réel s’effondre à cause du décès de Tommaso, le film se confie aux puissances de la fantaisie, comme lorsque l’espoir de la fable s’évanouit dans la perte de parole de Sarchiapone, il se confiera au document de l’inauguration de la nouvelle Reggio di Carditello redevenue bien public.

«Oh ma patrie si belle et si perdue !/ O souvenir si cher et si funeste !» chante le chœur du *Nabucco* en donnant au film son titre et, en même temps, en fixant la cible de cette recherche inquiète qui parcourt le film. Cette cible se situe quelque part au milieu du triangle dessiné par la « patrie », la « beauté » et la « perte », comme un fantôme. *Bella e perduta* s’ingénie à inscrire au cœur de ce territoire triangulaire une aspiration qui n’est pas simplement « nationale », ni « conservatrice », quelque chose d’à la fois plus vaste et plus local, comme une certaine façon de vivre ensemble dans un milieu, de l’habiter en s’habituant à y tramer des formes de vie commune. Cette demeure belle et perdue devient l’objet d’une « quête émancipatrice »¹¹⁵⁵ (plutôt que nostalgique) qui reste suspendue à la fin du film, en attendant que d’autres (d’une façon collective, possiblement) prennent son relais. Le relais de cette transition interrompue – au double sens de traversée itinérante (*trans-ire*) et de transformation.

¹¹⁵⁵ Joachim Lepastier, « Bergers errants », *op. cit.*

1. 3

Un éloge de la pauvreté (médiale)

En 1995, un groupe de jeunes Napolitains, sans aucune affiliation militante forte, décide d'occuper un bâtiment du quartier populaire Montesanto au cœur de leur ville. Après sa construction financée par l'agent public et confiée à des entreprises issues du réseau criminel, l'édifice était resté totalement désaffecté – devenant fatalement un abri pour les trafics illégaux et la toxicomanie. Dans un contexte marqué par l'absence des institutions ainsi que par les lois sauvages de l'économie mafieuse, l'occupation du futur DAMM constituait la revendication collective et spontanée d'un commun qu'aucune autre entité ne semblait pouvoir établir et défendre. Dès son début, dès son nom (consacré au saint profane du peuple napolitain, « Diego Armando Maradona Montesanto »), le squat associera à un certaine critique politique engagée une attention très ouverte et inclusive envers le quartier et ses habitants. Dans un des multiples contextes sous-prolétaires de la ville, les actions autonomes du *centro sociale* tenteront de développer une série d'activités quotidiennes qui entretiennent le fond de vie commune du quartier : le nettoyage de certains espaces négligés, l'organisation de moments artistiques et culturels, l'animation du temps libre des enfants, l'impulsion de mobilisations citoyennes... L'occupation du DAMM formule la proposition d'une forme de vie collective indépendante et responsable qui s'adresse tout d'abord aux riverains, en mettant en discussion autant les politiques instituées (étatiques et municipales) que les forces inertielles du sous-bois criminel¹¹⁵⁶. Parmi les membres du collectif d'occupants, on trouve Pietro Marcello, Sergio Vitolo et Maurizio Braucci : c'est-à-dire le noyau de l'équipe qui a réalisé *Bella e perduta*, dont la compagnie s'était forgée deux décennies plus tôt, précisément dans le cadre de cette importante expérience collective¹¹⁵⁷.

¹¹⁵⁶ Un résumé de la fondation du DAMM et de ses logiques de fonctionnement, dans l'ensemble des occupations napolitaines des années quatre-vingt-dix, a été esquissé par l'enquête sociologique de Nicholas Dines exposée dans son article « Centri sociali : occupazioni a Napoli negli anni Novanta », in *Quaderni di sociologia*, n. 21, 1999, p. 90-111.

¹¹⁵⁷ À Naples et à son rôle dans la floraison actuelle d'expériences « réalistes » a été consacré un dossier récent des *Cahiers du cinéma* qui interroge un des protagonistes de cette saison documentaire proche de Marcello et du DAMM, Maurizio Braucci : Cyril Beghin, « Naples, ville ouverte », in *Cahiers du cinéma*, n. 742, 2018, p. 74-79 ; Maurizio Braucci, « Naples capital de la réalité. Entretien avec Cyril Beghin », in *Cahiers du cinéma*, n. 742, p. 80-81.

Le souffle de l'aventure du DAMM parcourt donc la création de ce film qui ne s'intéresse pas par hasard à l'histoire de Tommaso Cestrono, à savoir l'histoire d'un berger d'origine sociale humble qui occupe l'ancien palais royal des Bourbons par une tentative de restitution de cet espace à un usage commun. Une résonance se crée entre le protagoniste du film et la troupe qui travaillera avec lui et sur lui, des engagements partagés se font écho et circonscrivent un terrain d'entente et d'estime. Pietro Marcello – qui n'avait que vingt ans et était étudiant de peinture aux Beaux-Arts lors de la naissance du *centro sociale* – découvre le cinéma dans ce lieu d'autonomie et d'expérimentation. D'abord par l'organisation de ciné-clubs populaires (pour les enfants et pour les adultes) et, ensuite, par le tournage de petits films sociaux avec les pauvres moyens du bord. Au début des années deux mille, il réalisera notamment un série de courts-métrages (comme *Il Cantiere*, en 2004, ou *La baracca*, en 2005) qui sont devenus impossibles à voir aujourd'hui à cause du manque de distribution. Il ne nous reste que les souvenirs de leur réalisateur : « C'étaient des petits films d'observation : j'enregistrais l'image et le son en même temps »¹¹⁵⁸. Marcello s'improvise autant cinéaste – grâce à ces brefs « films d'observation » – que programmeur, en apprenant le travail cinématographique en autodidacte, en dehors des formations et des milieux professionnels. Il contribuera avec le cinéma à remplir le vide communautaire qui semble régner dans le secteur urbain marginal de Montesanto : « Là-bas il n'y avait rien, il n'y avait aucun service et il fallait faire un effort pour faire des choses, spécialement dans le domaine social »¹¹⁵⁹.

On avait un petit cinéma où j'organisais des festivals (Goffredo [Fofi] nous fournissait beaucoup de films), mais on passait vraiment de tout. J'avais déjà une passion pour le cinéma russe, comme Vassilli Suskin, Klimov, Tarkovskij et aussi les premiers films de Herzog, le cinéma muet, celui des origines. Le matin on présentait les films des origines, le cinéma muet, l'après-midi les films pour les enfants et le soir les choses un peu plus originales : Losey, Paradzanov, Iosseliani...¹¹⁶⁰

¹¹⁵⁸ Pietro Marcello, «Intervista con Emiliano Morreale », *op. cit.*, p. 8.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 7. En poursuivant, Marcello se soucie en outre de rappeler que l'auto-gestion du squat a entraîné des capacités multiples autant pratiques qu'intellectuelles, à développer dans une expérience directe et artisanale : « On faisait tout là-bas, là j'ai appris à faire tout : à être un bon charpentier, un bon électricien, un bon forgeron, un bon maçon. C'était un lieu de formation important pour beaucoup parmi nous : Maurizio Braucci qui était un peu le leader, Sergio le forgeron, devenu ensuite lui aussi cinéaste, qui joue Pulcinella dans *Bella e perduta* ».

¹¹⁶⁰ *Ibid.*

L'expérience du DAMM constitue l'inauguration décisive de son activité cinématographique et une mémoire permanente. La forme de vie autonome et commune qui inspirait le travail du squat reste l'esprit fondamental de son travail filmique, dont elle représente à notre avis l'élément le plus intéressant. Il ne s'agit pas simplement d'inclure les vieux camarades des engagements de jeunesse dans ses chantiers de réalisation, mais aussi et surtout de traduire le principe d'auto-organisation coopérative qui informait l'existence du DAMM en un protocole d'organisation de l'activité cinématographique. En même temps, il sera ainsi question de continuer à habiter les milieux humbles et marginaux (comme celui du sous-prolétariat urbain de Montesanto) et de continuer à agir dans un esprit d'indépendance et de bricolage conviviaux qui présidait toute création dans le squat. Cette façon de travailler et ses racines sont probablement le trait le plus original du cinéma développé par Marcello, dans une continuité avec d'autres importantes expériences de cinéma du réel dans l'Italie contemporaine, comme celles de « Stefano Savona, Michelangelo Frammartino, Alice Rohrwacher, Roberto Minervini, Gianfranco Rosi »¹¹⁶¹.

Dans le cadre de l'expérience d'occupation à Montesanto, la « pauvreté » joue un rôle ambivalent ; elle représente à la fois un problème affectant les habitants du quartier (du point de vue du manque des moyens essentiels de bien-être matériel et culturel) et une ressource politique (c'est-à-dire un mode de vie collective basée sur l'auto-production, le partage et l'apprentissage). En ce dernier sens, la pauvreté trace un périmètre précieux d'expérience et d'expérimentation où des pratiques émancipatrices et alternatives de vie collective peuvent être vécues. Une telle situation pourrait être racontée par un des textes courts et très denses qui ont scandé la production intellectuelle de Benjamin, où la notion de pauvreté (*Armut*) est exactement associée à celle d'expérience (*Erfahrung*) par une boucle qui s'avère finalement positive. Dans un contexte critique où le « cours » de l'expérience collective aurait dramatiquement « chuté » – laissant une communauté frêle, émietlée, égarée – s'impose une pauvreté (d'abord de communication et de partage) que le philosophe allemand n'accepte pas

¹¹⁶¹ C'est une ébauche de répertoire de réalisateurs proches de l'économie et de la poésie du cinéma de Pietro Marcello proposé par son éditeur, Emiliano Morreale (« Introduzione », *op. cit.*, p. 3).

de réduire à la perspective d'une paupérisation et d'un effondrement absolus¹¹⁶². Il préfère plutôt retourner cette situation de blessure vers une puissance positive insoupçonnée, où ce qui retient l'attention n'est pas tant la ruine de ce qui a disparu mais plutôt l'occasion d'un nouveau commencement. Le démembrement de la communauté traditionnelle, ou de la commun-unité, se transforme chez Benjamin en une chance de se remembrer à travers des capacités créatives collectives, libérées de leur fixation dans l'ordre hérité. Il décrit le potentiel d'une « nouvelle espèce de barbarie » où la pauvreté engendrée par la disparition d'une unité traditionnelle d'expérience ouvre un champ empirique à de nouvelles compositions du monde, à de nouveaux partages coopératifs.

De barbarie ? Mais oui. Nous le disons pour introduire une conception nouvelle, positive, de la barbarie. Car à quoi sa pauvreté en expérience amène-t-elle le barbare ? Elle l'amène à recommencer au début, à reprendre à zéro, à se débrouiller avec peu, à construire avec presque rien, sans tourner la tête de droite ni de gauche.¹¹⁶³

Au fil de ce parcours conceptuel, la pauvreté se transforme ainsi en un occasion positive de désœuvrement « barbare » des conditions données (une destitution), qui représente la condition préalable pour une invention réelle, bien que précaire, d'un nouveau comme-un. C'est au milieu de l'absence accablante de moyens et de services du quartier pauvre de Montsanto que la joyeuse barbarie du DAMM – comme des innombrables autres squats dans le monde entier – inaugure les formes les plus radicales et généreuses de démocratie. Là où le commun institué s'avère le plus vacant s'ouvrent (selon un paradoxe qui n'est qu'apparent) certains des laboratoires les plus puissants où des formes de communauté d'avant-garde sont testées et nourries. Ce discours réitère évidemment sa validité dans le cadre de l'activité cinématographique

¹¹⁶² Walter Benjamin écrivait après la première guerre mondiale et les traumatismes d'un dépassement de l'ordre humain et humaniste imposé par la violence et les nouvelles techniques. C'est à cet événement que se réfère la crise et l'appauvrissement qu'il évoque : « Non, une chose est claire : le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle. Le fait, pourtant, n'est peut-être pas aussi étonnant qu'il y paraît. N'a-t-on pas alors constaté que les gens revenaient muets du champ de bataille ? Non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable. Ce qui s'est répandu dix ans plus tard dans le flot des livres de guerre n'avait rien à voir avec une expérience quelconque, car l'expérience se transmet de bouche à oreille. Non, cette dévalorisation n'avait rien d'étonnant. Car jamais expériences acquises n'ont été aussi radicalement démenties que l'expérience stratégique par la guerre de position, l'expérience économique par l'inflation, l'expérience corporelle par l'épreuve de la faim, l'expérience morale par les manœuvres des gouvernants. » (*Œuvres II, op. cit.*, p. 365).

¹¹⁶³ *Ibid.*, p. 366.

de Marcello, où une certaine pauvreté de moyens – choisie et assumée – se traduit en une « barbarie » positive : des formes filmiques et des stratégies de création originales et engagées s’y expérimentent, dans un contexte d’autogestion et de collectivité.

Avec Pascal Nicolas-LeStrat, on pourrait affirmer que le trait d’union qui relie les expériences urbaines d’occupation et d’auto-gestion (comme celle de Naples) et le développement d’une économie alternative et indépendante de l’activité créative (comme celle de Marcello et *Avventurosa*) se situe à la hauteur d’un « travail du commun » de plus en plus actuel. La pensée de ce sociologue situé à la croisée entre les pratiques sociales et les expériences artistiques esquisse en effet un paradigme du commun-en-tant-que-travail où l’élément créatif (un *art du commun*) est relié à l’engagement militant (une *politique du commun*) : à sa lumière, s’impose une saisie de la convergence des auto-organisations collectives qui se développent autant dans le domaine socio-politique que dans le domaine esthétique-médial. Leur convergence se place, d’abord, sous le signe d’un double refus du gouvernement étatique et de celui de la logique du marché libérale (dont l’opposition ne serait qu’une apparence leurrante)¹¹⁶⁴. Ce geste de soustraction, « oppositionnel », constitue le préalable nécessaire à un espace différent qui est celui du « travail du commun ». Son constat peut être fait autant dans l’opération d’un squat social que dans la gestion d’une création cinématographique (comme celle de Marcello) qui ne prend ni le parti des commandes publiques ni celui du marché du spectacle, en revendiquant une échelle d’activité et de financement autonome.

Lorsque ce basculement est opéré – et il l’est à chaque fois qu’un collectif/une communauté de pratique revendique son autonomie dans la conduite de ses activités – dans quel processus sommes-nous entraînés, voire emportés ? Dans nulle autre perspective que celle déterminée par nos coopérations et collaborations. Dans nul autre lieu que celui de nos désirs de faire ensemble, de nos co-créations et co-opérations.¹¹⁶⁵

¹¹⁶⁴ Il affirme à ce sujet : « L’engagement pour le commun signe un nouvel élan démocratique dans un contexte de très forte fermeture institutionnelle et politique. Il rouvre une espérance. Il marque le refus de se laisser déposséder de nos espoirs et de nos aspirations tant par une gestion étatique lourdement bureaucratifiée, que par le fonctionnement arbitraire et inégalitaire du marché. Il porte donc une double opposition » (Pascal Nicolas-LeStrat, *Le travail du commun*, Saint Germain sur Ille, Editions du Commun, 2016, p.11).

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 15.

L'élément négatif et résistant postulé par le travail du commun représente donc l'inauguration d'un espace positif d'apprentissage et de pratique, qu'on pourrait désigner par le terme d'« *empowerment* » (fréquemment traduit comme « encapacitation »), c'est-à-dire à la fois une « habilitation », une « légitimation à agir » et aussi « une compétence à le faire »¹¹⁶⁶. En ce sens, notre éloge de la pauvreté s'opère donc contre la misère en tant que condition d'incapacitation foncière. Cette perspective est autant opérationnelle dans le cadre d'un bâtiment occupé à rénover en apprenant et partageant les astuces de l'électricien ou du charpentier, que dans le domaine cinématographique où un régime d'autonomie demande une formation mutuelle et empirique à la technique, à l'écriture et à la gestion productive. À savoir à l'ensemble des activités professionnelles de la chaîne créative, qui sont d'habitude segmentées et gouvernées du haut par l'instance de financement et de propriété de la production-distribution.

L'autonomie du travail du commun est celle d'une « autodidaxie » que Marcello – jamais las de la revendiquer en décrivant son approche cinématographique – a érigée en fondement déontologique de son cinéma. La logique autodidacte du commun, d'ailleurs, repose sur une interruption (ou, du moins, réduction) des médiations qui inaugure des échanges plus immédiats avec les milieux et les collectifs qui les animent : « la question du commun interpelle tout d'abord le rapport que nous entretenons avec notre environnement de vie (soit une écologie) »¹¹⁶⁷. Ces positions d'autonomie qui se détachent des dispositifs majeurs de médiation pour nourrir d'autres attachements, plus proches sans doute, n'engendrent pas des césures absolues ni un isolement marginal. Nicolas-LeStrat nous invite au contraire à reconnaître la souplesse tactique de ces machines nomades que sont les collectifs autonomes, où la géométrie des relations et des alliances se définit selon des principes circonstanciels.

L'autonomie ne signe pas une marginalité mais, au contraire, un rapport libre et distancé avec les fonctionnements dominants, et une capacité de ruser avec eux. Les précaires sont des « occasionnalistes » ; ils s'inscrivent dans les règles établies si l'occa-

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, p.122.

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 52-53. Le sociologue reliera plus tard cette logique à un apprentissage pratique (celui d'un « faire ») qui implique à la fois une prise de distance et des rapprochements symétriques : « La quête et la conquête d'une autonomie supposent la constitution d'un *faire* – un *faire* qui signe une prise de distance (vis-à-vis des institutions établies) et marque une co-présence à l'autre (une coopération) » (p. 166).

sion est opportune et si elle est profitable à leurs projets de coopération, et ils s'en éloignent dès que besoin si elle induit trop d'effets néfastes.¹¹⁶⁸

La déclinaison artistique de ce travail du commun a été identifiée par Nicolas-LeStrat dans une série de pratiques de « co-création » dont il donne quelques exemples à partir surtout d'expériences de plasticiens voués à des formes esthétiques relationnelles et immersives. La vocation écologique de ce qu'il appelle la « co-création¹¹⁶⁹ » s'impose à partir du décentrement du foyer de l'écriture formelle de l'individu artiste vers un champ environnemental d'échanges : « L'artiste œuvre effectivement en plein milieu. Non plus au centre mais en son milieu »¹¹⁷⁰.

Si le travail de Nicolas-LeStrat insiste sur des lignes récentes du multiforme travail du commun, il est aussi possible de faire référence à des veines plus anciennes et distantes. La recherche de Giorgio Agamben autour de l'émergence de certaines communautés monastiques paupéristes du Moyen Âge constitue un excellent exemple de cette autre posture¹¹⁷¹. L'archéologie juridique poursuivie par le philosophe italien à travers les archives du conflit entre ordres monastiques mineurs (les franciscains, notamment) et Église permet de réarticuler et de ré-éclairer les rapports entre la pratique de la vie en commun et une certaine dimension de pauvreté. *Altissima paupertas* (à savoir, « très haute pauvreté ») est le terme technique qui désigne la forme de vie associée que les moines défendaient contre l'injonction ecclésiale à rédiger un code normatif compatible avec son système légal et institutionnel. Contre ce dernier, les mouvements du paupérisme médiéval revendiquaient une façon de se rassembler dans une communauté qui faisait abstraction d'une forme écrite et transcendante pour s'alimenter plutôt d'une correspondance (immanente et émanante) entre vie et

¹¹⁶⁸ *Ibid.*, p.159.

¹¹⁶⁹ Nicolas-LeStrat propose la définition suivante de la méthode de la « co-création » : « Les pratiques de co-création s'exercent « à découvert », en interaction étroite avec les lieux et en dialogue contributif avec une multiplicité d'acteurs. Elles possèdent un caractère nécessairement processeur car les nombreux rapports qui se nouent à l'occasion de ce travail ne peuvent pas être complètement anticipés dans le strict cadre d'un projet et de sa mise en œuvre. Des événements surviennent inéluctablement qui ré-interpelleront les intentions de l'artiste et les (ré)actualiseront à nouveau compte. Depuis longtemps, la proposition artistique ne se résume plus au colloque singulier entre un sujet (souverain) et son œuvre. » (*Ibid.*, p. 231).

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 232.

¹¹⁷¹ Nous nous référons à son *De la très haute pauvreté* paru en traduction française en 2011 (Paris, Payot et Rivages) pour être ensuite recueilli dans l'édition intégrale d'*Homo sacer* publiée par Seuil.

conduite formelle. C'est le principe d'une forme-de-vie, dont on peut répéter des multiples formulations presque synonymes dans les documents de l'époque : « *vita vel regula, regula et vita, forma vivendi, forma vitae* »¹¹⁷². Par cette revendication, ils tentaient d'échapper à la machine gouvernementale de l'Église – dont le système théologico-bureaucratique constituerait selon Agamben la racine du gouvernement étatique moderne. Cette pauvreté ne relève pas tellement (ou, mieux, pas seulement) d'une condition matérielle, mais plutôt d'une réduction des normes et des doctrines : de l'*abdication omnis iuris*. Jusqu'à la superposition indiscernable et immanente des deux éléments, les conditions d'existences et leur formalisation. En ce sens, il s'agissait surtout de « revendiquer une *vie* et non une *règle*, une *forma vitae* et non un système plus ou moins cohérent d'idées et doctrines »¹¹⁷³.

L'*abdication omnis iuris* [...] et la séparation de la propriété et de l'usage constituent le dispositif essentiel dont se servent les franciscains pour définir techniquement la condition particulière qu'ils appellent « pauvreté ».

Cette *paupertas* se résume à deux questions fondamentales et complémentaires, selon Agamben. D'un côté, on observe le refus de rédiger un code normatif extérieur aux contingences vécues de la communauté (« *abdication omnis iuris*, c'est-à-dire la possibilité d'une existence humaine en dehors du droit »¹¹⁷⁴). *Pars destruens*. De l'autre côté, émerge une tentative de substituer au principe de propriété et d'appropriation celui de l'usage. *Pars construens*. La pauvreté en tant que manque de propriété configure les conditions nécessaires pour une puissance d'usage. Pour le philosophe italien, seul l'*usus* et, donc, la pauvreté assurent la possibilité d'une vie commune – cette continuité arrivera jusqu'à la contraction des deux termes en un seul syntagme, celui de l'« usage commun »¹¹⁷⁵. Si rien ne peut être assigné d'une façon universelle et propriétaire, si la forme ne peut pas être (d)écrite en dehors des rapports contingents, alors le monde se

¹¹⁷² Giorgio Agamben, « De la très haute pauvreté », in *Homo sacer. L'intégrale*, op. cit., p. 1005.

¹¹⁷³ *Ibid.*, p. 1008.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 1019-1020.

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, p.1045.

transforme en un pur terrain d'usages : c'est un monde commun parce que « toujours *in fieri* »¹¹⁷⁶.

À travers cette logique, les communautés monastiques ont tenté d'élaborer une pensée et une pratique de leur collectivité (c'est-à-dire, un protocole politique) qui n'était point soumise à un gouvernement. Ce qui constituerait un cas opposé d'*abusus*. Le paradigme politique – désirable, radicale, utopique – qu'Agamben identifie dans l'expérience du paupérisme monastique suggère la possibilité d'une co-existence, ni réglée par un « sens historique », ni régie par une certaine « économie du salut », mais plutôt intimement modulée par « leur vie comme telle »¹¹⁷⁷. Entre les lignes de cette expérience, on peut lire l'effort de faire appel à une im-médiation politique contre l'étouffante médiation de la machine institutionnelle. Cette machine est celle de l'Église dans le cas de la recherche agambenienne, mais il pourrait s'agir aussi bien de l'État national dans le cas des collectifs zadistes que des pouvoirs municipaux alliés d'une entreprise immobilière privée dans le cas d'un squat urbain – autant de cas (violents) d'imposition politique d'une norme depuis l'extérieur pré-institué. Poser la notion de forme-de-vie au fondement d'une existence collective signifie la confier au pari d'une médiation (forme) immédiate (vie). Que ce défi se joue aussi sur le champ de l'écriture par le conflit entre une rédaction imposée d'un code légal (gouvernable, jugeable) et son refus, ne nous surprendra plus probablement, au vu des analyses menées sur Gianni Celati. En ce sens, la revendication politique d'une forme d'existence collective s'articule à partir d'un certain agencement médial où la définition formelle n'est pas arrêtée par une écriture préalable, mais reste disponible pour être rapatriée et réajustée sur des gestes vivants.

À ce point de la réflexion, on pourra peut-être cautionner la transition d'un tel régime « pauvre » d'écriture, depuis la lutte juridico-politique des mouvements paupéristes, vers certaines stratégies de création esthétique, documentaires notamment. Dans le principe de la *forma vitae*, nous pouvons lire en filigrane l'expérience de com-

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 1041. Il faudrait rapprocher l'intérêt d'Agamben pour les communautés monastiques primitives de celui (politique, lui aussi) de Roland Barthes dans son cours, déjà mentionné, autour du *Comment vivre ensemble*. À la question légale, par exemple, Barthes consacre des réflexions intéressantes comme celle qui identifie une différence essentielle entre la règle et le règlement avec une référence décisive au domaine scriptural : « La règle : un acte éthique (on peut dire même dans certains cas, mystique), dont la fin, je le répète, est de donner à la vie, à la quotidienneté, une transparence » ; « le règlement : imposition du social comme pouvoir. Médiation écrite : l'écriture (noter l'ambivalence significative du terme: Écriture-Loi / Écriture-Jouissance) engendre l'infraction, c'est-à-dire la faute » (*op. cit.*, p. 164).

¹¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 1044.

position d'un certain cinéma du réel qui défend le choix de (in)déterminer une forme au gré des vies ainsi que des milieux qui sont concernés par le travail filmique. La scénarisation progressive et coopérative que nous avons retracée chez Marcello et Fgaier s'avère symptomatique d'une déontologie pauvre, où l'univers des images souhaite devenir moins un espace de propriété prescrite que d'usage libre et partagé. Nous pouvons en ce sens parler d'un paupérisme cinématographique, d'un cinéma « pauvre »¹¹⁷⁸, où résonnent des politiques « pauvres » que partout des collectifs plus ou moins radicaux pensent et pratiquent contre les appropriations (privées et publiques), en tant que manifestations singulières d'un plus général « travail du commun ».

¹¹⁷⁸ L'expression « cinéma pauvre », surtout dans le contexte italien, rappelle inévitablement l'expérience historique de « l'arte povera » qu'on a déjà mentionnée dans le cadre d'une comparaison entre Frammartino et Penone. Si l'art pauvre des années soixante et soixante-dix théorisé par Germano Celant (*Arte povera*, Milano, Mazzotta, 1969) se rapproche pour certains aspects du cinéma pauvre que nous défendons (sensibilité aux matières, critique de la représentation et de l'auteur, minimalisme...), une filiation directe nous semble difficile à retracer. Il n'y a pas vraiment une veine d'enquête documentaire dans ce courant qui demeure plutôt conceptuel. Le dialogue entre Penone et Frammartino rappelle ci-dessus valorise sans doute la possibilité de continuité la plus intéressante et féconde entre cinéma pauvre et art pauvre, à savoir celle dictée par un intérêt partagé (qu'aujourd'hui nous n'hésitons pas à appeler "écologique") pour le relation entre homme et forces « naturelles » ainsi que pour le décentrement du focus subjectif.

2.

DES DISPOSITIFS CONVIVIAUX

L'analyse des pages précédentes nous a menée à constater que – du point de vue pragmatique, plutôt que de celui conceptuel – une première stratégie d'autonomie adoptée par le cinéma « pauvre » (celui de Marcello, notamment) réside dans la constitution d'un système d'autoproduction. L'expérience d'*Avventurosa* en est le symbole et l'outil principal. Les problèmes de diffusion rencontrés en Italie par *Bella e perduta*, film autoproduit par *Avventurosa*, démontrent qu'une telle opération n'épuise pas l'exercice et que celui-ci est sujet à la récupération de la machine de l'économie propriétaire et commerciale, dès qu'on passe dans le domaine de la distribution, vital pour l'existence sociale d'un film¹¹⁷⁹. Comme dans le micro-univers de la cueillette des champignons décrit par Anna Tsing, les expériences et les êtres vivants sont constamment menacés par « la logique capitaliste de marchandisation » qui intervient dans la chaîne des échanges pour traduire les relations et les biens dans des valeurs marchandes. Les externalités de la machine capitaliste (la croissance sauvage d'un mycélium comme une aventure de création documentaire) peuvent rentrer dans un circuit extractiviste qui exerce une aliénation de leur autonomie¹¹⁸⁰. Dans l'engagement pour la fabrication et la protection d'une zone cinématographique pauvre, il faudrait ainsi prendre en considération l'entière complexité de la chaîne qui au cinéma assure la création et la transmission d'un film. On doit imaginer ou recoudre des possibles continuités (pauvres et autonomes) à travers l'ensemble des phases du système cinématographique.

¹¹⁷⁹ L'ensemble des problèmes rencontrés par le film lors de sa distribution en salle dans le circuit d'exploitation italienne peut être retracé par les échanges qui ont eu lieu entre les acteurs impliqués : la production d'*Avventurosa* (<http://www.avventurosa.net/comunicato-avventurosa-sulla-distribuzione-di-bella-e-perduta/>) ; le distributeur *Istituto Luce* (<https://www.indie-eye.it/cinema/news/roberto-cicutto-su-bella-e-perduta-e-sullesercizio-cinematografico.html>) et l'association des exploitants Art et Essai *Fice* (<http://www.anecweb.it/notiziaevento.php/30512>). Le commentaire proposé par *Rapporto Confidenziale* cadre la question spécifique de *Bella e perduta* dans l'horizon plus vaste du système de production et de distribution public-privé en Italie : Alessio Galbiati « Il dibattito intorno alla distribuzione di *Bella e perduta* e alcune considerazioni » : <https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=35621>

¹¹⁸⁰ À ce sujet, voir le chapitre emblématique d'Anna Tsing « Des dons aux marchandises, et vice-versa », in *Le champignon de la fin du monde*, *op. cit.* p. 191-202.

En ce sens, il s'agit désormais de concevoir et d'entretenir des expériences écologiques de pauvreté médiatique autant sur le plan de la production et de la réalisation (ce qu'on a déjà constaté) que sur le plan de la distribution : c'est ce qui nous reste à considérer, même si faute de temps, on ne pourra pas le faire avec la profondeur comparable à celle qu'on vient de consacrer aux formes créatives. Dans cette perspective, contre tout regard partiel, il sera capital de prêter une certaine attention – au-delà de nos précédentes analyses concentrées sur la méthode de création ainsi que l'interprétation des textes (filmiques, d'abord) – à l'état et à l'avancement des situations de réception. Nous proposons de parler de « dispositif de diffusion » pour désigner cet élément de la chaîne de circulation, qui implique un réseau complexe et mobile (dans la lignée cruciale de Foucault¹¹⁸¹) d'aménagements spatiaux, de réglages techniques, de partage de la parole, de conditions légales, de dispositions corporelles... C'est la possibilité d'un dispositif de diffusion écologique envisageable pour le cinéma documentaire que le reste de ce chapitre tentera d'esquisser : comme on l'a fait pour les expériences de création, on tentera de retracer des formes écologiques (attentives à la singularité présenteielle des lieux et des relations, à des gestes de co-composition et d'adaptation située) dans le domaine de la circulation des œuvres. Le regard porté sur le cinéma n'exclue pas l'élargissement du même discours autour de l'éco-diffusion à d'autres champs médiatiques comme la littérature, au contraire il invite à des développements futurs dans cette direction¹¹⁸².

Au cours de leur analyse très méticuleuse du terme de « dispositif » et de ses relations avec la pensée cinématographique, Maria Tortajada et François Albera ont défini le « ciné-dispositif » comme quelque chose qui « n'existe pas » (en tant qu'objet

¹¹⁸¹ Selon Foucault, un dispositif serait « un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref: du dit et du non-dit, voilà les éléments du dispositif » (« Le jeu de Michel Foucault », in *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 299). La filiation foucauldienne du travail d'Agamben (déjà cité) autour de ce concept est explicite.

¹¹⁸² Pour une introduction riche mais synthétique à la notion de « dispositif » ainsi qu'à ses multiples usages, nous renvoyons au travail d'Antonio Somaini et Andrea Pinotti : « Apparati e dispositivi », in *Cultura visuale, op. cit.*, p. 172-183.

donné) mais qui demeure plutôt à « construire »¹¹⁸³. Ce qui est à construire, de notre point de vue, est surtout un ensemble de ciné-dispositifs écologiques, où les rapports entre les termes évoqués par les théoriciens suisses (« le spectateur, la machinerie, la représentation ») s'agencent selon une sensibilité environnementale. Les dispositifs protagonistes de la « querelle » mise en scène par Raymond Bellour semblent en particulier reconduire ce concept à une pluralité d'agencements possibles de l'événement cinématographique, appréhendés surtout du point de vue des expériences de circulation et d'exposition des films¹¹⁸⁴. La querelle se déroulant autour des multiples innovations, déplacements et détournements de l'œuvre cinématographique dans les usages techniques et sociaux actuels, la question posée concerne surtout ce qu'on pourrait appeler des dispositifs de diffusion et d'exploitation : de la salle au musée, du streaming pour smartphone à l'installation en galerie d'art¹¹⁸⁵. Nous avons déjà commencé à creuser une telle perspective au sujet d'*Alberi* de Michelangelo Frammartino où une certaine écologie du processus de réalisation avait fait appel à une écologie jumelle et cohérente du processus de projection et de rencontre autour du film.

Au-delà des questions de fabrication des œuvres documentaires, nous souhaitons ainsi faire déboucher nos analyses sur ce que Marie-Jeanne Zenetti a appelé les « modalités de leur activation¹¹⁸⁶ » – notamment sur les modalités écologiques ou conviviales. Le dispositif représente une notion « modale » par excellence, en tant que « lien » entre des « éléments hétérogènes » : c'est un « jeu », un champ de « de chan-

¹¹⁸³ Ils affirment à ce sujet : « Le dispositif est un schème, un jeu dynamique de relations qui articule ensemble des discours et des pratiques ; un schème qui devra être élaboré à partir de cette grille, ce petit outil de travail, en apparence dérisoire, qui décrit le dispositif en trois termes devant être dans chaque cas, dans chaque recherche, entièrement redéfinis et saisis dans leurs relations réciproques : le spectateur, la machinerie, la représentation » (François Albera et Maria Tortajada (éd.s), *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*. Lausanne, L'âge d'homme, 2011, p. 38). Benoît Turquety reprend et résume le terme au cours de ses travaux sur l'histoire et la théorie des machines cinématographiques, en le réduisant à une acception plus technique. Un dispositif serait, de son point de vue, « un certain rapport déterminé entre un spectateur et un spectacle d'images mouvementées et sonorisées par l'intermédiaire d'une machinerie, le terme désignant un ensemble mécanique et architectural » (*Inventer le cinéma, op. cit.*, p. 60).

¹¹⁸⁴ Voir Raymond Bellour, *La querelle des dispositifs*, Paris, POL, 2012.

¹¹⁸⁵ Le travail d'Aline Caillat autour des « dispositifs critiques » constitués par les opérations documentaires avait tendance déjà à dédoubler déjà le terme à la fois dans la direction des écologies inhérentes aux créations et dans celle des dispositions sous-jacentes à la diffusion. Elle distingue « deux occurrences » du concept de « dispositif ». La première recoupe en partie ce que nous avons préféré appeler « méthode » (« une modalité pratique – une modalité du faire »; « la stratégie du tournage, l'agencement, ou encore le protocole d'un film, qui structure sa mise en scène et qui concourt à la production d'un certain effet »). Tandis que la deuxième se rapproche plus de ce qu'on va discuter désormais à travers cette notion: « une modalité à la fois technique (déterminant la disposition spatiale de l'œuvre) et esthétique (les effets perceptifs induits par cette disposition) » (*Dispositifs critiques, op. cit.*, p. 15 et 16).

¹¹⁸⁶ Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine, op. cit.*, p. 131.

gements de position » ainsi que de « modifications de fonctions » qui demande des approches expérimentales et mobiles. Ces expérimentations (vouées, dans notre cas, à d'autres activations des œuvres documentaire) constituent une résistance à la positivité que le dispositif tend à créer lorsqu'il devient le moteur d'« une fonction stratégique dominante »¹¹⁸⁷. En suivant la suggestion d'Alfonso Iacono, ici nous n'employons pas la notion de dispositif dans son acception purement négative (lorsqu'il devient le garant d'un état de « domination ») mais en tant qu'expérience ouverte et plurielle qui peut également se prêter à des parcours de « libération »¹¹⁸⁸. On songe, pour reprendre un terme de Rafanell i Orra, à des « contre-dispositifs » écologiquement émancipateurs.

En nous posant la question de la possibilité et des formes de dispositifs « pauvres » au niveau de la circulation, nous rencontrons un autre terme qui est déjà revenu à plusieurs reprises dans notre argumentation mais qui mérite désormais de faire l'objet d'une définition précise : la convivialité. Il est donc question, plus exactement, de « dispositifs (cinématographiques) conviviaux ». Ce terme – constituant le titre d'un de ses plus célèbres essais – évoque directement le nom d'Ivan Illich et de son travail intellectuel qui pourra nous fournir un cadrage plus précis de cette notion. Le questionnement à l'origine de son essai consacré au concept de « convivialité » dans le cadre d'une critique de la modernisation industrielle concernait notamment « la possibilité de définir conceptuellement un mode de production fondé sur un équilibre post-industriel »¹¹⁸⁹. Dès le début, dans la réflexion d'Illich, « convivial » désigne une hypothèse de méthode de production (et de régime de médiation, pourrait-on ajouter) qui s'oppose aux exigences industrielles en les dépassant. De ce point de vue, la notion de « société conviviale » qu'il formule concerne moins une expérience subjective ou émotionnelle que des conditions d'usage des structures productives alternatives à leur appropriation capitaliste : « c'est l'outil qui est convivial et non l'homme »¹¹⁹⁰. La

¹¹⁸⁷ Toutes ces citations renvoient à la suite du passage foucauldien déjà cité : « Le jeu de Michel Foucault », in *Dits et écrits II. 1976-1988*, *op. cit.*, p. 299.

¹¹⁸⁸ Alfonso Iacono, « Sul concetto di dispositivo », in Manlio Iofrida (éd.), *Ecologia decrescita dispositivo*, Modena, Mucchi editore, 2018, p. 51-72.

¹¹⁸⁹ Ivan Illich, *La convivialité*, Paris, Seuil, 2014, p. 9. Avec l'approche critique d'Illich, il nous semble possible d'esquiver le piège d'un certain régime de l'art contemporain qui, en faisant appel à une « notion fédératrice de “convivialité” », affaiblirait dans une forme consensuelle, « politiquement correcte », son véritable engagement (voir à ce propos : Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique*, *op. cit.*, p. 156-157).

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 13.

convivialité se réfère à une restitution des outils et des médiations à un usage commun dont ils avaient été séparés par un certain gouvernement productiviste : « J'appelle *société conviviale* une société où l'outil moderne est au service de la personne intégrée à la collectivité, et non au service d'un corps de spécialistes »¹¹⁹¹. Elle constitue une possibilité de correspondance et de co-détermination – un *avec*, une « compagnie », une « familiarité » – au nom d'une créativité et d'une autonomie que la programmation industrielle et gouvernementale empêcherait :

L'homme a besoin d'un outil *avec lequel travailler*, non un outillage qui *travaille à sa place*. Il a besoin d'une technologie qui tire le meilleur parti de l'énergie et de l'imagination personnelle, non d'une technologie qui l'asservisse et le programme.¹¹⁹²

L'activité conviviale d'Illich souhaite (d'une manière proche de la pensée de Tim Ingold) établir une relation plus juste et immanente entre les sujets et les techniques (et, finalement, entre les sujets face aux techniques). C'est une relation qui ne ressemble en rien à un ludisme simpliste. La question cruciale que posent les réflexions apparemment anti-modernistes (mais en réalité plutôt alter-modernistes) d'Illich n'est pas celle d'un primitivisme, mais plutôt celle d'un usage plus soutenable et coopératif des opérations techniques. Elle se précise à partir du constat d'une technicité originaire de l'expérience humaine, c'est-à-dire des milieux techniques dans lesquels cette dernière évolue – une convergence suggestive pourrait être développée ici entre les pensées d'Illich et de Gilbert Simondon.

Qu'il se déplace ou qu'il demeure, l'homme a besoin d'outils. Il en a besoin pour communiquer avec autrui comme pour se soigner. L'homme qui chemine et prend des simples n'est pas l'homme qui fait cent sur l'autoroute et prend des antibiotiques. Mais chacun ne peut tout faire par soi et dépend de ce que lui fournit son milieu naturel et culturel.¹¹⁹³

Le cœur du questionnement ne s'établit donc pas autour d'un « pour ou contre la technique », mais plutôt autour de « quels usages de la technique » – en sachant que

¹¹⁹¹ *Ibid.*

¹¹⁹² *Ibid.*, p. 27.

¹¹⁹³ *Ibid.*

les subjectivités et les conduites collectives de vie (plus ou moins désirables et épanouies) résultent toujours des différents milieux socio-techniques qu'elles habitent¹¹⁹⁴.

Au sein de cette vaste problématique, nous pouvons entendre résonner une interrogation plus spécifique concernant l'art éminemment technique du cinéma. Cette interrogation, à son tour, se construit moins autour d'une alternative exclusive (la légitimité ou l'illégitimité du cinéma) que sur un questionnement modal qui identifie et évalue une large pluralité de modes de faire et de transmettre des œuvres cinématographiques. Dans l'emploi des techniques dans la création et dans la diffusion des images cinématographiques se côtoient autant de manières industrielles que de possibles manières conviviales. Si le marché du spectacle (intrinsèquement lié à la naissance même du cinéma) nous fournit de nombreux exemples des approches industrielles, les approches conviviales sont restées tout au long de l'histoire de l'image en mouvement dans des zones de minorité qui nous assignent une tâche moins évidente – et impure, relevant non seulement de la recherche et de la réflexion, mais aussi du soutien. Ces dispositifs cinématographiques se définissent par un éloignement des logiques de mass-médias – celles déconstruites par l'analyse attentionnelle de Franck – pour aller vers une forme plus locale et participative dont la convivialité peut servir de signe de ralliement.

La relation industrielle est réflexe conditionné, réponse stéréotypée de l'individu aux messages émis par un autre usager, qu'il ne connaîtra jamais, ou par un milieu artificiel qu'il ne comprendra jamais. La relation conviviale, toujours neuve, est le fait de personnes qui participent à la création de la vie sociale.¹¹⁹⁵

La relation conviviale aux techniques et à la production, notamment à celles qui président à nos expériences sensibles, correspond au développement d'une (co)implication et d'une autogestion qui en font un espace du commun, placé en dehors ou en marge de l'hégémonie étatique ou marchande. L'accessibilité à l'ensemble d'outils et d'espaces qui constitue le système opérationnel d'une technique (le cinéma, par exemple, mais aussi l'édition imprimée, l'émission radiophonique...) constitue le cri-

¹¹⁹⁴ « J'entends par *convivialité* l'inverse de la productivité industrielle. Chacun de nous se définit par la relation à autrui et au milieu et par la structure profonde des outils qu'il utilise. Ces outils peuvent se ranger en une série continue avec, aux deux extrêmes, l'outil dominant et l'outil convivial » (*Ibid.*, p. 28).

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 28.

tère où se décide le taux de convivialité ou d'industrialité d'un certain usage de cette même technique : « L'outil est convivial dans la mesure où chacun peut l'utiliser, sans difficulté, aussi souvent ou rarement qu'il le désire, à des fins qu'il détermine lui-même »¹¹⁹⁶. L'horizon qu'Illich dessine par sa théorie des usages conviviaux de la technique propose une expérimentation encore totalement ouverte et précaire dont le premier objectif est la résistance aux effets de « monopole » et de « surprogrammation » qui entravent un véritable rapport entre les sujets humains et leur « créativité » ainsi que celui avec leur « environnement »¹¹⁹⁷.

La proximité entre notre discours et la théorie du convivial ne s'instaure pas simplement sur le plan d'une lecture écologique : elle s'inscrit également dans une certaine résonance avec cette condition que nous avons nommé (d'après Agamben et Benjamin, en particulier) « pauvreté ». D'autres parlent aujourd'hui de « frugalité », pour nous aider à découpler bonheur partagé et croissance capitaliste. Illich emploie un terme analogue pour la désigner, celui d'« austérité », dans lequel se rassemblent les conditions que le régime pauvre convoquait – à savoir, une réduction d'extension entraînant plus la coopération amicale et l'autonomie locale qu'un repli destructeur : « car l'austérité n'a pas vertu d'isolation ou de clôture sur soi. Pour Aristote comme pour Thomas d'Aquin, elle est ce qui fonde l'amitié »¹¹⁹⁸. Par ailleurs, « pauvre » était la qualification d'un usage des outils « simple » et « transparent » que la convivialité établit contre celui « élaboré », « complexe » et « secret », propre aux régimes techniques de l'hégémonie industrielle¹¹⁹⁹. Évidemment, il s'agira moins d'identifier et de promouvoir des régimes « pauvres » et « conviviaux » dans l'absolu, que des régimes les *plus* soutenables et les *mieux* conviviaux *possibles*. Une telle enquête n'a pas simplement constitué pour nous un espace d'observation et de théorisation académique mais

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹¹⁹⁷ Le raisonnement d'Illich fait explicitement appel à la dimension écologique (plus ou moins attentive et soutenable) impliquée par tout régime technique. Au sujet de nos milieux, il évoque notamment les menaces qu'une sur-médiation entraîne au détriment d'une possible condition de médiation immédiate : « Enveloppé par un milieu physique, social et psychique, qu'il se sera forgé, il sera prisonnier de sa coquille-outil, incapable de retrouver l'antique milieu avec lequel il s'était formé » (*Ibid.*, p. 79).

¹¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 101. Au terme de cette rapide présentation de la théorie de la convivialité, il est possible de saisir la relation étroite qui connecte la pensée d'Illich à celle d'un autre théoricien plus directement engagé dans le domaine et le champ lexical de la médiation et des média, Vilém Flusser dont de nombreuses réflexions font écho au travail d'Illich : voir, par exemple, sa notion de médiation mutuelle en « réseau » ou de « boîte noire ». Les deux auteurs et leurs œuvres, jusqu'à leurs nomadismes transatlantiques, sont, par ailleurs, étonnamment contemporains.

aussi une expérience pratique et directe d'engagement (complémentaire, non opposée au premier). Nos dernières sections vont ainsi ramener notre parcours vers une certaine proximité et un certain empirisme, des conditions au cœur de l'écologie documentaire analysée. Au cours du travail de recherche, d'analyse et d'écriture réalisé autour des cinémas documentaires – à la fois grâce à ce travail et au-delà de ce travail –, l'expérience personnelle des œuvres documentaires est passée souvent (de plus en plus) par des gestes de présentation et diffusion. C'est-à-dire, par l'organisation de projections (plus ou moins) publiques où il a été question de programmer, d'introduire et de défendre dans la rencontre avec les spectateurs les films du corpus réuni (Marcello, Frammartino, Rosi...), mais aussi d'autres œuvres, souvent très affines à ce répertoire. Cette activité s'est déroulée d'abord dans le cadre de la participation à l'organisation d'un festival cinématographique grenoblois (*Les rencontres autour du film ethnographique*). Par un engagement moins régulier bien que constant, ces gestes de programmation se sont multipliés ensuite lors de la collaboration avec d'autres festivals (*Les rencontres du cinéma italien* et *Mezzogiorno!*), lors de projections pour des événements de recherche (autant pendant un colloque à Cerisy qu'à l'occasion des Journées Doctorales du laboratoire Litt&Arts ou dans des séminaires...), dans quelques lieux occupés, dans un cadre pédagogique à l'université...

Malgré la grande différence des contextes, tous ces cas peuvent être réunis autour d'un même apprentissage (et questionnement) des stratégies, des moyens et des raisons de rassembler un public – plus ou moins précis – dans un certain espace-temps pour partager la projection d'un film. Même si nous ne nous sommes pas référés explicitement à ces expériences en déployant nos réflexions précédentes, un régime de grande perméabilité entre les espaces de la recherche et les moments de programmation a existé, gagnant une place de plus en plus importante dans l'économie globale de notre cheminement. D'une part la recherche a permis la découverte et la connaissance approfondie de toute une série de travaux cinématographiques qui ont à plusieurs reprises fait l'objet de présentations et de discussions publiques de notre part ; de l'autre les événements programmés, à leur tour, sont devenus une source importante d'idées (parfois de surprises) qui ont été ensuite ré-injectés dans des enquêtes plus universitaires. Dans le cadre de ces situations de diffusion, en outre, l'étude des formes écologiques de la création documentaire et de son importance contemporaine a été aussi confrontée au problème de savoir comment faire circuler ces formes, comment les véhiculer et les partager. La valorisation intellectuelle de ces opérations créatives (com-

prendre leurs enjeux et leur importance) a donc rencontré la question de la valorisation pratique et sociale de celles-ci, en passant d'un horizon plus personnel à un autre davantage collectif. En ce sens, l'analyse de la médiation dans un chantier de création filmique nous mène finalement au questionnement de la médiation dans le travail infrastructurel de diffusion, dont la lacune empêche à la première d'avoir une signification effective. Il nous faut joindre la recherche de méthodes créatives à celle de dispositifs de diffusion. Chercher une écologie de la production d'images (comme celle qu'on a identifiée dans certaines approches documentaires) doit nécessairement entraîner une réflexion à propos des écologies de la distribution de ces mêmes images.

2.1

Au temps de la guerre civile (informationnelle)

Au cours de cette phase conclusive nous nous permettrons d'emprunter quelques détours par rapport au périmètre italien qui nous a concernés d'une façon prioritaire. Au fil de ces dernières réflexions, nous allons également aborder la question d'une certaine écologie médiale et perceptive dans l'univers des nouveaux média numériques. La mise en place conjointe de dispositifs alternatifs de création et diffusion en réponse à un contexte de domination de l'espace culturel et sensible est, par exemple, au cœur d'une expérience cinématographique québécoise à laquelle nous nous intéresserons initialement pour nous rapprocher ensuite d'espaces plus immédiats. Nous nous référons ici au travail du cinéaste Rodrigue Jean et, en particulier, à la région la plus documentaire du territoire balisé par ses travaux filmiques, celle qui mènera à l'expérimentation d'*Épopée - groupe d'action en cinéma*¹²⁰⁰. Bien que l'histoire d'*Épopée* appartienne au strictement contemporain (ayant commencé autour de 2010), il faut remonter le cours du temps pour en repérer les racines et se confronter ainsi à un délai d'achèvement aux enjeux politiques. Ce retard s'explique par la résistance d'un certain agencement hégémonique de l'univers audio-visuel ainsi que par l'effort d'en éla-

¹²⁰⁰ L'initiative du collectif cinématographique dont on va retracer l'histoire est amorcée par le désir d'anonymat et d'impersonnel qui se retrouve chez Rodrigue Jean : « Dans le contexte d'*Épopée*, il y a une volonté de faire disparaître l'auteur. Souvent, dans le milieu du cinéma, c'est vu comme une coquetterie, de la fausse modestie. Mais *Épopée* est réellement le produit de discussions, d'échanges constants, et de rapports qu'on pourrait qualifier d'*énergétiques* » (« À la hauteur du sensible. Rencontre avec l'équipe d'*Épopée* » in *Spirale*, hors-série 1, 2013, p. 33-40, p. 35).

borer un fonctionnement alternatif. Le suivi de cette expérience – inspirée par un séjour à Londres au début des années quatre-vingt-dix (pendant une bourse de résidence chorégraphique) – nous demande de reculer d’une vingtaine d’années, selon une temporalité différée parallèle à celle observée entre le Marcello de *Bella e perduta* et celui de DAMM. À cette époque Rodrigue Jean a déjà commencé à associer son intérêt initial pour les arts performatifs à son attrait pour le travail cinématographique et il ne tardera pas à transformer l’invitation d’une amie à faire du bénévolat dans un centre londonien pour jeunes prostitués (*Streetwise Youth*) en une animation d’ateliers de vidéo avec ses usagers. Deux principes, au moins, motivent son initiative : d’une part, la possibilité offerte à ces personnes de mettre en récit et de recomposer ainsi des existences chaotiques, obscures et fragmentées ; de l’autre, l’urgence de braver le tabou social imposé par les classes dominantes (leur morale et leurs moyens de communication) autour du phénomène de la prostitution masculine, souvent combiné à celui de la toxicomanie. Malgré son désir de traduire ce travail en une véritable création documentaire, Rodrigue Jean doit abandonner son projet à cause de l’absence d’infrastructures de production disponibles à en supporter la réalisation. Face au refus du cinéaste de se soumettre à des ingérences très invasives dues à la sensibilité socio-politique du sujet, il devra renoncer aux moyens logistiques, humains et financiers assurés par *BBC* et *Channel 4* lors d’une première sollicitation. L’abandon des soutiens productifs entraîne également l’abandon temporaire du projet filmique.

L’occasion d’y revenir se présente à son retour au Québec, quelques dix ans plus tard, grâce à un encouragement de la part de l’ONF (le dispositif canadien de financement public de l’audiovisuel). En se tournant à nouveau vers l’expérience des travailleurs du sexe, Rodrigue Jean et son équipe trouvent un terrain de travail à Montréal dans le cadre du centre *Action Sero Zero* au sein du quartier du Quadrilatère. Pour le cinéaste, il s’agit de trouver un espace intermédiaire protégé où rencontrer ces sujets plutôt que d’aller les chercher et les filmer directement dans le territoire urbain où se dessine – entre les trafics de corps et de stupéfiants – leur extrême et instable vulnérabilité. Le film qui en résultera est donc le fruit d’une confiance établie d’abord avec les opérateurs d’*Action Sero Zero* (très prudents, notamment face au monde de l’information) et, ensuite, avec les jeunes qui fréquentent le centre. Le tournage est rythmé par plus d’une année de rendez-vous selon un principe de régularité qui défie la précarité des sujets impliqués. Une telle durée semble pourtant nécessaire afin qu’ils puissent traduire leurs expériences en une narration orale et qu’ils trouvent un juste

rapport au dispositif cinématographique. La garantie autant de leur parole que de leur assiduité – ce qui n’était pas du tout évident – a sans doute reposé sur le principe d’une relation accueillante et attentive, ainsi que d’un cadre simple et fixe d’entretiens frontaux, dans un lieu familier. Le plateau cinématographique se pense comme un refuge (bien qu’éphémère) pour des existences risquées et errantes qui obligent ainsi la troupe à fabriquer une situation de tournage adapté. Un film long et respectueux de plus de deux heures où les témoignages des travailleurs du sexe se relayent et évoluent dans le temps, sans qu’aucun commentaire se superpose à la vérité des corps et des paroles : tel est le résultat final de cet atelier cinématographique, le long-métrage *Hommes à louer* (2008).

Une bataille complexe, toutefois, a dû être engagée pour obtenir ce résultat face aux injonctions des financeurs (autant du côté de la production que de celui de la distribution). Le soutien de l’ONF n’ayant pas été suffisant, Rodrigue Jean s’était adressé au monde de la production privée (*InformAction*) et télévisuelle (*Radio-Canada*), grâce à la démarche du préachat. Ces liens avec le système marchand de financement et de diffusion du cinéma imposent très rapidement (avec la complicité de l’ONF) des contraintes au développement du film, selon des critères habituels d’exploitation commerciale. Il sera notamment question de réduire la durée de l’œuvre en coupant ses passages les plus dérangeants – selon des impératifs qui s’opposent à la justesse d’une certaine mesure et d’une certaine transparence respectées par le film face à ses protagonistes. L’équipe du film, épaulée par de nombreux membres de l’univers intellectuel et cinématographique québécois, s’oppose aux instructions péremptoires que l’infrastructure de production et de distribution (publico-privée) impose à la forme du film au nom de sa propriété légale des images. Elle refuse au réalisateur de racheter les droits de son œuvre, en faisant appel aux exigences commerciales (« on est là pour vendre de la pub ») afin de justifier son intervention dans les choix esthétiques. Dans la guerre froide déclarée par les revenus publicitaires et la capitalisation de l’investissement productif contre l’attention sociale et l’autonomie créative, l’avancement de la création atteint une impasse. Face à ce conflit, un appel est lancé contre l’« embargo inacceptable » qui empêche au travail de Rodrigue Jean de circuler dans sa forme originale, dévoilée lors de quelques projections exceptionnelles¹²⁰¹. Finalement, le film pris en otage aura le droit d’être diffusé dans la version souhaitée (140 minutes en 35

¹²⁰¹ On peut retrouver les traces de cette campagne dans les textes publiés par la revue québécoise *Hors-champ*, maintenant accessibles en ligne : voir notamment Sylvain L’Espérance, « *Hommes à louer* de Rodrigue Jean : un embargo inacceptable » et André Habib, « Tout n’est pas parfait ».

mm) au prix du montage de deux autres versions conformes aux besoins du marché (52 minutes et 75 minutes) dont le cinéaste ne reconnaîtra pas la paternité. Il est extrêmement difficile de faire – mais aussi, comme on le constate ici, de *faire voir* – un autre cinéma (un cinéma d'écoute, d'écologie sociale) tout en demeurant à l'intérieur du dispositif du cinéma commercial majoritaire. Il faut le faire autrement, il faut penser et pratiquer des méthodes, des économies et des organisations différentes : de la réalisation jusqu'à la distribution.

Les enjeux de la dispute – selon Rodrigue Jean – dépassent l'horizon purement esthétique (celui d'une autonomie de création, par exemple) et s'inscrivent dans des frictions politiques plus profondes et cruciales. Ce conflit autour du visible, plus précisément, appartiendrait au mouvement plus ample d'une « guerre civile » qui informe tacitement nos communautés. Celle d'une protection foucauldienne de l'organisme social qui réprime ses membres marginaux en revendiquant qu'« il faut défendre la société »¹²⁰² : une défense autant physique que perceptive. L'interdiction d'une certaine visibilité ainsi que son contrôle dans le cadre du système audio-visuel de production et de diffusion nous renvoie donc à des phénomènes généraux de gouvernementalité des vivants, que le cinéaste n'hésite pas à relier aux mécanismes bio-politiques étudiés par Foucault et Agamben.

Ce qui m'intéresse aussi dans le phénomène de la prostitution aujourd'hui, c'est la question de ce que Foucault appelle le biopouvoir, ou comment la société gère les corps. Voir comment on dispose à volonté du corps des jeunes. Giorgio Agamben, philosophe italien qui a continué à travailler dans la foulée de Foucault, a développé un concept qu'il appelle *Homo sacer*. C'était cette catégorie d'hommes qui, dans la société romaine antique, pouvait être tuée sans qu'il y ait homicide au regard de la loi. Agamben montre comment, dans nos sociétés actuelles, la Déclaration universelle des droits de l'homme ne peut être applicable dans la mesure où existe toujours une semblable catégorie d'individus.¹²⁰³

¹²⁰² Voir, par exemple, le cours de 1976 de Foucault au Collège de France : *Il faut défendre la société*, Paris, Seuil, 1997.

¹²⁰³ Rodrigue Jean, « Entretien avec Marie-Claude Loiselet », in *24 Images*, n. 136, 2008, p. 36-40, p. 39.

Le gouvernement des vies semble s'associer étroitement à celui de leurs formes : la puissance des apparences et des paroles des vivants fait l'objet d'une capture et gestion qui fait écho à celle de leurs corps et de leurs gestes. Un certain gouvernement des conduites (ce que l'on peut faire ou pas) ainsi qu'un certain gouvernement des apparences (ce que l'on peut montrer et dire ou pas) – qui sont aussi des capitalisations autant des unes que des autres – présupposent la même condition de nudité d'une vie dépouillée de ses propres capacités immanentes. Cette « vie nue », en tant que condition d'exercice de tout pouvoir, est celle qui est livrée à une gestion qui la transcende. Nos vies ne cessent pas de croiser des dispositifs gouvernementaux qui annulent leur autonomie en présupposant leur nudité. Depuis les dispositifs médicaux jusqu'aux opérations policières, les vivants sont dépossédés de leur forme par une certaine logique bio-politique du gouvernement. C'est en ce sens qu'on peut parler d'une « guerre civile » (culturelle, informationnelle) : à savoir d'un pouvoir qui s'exerce sur la communauté qui l'exprime et le constitue. Dans ce cadre, disposer des corps des autres (comme dans les politiques médicales ou policières) se légitime dans la capacité à disposer de leurs images et de leurs voix. Cette violence semble ne devenir claire et intelligible que par ses manifestations les plus radicales : par exemple celle des abus policiers, celui des emprisonnements psychiatriques des individus réputés « anormaux », ou encore celui des déportations des migrants.

À ce propos, avec un regard provocateur mais lucide (quoique souvent mal interprété), Agamben nous a invité à reconnaître dans la situation du camp concentrationnaire le modèle inavouable des sociétés gouvernementales et de leurs mécanismes de réduction de la vie à la nudité. Le « juif » devient, chez le philosophe, la figure par excellence de ce phénomène (*l'homo sacer*), que Rodrigue Jean projette plutôt dans l'expérience des jeunes prostitués. L'existence sociale des travailleurs du sexe toxicomanes d'*Hommes à louer* se réduit à une vie nue prise en charge par plusieurs dispositifs (sécuritaires) de gouvernement en tant qu'exception à administrer dans une défense sociale institutionnalisée – qu'elle s'exprime par le gouvernement répressif des forces policières (thanatopolitique) ou par le gouvernement positif du système médical (bio-politique). L'exclusion dont témoigne leur marginalisation ne représente qu'une phase du mécanisme qui en présuppose également l'inclusion (en tant qu'élément à discipliner et à gérer). *Hommes à louer* incarne ainsi un constat empirique de cette critique politique moins à cause d'un propos intellectuel originaire, que grâce à une découverte émergée pendant une création où la réflexion théorique accompagne la pratique.

Tout le travail va dans ce sens-là, dans la foulée de la réflexion sur le biopouvoir, dans la lignée de Foucault et d'Agamben. C'est l'histoire de l'Occident depuis la fin du Moyen Age, qui assiste à une mise en place de tous ces appareils qui bien qu'ils se transforment, vont dans le même sens de l'asservissement du plus grand nombre. Dans *Hommes à louer*, c'est presque une thèse. La réflexion d'Agamben sur la vie nue, la vie sacrifiée, est entièrement là. Mais ce constat n'a pas précédé le film, c'est arrivé après coup, au moment du montage. Ça a été tellement long qu'il y a eu des lectures qui ont animé le montage. On en a profité. Ça a été une occasion extraordinaire de confirmer, de questionner certaines choses.¹²⁰⁴

Exposer ces vies plongées dans la prostitution et la toxicomanie signifie nous exposer, par ricochet, à notre propre condition de vulnérabilité et de nudité, qu'on a tendance à oublier lors de sa latence. C'est un rappel de la « guerre civile » que les dispositifs gouvernementaux ont toujours déjà déclarée à ceux et celles qu'ils perçoivent comme une menace, bien que d'une façon tacite et ambiguë¹²⁰⁵. Dans cette fissure, selon un certain phénomène de contagion, le travail avec ces vies nues transforme le cinéma lui-même (et ses opérateurs, en particulier) en une vie nue soumise – surtout dans sa phase de diffusion auprès d'un public potentiellement large – à une économie supérieure de gouvernement des apparences.

Intervenant dans la faille de la guerre civile, la création d'*Hommes à louer* est immédiatement absorbée dans son conflit et dans son régime d'exception, où toute révocation de son autonomie devient légitime. La « police » médiale s'avère ainsi une subtile variation de la police étatique. Cette équivalence, poussée à son extrême, finit par produire la superposition entre clandestinité visuelle et clandestinité légale, que la

¹²⁰⁴ Rodrigue Jean et Matthieu Bouchard-Malo, « La poésie du vivant. Entretien avec André Habib », dans *Hors-champ*, en ligne.

¹²⁰⁵ Ce terme, « guerre civile », est au cœur du titre d'un film récent de Rodrigue Jean (qui a suivi autant l'aventure d'*Hommes à louer* que celle d'*Épopée*) : *L'amour au temps de la guerre civile* (2014). Lors d'un entretien, il a revendiqué ce choix incompris par le journaliste en se référant clairement à l'univers agambenien : « Si on entend la guerre civile comme une lutte entre des formes-de-vies, votre incompréhension en est la démonstration » (Rodrigue Jean, « *L'amour au temps de la guerre civile* : entretien avec le réalisateur », in *The Huffington Post*, en ligne).

troupe d'*Épopée* expérimentera en 2012 sur le tournage d'*Insurgence* (son film sur le printemps érable¹²⁰⁶).

La violence a été subie comme chez n'importe quel autre manifestant. Souvent, on s'est mis dans des situations de vulnérabilité parce qu'on devait faire deux choses en même temps (tourner et éviter les assauts de la police). Plusieurs personnes ont été en choc traumatique, et on l'a été aussi.¹²⁰⁷

Lorsqu'il s'allie (physiquement) avec les émeutes des étudiants, le cinéma et ses représentants se transforment littéralement en une zone d'exception (ou de nudité, puisque dépouillé de son indépendance), où peut s'exercer violemment le gouvernement policier.

Certaines des personnes qui se sont retrouvées à *Occupy* sont aussi d'anciens travailleurs du sexe devenus sans-abris. Cette porosité des luttes ou des enjeux – entre l'itinérance, *Occupy* et le mouvement étudiant, est particulièrement intéressante. On se rend compte en étant près des travailleurs du sexe et des toxicomanes, qu'ils sont dans une situation de non-droit ; ils vivent au quotidien dans un état policier. C'est un fait pour eux. Pendant le mouvement étudiant de l'hiver 2012, les Montréalais ont réalisé qu'eux aussi vivaient dans un état policier.¹²⁰⁸

En ce sens, les événements du printemps érable constituent un cas évident de ré-activation de la guerre civile en tant que re-politisation d'une communauté inscrite dans la pure *oikonomia* de la biopolitique étatique¹²⁰⁹. La profanation – au nom d'une auto-

¹²⁰⁶ L'expression « printemps érable » désigne le mouvement de grève et de résistance des étudiants québécois qui a eu lieu entre le printemps et l'été 2012 contre les réformes néo-libérales du gouvernement, en particulier celle de l'augmentation des frais de scolarité. Pour une réflexion philosophique sur le film et sa relation à l'événement politique nous renvoyons à un texte du philosophe Erik Bordeleau qui a été membre d'*Épopée* pour la réalisation de quelques projets : « *Insurgence* (2013) : la grève comme abstraction vécue ».

¹²⁰⁷ Rodrigue Jean dans « À la hauteur du sensible. Rencontre avec l'équipe d'*Épopée* », *op. cit.*, p. 35.

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 37.

¹²⁰⁹ En continuité avec les références agambenienne qui ont balisé la réflexion précédente, nous nous appuyons à nouveau sur ses travaux pour ce qui concerne la notion de guerre civile (ou *stasis*) qu'il définit de la manière suivante : « La *stasis* ne provient pas de l'*oikos*, n'est pas une "guerre dans la famille", mais est une partie d'un dispositif qui fonctionne de manière semblable à l'état d'exception. De même que, dans l'état d'exception, la *zoé*, la vie naturelle, est incluse dans l'ordre juridico-politique de par son exclusion, de manière analogue, par la *stasis*, l'*oikos* est politisé et inclus dans la *polis*. » (Giorgio Agamben, *Homo sacer. L'intégrale*, *op. cit.*, p. 272).

nomie, c'est-à-dire d'une forme-de-vie – de la souveraineté gouvernementale (comme dans le cas des soulèvements étudiants) entraîne le déclenchement immédiat de l'exception : soudainement déchu de son statut et de ses « droits », le citoyen fait la découverte de sa condition permanente de nudité vis-à-vis du pouvoir. Au cœur d'une *Stasis* comme celle du mouvement érable, l'étudiant comme le cinéaste font l'expérience de cette vulnérabilité et de cette exclusion (inclusive) de la gestion politique qui sont ordinaires chez les « pauvres » comme le toxicomane et le prostitué : ils se découvrent tous des « hommes sacrés ».

Ce dont on ne parle pas dans le projet, ni même dans les ateliers d'écriture, mais qui se communique par les conversations informelles, c'est que chacune des personnes avec qui on travaille est victime quotidiennement de violence de la part des « institutions ». Pour les toxicomanes et les travailleurs du sexe, l'*habeas corpus* n'a pas cours.¹²¹⁰

Les situations quotidiennes des jeunes du Quadrilatère retrouvent ainsi l'opérateur cinématographique ou l'étudiant universitaire lors d'un mouvement contestataire dans l'espace d'une expérience commune de dépossession des corps et des gestes par la machine institutionnelle.

Comme dans le contexte du printemps érable et d'*Occupy*, l'ouverture d'un front de conflit intérieur à la société rend immédiatement visibles les violences souterraines de l'ordre établi et dessine un geste de politisation des rapports qui n'étaient auparavant que subis sous le mode de la fatalité *oikonomique*¹²¹¹. Cette guerre civile devient aussi le foyer de nouvelles relations d'amitié et d'alliance à l'intérieur de la multitude sujette à la guerre biologique qui s'exerce dans nos économies gouvernementales. Dans le seul vrai commentaire du travail de Rodrigue Jean et d'*Épopée* paru en France, Marion Froger a voulu insister sur cette question (celle du partage d'une exclusion et d'une rupture qui s'accompagne de nouvelles occasions de solidarité et d'amitié) :

¹²¹⁰ Rodrigue Jean dans « À la hauteur du sensible. Rencontre avec l'équipe d'*Épopée* », *op. cit.*, p. 37.

¹²¹¹ Il faut donc saisir la duplicité des mouvements incarnés par la logique de la *stasis* qui relève d'un jeu alterné entre politisation (de l'*oikos* vers la *polis*) et dépolitisation (de la *polis* vers l'*oikos*) : « Nous devons donc concevoir la politique comme un champ de forces dont les extrêmes sont l'*oikos* et la *polis*: entre eux, la guerre civile marque le seuil par lequel l'impolitique se politise et le politique s'"économise". [...] Quand prévaut la tension vers l'*oikos* et que la cité semble vouloir se résoudre en une famille (certes d'une nature particulière), la guerre civile fonctionne alors comme le seuil où les rapports familiaux se repolissent ; en revanche, quand c'est la tension vers la *polis* qui prévaut, et que le lien familial semble se relâcher, alors la *stasis* intervient pour recodifier en termes politiques les rapports familiaux. » (Giorgio Agamben, *Homo sacer. L'intégrale*, *op. cit.*, p. 272).

L'expérience physique et la vulnérabilité du corps politique dans l'affrontement avec les forces de l'ordre rejoint celle du corps épuisé par la précarité et la marginalité, face à un même système de répression et de contrôle, dont chacun éprouve et conçoit, selon son expérience, la faillite démocratique et humaine.¹²¹²

Ainsi le travail qu'*Hommes à louer* a inauguré avec les jeunes prostitués nous rappelle celui mené sur un plan conceptuel par Agamben autour des migrants apatrides marginalisés par les dispositifs des états nationaux¹²¹³. Dans cette figure radicalement nue, le philosophe italien nous invite à observer autant l'emblème effrayant d'une inavouable expérience commune (nous tous, les *homines sacri*) que la condition d'une politique d'émancipation à venir, où la forme d'une vie n'est plus appropriée et disposée par une machine gouvernementale. Ici, par un retournement stratégique, la forme des vivants ne serait plus octroyée et ôtée à l'envi par des dispositifs de souveraineté gouvernementale, faisant enfin l'objet d'un libre usage. C'est déjà le cas dans le travail au centre *Action Sero Zero* du groupe d'*Épopée* où l'exclusion partagée est renversée en une puissance de communauté – ce travail fait évidemment écho à celui d'une série interminable d'autres aventures cinématographiques qui se sont déroulées et qui se déroulent actuellement au sein des institutions où l'exception du pouvoir se pratique de la façon la plus ordinaire et évidente : dans les camps des migrants, dans les hôpitaux psychiatriques, dans les prisons... Par ces ateliers de réalisation organisés dans des espaces où la vie nue expérimente au quotidien l'exclusion inclusive, le cinéma (documentaire, en particulier) tente de re-politiser des vies et leur restituer un véritable usage de leurs corps et de leur formes. Comme dans le cadre du collectif *Épopée*, il s'agit d'expériences qui invitent les sujets à se soustraire à la logique qui les réduit à une nudité gouvernable pour déployer leur autonomie de forme-de-vie.

Mais on avait passé beaucoup de temps avec les travailleurs du sexe et ces jeunes disaient : on a été l'objet de dispositifs toute notre vie que ce soit l'orphelinat, la police,

¹²¹² Marion Froger, « Épopée urbaine à Montréal », in *Multitudes*, n. 65, 2016, p. 190-197, p. 197. En ce sens, le protocole de participation et d'immanence suivi par le groupe *Épopée* lors de la réalisation d'*Insurgence* fait écho aux mots de Dork Zabunyan (davantage concentré sur les soulèvements arabes) : « L'image dans ce contexte tourmenté, n'est pas simplement une instance de représentation qui renvoie à l'événement qui survient ; elle est une force de captation d'énergies qui traversent les consciences et les corps en situation : marcher au risque de sa vie lors d'une manifestation pacifique, courir lorsque tire un bataillon de police à balles réelles, mais aussi discuter de façon informelle avec des inconnus, modifier ses habitudes de vie (ainsi, être une femme et sortir de chez soi malgré le couvre feu) » (*L'insistance des luttes*, *op. cit.*, p. 10).

¹²¹³ Voir les analyses de son *Moyens sans fins*, *op. cit.*

les travailleurs sociaux, la santé publique. On en a assez d'être documentés, on aimerait être des acteurs de nos vies. D'où l'idée de faire *Épopée*, un projet basé sur des ateliers d'écriture.¹²¹⁴

La condition de possibilité fondamentale pour ce travail repose dans la mise en place d'une manière de faire (et montrer) du cinéma basée sur des rapports autonomes et coopératifs qui renvoie, plus amplement, à d'autres agencements sociaux et politiques possibles. Si les paragraphes précédents semblent s'être rabattus sur des questions de conditions de fabrication, il faut impérativement resituer leurs enjeux sociaux et politiques dans la perspective des problèmes de diffusion évoqués initialement. La guerre civile menée à coups de matraque sur les étudiants du printemps érable ou sur les manifestants anti-G8 de Gênes baigne de part en part dans le « maintien de la paix informationnel » où le théoricien des media tactiques Konrad Becker situe le cœur de nos régimes médiarchiques¹²¹⁵. En se faisant (de façon conviviale), les images du cinéma documentaire peuvent contribuer à former des communautés de résistance, comme on l'a vu avec Frammartino, Celati, Marcello et ici Jean. Mais c'est seulement en se diffusant que ces images peuvent contribuer à étendre ces communautés au-delà de leur périmètre originellement très réduit. C'est là que la guerre civile menée au nom du maintien de la paix informationnel prend une autre forme, que nous devons tenter de mieux comprendre¹²¹⁶.

¹²¹⁴ Rodrigue Jean, « Entretien avec Marie-Claude Loiselle », *op. cit.*, p. 36.

¹²¹⁵ « Si l'on admet que *l'intelligence* est un substitut virtuel à la violence dans la société de l'information, le *maintien de la paix informationnel* doit être considéré comme la forme la plus moderne de la guerre. Celui-ci passe par le contrôle des paramètres culturels et psychologiques, et par la maîtrise du pouvoir subliminal de l'intermédiation et de l'interprétation » (Konrad Becker, *Dictionnaire de réalité tactique*, Paris, Editions Supernova, 2017, p. 15).

¹²¹⁶ À cette hauteur, celle de la circulation des images, pourrait se jouer une certaine « insistance » cinématographique des luttes dont parle Dork Zabunyan : « Directement ou indirectement, le cinéma est pris dans une bataille d'images tous azimuts dont dépend aussi la régénération des luttes dans l'histoire » (*L'insistance des luttes*, *op. cit.*, p. 21). Il définit cette fonction comme une « *mémoire de l'avenir* » (p. 25).

2.2

Épopée ou les usages spéciaux

Confronté à la double émergence d'obstructions externes (celles de la production privée, avec la connivence de l'ONF) et de désirs internes (ceux des filmés de s'approprier la création filmique), le travail dans le Quadrilatère cherche une nouvelle forme adaptée aux obstacles et aux énergies qui se manifestent sur son terrain. La nouvelle géométrie de la création filmique élabore un circuit cinématographique complètement autonome, depuis la conception et la création jusqu'à la diffusion, ne faisant recours à aucune instance – ni privée ni publique – extérieure au groupe engagé dans la réalisation. Il faut accepter une décroissance des moyens de diffusion comme de production, sans renoncer pour autant à rien d'essentiel – grâce aux réseaux de solidarité ainsi qu'à la légèreté et à l'accessibilité des instruments numériques. C'est le constat du monteur Mathieu Bouchard-Malo au sujet d'*Épopée* :

C'est sûr que c'est dans la lignée d'*Hommes à louer*. C'est l'aboutissement d'une méthode de travail qui était là depuis longtemps, mais qui était un peu contrariée par des impératifs de production. On est à une époque où il y a un accès aux caméras, accès aux salles de montage. Tout le monde peut prendre cette liberté-là. Mais les gens n'osent pas nécessairement proposer des choses sous une forme différente.¹²¹⁷

Un principe d'horizontalité et de coopération s'instaure à l'intérieur de cette troupe où – selon la logique où le respect des compétences en présuppose aussi un partage au nom de l'égalité des intelligences – les activités se déroulent de la façon la plus collaborative et continue possible. Le générique extrêmement dépouillé des œuvres publiées par *Épopée* (juste la silhouette quadrilatérale du quartier que le collectif habite) témoigne de cette unité anonyme. Les singularités reliées par la fabrication d'un film sont multiples comme leurs apports nécessaires : il y a des réalisateurs, des monteurs, des scénaristes, des opérateurs sociaux, des usagers du centre... Le travail d'*Épopée* représente la somme et la contamination de ces expériences différentes et de leurs capacités. L'indépendance technique et financière de la création ainsi que l'approche collective et empirique à la réalisation engendre la libre recherche d'un format, guidée

¹²¹⁷ « À la hauteur du sensible. Rencontre avec l'équipe d'*Épopée* », *op. cit.*, p. 33.

par les désirs émergents et les limites matérielles. Une telle recherche débouche sur le choix d'une diffusion sur le web à travers une plateforme digitale qui n'évacue pas une certaine rigueur cinématographique. Ayant renoncé à la salle au nom de l'autonomie, de la rapidité et de la souplesse de la distribution en ligne – après une lutte pour montrer en salle un film jugé trop long (selon les exigences financières d'une diffusion de masse) – la création d'*Épopée* se dirige vers des unités filmiques plus courtes, inscrites dans la veine du clip numérique.

Pour nous, le Web est un moyen de diffusion. Les questions qu'on se pose sont avant tout des questions de cinéma, jamais des questions de plateforme. Ce projet s'est construit au fur et à mesure, on n'avait pas une idée préconçue de la forme qu'il allait prendre. Une cohérence est ressortie de tous ces clips, même si on était dans l'inconnu à l'étape de la production. C'était à la fois un apprentissage du travail en groupe et une recherche de la forme appropriée pour chaque clip.¹²¹⁸

La concentration et l'agilité du court métrage (dans un contexte sériel) est un choix qui remonte à une cohérence avec le support de diffusion et, en même temps, à l'économie du temps et des énergies des protagonistes dont l'engagement dans la création est limité à des créneaux définis par les impératifs et l'instabilité de leur style de vie¹²¹⁹. Bien qu'ils aient été ensuite remontés dans des travaux plus complexes (de l'ordre du long métrage et de l'installation), les clips *on line* d'*Épopée* représentent la forme audio-visuelle la plus adéquate aux outils et aux participants de ce chantier cinématographique hétéroclite.

Faire du cinéma pauvrement, *sans* production, *sans* distribution, *sans* salles – mais pouvoir ainsi le faire *avec* des gens et *avec* des lieux : telle est la proposition d'*Épopée*. Le projet se précise au cours de la réalisation du film précédent, lorsque ses protagonistes manifestent un certain intérêt pour le travail cinématographique dont ils cessent d'être simplement l'objet. À partir d'une envie mobile d'utiliser les moyens techniques et

¹²¹⁸ *Ibid.* Voir directement le site qui héberge les films d'*Épopée* : <http://www.epopee.me>

¹²¹⁹ Il faut adapter la manière de travailler aux rythmes incertains et aux présences fuyantes des protagonistes de la création en réduisant la machine cinématographique à des éléments plus simples et rapides. C'est donc la forme de vie même des personnes impliquées qui demande un certain exercice d'im-médiation et une attention improvisatrice, comme le remarque Rodrigue Jean : « Le maximum de concentration et de présence qu'on peut obtenir des personnes qui consomment des drogues ne dure que quelques heures. Apprendre des textes, jouer, refaire des prises, est très difficile dans ce contexte. Surtout dans le cas des fictions, cette situation n'a pas permis de tourner beaucoup d'images. Lorsque quelque chose se manifeste, on n'est pas certain que ça puisse se reproduire. » (*Ibid.*, p. 35).

d'imaginer des chemins de création, l'équipe d'*Hommes à louer* inaugure une nouvelle approche (devenue donc le foyer de l'expérience d'*Épopée*), où l'écriture autonome et le jeu prennent la place du pur témoignage. Des ateliers d'écriture et des sessions de tournage s'organisent d'une manière spontanée, sans aucun véritable encadrement productif ni aucun souci productiviste. On commence par concevoir des brouillons de brèves fictions tirées de l'expérience quotidienne de la vie dans la rue, qui donnent lieu à des plateaux plus improvisés que mis en scène¹²²⁰. Une fois épuisé le temps du récit, on passe impatientement au jeu et à l'action. Montés dans la foulée de la réalisation, les clips sont rapidement restitués au regard des participants et des autres publics potentiels par la publication sur la plateforme en ligne.

En fiction, avec les contraintes de la production, il faut tout décider d'avance. Dans *Épopée*, c'est vite devenu une manière de travailler que l'on a poursuivie avec Étienne Roussy. Habituellement, pour moi, les seuls moments de création au cinéma sont l'écriture du scénario et le montage. Entre les deux, c'est l'usine. Mais ici, il y a une continuité dans le processus de création. C'est d'ailleurs ce qui fait le bonheur d'un projet comme celui-là – avoir du temps pour se concentrer sur ce qui en vaut la peine.¹²²¹

À côté de la série des « fictions » où les acteurs-scénaristes imaginent (et réalisent) des mises en scène de quelques situations typiques de leur quotidien, une autre veine émerge dans les ateliers de création, celle des « trajets ». Il y a des désirs de cinéma moins « écrits » qui proposent à l'équipe d'*Épopée* et à sa caméra d'accompagner directement des moments et des mouvements d'une vie de tous les jours. Des rapports habituels (voire routiniers) entre des corps et des espaces urbains – des usages de la ville: c'est-à-dire des « territoires »¹²²² – tracent donc d'une manière cartographique le

¹²²⁰ Rodrigue Jean affirme à ce propos : « l'expérience des ateliers d'écriture se situe à la hauteur du sensible – c'est comme si elle ne se partageait pas » (*Ibid.*, p. 34). Il ajoute également : « N'ayant ni les moyens, ni une équipe de techniciens, cela a forcé une rigueur qui n'existe plus, surtout avec le numérique où on peut tourner des centaines d'heures en reportant la création du film au montage. Ici, on est vraiment dans une situation de cinéma classique comme avec la pellicule : quelques prises seulement pour chaque scène. *That's it.* » (*Ibid.*).

¹²²¹ *Ibid.*, p. 36.

¹²²² Nous pensons ici à la notion éthologique formulée par Deleuze et Guattari de « territoire » : « Le territoire n'est pas premier par rapport à la marque qualitative, c'est la marque qui fait le territoire. Les fonctions dans un territoire ne sont pas premières, elles supposent d'abord une expressivité qui fait territoire. C'est bien en ce sens que le territoire, et les fonctions qui s'y exercent, sont des produits de la territorialisation » (*Mille plateaux, op. cit.*, p. 388).

scénario de ces clips où le regard se laisse guider par leurs protagonistes. Ils jouent leur vie, ils en sont maîtres (le bref temps d'un clip).

C'est ainsi que ces sujets peuvent sortir de leur silencieuse disparition sociale ainsi que des fictions méfiantes et craintives que la société projette sur leurs vies. C'est ainsi qu'ils contre-fictionnent leur apparence, en l'émancipant des possibles sous-expositions et sur-expositions nuisibles dont ces existences font l'objet dans le système social et médiatique. Par ces frêles moments de cinéma qui dépassent à peine une dizaine de minutes, ces sujets marginaux tentent d'opérer le frayage d'une ligne de fuite loin des clichés qui les enveloppent dans une étreinte dangereuse, de leur royaume des noms indignes : eux, les « toxicos », les « prostitués », les « pédés », les « pauvres », les « clochards »...

Les toxicomanes et les travailleurs du sexe nous renvoient toujours à nos avantages, à notre classe sociale. Cette situation se présente d'office par le fait de leur très grande pauvreté. L'éducation qui vient d'eux vers nous, elle est produite simplement parce qu'ils choisissent d'être avec nous. [...] Il y a une sorte de format en documentaire qu'il fallait éviter à tout prix pour ne pas imposer un regard petit-bourgeois sur une situation qui ne l'est pas.¹²²³

Rodrigue Jean appelle cette expérience « un travail de déclassement » : pour faire le cinéma d'*Épopée* (et le regarder, bien sûr) il faut d'abord « apprendre à se déclasser »¹²²⁴. Le travail du collectif franchit ainsi cette distance entre nous les « normaux » et les marginaux sans cesse renouvelée dans nos vécus citadins. C'est la distance que Vincent Dieutre nous montrait dans son *Jaurés* (2012). Une fenêtre d'un immeuble respectable sur le canal Saint Martin à Paris sépare le cinéaste et sa caméra du campement de migrants, en bas, à côté du cours d'eau : il les observe (curieux, mélancolique, ému) du haut de son abri, comme nous observons tous les jours du haut de nos vies protégées celles précaires et délabrées des pauvres que nous croisons sans arrêt pendant nos traversées urbaines. Sans jamais franchir la vitre, sans jamais atteindre une relation de contact et de contamination, Dieutre fantasme des correspondances intimes, des relations silencieuses. Il projette par le récit de sa voix-off sa clandestinité d'amant gay d'un homme à la pudeur châtiée (qui se consume dans un ap-

¹²²³ « À la hauteur du sensible. Rencontre avec l'équipe d'*Épopée* », *op. cit.*, p. 36.

¹²²⁴ *Ibid.*

partement bourgeois) dans la clandestinité légale des migrants qui s'accrochent au bord du canal, au bord de l'attention des passants, au bord de son cadre. La séparation et l'impuissance caressées par *Jaurés* – retrouvées quelques années plus tard dans *Fuocoammare* de Rosi – sont bravées par l'aventure d'*Épopée*. Elle confie la gestion de la création cinématographique (la forme de l'apparence et de la parole) à ces vies que Dieutre n'avait qu'observées et rêvées de loin, dont Rosi avait mis en scène l'absence criante, qu'*Hommes à louer* accueille dans son dispositif de témoignage prédisposé. Ce n'est qu'en leur donnant la possibilité de (nous) jouer leur vie qu'il est possible de déjouer les séparations en mettant en place « une scène sociale virtuelle d'interaction permettant d'envisager, d'imaginer une autre communauté, plus ouverte, celle que nous fait éprouver cette expérience ».

La valeur éthique de cette expérience cinématographique tient en premier lieu dans le rapprochement qu'elle permet entre Rodrigue Jean, les membres du collectif *Épopée* et ces hommes « vivant l'exclusion ». Mais c'est aussi, du point de vue du spectateur, la ressource imaginaire qui représente pour lui les films qui en sont issus. Ressource imaginaire en ceci que les films lui permettent de parer à la rupture de socialité qu'il ressent, en tant que citoyen, chaque fois qu'il traverse le centre-sud de Montréal et éprouve le malaise que suscite, dans la rencontre, l'épreuve de la distance qui le sépare des personnes en situation de précarité extrême.¹²²⁵

Rodrigue Jean est convaincu que, même si « on est né dans une classe sociale ou dans un contexte ethno-culturel », « on n'est pas obligé d'y passer sa vie »¹²²⁶. Qu'il est possible d'établir des nouvelles formes de « fraternité » par l'expérience cinématographique qui se traduit donc dans la suggestion d'une écologie différente de nos milieux urbains et de nos sociétés citadines¹²²⁷. C'était bien ce qui se passait dans l'économie attentionnelle et narrative de la docu-fable génoise de Marcello et Fgaier. Comme les spectateurs « bourgeois » ne sont pas obligés de demeurer dans les fictions que leur milieu social trame dans leur perception du monde, de la même façon, les acteurs

¹²²⁵ Marion Froger, « *Épopée urbaine à Montréal* », *op. cit.*, p. 191.

¹²²⁶ « À la hauteur du sensible. Rencontre avec l'équipe d'*Épopée* », *op. cit.*, p. 36.

¹²²⁷ Rodrigue Jean évoque ce terme à propos des rapports instaurés pendant la création cinématographique : « Ultiment, toute la question de la fraternité c'est d'être renvoyé à soi, être en lien, établir des zones de continuité, entre la personne qui regarde et la personne qui est regardée, comme des couloirs de continuité. » (Rodrigue Jean et Matthieu Bouchard-Malo, « La poésie du vivant. Entretien avec André Habib », *op. cit.*).

« pauvres » ne le sont pas non plus. Il y a tout un système de « mythes impersonnels » et de « fictions personnelles » à défaire, système qui réquisitionne habituellement nos puissances d'apparaître et d'être perçu se trouvant ici dérangé¹²²⁸.

Ce qui se joue dans un tel système est l'appropriation de ce qu'Agamben a appelé notre « être spécial », en rappelant la famille étymologique latine de ce dernier terme (« *speculum* », « *spectator* », « *spectaculum* »...) réunie autour de la question de l'image. Notre existence singulière serait « spéciale » puisqu'elle est vouée à une dimension fragile et inessentielle d'apparence : nous sommes des images, nous sommes imaginaires. Nos vies sont ainsi assignées à une « communicabilité », à savoir à leur puissance de communiquer et d'apparaître (leur « espèce », leur manière) dont il faut prendre soin. « L'espèce de chaque chose est sa visibilité, c'est-à-dire sa propre intelligibilité. Spécial est l'être qui coïncide avec sa venue au visible, avec sa propre révélation »¹²²⁹. L'existence en tant que « sollicitudinaire » qu'on a évoqué dépend surtout de la capacité de prendre soin de sa « spécialité » et de celle d'autrui¹²³⁰. Or, lorsque les dispositifs médiatiques et les attentions sociales tendent à capturer nos apparences et à les river aux clichés et aux fictions des discours hégémoniques, il est nécessaire de restituer à chacun le libre usage de l'apparaître (du sien, d'abord). Contre l'appropriation du spectacle, mais aussi contre les nostalgies impuissantes d'un repli sur soi rêvant d'échapper par miracle aux contraintes de la « spécialité », il s'agit de défendre une série plurielle d'usages et de manières qui transforment le régime spécial d'un territoire d'appropriation à un laboratoire commun d'expérimentation. Il s'agit d'en faire moins un mécanisme d'identification qu'une occasion de jeu, et de jouer davantage sur l'image des personnes (du latin *persona*, « masque ») que sur les affres de l'identité et de ses papiers¹²³¹. Il n'y a de sujet que par l'usage indéterminé de son apparence, le sujet n'est pas un être « de substance » (unique, stable, coupable) mais un

¹²²⁸ On évoque ici les termes deleuziens de *L'image-temps. Cinéma 2*, *op. cit.*, p. 289.

¹²²⁹ Giorgio Agamben, « L'être spécial » in *Nudités*, *op. cit.*, p. 67-83, p. 70.

¹²³⁰ Les deux livres presque simultanés de Barbara Carnevali, *Le Apparenze sociali*, *op. cit.*, et de Nathalie Heinrich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique* (Paris, Gallimard, 2012) balisent très bien la mise en place et les configurations actuelles de cette « spécialité ».

¹²³¹ Ces termes nous renvoient à l'essai « Identité sans personne » de Giorgio Agamben, in *Nudités*, *op. cit.*, p. 69-80.

« être de génération »¹²³², qui émane de ses façons, de ses gestes, de ses habitudes – là où norme et vie ne peuvent plus être distinguées.

Les dimensions de l'image ne sont donc pas des quantités mesurables, mais seulement des espèces, des modes d'être et des *habitus* (*habitus vel dispositiones*). Ce trait de l'image qui consiste à ne pouvoir être référé qu'à l'*habitus* ou à l'*ethos*, est la signification la plus intéressante de l'expression « être dans le sujet ». Ce qui est dans un sujet a la forme d'une espèce, d'un usage, d'un geste. Il ne s'agit jamais d'une chose, mais toujours seulement d'une « espèce de chose ».¹²³³

Les dispositifs qui encouragent et incarnent la possibilité des « usages spéciaux » (comme le chantier filmique d'*Épopée*) sont nombreux et variés et ils s'intéressent en priorité aux vies qui subissent d'une manière plus violente et dangereuse les phénomènes de fictionalisation de nos systèmes techniques et commerciaux de perception sociale : les migrants par exemple, mais aussi les homosexuels, les sous-prolétaires, les neuro-différents ... Le fonctionnement de ces dispositifs médiatiques alternatifs répond à la déontologie conviviale esquissée par Illich : leur « savoir provient de relations créatives entre l'homme et son environnement » contre celui « réifié de l'homme agi par son milieu outillé »¹²³⁴. Chez *Épopée* en particulier, le cinéma émerge selon l'idéal convivial d'« une société qui donne à l'homme la possibilité d'exercer l'action la plus autonome et la plus créative, à l'aide d'outils moins contrôlables par autrui »¹²³⁵. Illich savait bien que la notion d'outil – à décliner dans une forme conviviale plutôt qu'industrielle – ne concernait pas simplement les instruments de la production matérielle, mais aussi ceux de la production immatérielle qui président à notre spécialité (à savoir nos apparences, nos paroles, nos imaginaires) : « la catégorie de l'outil englobe tous les instruments raisonnés de l'action humaine, la machine et son mode d'emploi, le code et son opérateur, le pain et les jeux du cirque »¹²³⁶. Ici encore, les outils de médialité qui nous intéressent au premier chef, lorsqu'on étudie les écologies attentionnelles du cinéma documentaire, sont non seulement des outils de captation et de

¹²³² Giorgio Agamben, « L'être spécial », *op. cit.*, p. 68.

¹²³³ *Ibid.*, p. 69.

¹²³⁴ Ivan Illich, *La convivialité*, *op. cit.*, p. 88.

¹²³⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹²³⁶ *Ibid.*

réagencement d'expérience, mais bien davantage des outils de partage et de diffusion de « spécialités ».

2.3

Situations de rassemblement cinématographique

Créer des films depuis et avec un milieu, selon une attention écologique, ne constitue donc qu'une partie du problème « spécial ». L'autre moitié de ce même problème est de faire exister ces films dans un réseau social (les distribuer, les diffuser, les programmer) selon des approches qui – loin des démarches industrielles et verticales – s'inscrivent dans des collaborations locales, des situations particulières et une sensibilité fine pour le milieu et ses habitants. Des tactiques et des ressources similaires sont postulées par les deux situations. Alors qu'habiter des situations *par* le cinéma représente le souci fondamental de la création documentaire telle qu'on l'a présentée, habiter des situations *de* cinéma devient la question majeure d'une enquête autour des formes écologiques et conviviales de diffusion. D'un côté comme de l'autre, nous retrouvons un même enjeu crucial (être ensemble *par* le cinéma, *dans* le cinéma), qui commence seulement avec la réalisation d'un film et qui se poursuit par tout usage ultérieur du film ainsi produit. Des cinémas qui habitent les milieux et, en même temps, des cinémas comme milieux à habiter. À ce propos, en introduisant ces thèmes de réflexions, nous avons évoqué des expériences personnelles (de programmation), mais elles ne sont pas les seules occasions qui nous ont invité à nous déplacer vers des questions liées à la circulation des expériences cinématographiques. Il y a eu des rencontres et des hasards extérieurs qui nous encouragent actuellement à nous engager dans une possible enquête autour des caractéristiques et des enjeux d'une approche écologique à la diffusion d'images (elles-mêmes « écologiques »). Une certaine influence sur cette bifurcation a été exercée par le chantier de création des artistes Maria Iorio et Raphaël Cuomo autour des expériences de réalisation et de projection in-

dépendantes dans le territoire maghrébin, en Tunisie notamment¹²³⁷. Les histoires méconnues et croisées de la FTCC (Fédération Tunisienne des Ciné-Clubs) et de la FTCA (Fédération Tunisienne des Cinéastes Amateurs) sont devenues un objet d'investigation du duo suisse au nom d'un intérêt pour des manières d'articuler la création et la diffusion du cinéma selon des pratiques et des économies totalement différentes du système occidental (marchand et artistique)¹²³⁸. L'organisation d'un workshop et d'une résidence d'Iorio et Cuomo à Grenoble (« For the love of the thing : Atiat à Grenoble », entre l'école des Beaux-Arts et l'Université) nous ont permis de questionner collectivement autant les pratiques de réalisation que celles de programmation par le prisme de leur recherche historique sur le contexte tunisien. C'était surtout sur le deuxième aspect – celui de la disposition de situations pour se rassembler autour d'un film – qu'a été mis l'accent pendant les échanges théoriques ainsi que lors d'un atelier de création. L'enjeu de ce dernier était d'agencer une situation publique de cinéma ou de programmer un moment de rassemblement autour d'objets cinématographiques. Il s'agissait de pouvoir expérimenter la puissance politique de se réunir autour des images et d'en discuter ensemble et, ainsi, de prendre soin des occasions (des espaces, des temps, des contenus) où des telles ciné-réunions peuvent se dérouler : *ce que nous regardons prend sens en fonction de comment, où et avec qui nous le regardons.*

Le regard tourné sur des ailleurs spatiaux et temporels, au cours du laboratoire de « For the love of the thing », permettait donc de questionner les circonstances les plus immédiates et actuelles. Dans le cas tunisien abordé à travers l'aventure de la FTCC et de la FTCA, l'importance politique du rassemblement dans les milieux cinématographiques (autant pour la réalisation que pour les projections) s'affirmait dans une optique de résistance contre le gouvernement autoritaire, autant colonial que post-colonial. Il était question de faire du moment cinématographique un foyer d'opposition et d'alternative à une domination qui était tant symbolique que pratique. Le ci-

¹²³⁷ Nous avons rencontré ce travail lors de l'intervention des artistes sur le terrain grenoblois dans le cadre d'une résidence de recherche et d'un atelier avec les étudiants. Il s'agissait d'une initiative conçue et organisée avec la plateforme de recherche *Pratiques d'hospitalité* de Simone Frangi et Katia Scheller (ESAD Grenoble-Valence) : <https://pratiquesdhospitalite.wordpress.com/maria-iorio-raphael-cuomo/>. Le programme complet des activités et des références du workshop a été inséré dans les annexes.

¹²³⁸ Les deux artistes ont édité un ensemble précieux de documents qui constitue à la fois un élément d'exposition, un accompagnement pour des projections et aussi un support pour des workshops : *For the love of the thing - Cairo reader*, Caire, CiC, 2017. Des informations autour de l'activité des artistes (consacrée surtout à la revendication des histoires parallèles et mineures) peuvent être repérées sur leur site personnel : <http://www.parallelhistories.org/index.html>

néma, dans un tel contexte, représentait concrètement des (rares) moments de réunion autorisée où des discussions libres et la construction d'une communauté résistante pouvaient se dérouler. L'éthique « amateur » de ces expériences (toujours actives) s'avérait ainsi moins liée à un divertissement dépourvu de maîtrise (selon une conception bourgeoise, occidentale, du terme) qu'à une manière autonome et collaborative de produire et de regarder du cinéma, tout d'abord pour neutraliser et renverser les imaginaires et les discours qui parasitent la sensibilité et l'intelligence sociale¹²³⁹.

Un deuxième exemple, une autre « *parallel history* » plus locale, a été apporté à la réflexion collective par Cuomo et Iorio après une fouille minutieuse dans les archives de la Cinémathèque grenobloise, en créant un pont entre les deux rives de la Méditerranée. Un film rare, *Deux festivals à Grenoble* (1974) d'Atiat El Abdnoudi, a rafraîchi la mémoire collective sur l'organisation éphémère d'un second festival cinématographique grenoblois, à côté du « premier » festival, celui officiel du court-métrage de Grenoble. Le festival expérimental qui accompagnait l'événement principal fonctionnait comme un système d'échos de ce dernier : il consistait en une série de projections et débats éparpillées un peu partout dans le département isérois qui assuraient une capillarité et une transversalité (géographique et sociale) des expériences cinématographiques programmées à l'origine pour la manifestation principale, urbaine et institutionnelle. Le film retient la mémoire de cette tentative de transférer le cinéma et son usage dans des endroits inhabituels, vers de nouveaux spectateurs et d'autres échanges verbaux, dans une prolifération de situations conviviales et improvisées peu conformes à la norme de la salle. C'est un cinéma (des films, des réalisateurs, des programmeurs...) qui sort du périmètre protégé de ses institutions et de ses habitués, pour s'aventurer dans des territoires de réception non ordinaires et moins prévisibles. Une « histoire parallèle » de l'expérience cinématographique. L'attention portée par les artistes et leur workshop à l'événement documenté par El Abdnoudi rejoint l'intérêt pour l'histoire du milieu « amateur » en Tunisie dans la perspective d'une commune politisation des pratiques et des usages du cinéma grâce à des agencements alternatifs

¹²³⁹ Dans un des extraits du *Cairo reader* Abdelwaheb Bouden définit ainsi cette position : « Le cinéma "amateur" tunisien n'a rien à voir avec ce qu'on entend généralement par amateurisme dans le domaine cinématographique, cette activité de cinéma de famille qu'entreprennent certaines personnes de vie aisée pour se créer une occupation pendant les week-ends et les vacances leur permettant d'enregistrer leurs souvenirs personnels, activité de prestige et de luxe développée dans les sociétés de consommation et d'abondance du monde occidental. Au contraire, le cinéma "amateur" en Tunisie – pays du tiers-monde ayant des difficultés de développement économique, social et culturel – ne peut pas et ne doit pas être conçu comme un luxe qu'on se paye pour combler un vide dans sa vie. Sa mission historique est de combattre le fléau du cinéma commerçant d'Occident et d'Orient d'aliénation idéologique, et de faire prendre conscience au public de son identité culturelle et sociale ».

et émancipateurs. Les milieux et les façons par lesquelles nous regardons ensemble des images (certaines images) ne sont pas neutres : au contraire, ils sont chargés de possibilités d'émancipation comme de contrôle et manipulation.

La recherche de Fred Turner sur les dispositions de milieux multi-media « démocratiques » aux États-Unis – à la fois dans la discussion intellectuelle et dans les pratiques institutionnelles – nous invite clairement à mesurer cet aspect¹²⁴⁰. Son archéologie des « dispositifs d'encerclement démocratiques » (*democratic surround*) autour de la deuxième guerre mondiale et des années suivantes développe l'idée centrale pour le travail d'Iorio et Cuomo que « les modèles de réception des médias imitent et présagent des modèles d'interaction politique »¹²⁴¹. De ce point de vue, la disposition des circulations médiales, « une manière d'organiser les images et les sons », n'est jamais anodine : elle entraîne « aussi une façon de penser l'organisation de la société »¹²⁴². En réalité le « *surround* » (plus ou moins démocratique, libre, soutenable...) que Turner met en évidence n'est pas clairement traduit par l'expression « encerclement ». Il correspond plus précisément à l'environnement perceptif et sémiotique qui nous entoure (*to surround*), où notre attention et notre connaissance (en tant que phénomènes toujours relationnels et écologiques) se déploient¹²⁴³. Or, en soulignant les limites de l'expérience américaine – où les expositions multimédiales étaient configurées d'une manière plutôt verticale, avec des marges significatives de complicité avec une idéologie et une morale nationales agressives¹²⁴⁴ –, Turner laisse la place à des lignes de développement et d'amélioration de ces réflexions et de ces pratiques. Des expériences plus autonomes et horizontales, des échelles (de taille, mais aussi d'idéologie) plus réduites peuvent inspirer l'aménagement d'autres environnements médiaux. Elles

¹²⁴⁰ Fred Turner, *Le cercle démocratique. Le design multimédia de la Seconde Guerre mondiale aux années psychédéliques*, Caen, C&F édition, 2016.

¹²⁴¹ *Ibid.*, p. 31.

¹²⁴² *Ibid.*, p. 30.

¹²⁴³ En ce sens, il est intéressant de lire la question du *surround* perceptif et médial de notre attention à la lumière des études approfondies de Crary sur la constitution de certains régimes sensibles de la modernité sociale et technique : *Suspensions of perception : attention, spectacle and modern culture*, Cambridge, MA, MIT Press, 2000.

¹²⁴⁴ « Lorsque les analystes de l'époque comparent des dispositifs d'encerclement à la dynamique “un vers plusieurs” des médias de masse et du fascisme, beaucoup d'entre eux les trouvent extrêmement libérateurs. Pourtant, avec le recul dont nous bénéficions aujourd'hui, l'encerclement représente clairement l'avènement d'un autre mode directif de contrôle : un mode dans lequel les personnes sont libres de choisir leurs expériences, mais seulement à partir d'une liste préétablie par des experts. » (Fred Turner, *Le cercle démocratique, op. cit.*, p. 26).

marquent peut-être la transition d'une logique « démocratique » du *surround* vers une autre plutôt « écologique ». De cette logique, on pourrait retracer quelques principes dans les exemples « mineurs » mobilisés par Cuomo et Iorio, celui du deuxième festival grenoblois filmé par El Abnoudi ou celui des fédérations amateurs tunisiennes. Leurs conditions sont aussi réunies et travaillées dans la série d'aventures de diffusion et de programmation coopératives (aux multiples dispositifs : le « cinéma chez l'habitant », le « ciné-banquet », l'« atelier du secteur-programmateur »...) de l'association grenobloise *À bientôt j'espère*. Une présentation rapide de ses démarches et de leurs enjeux pourra éclairer quelques traits fondamentaux des instances de diffusion écologique du cinéma (documentaire) auxquelles nous avons commencé à réfléchir. Plutôt récente, l'activité d'*À bientôt j'espère* se structure autour d'un intérêt pour le cinéma documentaire à valoriser en dehors des ses conditions habituelles (marchandes ou élitaires) de distribution et d'exploitation. En sachant que, malgré de rares exceptions, l'histoire entière du documentaire (du moins de celui de création) n'a jamais connu une significative possibilité d'exploitation commerciale : sa diffusion a toujours été assurée par des soutiens publics, des circuits de ciné-clubs, des lieux associatifs et militants, des contextes festivaliers éphémères...

L'association *À bientôt j'espère* a développé au fil de plusieurs années une série très intéressante et originale d'expérimentations de programmation cinématographique qui sont autant de variations sur un même noyau de principes. Ces principes fondamentaux impliquent un soin pour des foyers chaleureux et conviviaux d'accueil, un partage collectif de l'organisation des séances ainsi qu'une auto-gestion complète de celles-ci, l'accompagnement vers le film (sa compréhension et son questionnement) dans une attention globale aux conditions de la parole et de la pensée (raconter un film, l'analyser, échanger des avis différents...). Face aux expériences filmiques, il s'agit ainsi de devenir une meilleure (plus juste, attentive et horizontale) « communauté interprétative »¹²⁴⁵. Si une certaine puissance réceptive collective tient en partie aux qualités propres au cinéma du réel et aux questions qu'il est généralement capable de nous adresser, elle dépend également de la situation (du milieu) où son expérience se déroule. La constellation de ces principes rassemblés empiriquement constitue un pe-

¹²⁴⁵ Nous déplaçons dans l'espace de la réception cinématographique une notion formulée plutôt dans le cadre des études littéraires. Ce concept d'origine américaine a été importé et retravaillé dans le débat francophone notamment par Yves Citton (« Puissance des communautés interprétatives », in Stanley Fish, *Quand lire, c'est faire*, Paris, Prairies ordinaires, 2007, p. 5-27). Pour paraphraser Citton qui paraphrase Fish, ce sont les spectateurs et encore plus les milieux de projection (où on devient un certain type de spectateur) qui font le cinéma.

tit archipel déontologique où s'esquisse une véritable éthique – « écologique », pour utiliser un mot qui n'appartient pas au lexique d'*À bientôt j'espère* – des milieux de diffusion et des méthodes de programmation partagée.

Après quelques expériences dans le domaine de l'organisation d'événements culturels pour des « grandes » jauges, Loïc Cloez et Cyril Hugonnet – le duo salarié qui anime cette association – ont conçu leur premier dispositif de diffusion cinématographique conviviale (intitulée le « cinéma chez l'habitant ») en opposition aux situations ordinaires de circulation et d'usage des films. Lors d'une conversation avec Loïc Cloez, il a souligné cette rupture comme condition commune de démarrage :

On était tous les deux des programmeurs. Or on a eu envie de repenser notre rapport aux participants – notamment parce qu'on sentait qu'on ne pouvait pas laisser au commerce le soin de la diffusion du cinéma. Et, si on ne faisait que le laisser, le commerce étant ce qu'il est, chaque semaine les films sortent et nous n'avons même pas le temps d'aller les voir ou d'en entendre parler qu'ils sont déjà partis. Nous n'avons pas non plus le temps d'en parler à d'autres (si nous avons eu la chance de saisir la semaine de la sortie), qu'ils avaient déjà disparu le mercredi d'après, poussés vers la sortie par les suivants...¹²⁴⁶

Il s'agissait de façonner une certaine manière de regarder des films ensemble qui soit cohérente par rapport aux logiques mêmes qui informent les films regardés, ceux-ci étant situés (par parti-pis) dans le périmètre du documentaire de création dont nous avons mis en valeur les approches écologiques. À partir d'une certaine « appétence » et fascination pour « un cinéma où dans sa manière d'écrire, recevoir et capter le monde tout n'est pas écrit d'avance, où des gens se laissent surprendre et transformer par la situation en nous laissant une place en tant que spectateur »¹²⁴⁷, il était important de fabriquer des dynamiques de réception (donc, d'attention spectatorielle) à la hauteur de telles qualités. L'atelier expérimental d'*À bientôt j'espère* est inspiré par ce genre de conviction, à savoir « l'impression qu'il y avait une manière de montrer les films qui correspondait au geste de ces cinéastes qui ne savent pas à l'avance ce qu'ils vont trouver quand ils se lancent dans un film »¹²⁴⁸. Respecter et prolonger le geste

¹²⁴⁶ Tous les extraits cités sont tirés de l'entretien joint aux annexes.

¹²⁴⁷ *Ibid.*

¹²⁴⁸ *Ibid.*

écologique de ces œuvres documentaires, en déployer le potentiel, signifie d'abord inscrire leur réception dans les aléas et les énergies des situations, des rencontres et des relations (faisant écho aux démarches de création). Ce qui ne peut pas se passer dans les rythmes accélérés et dans les espaces sériels et anonymes de l'exploitation commerciale – si jamais ces films arrivent à franchir le seuil de la distribution dans les salles (un événement qui est en réalité exceptionnel). Par un nouveau mouvement d'anabase, selon un autre « faux retour », le travail d'*À bientôt j'espère* revendique une origine foraine et nomade du cinéma – « avant qu'il trouve sa forme frontale, dans une salle noire et obscure » – où les équipements et les films se rendent vers les spectateurs en construisant une situation avec eux, à leur mesure, au lieu de se contenter de les appâter par de la publicité et de les attendre dans des institutions (publiques et privées) établies sans eux et avant leur arrivée.

Reconnaître qu'il est difficile de passer les portes d'une salle, voilà notre point de départ : avant qu'une salle soit nôtre il faut des hasards, des rencontres. Au mieux, il faut pouvoir programmer dans la salle pour pouvoir sentir qu'elle est nôtre et, vu que les salles sont fermées à la programmation (celle-ci étant confisquée par des personnes « professionnelles », par une seule personne souvent), c'est dur d'y rentrer. Moi, par exemple, je trouve qu'il est difficile de monter les marches de la MC2 [une des deux grandes scènes nationales de la métropole grenobloise] alors que j'ai programmé dans le spectacle vivant.

Se débarrasser du dispositif de la salle et de ses filtres en essayant d'installer l'expérience de la projection dans un cadre moins formel et plus convivial représente un premier pas pour établir des conditions plus ouvertes et libres de rencontre autour d'un film : pour que ce film rencontre des gens qu'il n'aurait pas croisés autrement, pour que des gens qui ne se seraient pas rencontrés autrement se côtoient par le truchement du film. De même que chaque spectateur rencontre dans le film documentaire des mondes et des individus qu'il n'aurait pas connus, de même convient-il de montrer du cinéma ailleurs et autrement pour que d'autres gens, des personnes différentes non habituées, y prennent part. Et pour atteindre d'autres publics et établir des nouvelles relations, il faut également impliquer d'autres gens, non professionnels, dans l'organisation de l'événement de monstration, dans le cadre d'une démarche de programmation partagée. Il est question, dans ce cas, de déjouer une certaine anticipation que le travail du pro-programmateur semble fatalement impliquer, pour disposer les

protocoles et les sujets d'une « séance » à partir d'une situation précise et des personnes qui l'habitent. En tant que programmeur (d'une projection associative, d'un festival, d'une institution publique...), il serait donc moins important de demander de l'attention que d'en prêter aux circonstances. Au fond, programmer demande autant l'expertise d'une approche magistrale que l'humilité sensible d'une approche interactive. Avec *À bientôt j'espère*, le programmeur s'adonne à l'apprentissage d'une certaine symétrie attentionnelle qui ne lui appartient pas au quotidien : on ne peut recevoir de l'attention (le but de tout travail de programmation en tant qu'offre d'une expérience culturelle) qu'en acceptant d'en prêter. Il faut abandonner, en ce sens, certaines habitudes propres au professionnel du secteur culturel : « Avant, quand on avait envie de passer quelque chose, on le passait. L'un et l'autre, moi pour le spectacle vivant et Cyril pour le cinéma »¹²⁴⁹. Comme le « maître » de Rancière, le programmeur se doit toutefois de devenir « ignorant », pour laisser émerger non tant un « élève » qu'un « spectateur émancipé ». Ainsi il accepte de mettre en discussion l'« ordre du sensible » qu'il informe et qui l'informe comme « une distribution *a priori* des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions »¹²⁵⁰.

Autour de ces prémisses, *À bientôt j'espère* a élaboré un dispositif de nouveau cinéma forain, intimiste et particulier, appelé « cinéma chez l'habitant ». Le protocole prévoit, comme point de départ, la rencontre hasardeuse avec un complice (inconnu auparavant) qui souhaite programmer chez lui une soirée de cinéma documentaire avec l'association. C'est lui qui va aménager le lieu, caler la date, choisir un film et distribuer les invitations : il prend en charge une partie significative de l'initiative de diffusion. La forme et le déroulement de l'événement repose donc plus sur sa responsabilité et ses désirs que sur les intentions de l'association qui ne fournit finalement qu'un support logistique :

Mais surtout ce qui avait changé était qu'on ne pouvait plus faire une programmation simplement parce que nous avions envie de passer quelque chose, un film en l'occurrence. Il fallait qu'il y ait un point de départ : ce point de départ devait être nécessairement quelqu'un (d'autre), comme l'hôte qui nous accueillit dans le cinéma chez

¹²⁴⁹ *Ibid.*

¹²⁵⁰ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 18. Nous faisons également référence à son *Le maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987.

l'habitant. Celui qui choisit le lieu, une date, mais aussi le film parmi ceux qu'on raconte et les invités.¹²⁵¹

Les premiers contacts se sont produits grâce à la diffusion de quelques tracts expliquant l'initiative dans de différents lieux de la ville de Grenoble (autant des bibliothèques et des librairies que des bars). L'hôte potentiel entre en communication avec l'association et ensuite commence par choisir un film parmi les répertoires proposés et racontés par *À bientôt j'espère*. Il s'occupera également d'apprêter un salon et de préparer un plat principal. En amont, il aura adressé des cartons d'invitation, dessinés par l'association, à une quinzaine de personnes qui ne constituent pas son cercle amical et familial le plus proche. De cette manière, autour de la projection se retrouvent un ensemble de personnes plutôt hétérogène et en général plutôt étranger au domaine du cinéma documentaire. Très éloigné, en tout cas, du réseau premier des responsables de projet de diffusion, Loïc et Cyril. La médiation (non professionnelle) de l'hôte ainsi que le contexte domestique et convivial et la petite taille autorisent, sans aucun préalable demandé, la participation légitime de chacun à la projection et au débat qui la suit (autour d'un repas)¹²⁵².

Les possibilités de ce partage (entre personnes qui ne se connaissent pas, qui ne connaissent souvent pas les codes du cinéma documentaire de création) sont également assurées par les soins du duo d'intervenants : ils s'occupent de la technique, mais aussi et surtout de l'accompagnement verbal et réflexif. Leur précieuse médiation se joue en particulier lors d'un travail préliminaire de récit du film qui va être montré (pour introduire l'expérience en donnant quelques repères...) et, ensuite, lors d'une attention à l'économie des échanges et à la circulation de la parole après le film. L'attention à la relation entre la parole et les images représente un des foyers principaux de cette opération médiatrice : d'abord en questionnant la présentation d'un film (à l'écrit, dans les documents imprimés, comme à l'oral, juste avant le film), ensuite par

¹²⁵¹ Loïc Cloez, dans l'entretien annexé.

¹²⁵² Loïc Cloez insiste sur cet aspect de l'opération du « cinéma chez l'habitant » : « Ils n'étaient pas là parce qu'il y avait un médiateur professionnel qui était allé les chercher. Nous ne devions pas trouver quinze personnes, une suffisait : c'était elle qui trouvait les quinze autres. On faisait en sorte qu'elle n'invite pas que des amis, mais aussi des voisins (par exemple) et d'autres gens qu'ils n'avaient jamais invités chez eux. On créait donc un contexte où ce qui comptait n'était pas seulement le film, mais aussi le collègue ou le voisin qu'on n'avait jamais invité, auquel on n'ose jamais proposer de venir manger à la maison. Le film en devenait l'occasion. Ils pouvaient leur dire : "Venez, il y a un film". » (*Ibid.*).

une gestion attentionnée du déroulement du débat autour du film qui est le véritable site de fabrication d'une intelligence collective de l'œuvre partagée.

À la fin du film, les lumières se rallument et voilà qu'un échange commence. On s'installe autour d'une table basse, notre hôte a prévu un plat principal et les gens ont amené une bouteille ou un dessert : ils se sentent donc légitimes d'être là et, surtout, ils ne peuvent pas partir ! Ils restent là, ils se sentent bien et, éventuellement, ils peuvent se cacher derrière leur assiette s'ils en ont envie (pendant une demi-heure, une heure même). Mais ils peuvent toujours prendre la parole, quand ils se sentent prêts. Il y en a qui vont démarrer immédiatement et qui vont tenter de faire le ping-pong avec nous et, dans ce cas, nous avons essayé de trouver des stratégies pour que si on nous pose une question on répond en finissant par une nouvelle question aux participants. Il faut, comme ça, que la parole tourne. Nous étions très fiers quand, à un moment donné, pendant vingt minutes on ne parlait plus du tout.¹²⁵³

Il s'agit de laisser parler, plus que de réquisitionner la parole, en encourageant une horizontalité et une circulation des échanges et des interprétations¹²⁵⁴. Le « cercle démocratique » n'est pas seulement un « environnement » dans lequel on plongerait des « citoyens » pour les éduquer aux « valeurs de la cité », planétaire et américanisée, comme dans ce qu'étudiait Turner. C'est ici celui de convives et de commensaux qui parlent ensemble, la bouche pleine de mets à déguster comme de mots à partager. Il s'agit de se confier à « la capacité des anonymes » (pour le dire avec Rancière) qui se déploie par le respect attentionné « des distances irréductibles » ainsi que du « jeu imprévisible d'associations et de dissociations » qu'entraîne l'activité sensible et intellectuelle collective¹²⁵⁵. En arrière-fond, il y a ici aussi une volonté méticuleuse d'« encerclement », de prendre en considération et de retravailler le moindre détail des situations de réception filmique, en essayant de les arracher à leur naturalité standardisée (autant dans l'exploitation en salle que dans le visionnage à l'ordinateur), et cela au nom d'usages plus écologiques et émancipateurs. Une telle approche équivaut à politiser – c'est-à-dire, à réfléchir dans un horizon d'engagement social – l'ensemble des

¹²⁵³ *Ibid.*

¹²⁵⁴ Le travail du programmeur « ignorant » au milieu de ses spectateurs nous renvoie, à nouveau, à la pédagogie égalitaire et non hiérarchique proposée par Rancière à partir de l'expérience de Jacotot : « Il n'apprend pas aux élèves *son* savoir, il leur commande de s'aventurer dans la forêt des choses et des signes, de dire ce qu'ils ont vu et ce qu'ils pensent de ce qu'ils ont vu, de le vérifier et de le faire vérifier. Ce qu'il ignore, c'est l'inégalité des intelligences. » (*Le spectateur émancipé, op. cit.*, p. 17).

¹²⁵⁵ *Ibid.*, p. 23.

conditions et des gestes dans lesquels s'opèrent des médiations audio-visuelles, au lieu d'en subir les configurations routinières et dominantes. Ni le partage des rôles et des paroles, ni l'aménagement du lieu, ni les temps avant et après le film, ni la démarche de l'invitation : « rien n'est neutre, pas seulement le lieu de projection », tout contribue à la création d'une situation cinématographique et au régime de contraintes ou d'occasions qui la compose. Ce régime et le milieu qu'il produit peut seconder dans la réception cette rencontre interactive et intra-environnementale qui constitue le cœur du travail de réalisation documentaire (en établissant un véritable collectif spectatorial, bien que fragile), ou bien l'entraver...

L'expérience du « cinéma chez l'habitant » s'est déroulée pendant cent trente-cinq séances environ, et elle s'est arrêtée à cause du souhait, de la part d'*À bientôt j'espère*, que ce mouvement d'autonomisation et d'horizontalité dans la diffusion cinématographique aille jusqu'à la disparition de leur propre médiation. Les responsables de l'association rêvaient que des initiatives autonomes de cinéma dans les salons des particuliers germent afin que l'expérimentation continue et se multiplie sans nécessiter leur présence¹²⁵⁶. Au sein d'une telle expérience s'est précisée une certaine éthique (qu'on pourrait appeler, selon notre lexique, « écologique ») qui a constitué le cahier de charges des aventures suivantes. Les éléments principaux de cette méthode sont une certaine manière de penser et de pratiquer d'abord la « projection », ensuite l'« accueil » et, enfin, la « parole ». L'encerclement audio-visuel n'a pas tant pour finalité de faire (bien) penser, mais surtout d'amener à développer une parole partagée nourrie par le film visionné.

Nos déclinaisons autres puisent toujours dans l'éthique qu'on a trouvée au cours de l'expérience du « cinéma chez l'habitant ». Il ne s'agit pas d'une seule chose : ce sont la projection, l'accueil et la conversation (ces trois éléments) qui composent ensemble une telle éthique.

¹²⁵⁶ « On a tellement porté cela à deux qu'à un moment donné on a voulu créer un groupe de spectateurs pour qu'ils prennent la relève. Mais cette fois-là la vie n'a pas suivi et nous nous sommes dit qu'on n'allait pas continuer une année de plus... On s'était imaginé, au départ, de pouvoir créer un, deux, trois, quatre groupes avec le matériel correspondant pour que, certains soirs, il puisse y avoir quatre séances autonomes en parallèle. Oui, sans passer par nous. Mais plutôt par des gens qu'on aurait formés: dans la ville, quatre ou cinq groupes auraient existé ainsi... On n'a pas réussi à faire cette bascule-là sur Grenoble, mais cela s'est fait ailleurs. Il y a sept associations (en Belgique et en France) qui ont repris le cinéma chez l'habitant sur la base du projet d'*À bientôt j'espère*. » (*Ibid.*).

Ces « déclinaisons autres » du noyau du cinéma chez l'habitant tentent d'expérimenter autrement un certain partage de la programmation orienté vers des situations de cinéma (ou des milieux attentionnels) conviviales et réflexives.

Un exemple significatif de ce travail de variation est l'« atelier du spectateur-programmateur » qui a rassemblé pendant une année une vingtaine de participants du « cinéma chez l'habitant » dans une expérience de ciné-clubs réguliers autour du thème de l'amour. Au bout de cette aventure collective, les « spectateurs-programmateurs » ont accepté d'organiser un festival de cinéma documentaire (« L'amour à l'épreuve du réel »), en prenant en charge les responsabilités et les pouvoirs d'un travail de programmation public. D'une manière similaire, les ateliers de l'association dans le cadre d'un centre social dans le quartier populaire Très Cloîtres – situé dans le centre-ville grenoblois – a généré un petit festival (« Le monde au coin de la rue ») co-organisé par l'association et les habitants de ce secteur urbain. Si, dans ce cadre, les membres d'*À bientôt j'espère* ont accepté de revenir à des événements publics (après y avoir renoncé, d'une façon critique), c'est qu'ils l'ont fait *avec* d'autres personnes – c'est-à-dire, des habitants de la ville en dehors du milieu professionnel cinématographique. L'intérêt principal de ce genre d'opération est moins à chercher dans le résultat événementiel lui-même, que dans l'expérience du travail de médiation et d'organisation mené par des non-habitués, qui seront ensuite plus conscients de ce qui se joue dans de telles opérations et qui se sentiront également plus légitimes dans tout espace cinématographique. Ici, il est surtout question de permettre un accès à la conception et à l'agencement des dispositifs de partage des images comme, dans le cadre des réalisations documentaires, il était question de permettre l'accès aux dispositifs de production de ces images.

On le voit, le projet polyvalent de programmation partagé et de diffusion conviviale d'*À bientôt j'espère* décline dans le domaine de la diffusion l'éthique (écologique) d'une médiation immédiate qu'on a vue se mettre en place depuis le terrain de la création. L'idée de confier l'organisation de la projection à un collectif hétérogène et à des lieux non professionnels déplace ce geste d'un réseau technique, exclusif et bien normé, vers des expériences ouvertes qui s'inventent chemin faisant. La médiation culturelle institutionnalisée et industrialisée est court-circuitée dans sa maîtrise et sa régularité professionnelle par l'immédiateté des rencontres avec des vies singulières, sans expertise. Contrairement à une médiation culturelle souvent conçue sur le mo-

dèle de l'explication, l'immédiat se retrouve également dans l'« écriture » verbale du sens de l'expérience cinématographique vécue comme ouverte aux échanges d'une discussion collective qui rassemble des individualités différentes, d'une manière parfois très aléatoire. Cela ne peut advenir que lorsqu'on décide de confier le travail culturel à la médiation improvisée d'une multitude d'autres acteurs sociaux (des habitants, des jeunes d'un quartier défavorisé, des prisonniers, des étudiants...) en deçà des machines institutionnelles (privées, publiques et associatives) qui gèrent les usages de la culture dans une communauté :

Une des grandes impasses de la culture, à mon avis, relève du fait qu'on programme pour ceux qui nous ressemblent – si on est dans une salle notamment. Si nous ne voulons pas que cela arrive, il faut qu'il y ait des intermédiaires entre nous et les nouveaux [spectateurs] : ce n'est pas nous qui allons les trouver, les nouveaux. Par contre, les gens qui vont venir embarquent d'autres gens. Sur cette dynamique nous pouvons travailler. La crise culturelle est liée à une histoire de confiscation. Comment cela se fait-il que, dans les grands équipements culturels, la programmation soit confisquée ? Ce faisant, on enlève la légitimité à programmer, alors qu'il faut programmer (même en ratant des choses) pour savoir ce qu'on veut et progresser en devenant plus fins dans la programmation. C'est en partageant cette capacité-là, celle de programmer, qu'on obtient une capillarité où chacun va ramener une autre personne en se sentant impliqué. Alors que quand on se spécialise, quand on travaille en pyramide, cela ne peut pas se passer... Entre autres à cause d'un véritable mépris.¹²⁵⁷

La réflexion d'*À bientôt j'espère* a une valeur générale et une portée transversale dans les différents domaines de l'expression esthétique. Néanmoins l'objet culturel au centre des multiples dispositifs de l'association – c'est-à-dire, le cinéma dans sa forme de création documentaire – n'est pas anodin : « Le cinéma documentaire » affirment-ils « est ce qu'on a trouvé de mieux pour raconter le monde ». Il y aurait, donc, une capacité particulière de cette forme médiale d'entrer en contact avec ce qui nous entoure, de nous renvoyer à un dehors qui deviendrait plus sensible et pensable par la séance de projection. Mais ce dehors n'est pas seulement sur l'écran et à travers l'écran, ce dehors est également dans la salle (ou même dans le salon) de projection, de même que tout autour de nous, parmi le cercle de gens au sein duquel nous voyons le film. Il se déploie autant dans la rencontre audio-visuelle avec les milieux et les êtres

¹²⁵⁷ *Ibid.*

filmés, que dans la rencontre des gens qui partagent la séance et qui vont en débattre, en mettant en jeu leurs formes de vie et de pensée dans un échange collectif.

2.4

Pour une diffusion cyborg

Un des éléments les plus singuliers du dispositif d'*Épopée* est certainement l'association d'espaces de travail résidents et présents (selon une adhérence cruciale aux contingences) liés à d'autres espaces rigoureusement virtuels. Cette liaison s'opère sans qu'aucun des deux moments n'exclue les autres. Dans une économie globale de convivialité, les ateliers in situ du Quadrilatère avaient renoué ainsi un lien crucial avec la plateforme en ligne *épopée.me*. Le paradoxe n'est qu'apparent. La collaboration entre la présence et sa suspension potentielle (dans le travail enregistré, monté et reproductible) fonde, en effet, la dynamique essentielle du cinéma documentaire tel qu'on l'a analysé. Le statut ambigu du travail d'*Épopée* s'inscrit ainsi dans un régime d'instabilité entre immédiat et médiat, physique et abstrait, actuel et virtuel, humain et machinique – régime hybride qu'on pourrait appeler « cyborg » avec Donna Haraway¹²⁵⁸. Ici, l'espace convivial n'est pas défini *contre* les opérations techniques (mieux : numériques), mais *dans* et *avec* celles-ci : c'est une cyber-convivialité qui se met en place ainsi.

La plateforme en ligne constituait un outil fondamental de l'éco-système d'*Épopée* et de son « alter-économie » (pour le dire avec Massumi) cinématographique. Or, il est significatif que le recours à la technique numérique du collectif québécois ne se limite pas simplement à l'appareillage de tournage mais devienne décisif lorsqu'il s'agit de mettre en place des infrastructures de diffusion. Avec la référence aux ciné-clubs tunisiens ou au travail de programmation collective d'*À bientôt j'espère*, nous avons ensuite tenté de mettre en valeur surtout des formes de réunion présentes et directes dans la sphère de la distribution. Il faut peut-être compléter l'analyse entamée autour des « situations de rassemblements cinématographiques » par une ouverture sur les infrastructures numériques de diffusion (liées au domaine du documentaire) qui com-

¹²⁵⁸ Voir Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences-Fictions-Féminismes*, Paris, Exils, 2007. Elle définit l'ontologie cyborg comme « un hybride de machine et de vivant », à travers lequel s'enviesagent d'une façon non dualiste « de nouveaux accouplements fertiles », comme celui des diffusions en ligne et en présence dans le cas qui nous concerne (p. 30 et 31).

mencent aujourd'hui à être expérimentées dans des créneaux plus ou moins alternatifs. Celles-ci nous intéressent particulièrement en tant que contribution à une écologie plus globale du documentaire et de sa circulation dans la culture visuelle contemporaine, dans l'alliance qui peut s'établir avec des usages collectifs et locaux des images. L'expérience des plateformes de diffusion en ligne que nous allons présenter ici ne signifie pas (seulement) la perte ou l'affaiblissement de la culture de la pellicule et de la projection commune. Elle constitue aussi une tentative de conversion des impuissances du numérique en puissances (virtuelles). Elle s'insère ainsi dans le cadre d'un ensemble plus complexe de contre-médiations où production, création et distribution des processus esthétiques et communicationnels cherchent des nouvelles chaînes d'individuation plus écologiques.

Prenons un des exemples les plus ambitieux (sans qu'il ne soit forcément parmi les plus radicaux ou autonomes) d'infrastructure de diffusion *on line* de cinéma documentaire, c'est-à-dire la plateforme *Tënk* existant depuis bientôt deux ans sur le territoire francophone européen¹²⁵⁹. Elle s'inscrit dans le panorama des plateformes de visionnement sur abonnement (SVOD, comme *Mubi* ou *Netflix*) mais en essayant d'orienter leurs pratiques dans le sens d'une certaine écologie sociale de la médialité visuelle articulée depuis l'expérience du documentaire. Comme c'était le cas déjà pour *Épopée*, à la base de l'initiative de *Tënk* demeure le constat d'une insuffisance et d'une incapacité de la part des mass-médias (de la télévision, notamment) de soutenir le travail documentaire à cause d'une incompatibilité avec ses logiques marchandes (plus adaptées aux écritures fictionnelles)¹²⁶⁰. Une incapacité de soutien qui se décline autant au niveau de la production que de la distribution¹²⁶¹. Enracinée dans un tel constat, cette infrastructure a été donc conçue comme une machine de production et de distribution fondée et animée par différents membres de l'univers documentaire (producteurs, au-

¹²⁵⁹ Voici l'adresse de la plateforme : <https://www.tenk.fr>

¹²⁶⁰ Nous renvoyons entre autres à un dossier des *Cahiers* du début des années deux mille où la relation entre télévision et cinéma documentaire était mise en question : Jean-Sebastien Chauvin et Olivier Joyard, « Le documentaire est-il soluble dans la télévision » ?, in *Cahiers du cinéma*, n. 545, 2000, p. 54-61.

¹²⁶¹ Dans un entretien présenté dans les annexes avec l'équipe à la tête du projet, Jean-Marie Barbe a ainsi situé la naissance de *Tënk* dans le territoire médial contemporain : « Donc, *Tënk* c'est une réaction par rapport au lâchage de la télévision. C'est le premier point. Le deuxième point, c'est qu'au lâchage dans la distribution correspond aussi un lâchage dans la production. Il y a donc deux volets dans *Tënk*, un premier volet (celui de la diffusion) qu'on a décidé de monter en deux ans et là, il faut qu'on atteigne les 8500 abonnés avant la fin de l'année. On est pour l'instant à 6500. Le deuxième volet, c'est pré-acheter des films pour permettre à des œuvres qui n'ont pas d'appui d'un diffuseur d'en trouver ».

teurs, programmeurs) réunis autour d'*Ardèche Images* à Lussas. Faute d'un service infrastructurel capable d'alimenter une forme soutenable de création et de diffusion « documentaires » dans le macro-système marchand, il a fallu essayer de prendre directement en charge ces prestations par une initiative autonome. Cela a été réalisé grâce à l'espace et aux outils du numérique organisés à partir d'une société coopérative, inspirée du format émergeant de la plateforme de streaming sur abonnement, lié surtout aux produits fictionnels (les séries, entre autres). Dès sa conception, l'horizon d'achèvement du projet de *Tënk* dessinerait une boucle où les recettes des abonnés iraient alimenter des projets de réalisation selon des gestes de (co)production qui pourraient finalement aboutir à la constitution d'un cercle vertueux indépendant. Celui-ci pourrait soustraire partiellement l'univers du documentaire aux contraintes et au contrôle du marché audio-visuel.

Essentiellement, le protocole de fonctionnement de la plateforme *Tënk* prévoit un système de sorties hebdomadaires (six/sept films) sélectionnées par des binômes de programmeurs qui prennent soin d'une des « plages » du catalogue en ligne. Chaque film est présenté par un engagement verbal de son programmeur, il reste disponible en *streaming* pendant deux mois et ensuite il peut être rattrapé par un achat VOD au tarif préférentiel de deux euros. Dans son ensemble, le travail de la plateforme tente d'articuler une pratique qui prenne en compte les vices et les vertus de l'espace du numérique dans une écologie technologique et perceptive : celle-ci dépasse la simple défense du documentaire de création dans un système médiatique à haut taux fictionnel et spectaculaire, avec pour but d'élaborer des formes d'expériences visuelles plus soutenables et plus riches. Le travail de *Tënk* revendique un fort et explicite travail d'éditorialisation dans un environnement, celui du *web*, marqué par une prolifération apparemment inépuisable et brute de contenus¹²⁶². Cette question constitue un foyer central de l'éthique de cette initiative :

Nous sommes vraiment dans l'idée que l'éditorialisation fonde effectivement la plateforme. Il faut donner des repères, il faut proposer des choix, par des gens qui ont la culture et le talent pour repérer ces films (des gens avec 20 ou 30 ans de visualisations

¹²⁶² Par rapport à la question des « protocoles éditoriaux » et au travail d'éditorialisation (notamment dans les milieux technologiques contemporains) nous renvoyons au travail de Olivier Bomsel (éd.), *Protocoles éditoriaux. Qu'est-ce que publier ?*, Paris, Armand Colin, 2013.

de films, qui ont une connaissance des auteurs...). Il est question de partager avec des gens qui sont un peu plus connaisseurs, voir « savants », sur le sujet.¹²⁶³

Il s'agit de programmer des films comme on programme un festival (ce n'est pas un hasard que le territoire de la plateforme recoupe celui historique, géographique et professionnel des *États généraux du film documentaire*) : dans une dynamique de médiation engagée, il s'agit de choisir des œuvres, de trouver des lignes de cohérence, de rendre compte de ces décisions et de les discuter. Et, surtout, il s'agit de le faire ensemble. Comme dans les collectifs de programmation festivalière, dans la sélection de *Tënk*, chaque section du site est le fruit d'une gestion collaborative – au moins d'un binôme, le collectif minimal. En ce sens, l'écriture d'un répertoire filmique au fil des publications est censée se dérouler selon une logique négociée, débattue et partagée. Dans une espèce de démocratisation des formes, l'espace très libre de la plateforme numérique permet de programmer dans un seul contexte des objets très variés dont la plupart circulent difficilement dans les circuits traditionnels (de la télévision à la salle) et surtout ne le font jamais l'un à côté de l'autre. Il y a donc une tentative de faire apparaître des images mineures et des juxtapositions inédites en profitant de la souplesse du médium : des films courts de quelques minutes aux films de fin d'études, des films expérimentaux aux entretiens plutôt télévisuels, des séries filmiques aux fictions du réel. Pierre Mathéus, qui dirige l'équipe, affirme à ce propos : « Nous, on peut parler des œuvres et non de durées. Et aussi au niveau de la production, sur *Tënk* on s'en fiche : que ce soit du cinéma ou de l'audio-visuel, chez nous ce n'est pas le plus important »¹²⁶⁴.

Le pari de la diversité des formats inclus s'associe à celui de la variété potentielle des publics qui se côtoient dans l'usage de la plateforme grâce au vaste choix d'œuvres. Cette tentative d'assurer une certaine richesse et un certain rythme de pu-

¹²⁶³ C'est l'avis de Jean-Marie Barbe (dans la conversation annexée) qui résume de la manière suivante l'approche éditoriale de *Tënk* : « On est parti de cette hypothèse (à relativiser, bien sûr) : qu'en documentaire personne ne connaît ni les titres, ni les auteurs. Personne donc ne va choisir un film documentaire sur le nom du réalisateur ou celui des acteurs (puisque'il n'y en a pas !). Comment choisir donc les films ? À travers la thématique. Ou parce qu'ils ont un conseil avisé de quelqu'un qui est en capacité ou a la légitimité de leur conseiller tel ou tel film chaque semaine. L'idée était de proposer quelque chose d'éditorialisé et donc de donner à voir des films choisis par une équipe. ».

¹²⁶⁴ Jean-Marie Barbe confirme cet enthousiasme pour les capacités inédites d'hétérogénéité : « En tout cas, s'il y a une chose que les plateformes bouleversent en termes de diffusion des images, c'est la durée. Il n'y a plus de question de durées. La salle de cinéma obligeait au formatage, la télé aussi obligeait à des formatages. Cela est magnifique avec les plateformes numériques, c'est la grande révolution : la liberté de durer. ».

blication ne va évidemment pas sans une réflexion sur la surcharge d'offres et sur le débit accéléré et éphémère à la fois qui caractérisent l'univers d'internet dans son déferlement constant de propositions (qui risque souvent de nous enfermer dans des circuits paradoxaux très auto-référentiels). L'enjeu est donc d'éviter des réflexes de consommation purement identitaire, basée sur des profils étroits et sur une actualité éphémère. D'un côté, la possibilité de revenir toujours sur un contenu publié, ancien mais non périmé, dans l'espace abonné (car archivé et accessible en VOD) assure une certaine permanence et durée. De l'autre, la richesse différenciée de films offerts semble une nécessité de divulgation, car elle configure beaucoup de portes d'entrée pour des spectateurs différents qui, une fois installés dans le dispositif selon leurs goûts, pourront y croiser des formats filmiques inhabituels.

Or, ces opportunités ouvertes par l'adoption d'une infrastructure numérique de diffusion (dans une dynamique d'écologie de la circulation audio-visuelle) semblent demander nécessairement un rapatriement complémentaire sur un terrain présentiel. D'abord, d'un point de vue purement stratégique, la survie économique de la plateforme, mais aussi et surtout l'inclusion de publics hétérogènes, supposent des opérations présentielles sur les terrains sociaux et institutionnels dont la rencontre est le geste fondamental. Il faut penser des rencontres et leurs convivialités dans les écoles, chez les habitants, dans les bibliothèques, les centres sociaux ou les associations. Le réservoir virtuel de *Tènk* ne peut pas être exploité pleinement s'il reste sur un plan purement numérique et individuel sans s'associer à des lignes d'exploration, d'échange et de négociation avec les spectateurs potentiels variés qui peuplent l'univers social qui l'entoure. Son fonctionnement en ce sens relève autant d'une gestion soucieuse et avertie d'une infrastructure technique que de l'enquête et des rapports que ses opérateurs sont capables d'établir et d'entretenir avec des entités « réelles » (collectives et individuelles). C'est une logique d'allers-retours, un croisement des arts du numérique et des arts de la présence¹²⁶⁵. Au milieu de ces coordonnées se réalise le collectif hétérogène qui fait vivre la plateforme (dont la géométrie asymétrique circonscrit un ensemble complexe d'utilisateurs, professionnels, créateurs, institutions, associations...).

Il faut ajouter un deuxième volet de développement local du projet de *Tènk* qui reste pour le moment plus hypothétique que réel. Le monde du documentaire (et les

¹²⁶⁵ Sur ces derniers, voir le travail de Raphaële Jeune, par exemple « Vers différents régimes de présence », in *Multitudes*, n. 63, 2016, p. 172-180.

initiateurs de la plateforme qui lui appartient) a toujours entretenu un rapport très fort avec l'expérience de la projection collective, du rassemblement cinématographique – que ce soit sous la forme d'un ciné-club, d'un évènement associatif ou militant, ou encore d'un moment festivalier. Cela fait partie de sa vocation (d'une manière différente par rapport à la fiction), cela était exalté par les démarches d'*À bientôt j'espère* analysées plus haut. La plupart du temps, un film documentaire nécessite un débat, une présentation, un échange où chacun (les réalisateurs, les publics, les programmeurs) trouve sa place et sa parole. D'un côté, l'intelligibilité de ces œuvres est souvent aiguisée par un récit (de vie, de tournage, de conduite) et par la revendication dialectique de certains choix sensibles et intellectuels face aux potentiels de représentation d'une réalité. Ce travail revient surtout aux équipes de créateurs, parfois aux gens qui sélectionnent ou programment, dont l'accompagnement des films s'avère souvent crucial. De l'autre côté, le travail documentaire représente souvent un questionnement éthique et politique de l'état du monde, par-delà et contre les représentations ordinaires. Il est ainsi voué à la discussion, à l'interrogation, au doute, y compris au niveau de la mise en discussion de ses éventuels présupposés de vérité référentielle. Il est important de reconnaître que ces tendances propres au cinéma documentaire font en sorte que le film seul ne suffit pas : comme toute œuvre d'art, mais plus encore que beaucoup d'entre elles, il demande à être complété par des processus contextuels d'usage, d'échange et d'interprétation.

La logique de la rencontre, par conséquent, est particulièrement inscrite dans la méthode du documentaire autant dans l'amont de la création que dans l'aval de la diffusion. Souvent, voir un documentaire signifie aussi et surtout en discuter ensemble, se le raconter, le repasser à travers les sens et les pensées d'un groupe réuni. Or ce n'est évidemment pas ce que la distribution numérique favorise, du moins dans son inertie plutôt destinée à la souplesse des usages individuels. Il est toutefois possible d'imaginer des gestes associés aux ressources virtuelles de la plateforme numérique qui pourront amener ses contenus vers des activations locales et collectives. Bien que *Tènk* n'ait pas encore vraiment développé une réflexion et des outils spécifiques pour

prendre en charge une telle activité¹²⁶⁶, c'est elle qui se profile à l'horizon des contre-médiations que le documentaire doit développer pour mettre en place un milieu de diffusion qui lui soit favorable.

Des alliances entre le travail de *Tënk* et celui d'associations et de collectifs locaux (qui programment dans différents milieux sociaux et territoriaux, à différentes échelles) pourraient s'établir dans une collaboration mutuelle. Les ressources de la plateforme constitueraient ainsi une sorte de méta-programmation pour d'autres programmations (variés, *in situ*, à venir) capables de se re-appropriier le travail éditorial et de le restituer à un libre usage, dans des contextes festivaliers, des activités de quartiers, des ateliers scolaires, des projections chez l'habitant... S'il est important qu'il y ait une opération d'éditorialisation qui choisisse et justifie ses choix (ce qui est revendiqué par l'équipe), il est également important que cette même opération puisse être remise en discussion (et non simplement consommée) par des expériences collectives qui s'y confrontent. Que l'éditorialisation puisse être ré-éditée à travers des paramètres inédits. Ainsi l'initiative de *Tënk* pourrait-elle frôler quelque chose comme un festival permanent et diagonal (au-delà du statut ponctuel et élitiste de la plupart des « vrais » festivals). Ou un méta-festival capable de se tenir de façon permanente et de se propager d'une façon vivante et imprévisible. Ainsi il commencerait à incarner vraiment une écologie cyborg, suspendue entre virtualités numériques et actualités locales¹²⁶⁷. En imaginant des « nouveaux espaces de rituels » pour le XXI^e siècle, Dorothea von Hantelmann souhaitait qu'ils bénéficient de la souplesse temporelle permise par le musée ou la diffusion numérique, tout en gardant les effets d'événementialité collective traditionnellement associés au spectacle vivant. Un méta-festival documentaire – impulsé par une plateforme numérique invitant à multiplier des incarna-

¹²⁶⁶ Jean-Marie Barbe avoue l'importance d'une telle question qui n'a pour l'instant pas fait l'objet d'un questionnement et d'une véritable stratégie de la part de la plateforme. C'est un champ de travail qui reste encore à creuser : « La SVOD, c'est un média qui donne la possibilité à chaque individu d'en faire un usage individuel et donc là, on perd quelque chose qui fonde le documentaire. Comme le documentaire est une création qui fait travailler le spectateur, on a envie d'en parler à la fin (parce qu'on a travaillé pendant le visionnement). Le résultat de ce travail n'a pas lieu a priori devant l'ordinateur. Donc nous, ce qu'on encourage, ce sont des visionnements en famille, en petits groupes, en invitant les voisins... Mais on n'a pas des outils spécifiques pour l'instant qui puissent nous faire passer de l'encouragement oral à une vraie politique. ».

¹²⁶⁷ Cette écologie cyborg peut converger avec les propositions de Dorothea von Hantelmann, qui essaie d'hybrider les formats traditionnels des spectacles de scène (rassemblant un public à une heure fixe) avec ceux des musées (basés sur des heures d'ouverture). Dorothea von Hantelmann, *What is the new ritual space for the 21st century?*, en ligne. Von Hantelmann pose des questions fondamentales pour l'écologie médiatique qu'on tente d'identifier et théoriser, par exemple: « How can flexibility be combined with a sense of foundation, of home ? ».

tions locales, selon les besoins d'une multitude de collectifs – irait assez précisément dans cette direction.

Il y aurait peut-être quelque chose à apprendre, de ce point de vue, de l'expérience d'une plateforme similaire de distribution indépendante en Italie, *Distribuzioni Dal Basso* (ou *openDDB*)¹²⁶⁸. Basée à Bologne, celle-ci s'occupe de diffuser des produits culturels (cinéma, musique, livres) issus plutôt de l'auto-production à travers le statut juridique du *Creative Commons*. Notons-le au passage, le fonctionnement comme infrastructure de distribution avec catalogue fixe située certainement *DDB* dans un décalage par rapport à *Tènk* qui développe plutôt une diffusion en VOD sur abonnement avec répertoire transitoire. Chez les premiers est en jeu une alter-économie plus radicale (et précaire, certes) que celle qui informe l'expérience des seconds. Là où cette dernière fonctionne encore selon un principe légal propriétaire et des dynamiques économiques marchandes, *Distribuzioni Dal Basso* expérimente la possibilité de la libre circulation non propriétaire (grâce aux différents régimes *CC*) et celle du don. Chaque ouvrage (filmique, musical ou littéraire), sélectionné et classé dans des sections, est mis à disposition sur la base d'un prix libre : de la somme reçue n'est retenue qu'une petite partie pour le fonctionnement de la plateforme, le reste est directement attribué à l'auteur. Selon une intention de repayer chez ce dernier les dépenses de production et d'alimenter de nouvelles initiatives créatives indépendantes : l'écosystème est bouclé. Cela constitue certainement, comme c'était déjà le cas déjà pour *Tènk*, un cycle cyborg entre les terrains intensifs (de création) et les infrastructures extensives et abstraites (de distribution). L'équipe bolognaise tente de cette manière d'articuler et d'ajuster des infrastructures distributives alternatives à la hauteur des défis et des moyens de l'époque numérique, tout en répondant à des dynamiques nationales qui appartiennent au territoire italien. En Italie, le manque de soutien productif et distributif pour les cinémas de recherche (notamment documentaires) est flagrant, et la nécessité d'une auto-organisation s'impose donc d'une manière plus nette que dans d'autres contextes, qu'en France par exemple où l'accompagnement (public) de ces créations est beaucoup plus significatif. Comme pour *Tènk*, le constat de ces lacunes émerge (avec des propositions de solution autogerées) directement du milieu créatif, car *DDB* a été fondé par le collectif de la société de production bolognaise *SMK*. Un des éléments qui différencie les deux plateformes est justement la politique de diffu-

¹²⁶⁸ Cette initiative italienne est en train de s'élargir au niveau international, en partant du monde francophone : <https://www.openddb.it>

sion publique du catalogue que *DDB* tente de proposer et d'alimenter, en prévoyant un dispositif de co-organisation de projections publiques suite à une prise de contact spontanée. Évidemment, la relative simplicité d'une telle approche ne remonte pas uniquement à une politique militante de diffusion collective et située, mais aussi à la souplesse que le régime *CC* assure. L'usage et la circulation des œuvres classées sous ce statut légal (dont la naissance doit beaucoup aux paradigmes et aux pratiques du web) sont sans doute beaucoup plus libres et flexibles que ne le permettent les formes de circulation soumises au statut de copyright traditionnel. La virtualité du *CC* est donc plus favorable à des individuations locales et elle nous rappelle qu'une certaine « légalité techno-écologique » pourrait être un domaine pragmatiquement incontournable de nos écologies esthétiques.

Chapitre 5

**ÉCOPOLITIQUE
DES IMMÉDIATIONS DOCUMENTAIRES**

RECADRAGE

Au milieu de notre recherche, pour saisir une expérience créative singulière (celle de Gianni Celati), on a proposé un nouveau concept, celui de « décriture » (ou D-écriture, en jouant avec les mots). Les pratiques de « décriture », telles qu'on les a présentées, tentent de penser des mises en récit et des mises en signification qui, empiriques et singulières, mettent en défaut les présuppositions structurant d'habitude nos activités langagières et intellectuelles. Dans ce cadre, sous la catégorie d'« écriture », nous avons réuni toute une série de médiations de nos expériences, où ces dernières font l'objet d'une codification et d'une organisation selon des logiques plus programmatrices que réceptives. On « écrit » donc au détriment des événements particuliers et inclassables (auxquels le système scriptural est inévitablement confronté, surtout d'un point de vue affectif et pré-individuel). Dans ce cadre, « dé-écrire » signifiera moins une renonciation à l'écriture (tout court) qu'une tentative de réveiller sa puissance médiale par un contact avec des phénomènes extérieurs et des processus vivants, de l'ordre d'un immédiat. Il ne s'agit point de chercher une immédiateté absolue, la « fleur bleue introuvable » benjaminienne¹²⁶⁹. Loin de postuler l'effacement de l'élaboration scripturale, en effet, la « décriture » correspond à sa mise au service du mouvement contingent des affects et des signaux d'un milieu vécu. Son émergence au sein de notre travail répondait à une logique similaire : on a mis la puissance langagière à l'épreuve d'une matière singulière d'étude (en l'occurrence des pratiques littéraires documentaires), pour que cette dernière affecte et court-circuite l'expression linguistique en modulant un élément nouveau (le néologisme *décriture*). Placée au sein d'un certain contexte de questionnement et création, la langue dépasse l'inadéquation de son répertoire acquis de catégories et, parcourue par un devenir imprévu, suggère une ligne de fuite créative. La singularité du cas d'étude a ainsi convié le médium verbal à une individuation nouvelle. Malheureusement, à cause de son irrégularité, les dispositifs de gouvernement (de l'expression langagière, dans ce cas) refusent d'accueillir et de laisser cette invention contextuelle se manifester.

En effet, la difficulté engendré par le néologisme « décriture » s'est avérée moins intellectuelle – justifier et étayer ce nouveau terme par une proposition conceptuelle – que pratique, puisqu'il n'était pas possible d'écrire ce nouveau terme à travers le pré-

¹²⁶⁹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003, p. 53.

formatage automatisé de l'ordinateur. Le mot, en effet, était bien marqué au stylo sur la feuille où le plan rédactionnel avait été (immédiatement) ébauché. Cependant, le logiciel d'écriture numérique employé ne voulait pas l'accepter (ne pouvant pas le reconnaître selon son programme). Systématiquement la correction automatique relevait une anomalie dans l'orthographe et, en la jugeant erronée, la corrigeait par une transition forcée vers la forme régulière la plus proche. En supposant une faute de frappe, nos « décritures » étaient régulièrement remplacées (et faussées) pour s'assimiler à de plus tolérables et transparentes formes « d'écritures »¹²⁷⁰. En subissant la censure associée de l'administration orthographique et des logiciels de correction (s'appuyant sur les normes établies par la première), le concept de « décriture » est filtré d'une manière automatique en disparaissant en l'absence d'une attention méticuleuse de notre part. Une attention qui doit passer à rebrousse-poil la rédaction pour décorriger chaque occurrence de l'expression. L'avènement d'une forme inédite face à un événement singulier et contextuel se retrouve ainsi trié et évacué, à cause de l'activation d'un programme qui opère une médiation a priori : voilà, ce que Guattari appelait « une langue rigoureusement assujettie aux machines scripturales »¹²⁷¹. Cette difficulté pratique constitue une mise en abîme parodique – comme une confirmation par la négation – du raisonnement critique même qui avait généré la nouvelle notion et son expression verbale. Et cette anecdote nous présente très clairement les problèmes de la médiation technique que les travaux documentaires nous semblent cibler et tenter de résoudre.

L'exemple minuscule de notre travail rédactionnel recoupe d'innombrables autres occasions où les dispositions établies techniquement normalisent, optimisent et administrent la pluralité métastable de nos environnements expérientiels, en réduisant leur potentiel et en capturant leur devenir. Ce qui a tendance à étouffer dans le cadre de cette rationalisation – par ailleurs non dépourvue de bénéfices pratiques – est la possibilité d'émergence de phénomènes singuliers et irréguliers ainsi que l'occasion pour

¹²⁷⁰ D'autres termes avaient la tendance à subir le même processus de normalisation orthographique, surtout des noms propres (les mots singuliers par excellence), comme celui de « Flusser » détourné systématiquement par une correction en « Fausser ». Le théoricien des médias se retrouve ainsi victime des contraintes de la technique qu'il avait lui-même critiquées. Par son exemple de la carte et du paysage Flusser décrit un « idéalisme forcené » qui ressemble celui que son nom subit, à savoir un processus où les phénomènes particuliers sont modélisés par les protocoles programmés : « La carte ne représente plus le paysage ; désormais, c'est le paysage qui est l'instrument pour nous orienter sur la carte. La vérité cesse d'être la fonction de l'adéquation de la carte au paysage et devient fonction de l'adéquation du paysage à la carte. » (Vilém Flusser, *Essais sur la nature et la culture*, *op. cit.*, p. 16).

¹²⁷¹ Félix Guattari, *Chaosmoses*, Paris, Galilée, 1992, p. 145.

nos gestes médiaux de tracer, en accompagnant ceux-ci, de nouvelles formes. « Cli-chés », « présuppositions », « prescriptions », « fictions », « stéréotypes » : nous pouvons appeler de plusieurs manières ces éléments qui généralisent l'expérience de ce qui nous entoure en désamorçant des possibilités (transformatrices, émancipatrices) d'interaction et d'assemblage avec celui-ci. Ces mécanismes de programmation orthographique, en réalité, se produisent plus selon des logiques tendancielle et diffuses que selon des impositions rigides et verticales. Leur essence fictionnelle ne doit pas être entendue comme « fausse », car elle agit d'une façon tout à fait opérationnelle dans nos milieux de vie. On peut comprendre ces phénomènes à partir d'une certaine strate de l'univers humain qui est celle de la « technogénèse » de nos sensibilités et de notre présence, dont le langage verbal n'est qu'une des composantes les plus archaïques¹²⁷². À ce niveau se dessine d'une manière ambiguë l'alternance entre effets de créativité relationnelle et effets de contrôle externe, entre indétermination et moulage¹²⁷³. Le risque de la technogénèse, c'est donc son glissement fatal dans des phénomènes d'« ortho-génèse » et d'homo-généisation réductrices¹²⁷⁴. Ce qui se passe dans l'espace linguistique – une normalisation qui expulse les variations locales et spontanées, par l'association de techniques normatives et d'appareils numériques – se passe d'une manière analogue dans beaucoup de domaines différents : autant au niveau visuel (lorsque les images sont ramenées à des formats standard, et notre visible avec elles) qu'au niveau agricole (la sélection des espèces rentables pour des productions extensives), au niveau médical (l'élaboration d'un certain concept de santé et de certains outils de soin) que encore au niveau logistique (selon des lignes de déplacement et de transports programmés par nos routes)... La tendance à la optimisation et au contrôle par le truchement d'une délégation instrumentale – accentuée dans notre monde moderne grâce à la multiplication des outils techniques et de leur capacités – concerne une série interminable d'espaces et d'objets quotidiens : des images lissées

¹²⁷² La notion simondonienne de « technogénèse » est, par exemple, employée et questionnée dans les travaux de Katherine Hayles comme « l'idée d'une coévolution des humains et des techniques » (*Lire et penser en milieu numérique*, Grenoble, ELLUG, 2016). Le chercheur italien Dario Cecchi dépie ce terme très dense par l'expression de « constitution technique de l'humain » (aux accents évidemment politiques) qui désignerait « le fait que l'homme ne trouve pas son humanité malgré la présence massive de dispositifs techniques dans sa vie, mais au contraire grâce à ses “prothèses” techniques » (*La costituzione tecnica dell'umano*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 16).

¹²⁷³ La réflexion de Guattari est très lucide à cet égard : « Les transformations technologiques nous contraignent à prendre en compte concurremment une tendance à l'homogénéisation universalisante et réductionniste de la subjectivité et une tendance hétérogamétique, c'est-à-dire à un renforcement de l'hétérogénéité et de la singularisation de ses composantes. » (*Chaosmoses, op. cit.*, p. 16).

¹²⁷⁴ *Ibid.*, p. 118.

de nos portables numériques jusqu'aux tomates standardisées que les supermarchés du monde entier nous proposent¹²⁷⁵. Ce qui est mis à mal dans ce processus est la possibilité de rencontrer les pluralités contingentes qui habitent notre monde vivant, de se co-composer avec elles dans une évolution de nos milieux d'existence. C'est-à-dire, la possibilité d'un travail de médiation immanent et situationnel où nos présences et leurs relations environnementales se retrouvent investies d'une charge potentielle et d'une ouverture réceptive. Ce qui est mis à mal serait, au fond, l'élément créatif et inappropriable que nous allons bientôt appeler « naturel ».

Si l'on entend dans le concept de « médiation » l'ensemble constitué par la raison humaine et les dispositifs (autant sémiotiques que machiniques) dont elle se dote, nous pouvons comprendre ces gestes de « médiation immédiate » comme une fidélité renouvelée aux « tâches affectives » de l'activité rationnelle dont parle Brian Massumi¹²⁷⁶. Sans distinguer donc entre la rationalité et ses techniques, il s'agit d'identifier dans leur conjonction les conditions qui permettent de défaire une certaine « passion pour la généralité [...] ainsi que la logique classificatoire qui l'étaye ». C'est justement ce qu'on voit à l'œuvre d'une façon exemplaire dans un logiciel de correction automatique. Selon Massumi, ces caractères accompagnés par la « passion pour la causalité » ont tendance à nous amener dangereusement à « dé-percevoir la singularité des situations »¹²⁷⁷. Ici il s'agit moins de prôner une instance purement irrationnelle ou technophobe, que de remettre la raison et ses prothèses en jeu dans un laboratoire relationnel et situé. Les terrains privilégiés de ces techniques de re-singularisation seront des événements qui « manifestent une complexité ouverte et émergente ». Leur mode opératoire sera celui de « l'abduction » : dans ce cadre se déploiera, peut-être, une raison immanente et immédiate, qui « a abandonné sa vocation prescriptive et s'offre entièrement à l'intuition »¹²⁷⁸. Les fondements des théories de Massumi n'ont rien d'abstrait, car elles s'ancrent dans une grande sensibilité aux questions posées par nos milieux de vie : tant l'appétence actuelle pour les formes documentaires d'écriture que

¹²⁷⁵ En ce sens, Susanna Lindeberg propose d'associer dans le même ordre de phénomènes la « disparition massive des espèces vivantes aujourd'hui » et les « limitations imposées à l'inventivité humaine » (Susanna Lindeberg, « La question de la techno-écologie », in *Multitudes*, n. 65, 2016, p. 167-177, p. 174).

¹²⁷⁶ Brian Massumi, *L'économie contre elle-même. Vers un art anti-capitaliste de l'événement*, Montréal, Lux, 2018.

¹²⁷⁷ *Ibid.*, p. 194-196.

¹²⁷⁸ *Ibid.*, p. 197-198.

d'autres formes d'engouement contemporain (comme celle pour une production agricole et artisanale locale) s'inscrivent à notre avis dans la recherche de médiations mieux ancrées dans leurs « tâches affectives » et leurs situations contextuelles. Qu'il s'agisse de cultiver des légumes, de bâtir des logements ou de produire des récits audio-visuels, ces approches en train de (ré-)émerger développent des formes de médiation immédiate où l'activité décisionnelle et technique est restituée à des immanences environnementales – à leurs affects, à leur problèmes et à leurs négociations¹²⁷⁹. Elles y installent et défendent des zones de ce que Massumi définit « autonomie décisionnelle ». L'ensemble pluriel de ces gestes dessine le profil (partiel et précaire, certes) d'une éco-politique qui s'oppose aux excès contemporains des médiations technico-institutionnelles.

1.

Ce qui reste de la nature

Lorsqu'on parle d'« éco-politique », ou d'« écologie » au sens plus large, il est presque toujours question de « nature » (dans le sens commun, du moins) : une entité dont l'importance dans les questionnements sociaux contemporains semble avoir connu une croissance proportionnelle à celle de son ambiguïté. Elle est ainsi devenue un champ de bataille où se disputent des pratiques et des discours très différents, et son statut ne pourra certainement pas sortir inchangé de cette bataille. En constituant les méthodes documentaires en possible « nouveau front écologique »¹²⁸⁰ (dans le cadre d'une écologie qu'on a appelé « générale »), on se cogne rapidement contre le problème de la définition du « naturel ». Nos réflexions précédentes l'ont montré, la corrélation entre pratiques documentaires et univers naturel ne concerne pas – ou ne concerne que d'une manière tangentielle – les œuvres qui documentent et expliquent des phénomènes soi-disant « naturels » (comme les films de divulgation scientifique

¹²⁷⁹ Nous nous rapprochons ici de la transdisciplinarité, heureuse et pragmatique, de l'« écosophie » guattarienne : « La nouvelle référence écosophique indique des lignes de recomposition des praxis humaines dans les domaines les plus variés. » (Felix Guattari, *Les trois écologies*, *op. cit.*, p. 21)

¹²⁸⁰ L'introduction à un dossier de la revue *Multitudes* autour de ce thème définit le concept de « front écologique » (auquel nous avons fait référence) comme « une zone avancée des combats où l'écologie se fait et se défait dans une lutte autour de valeurs et d'idées » (Hicham-Stéphane Afeissa, « Nouveaux fronts écologiques », in *Multitudes*, n. 36, 2009, p. 151-154, p. 152).

consacrés aux animaux ou aux plantes)¹²⁸¹. La « nature » dont il est question ici est d'un autre ordre, bien plus inclusif, assez large pour que, à l'issue de ce déplacement, même notre invention du mot « décriture » puisse relever d'une créativité « naturelle » à nourrir et protéger des excès programmeurs.

Notre travail n'aura pas principalement pour objet des créations *sur* la nature. Il s'agira plutôt de porter notre attention sur des manières de créer *avec* la nature (dans un milieu) ou *à travers* la nature (par la vitalité propre à ce milieu). Il ne sera donc pas question de s'intéresser à « l'art dans la nature » que hermann de vriies disait détester¹²⁸². Ayant été botaniste pour ensuite se consacrer à l'activité artistique, situé ainsi à la croisée entre études scientifiques et création, cet artiste hollandais est placé au mieux pour aborder le problème de la nature et d'un rapport « écologique » à la production esthétique (dans un sens élargi). Quelque chose d'exemplaire se dégage de « *The meadow* » – à savoir, « Le pré » en anglais – un de ses travaux les plus mémorables bien que minimal) ayant eu lieu entre 1986 et 2013. Après avoir habité près de la mer du Nord, de vriies s'est déplacé au Sud pour installer sa maison et son atelier en Allemagne méridionale. La gestion de cet environnement rural et de ses ressources était confiée à l'exploitation industrielle et à sa maîtrise productive. Le milieu « naturel » se retrouvait donc gouverné par la médiation d'un plan économique agencé à l'aide d'instruments mécaniques et chimiques : le résultat d'une telle programmation était une surface extrêmement régulière et homogène de champs disposés par les objectifs extractivistes de l'industrie agro-alimentaire¹²⁸³. Confronté à ce contexte paysager et sociétal, l'artiste a décidé d'acheter une parcelle de terrain au milieu de ces champs pour en faire un usage tout à fait différent. Au lieu d'imposer à cette parcelle le traitement « économique » privilégié par ses voisins, il a laissé les formes de vie

¹²⁸¹ Nous renvoyons à la position prise par Baptiste Morizot à l'égard du type d'attention que le dispositif du documentaire animalier traditionnel met d'habitude en place au détriment d'autres approches perceptives plus diplomatiques (ce qu'il appelle « le silence de l'observation ») qu'on a vu à l'œuvre d'une manière emblématique chez Frammartino : « Car s'il est bien un dispositif narratif qui, la plupart du temps, refuse de faire justice au silence qu'exige l'éthologie diplomatique, c'est celui des films documentaires. Ces derniers ont souvent le vice conjoint de personnaliser les êtres sur le modèle de l'ego humain, et de dramatiser leur existence par les artifices d'un darwinisme grossier. » (*Les diplomates*, *op. cit.*, p. 164 et 165).

¹²⁸² Cet artiste revendique le refus (ortho-graphique) des majuscules « hiérarchisantes ». Pour avoir un aperçu de son travail, nous renvoyons à son site personnel (<http://www.hermandevriies.org>), ainsi qu'au travail monographique de Mel Gooding, *herman de vriies : chance and change*, Londres, Thames & Hudson, 2006.

¹²⁸³ L'économie agro-industrielle constitue la pointe la plus avancée d'un modèle métaphysique « pastoral » et « néolithique » très ancien, pour revenir à la réflexion de Morizot (*Les diplomates*, *op. cit.*, p. 77).

(« naturelles ») les plus variées occuper librement cet espace selon un principe spontanée de co-composition environnementale. Au fil des années, le terrain de l'artiste commença à fourmiller de vie « sauvage » : c'était la vie enchevêtrée des différentes herbes, fleurs et arbustes (ainsi que des bêtes qui accompagnent toujours les milieux végétaux), autant d'entités que les champs alentours annihilait par un tri systématique et impitoyable opéré par les machines et la chimie. L'artiste pouvait donc contempler la lente repoussée d'une forêt ancienne (et nouvelle), en profitant de ses fruits par la cueillette. La bois n'attendait que le lâcher-prise humain pour resurgir.

Comment l'instance naturelle est-elle devenue protagoniste de cet événement ? D'un côté, il ne s'agit pas du « naturel » en tant qu'objet de contrôle et d'exploitation, celui du contexte scientifico-industriel de la campagne limitrophe. Un contexte disposé par le paradigme que Morizot a appelé « action directe positive »¹²⁸⁴. De l'autre, dans l'économie créative de l'œuvre, la nature n'est pas un outil, une matière symbolique ou encore un fond à arranger pour exprimer une individualité (comme cela peut arriver dans le *land art* que de vriies critique ouvertement). Ce n'est pas non plus du pur sauvage, car son émergence certes incontrôlée se déroule dans la complicité d'un choix « humain ». De quoi s'agit-il alors ? La nature est plutôt ici quelque chose *avec* laquelle on crée, comme une partenaire. Ou mieux, quelque chose *par* lequel une création advient, selon une dynamique d'agentivité diffuse et complexe qui, du point de vue humain, est moins de l'ordre d'une « œuvre » que d'un *désœuvrement*. Ce désœuvrement (non passif) nous renvoie au modèle que Morizot a défini « action indirecte négative »¹²⁸⁵. Il s'agit plutôt d'une collaboration entre un collectif d'existences variées, au sein du processus improvisateur de leur accordage. En commentant son travail, de vriies tente ainsi de donner un horizon explicatif à ses opérations créatives :

nous nous sommes tellement éloignés de la nature, nous l'avons tellement modifiée, manipulée, détruite, nous avons si bien oublié qu'elle est l'art par excellence, que seul un artifice de plus, celui de l'art humain, peut nous aider à la retrouver. parce que nous avons perdu toute relation d'immédiateté avec la nature, nous avons besoin de la

¹²⁸⁴ *Ibid.*

¹²⁸⁵ *Ibid.* La vertu d'un tel modèle reposerait dans sa vocation à accueillir l'élément naturel en tant que « feral, c'est-à-dire sauvage moins la sauvagerie, moins le déchaînement », en laissant une place pour le développement de « dynamiques co-évolutives » qui connectent « des formes de vie qui sont *parmi nous par elles mêmes* » (*Ibid.*, p. 82 et 87).

médiation supplémentaire de l'art pour restaurer l'unité que nous formions avec elle.¹²⁸⁶

Il nous semble que de vriies est ici en train d'indiquer une approche de la nature qui postule l'unité – quelque peu paradoxale, certes – d'une « médiation immédiate », à savoir l'unité que l'agentivité humaine (et technique) compose avec celle de l'événement naturel. Ce n'est pas du tout une unité fusionnelle, mais plutôt l'unité d'un rapport intérieur. La recherche de la « nature » nous entraîne dans une zone d'indistinction, de court-circuit et d'enveloppe des éléments humains et non-humains, de la part passive et de la part active. Il s'agit d'un mouvement relationnel et transformateur, un opérateur de continuité et de variation (de continuité dans et par la variation). Il est ici question d'une nature environnementale, situationnelle et processuelle (*natura naturans*), plutôt que d'une nature objective et statique (*natura naturata*). Le commentaire de l'artiste hollandais semble exclure toute possibilité d'envisager la nature comme un moment extérieur ou comme une condition originaire (une immédiateté primitive, égarée, perdue) en reconnaissant un enchevêtrement irréversible entre le naturel et l'humain. Bien qu'irréductibles, l'élément de la médiation et celui d'une immédiateté naturelle se retrouvent nécessairement connectés : dans cette même correspondance s'inscrit ce qu'on a appelé à plusieurs reprises la méthode documentaire.

Mais comment de vriies ose-t-il évoquer le nom si contradictoire et boiteux de « la nature » à l'heure de l'Anthropocène¹²⁸⁷ ? À savoir à l'heure de la dégradation de l'altérité naturelle, dévorée par la propagation des activités humaines. Après que de nombreuses voix critiques (à commencer par celle de Bruno Latour) nous ont poussés à avouer qu'aujourd'hui les relations entre humains et non-humains sont tellement enchevêtrées au sein des milieux de vie que le terme « naturel » est devenu insoutenable – notamment à cause de sa connivence avec le pôle « culturel » et de l'indéfendable clivage qui l'en distingue. L'anthropologie critique, d'Ingold jusqu'à Descola, a démontré que la distinction entre univers humain et univers naturel relève d'une construction moderne et occidentale, qui n'est pas pertinente dans la plupart des

¹²⁸⁶ Cit. in *L'art en marche*, Digne-les-Bains, Images En Manoeuvre, 2012, p. 124.

¹²⁸⁷ Le terme « anthropocène » a récemment connu un essor remarquable d'abord dans le débat géologique et ensuite dans les sciences humaines et sociales. En extrême synthèse, il désigne l'enchevêtrement profond des activités humaines, devenues forces géologiques, et des conditions environnementales dont les changements climatiques seraient un symptôme majeur. Voir à ce sujet : Rémi Beau et Catherine Larrère (éd.s), *Penser l'Anthropocène*, Paris, Presses de Sciences Po, 2018.

autres sociétés (et probablement dans notre société à venir non plus)¹²⁸⁸. S'il faut s'en débarrasser chez nous, c'est que ce paradigme « naturaliste » serait responsable de l'incapacité critique de prendre soin en tant qu'êtres humains des relations avec ce qui nous entoure, à savoir les phénomènes « naturels ». De ce point de vue, il serait donc temps d'expulser les pratiques et les discours dangereux qui établissent et agencent le champ du naturel : bref, il est urgent d'abolir la « Nature ». Du moins, telle serait la position de Bruno Latour qui exprime sans doute une des pensées les plus averties mais aussi controversées autour de notre contemporanéité anthropocénique¹²⁸⁹. On ne peut pas, à son avis, penser notre époque « écologique » à la lumière de cette notion empoisonnée : « La nature n'est pas en question dans l'écologie qui en dissout au contraire les contours et en redistribue les agents »¹²⁹⁰. S'il faut libérer les conduites et les réflexions de l'écologie de la question du naturel, c'est que celle-ci nous empêche de saisir (autant d'un point de vue épistémologique que pratique) les présences et les relations propres à la vie des milieux et constituant le véritable objet de l'enquête écologique. Penser et agir selon le régime de naturalité représente un frein car, par ses présupposés, cela ne permettrait pas de poser clairement les questions capitales de l'éco-politique : « qui parle ? qui agit ? qui peut ? [...] Combien sommes-nous ? »¹²⁹¹. La « nature », ce serait la pomme du pêché moderniste, devenue ainsi un chantage nocif pour une écologie politique qui devrait s'abstenir face à la tentation permanente de l'invoquer :

L'écologie politique ne cherche pas à *protéger* la nature et n'a jamais cherché à le faire. Elle veut au contraire prendre en charge, de façon plus complète, encore plus mêlée, une diversité encore plus grande d'entités et de destins. Si le modernisme prétendait dominer le monde, l'écologie, elle, se mêle de tout.¹²⁹²

¹²⁸⁸ Voir, par exemple, en traversant la Manche et l'Atlantique à partir de la France : Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005 ; Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Zones sensibles, 2013 ; Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais*, *op. cit.*.

¹²⁸⁹ Ses publications plus récentes mobilisent (prudemment) la figure de Gaïa de façon à fournir une alternative avantageuse à l'invocation de « la nature » : voir *Face à Gaïa (op. cit.)* ainsi que *Où atterrir ?* (Paris, La Découverte, 2017).

¹²⁹⁰ Bruno Latour, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences sociales en démocratie*, Paris, La Découverte, 1999, p. 37.

¹²⁹¹ *Ibid.*, p. 130.

¹²⁹² *Ibid.*, p. 37.

Penser l'écologie comme problème « politique », d'ailleurs, constitue exactement ce que le partage moderne de naturel et culturel exclue a priori en assignant le premier terme aux objets inanimés soumis à la connaissance scientifique tandis que le deuxième terme est associé aux êtres humains et aux espaces de discussion, changement et diplomatie du politique et de l'historique¹²⁹³. Dans un régime écologique non-moderne devrait s'établir, selon Latour, des conditions d'indistinction entre les domaines qui entraîneraient une saine crise de l'objectivité (la seule crise à prendre en compte et à élaborer dans l'horizon écologique).

L'écologie politique ne fait pas glisser l'attention du pôle humain au pôle de la nature ; elle glisse d'une *certitude* sur la production des objets sans risque (avec leur séparation claire entre choses et gens), à une *incertitude* sur les relations dont les conséquences inattendues risquent de perturber tous les ordonnancements, tous les plans, tous les impacts.¹²⁹⁴

Lorsque l'anthropologue français prône son abolition au nom d'un passage à la catégorie plus pertinente de Terre (ou celle de Gaïa), il pense d'un ton ironiquement indigné à un concept de Nature bien précis : à savoir, « “la nature” – ce mélange de politique grecque, de cartésianisme français et de parcs américains »¹²⁹⁵. Par cette condensation extrême, Latour dessine le terrain d'un parcours de la pensée et des pratiques du monde « naturel » (dans l'espace occidental) qui rassemblerait des espaces et des histoires différentes autour d'une même séparation entre le domaine humain (politique, langagier, interactif) et le domaine non-humain (matériel, muet, passif)¹²⁹⁶. Dans sa pirouette définitoire, il cite à ce propos le gouvernement de la *polis* grecque (où l'établissement de la vie politique ne se serait opéré que par l'isolement d'un impolitique : le naturel) ; ensuite, il se réfère au rationalisme cartésien et à son potentiel de clivage « scientifique » entre la vie intérieure du sujet pensant, doté d'âme et de volonté, et celle du monde factuel, extérieur et inanimé ; pour finir, c'est l'idée d'une nature

¹²⁹³ D'un côté l'immobilité éternelle (de la soi-disante matière), de l'autre l'évolution progressive et historique (du soi-disant esprit).

¹²⁹⁴ *Ibid.*, p. 141.

¹²⁹⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹²⁹⁶ Pour ce qui concerne la question du régime (superficiellement) moderne et ses alternatives non-modernes, nous suggérons aussi la référence de Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 2006.

« sauvage » et vierge à séparer des activités humaines (la *wilderness* américaine) qui est convoquée en repoussoir. Ce ne sont que trois repères pour baliser un ensemble de phénomènes qui ont dessiné un clivage entre l'expérience des sujets humains et tout l'univers des présences non-humaines alentours.

Que reste-il donc de la nature, après une telle critique, largement justifiée ? Quelle nature peut nous rester, après toute la série de relativisations et de critiques (dont Latour n'est qu'un exemple, bien qu'excellent¹²⁹⁷) qui lui ont été adressées au nom de l'écologie ? Certes, le terme (et son potentiel conceptuel) semble avoir été sali et broyé par ces analyses – sans doute importantes et aiguës. Malgré la déclaration latourienne de décès, il nous semble pourtant que quelque chose reste, quelque chose résiste. Ce n'est pas un hasard ni une distraction si de vriies fait référence au naturel à propos de sa médiation de l'immédiateté, en compagnie de nombreux militants et théoriciens de l'écologie. Comme si la nature était un fantôme, une entité spectrale qui survit à sa mort et nous hante depuis un état posthume, par une vie renouvelée qu'on peine à saisir. Bien sûr, ce n'est que par un certain entretien et une certaine mise à jour d'une telle formule (« la nature ») qu'on pourra l'accepter. Il faudra penser une nature « écologique » ou « écosophique » qui ne soit pas réductible à la nature « scientifique » et « objective ». En ce sens, il est peut être opportun, en suivant la réflexion de Flusser, de confronter le concept de « nature » issu de la science moderniste, à savoir « l'ensemble inanimé des choses animées et inanimées », à celui pré-moderne de « *phusis* » (qui lui correspond dans la culture de la Grèce ancienne) comme « l'ensemble animé des choses animées et inanimées »¹²⁹⁸. Le premier paradigme présuppose l'inanimation des éléments (qui pourront ainsi être connus, abstraits et gouvernés par le sujet rationnel, depuis un extérieur), tandis que le deuxième postule une animation transversale et plastique (que l'être humain partage depuis une intériorité avec les autres éléments des milieux qu'il habite). La nature-en-tant-que-*phusis*, re-connectée à sa vocation étymologique gréco-latine au mouvement et à la génération (*nasci* > *nata* > *natura*), instaure peut-être un horizon conceptuel plus adapté aux questionnements écologiques qui marquent notre univers contemporain. Ce sera un horizon plus instable et tremblant, comparé à celui solide, structuré et objectif de la « vieille » nature

¹²⁹⁷ Voir aussi Timothy Morton, *Ecology without Nature*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2010.

¹²⁹⁸ Vilém Flusser, *Essais sur la nature et la culture*, *op. cit.*, p. 118.

scientifique. Ce sera donc une nature un peu aérienne, poreuse et atmosphérique, comme le souffle animateur qui traverse mystérieusement le film *Le quattro volte* de Frammartino. Ce sera une nature métabolique qui se manifeste dans des échanges fluides et métamorphiques.

Dans cette perspective, Frédéric Neyrat nous invite précisément à « penser la nature en termes génétiques », c'est-à-dire à concevoir la « nature comme genèse et non comme structure »¹²⁹⁹ : ce n'est pas un objet fini et déterminé, dont on pourrait s'emparer ou qu'on pourrait « protéger ». Il fait explicitement écho par ces réflexions à l'anthropologie de Viveiros de Castro qui, depuis ses terrains de recherche amazoniens, propose d'affirmer « la variation comme nature »¹³⁰⁰. Cette nature représenterait quelque chose d'« *inconstructible* » qui demeure « le transcendantal de toute construction », quelque chose qui ne peut faire l'objet d'aucun « projet », étant elle-même un devenir qu'on nommera plutôt « trajet »¹³⁰¹. Seules des pratiques ouvertes et expérimentales comme celles initiées par la méthode documentaire (par exemple) nous semblent à même d'intercepter et accompagner attentivement ces « trajets naturels » par leurs médiations ouvertes. Aussi et surtout par leurs difficultés et leur détours, ceux qu'on a observé dans les créations de Celati ou l'écriture de *Bella e Perduta* (Marcello-Fgaiser) : ce n'est pas un hasard si Neyrat évoque les termes de « retard » ou d'« entrave » afin d'arriver à envisager la nature comme un écart intérieur à accueillir, à élaborer, à déployer¹³⁰². C'est en ce sens que nous pouvons réinterpréter la prise de position « attentionnelle » d'Arne Naess sur la question naturelle :

¹²⁹⁹ Frédéric Neyrat, *La part inconstructible de la Terre*, *op. cit.*, p. 39-40.

¹³⁰⁰ Eduardo Viveiros De Castro, *Métaphysiques Cannibales*, Paris, PUF, 2009, p. 42. Cette nature génétique s'opposerait, selon Neyrat, à tout projet « moderne » d'« éloignement radical » (comme clivage entre sujet humain et objet moderne), ainsi qu'à tout projet « éco-moderne » d'« interconnexion absolue ». Frédéric Neyrat, *La part inconstructible de la Terre*, *op. cit.*, p. 35. Dans la seconde catégorie, le philosophe classe tout un ensemble d'approches écologiques de l'Anthropocène où l'immanence environnementale tend à produire des gestes d'identification (à la technique) et de manipulation, plus que de respect des altérités. Latour, selon Neyrat, ne serait pas innocent à cet égard.

¹³⁰¹ *Ibid.*, p. 278. Il précise son propos ainsi : « Nous proposons de nommer *natura denaturans* – nature dénaturante – ce qui, de l'intérieur de la nature, comme nature, s'oppose aussi bien à la productivité de la nature qu'à la nature comme simple produit ».

¹³⁰² Nous avons déjà évoqué la notion de « diplomatie » (c'est-à-dire, d'un « art de composition des rapports ») pour définir l'ensemble de médiation et de communication fragiles mais puissantes qui habitent cet écart par une recherche d'échange et mutualisme : Baptiste Morizot, *Les diplomates*, *op. cit.*, p. 37. Les travaux documentaires présentés constitueront pour nous autant de généraux cas diplomatiques où les différences et les multiplicités générées par la nature dans toute co-existence environnementale (humaine et non-humaine) sont assumées, écoutées et entretissées.

Le concept de nature, qui est ici pertinent, implique que la nature n'est pas seulement l'instrument de la réalisation de fins personnelles, mais qu'elle est indépendante et nécessite de notre part une attention inconditionnelle.¹³⁰³

Ce régime naturel où l'obstacle et la génération s'entretiennent transforme les phénomènes naturels dans des processus qui demandent à nos techniques et à nos intelligences des gestes d'improvisation, d'écoute et d'ajustement. On pourrait donc affirmer que la nature (cette nature qui reste, après et malgré le « modernisme » et l'« écologisme ») représente une puissance toujours à naître, jamais bouclé et saisi. Un « reste » est à la fois un élément passé qui insiste et un élément voué au devenir (ce qui reste à découvrir, rencontrer, comprendre) : la nature en tant que force à la fois archaïque et pionnière. Elle disparaît et resurgit sans cesse, même au cœur des projets industriels les plus impitoyables, elle est prête à remonter d'une manière imprévisible comme en témoigne la « friche » artistique de de vriies. En commentant l'*Épître aux romains* de Paul, Agamben a pu affirmer que « le reste » est à la fois « un excès par rapport à la partie et de la partie par rapport au tout »¹³⁰⁴. Dans cette notion, le philosophe italien a reconnu « une machine sotériologique très particulière » qui essentiellement défendrait l'expérience des « vivants » autant des eschatologies de la « ruine » que de celles du « salut ». En tant qu'insauvable, le reste ne peut pas être épuisé ni projeté, il fuit ainsi toute hypothèse ou dispositif de totalité : il « excède de manière irrémédiable le tout eschatologique ». Telle est la « nature restante », une fois traduite dans les termes théologiques de la réflexion agambenienne : une nature des vivants libérés de toute mission (d'origine ou de destination), qui ne peut pas dicter un salut originaire aux technophobes et, en mêmes temps, qui ne se laisse pas dicter un salut progressif par les modernistes forcenés. C'est une expérience sans principe (*an-anarchique*).

On pourrait caractériser la méthode documentaire – que cherche à mettre en valeur notre réflexion – comme étant en quête de ces restes de nature. Conformément à ce qu'indique Pierre-Damien Huyghe dans *Le cinéma avant après*, ce qui fera la richesse d'un plan, ce sera ce surgissement d'inattendu que la caméra et les micros parviendront à saisir en surplus de ce qui aura été planifié. Aussi bien préparé qu'ait été un

¹³⁰³ Arne Naess, *Ecologie, communauté et style de vie*, Paris, Dehors, 2008, p. 115.

¹³⁰⁴ Giorgio Agamben, *Le temps qui reste. Un commentaire à l'Épître aux Romains*, Paris, Payot et Rivages, 2000, p. 100.

tournage, c'est de sa disponibilité expérimentale envers « ce qui est à naître » (*natura*) d'imprévisible et d'inconstructible en son sein qui fera la beauté propre de toute expérience documentaire. La tendresse amoureuse entre un taulard macho et une trans (*La bocca del lupo*) ; les mouvements ingouvernables d'un troupeau de chèvres (*Le quattro volte*) ; des rencontres imprévisibles lors d'une journée d'errance pédestre (*Verso la foce*) ou encore la mort précoce et « réelle » d'un personnage (*Bella e perduta*) : autant d'exemples, tirés du corpus analysés, de l'enquête documentaire du reste naturel.

Cette nature qui nous reste en excédence de toutes nos constructions n'est donc pas vraiment « nôtre », elle dépasse déjà toujours les représentations qu'on « construit » contre elle ou en son nom : « elle dépasse les bornes de “notre” nature », comme l'écrit Massumi. On ne peut pas s'en emparer pour discourir de « notre nature » – celle du genre humain, des « femmes », des gens du Maghreb, des oiseaux... – selon cette mauvaise habitude de « naturaliser » au nom d'une origine (mythique) ou de s'approprier au nom d'une gestion (exploitatrice). Elle s'avère une nature « contre nature »¹³⁰⁵. Connectant notre intérieur (infra-individuel) à notre extérieur (trans-individuel), l'espace du naturel décrit par Massumi nous traverse et nous enveloppe dans une dimension potentielle qui dépasse toujours le niveau de la subjectivité individuelle et humaine. C'est elle que traquent les expériences documentaires étudiées dans ce travail, qui sont toutes animées par une quête ou une énergie relevant d'une certaine « sauvagerie » : celle d'un buffle à accueillir et élever (*Bella e perduta*), celle d'une communion païenne avec la forêt (*Alberi*) ou celle des formes de vie marginales – avec leurs témoignages, physiques et verbaux – chez Gianfranco Rosi. Cette nature nous reste, selon Susanna Lindberg, après un certaine « déconstruction » où elle aurait « perdu sa fonction de *fondement* tout en réapparaissant en tant que *force d'irruption* ou *événement* »¹³⁰⁶. Elle pourrait être décrite comme un « fond » constituant le « domaine des potentialités à partir duquel l'individuation peut être pensée »¹³⁰⁷. Nos pratiques

¹³⁰⁵ Brian Massumi, *L'économie contre elle-même. Vers un art anti-capitaliste de l'événement*, op. cit., p. 172. Il développe ainsi sa réflexion : « C'est une expression de la part de l'inhumain en nous, débouchant sur une action à contre-courant. C'est, tout simplement, la « nature » sans possessif : une nature qui se possède elle-même. C'est la nature définie comme réserve (infra-)active de potentiel activante dans le monde et qui débouche sur des devenir excessifs exprimant une autonomie décisionnelle. Au fond, la nature est la tendance du monde à redevenir sauvage » (*Ibid.*).

¹³⁰⁶ Susanna Lindberg, « La question de la techno-écologie », in *Multitudes*, n. 65, 2016, p. 167-177, p. 167. Comme un processus empirique qui défie autant l'« idée que la nature est quelque chose d'intact, voire de sacré, qu'il faut garder et protéger tel quel » que l'« idée que l'écologie est juste un problème technique » (*Ibid.* p. 168).

¹³⁰⁷ *Ibid.*, p. 172.

documentaires viseront et vivront de toute une panoplie de (micro-)événements « naturels » qu'ils auront su à la fois générer, capturer et libérer dans les meilleurs de leurs trajectoires créatives : ces micro-événements seront les moteurs de leurs ciné-indivduations (collectives).

Autant chez Lindeberg que chez Neyrat, le renouvellement d'une certaine théorie du naturel se développe dans le cadre de la redéfinition d'un rapport des médiations techniques à celui-ci – selon une tentative d'esquiver des superpositions dangereuses, soucieuse en revanche de prendre soin de leurs rapports mutuels¹³⁰⁸. C'est précisément en questionnant les schèmes relationnels entre médiations techniques et immédiateté des phénomènes naturels que se développent des pensées et des pratiques écologiques : à savoir des régimes d'habitation de nos milieux, ceux-ci étant le résultat métastable des interactions entre techniques et fond naturel. Nous suggérons ainsi d'entendre l'écologie (politique) comme un effort incessant de médiation immédiate où les techniques doivent s'élaborer dans un rapport empirique et attentif à une irréductible immédiateté naturelle, plutôt que dans l'identification et la maîtrise d'une « technologie autiste »¹³⁰⁹. Plutôt que se confier à un luddisme trop rapide (bien que séduisant et en partie justifié face aux excès accélérationnistes actuels), les réflexions éco-politiques sur lesquelles nous appuyons notre démarche semblent surtout demander comment faire en sorte que ne « diminue » pas « le contact avec le médium ou le milieu dans lequel la technique se meut » (notamment « dans la mesure où ce médium est la *nature* »)¹³¹⁰. Des rapports alternatifs entre médiation technique et immédiateté naturelle existent : nous les avons rencontrés dans les pratiques documentaires que nous venons d'analyser et qui, en quelque sorte, nous imposent d'être cherchées, désirées, étudiées et diffusées.

¹³⁰⁸ Neyrat proposait à ce sujet de penser à partir de la nature dénaturante « un rapport *non-constructiviste* aux technologies », alors que Lindberg suggérait que « la nature est ce qui *arrive* à la communauté technique – ce qui lui fait défaut et la met au défi » (*Ibid.*, p. 176).

¹³⁰⁹ Frédéric Neyrat, *La part inconstructible de la Terre*, *op. cit.*, p. 50.

¹³¹⁰ Arne Naess, *Écologie, communauté et style de vie*, *op. cit.*, p. 174.

2.

Voyage en Italie : bio-esthétique écologique

La question de la nature et des techniques posée selon une approche éco-politique peut être reliée d'emblée à une série d'importantes théories critiques de la gouvernamentalité articulées pendant les dernières décennies autour du concept de « bio-politique ». Bien qu'elles ne soient pas toujours inscrites dans des cadres explicitement « écologiques » (le déjà mentionné Massumi est un cas heureux de cette jonction), la solidarité entre les deux discours nous paraît significative. Surtout si approchée à travers la catégorie polyvalente de « médiation ». Nous avons ainsi tâché de rendre sensible et opérationnelle une telle proximité au cours de notre recherche, par exemple en lisant les écologies (esthétiques) comme des formes de résistance à des dispositifs d'économie gouvernementale. Réunis entre autres par un intérêt collectif et central pour le travail de Foucault, les penseurs des phénomènes bio-politiques ont trouvé par ailleurs une de leurs patries dans l'Italie contemporaine¹³¹¹. Parmi l'ensemble des auteurs italiens du domaine désormais très connus à l'étranger (et souvent rassemblés autour de la catégorie d'*italian theory*), nous retrouvons par exemple Giorgio Agamben, véritable crypto-sujet de notre recherche, et Roberto Esposito – les plus célèbres du groupe avec Toni Negri¹³¹².

L'ensemble riche de connexions entre les réflexions de l'*italian theory* et les questions d'écologie médiale trouve une confirmation importante au sein de la pensée de Pietro Montani, un philosophe moins largement connu à l'étranger, autour de la notion de « bioesthétique ». Cette notion a permis à Montani d'articuler efficacement les ana-

¹³¹¹ Cela constitue, évidemment, une raison supplémentaire d'intérêt pour ce courant (au-delà de ses affinités avec les pensées éco-politiques) dans le cadre d'une continuité géo-culturelle et chronologique avec notre corpus de recherche.

¹³¹² En 2014, un colloque international co-organisé par les universités Paris-Ouest Nanterre La Défense et Paris-Sorbonne s'est penché sur la question « L'italian theory existe-t-elle ? / Does Italian theory exist ? ». Deux publications différentes, l'une en langue italienne et l'autre en langue française, ont réuni l'essentiel des travaux du colloque : Dario Gentili et Elettra Stimilli, *Differenze italiane. Politica e filosofia : mappa e sconfinamenti*, Roma, DeriveApprodi, 2015 et Silvia Contarini-Hak et Davide Luglio (éd.s), *L'Italian theory existe-t-elle ?*, Paris, Mimesis, 2015. Faute de temps et d'espace, nous n'allons pas évoquer d'une manière approfondie les travaux de Roberto Esposito qui ont pourtant nourri nos analyses. Nous signalons juste les principales éditions en langue française de ses textes : *Communitas : origine et destin de la communauté*, Paris, PUF, 2000 et *Communauté, immunité, biopolitique*, t Paris, Prairies ordinaires, 2010.

lyses biopolitiques aux questions de la sensibilité (appareillée)¹³¹³ : « esthétique » en ce sens désigne l'ensemble des conditions de perception, ce qui dépasse le simple domaine de la création artistique et du beau. Le projet intellectuel bioesthétique est inauguré par le constat crucial de « la puissante convergence de la technique et de la biopolitique au sein d'un projet commun “[d’] assurance” de la vie »¹³¹⁴. Par « bioesthétique », le philosophe italien entend ainsi le système des dispositifs qui constituent et alimentent les rapports entre les formes de vie et leurs facultés perceptives et communicatives (à savoir, leur médialité) : ce qui aujourd'hui, poussé par des logiques générales et impersonnelles de gouvernementalité, semble virer vers une tendance à « anesthésier, c'est-à-dire à réduire l'exposition de la sensibilité à la contingence »¹³¹⁵. Le travail de Montani – qu'on a déjà convoqué au fil de nos analyses – a été donc consacré à l'identification et à la description des « mécanismes d'assurance et de délégation pris en charge par la technique » au nom d'une gestion biopolitique de la vie collective¹³¹⁶. Cependant, cette même vie collective – qui engendre et habite inévitablement des milieux en devenir – postulerait plutôt un « horizon mobile et ouvert au possible » et une sensibilité à « tout événement absolument contingent, et potentiellement insignifiant » où se produisent sans cesse « de nouvelles formes de régularités dans le monde de l'expérience »¹³¹⁷. À l'économie biopolitique des « fonctions vica-

¹³¹³ Encore peu connu et traduit en France, un bon accès à la pensée de ce philosophe italien pourrait être un de rares articles parus en langue française dont le thème est exactement le lien entre esthétique et bio-pouvoir : « Esthétique et an-esthétique du biopouvoir », in *Klesis. Revue philosophique*, n. 8, 2008, p. 62-71. L'introduction de ce texte résume parfaitement l'ensemble des repères qui balisent sa réflexion : « L'ensemble des pratiques et des dispositifs du pouvoir orientés sur le vivant (sur l'être biologique de l'homme) plutôt que sur le citoyen (sur l'homme entendu comme sujet de droits), que l'on rapporte aujourd'hui communément au concept de “biopolitique” », semble exercer une influence croissante sur la faculté d'auto-compréhension de notre époque ; en relation aussi à des phénomènes tels que la globalisation, les technosciences humaines, le développement de ce qui peut être fait artificiellement dans la vie biologique de l'homme et les nouvelles technologies de communication et de production d'images. Dans les réflexions qui suivent, je m'interrogerai sur le fait de savoir s'il existe ou non une relation entre ces phénomènes à peine cités et le territoire de l'esthétique. Et, s'il est opportun, comme je le pense, de parler d'une véritable “bioesthétique” pour rendre compte de certaines émergences significatives dans le champ d'intersection entre technique et biopouvoir, dont on risquerait sinon de ne pas saisir la nature spécifique. » (p. 62).

¹³¹⁴ Pietro Montani, *Bioesthétique : sens commun, technique et art à l'âge de la globalisation*, Paris, Vrin, 2014, p. 8. Nous faisons ici référence à la seule traduction française d'un livre du philosophe italien.

¹³¹⁵ *Ibid.*, p. 9. La référence à la pensée de Roberto Esposito (établie entre les notions de communauté et d'immunité) est ici explicitée et argumentée : « L'immunité désigne donc en même temps un mode de protection présupposant la présence d'un mal à combattre, comme le démontre clairement la production artificielle d'anti-corps par le vaccin, et une forme d'exemption à l'endroit des obligations qui unissent les membres d'une communauté (c'est-à-dire du *munus* : dette originaire des membres de la *com-munitas*). » (*Ibid.*, p. 36).

¹³¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹³¹⁷ *Ibid.*, p. 57-59.

riantes » exercées par les agencements techniques, s'oppose une prestation écologique de correspondance avec les milieux et leurs imprévisibles événements. Dans le lexique kantien qui lui est propre, Montani revendique la nécessité d'entretenir un échange constant et circonstanciel entre le « transcendantal » et « l'empirique »¹³¹⁸. Située « à leur frontière », la communauté des vivants devrait se constituer d'une manière contingente et processuelle par une faculté « esthétique » qui élabore constamment ses catégories et ses normes en fonction d'une attention aux situations sensibles. Le sens de la catégorie de « bioesthétique » nous apparaît ici éminemment « écologique » (bien que ce lexique n'appartienne pas directement à Montani), dans le sens de l'« écologie esthétique » décrite par Guattari. Ce qui s'oppose à sa dynamique (attentionnelle) par une action biopolitique de filtrage, de production et de conditionnement serait « la sélection (ou construction) artificielle d'environnements, de stimulations et d'objets auxquels nous sommes directement sensibles et que notre perception reconnaît sans devoir mettre en œuvre aucun effort d'élaboration »¹³¹⁹.

Proche de Montani, le philosophe Dario Cecchi a poursuivi le discours bioesthétique dans le cadre d'un questionnement du fonctionnement de nos milieux de vie inspiré surtout par Hanna Arendt. Il a proposé, en particulier, d'inscrire l'existence politique en tant que « phénomène fragile et transitoire » dans la double coordonnée de la « pluralité » et de la « natalité » (c'est-à-dire, la création), au-delà de la téléologie de ce sujet « sur-individuel » qui serait « l'Histoire ». Entre « natalité » plurielle et « nature » – on le constate en passant – l'écart lexical est minime. Cette existence politique appartiendrait au domaine de l'« expérience » (plutôt que de la « connaissance »), une faculté capable de prendre en charge selon Cecchi « des moments d'orientation en l'absence d'une certitude préalable du sens »¹³²⁰. L'indétermination de l'expérience (la capacité politique par excellence, selon le théoricien italien) est située dans le rapport à l'« intime contingence et singularité » de la « dimension sensible des choses », où se fabrique et se négocie le « sens commun » d'un

¹³¹⁸ *Ibid.*, p. 51. Dans cet accordage improvisé s'instaure un régime qui est à la fois « perceptif *et* productif ».

¹³¹⁹ *Ibid.*, p.107.

¹³²⁰ Dario Cecchi, *La costituzione tecnica dell'umano*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 64. Nous signalons également un article récent de Cecchi où les éléments de sa théorie sont mobilisés dans l'analyse du champ documentaire contemporain : « Mediazione ed esperienza nel documentario contemporaneo », in *Fata Morgana*, n. 33, 2017, p. 65-80.

milieu à habiter ensemble¹³²¹. Les techniques gouvernementales avec leurs raisons économiques interviennent à ce niveau pour « optimiser et canaliser les prestations sensibles de l'homme » en convertissant « la trame de la pluralité de relation et de possibilités » en un « milieu fermé et prédéterminé »¹³²². Du point de vue de Cecchi, la véritable « violence politique » à l'époque des milieux post-historiques résiderait ainsi moins dans des actes souverains (comme des lois injustes ou des répressions directes) que dans la « standardisation, automation et optimisation des prestations humaines » : c'est-à-dire, dans une série de médiations qui schématisent le réel afin d'opérer « un conditionnement et une orientation préalable de l'expérience »¹³²³. Ce qu'Esposito a l'habitude d'appeler une « protection négative de la vie ». Contre une telle « protection négative » entretenue par des opérations techniques, nous avons commencé à convoquer l'exposition empirique des pratiques d'enquête documentaire, autant à l'écrit qu'à l'écran.

3.

Vers des immédiations documentaires

Il nous paraît que l'importance et l'expansion actuelles des phénomènes qu'on a appelés « documentaires » devient plus intelligible si inscrites dans le cadre critique et théorique que nous venons d'évoquer entre écologie, médialité et perception. Il faut, à notre avis, lire le développement de ces approches dans l'horizon d'une résistance créative et expérimentale aux « multiples mécanismes de délégation, d'an-esthétisation et de dé-laboration »¹³²⁴ qui se manifestent aujourd'hui dans nos milieux techniques et bio-esthétiques. Dans les déontologies documentaires que nous avons présentées à partir de quelques exemples italiens, nous identifions une occasion de prise en charge des techniques de médiation (c'est-à-dire de notre sensibilité, plus en général) ainsi que du rapport entre celles-ci et les milieux qui nous enveloppent. Ces gestes bioesthétiques se produisent dans des champs d'« immédiation », pour le dire avec Massumi et Manning, où d'autres sensibilités politiques peuvent émerger.

¹³²¹ *Ibid.*, p. 64-65.

¹³²² *Ibid.*, p. 70-71.

¹³²³ *Ibid.*, p. 70 et p. 79.

¹³²⁴ Pietro Montani, *Bioesthétique, op. cit.*, p. 108.

Lors d'une double conférence au Brésil, Brian Massumi et Erin Manning ont eu l'occasion de présenter dans le détail la notion d'immédiation, qu'ils travaillent depuis longtemps au cœur de leur pensée du processus et de l'écologie¹³²⁵. « Vers une politique de l'immédiation », le discours proposé par Manning dans un tel cadre, trace des coordonnées fondamentales pour comprendre les enjeux de cette catégorie qu'on reconduire à une compréhension de l'éthique écologique du devenir-documentaire. La philosophe canadienne entame sa réflexion en affirmant : « On advient toujours au milieu » : *in the middle*. S'il « n'y a pas de médiation ici » – elle affirme – c'est que « le sujet ne peut pas être analysé, externalisé, abstrait de l'occasion »¹³²⁶. Le sujet se déploie donc dans la médiation elle-même (*in*-médiation). Dans ce milieu, il occupe moins une position inter-médiaire qu'intra-médiaire. Sur un tel plan d'immédiation, l'immanence au temps et aux relations du processus ne postule pas une « structure, mais plutôt de la composition », et cela « implique de l'improvisation ». Au contraire, la médiation disposerait des relations entre des phénomènes distincts et clivés a priori, indépendamment du rapport et du contexte de leur rencontre¹³²⁷. Au sein des médiations, selon Manning, « l'humain s'installe dans une position surplombante, non dans une co-relation écologique aux autres formes de vie » (alors que cet élément humain ressemble davantage à un nœud du réseau environnemental en devenir). Les conditions de domination et de présupposition (sur les situations vécues) engendrées par « les pratiques de médiation » fonctionnent comme des représentations a priori, en particulier de « ce qui compte comme connaissance et comme valeur », qui informent des logiques opératoires et des pratiques diffuses. On peut inclure dans leur domaine d'action exclusif et standardisateur le « polissage des corps noirs, transgenre, neuro-différents, ainsi que des corps *queer*, féministes et handicapés » : médier signifie donc fabriquer des moules et des filtres (des « fictions ») à imposer à la variation spontanée des formes de vie.

¹³²⁵ Nous nous référons au *VII Seminário Conexões. Deleuze e Cosmopolíticas e Ecologias Radicais e Nova Terra* (en 2017), où Massumi et Manning ont donné une double conférence au titre « Immediation unlimited + Toward a politics of immediation ». La captation vidéo de l'événement est disponible en ligne.

¹³²⁶ Toutes les citations de Manning (y compris les suivantes) sont issues d'une retranscription de la conférence ci-dessus mentionnée.

¹³²⁷ On peut reconnaître ici la différence entre le paradigme d'une « diplomatie des termes » et celui d'une « diplomatie des relations » dans la théorie de Morizot (*Les diplomates, op. cit.*, p. 253) : la diplomatie écologique qu'il définit correspondrait plus à une expérience d'immédiation que de médiation.

L'immédiation, en revanche « fonctionne d'une manière radicalement différente » et sa politique « démarre du ne-pas-connaître », puisque dans toute « immersion dans un milieu » (*middling*), il n'existe aucune « connaissance préalable ». Cette « *politics of immediation* » semble correspondre à ce que Rafanell i Orra a récemment invité à appeler « une politique de l'enquête »¹³²⁸. L'enquête de l'immédiation ne vise pas à relever (ou documenter) quelque chose de purement donné, mais plutôt à s'inscrire dans des gestes immanents d'« instauration » – selon le lexique de Manning, repris d'Étienne Souriau – où toute situation est vécue d'une façon ouverte selon son développement et son excédence (son « *more-than* »)¹³²⁹. Toute « instauration » entraînerait des conditions de « soustraction », au défaut desquelles un « travail d'accordage au plus-que qui nous compose » deviendrait impossible. Ces pratiques sont soustractives en ceci que l'immanence environnementale postule et engendre le désœuvrement des conditionnements préliminaires : ceux qui sont produits et entretenus par les médiations. Le régime de l'immédiation, tel que Manning le décrit philosophiquement, recoupe d'une manière extrêmement précise les enjeux de création que nous avons repéré au cœur des explorations documentaires de nos milieux de vie et de leur si particulière manière d'écrire et connaître.

À l'opposé de la logique de l'immédiation, la dernière vingtaine d'années a vu s'agrandir de plus en plus dans nos sociétés médiées le champ de ce que Richard Grusin a appelé les « prémédiations »¹³³⁰. Ce qui caractérise de tels phénomènes

¹³²⁸ Nous nous référons en particulier au troisième chapitre (« Une politique de l'enquête: itinérances. Ou rendre la politique habitable ») Josep Rafanell i Orra, *Fragmenter le monde*, Paris, Divergences, 2018, p. 67-84. La réflexion de Rafanell i Orra nous propose une conception de l'enquête très proche des termes de l'écologie politique qui innerve notre recherche : « Si l'enquête participe à un processus de réappropriation, c'est qu'elle prend soin des relations qui nous font co-exister. On ne prend soin ni d'individus, ni de sujets mais des relations qui nous permettent d'habiter une situation commune. Enquêter c'est prendre soin d'une situation » (*Ibid.*, p. 76).

¹³²⁹ Rafanell i Orra fait également référence à la notion d'instauration qui transforme le geste d'enquête dans un processus vivant ne se résumant pas à la seule représentation (la « récit », dans son lexique) : « Ce qui fait événement dans le récit de l'enquête est sa capacité à prolonger une situation dans des orientations que le récit contribue à créer » (*Ibid.*, p. 67). Il nous invite, par conséquent, à « porter notre attention aux conséquences que produit l'intervention de l'enquête » (p. 68).

¹³³⁰ Nous nous référons à son texte *Premediation : affect and mediality after 9/11*, New York, Palgrave, 2010. Nous signalons aussi l'entretien suivant qui présente une introduction à ce concept : « From remediation to premediation : or how the affective immediacy of late 90's digital society evolves to a continuous affectivity anticipation of future in the 21th century », in *MATRIZES*, n. 7/2, 2013, p. 1-12.

(dont la théorisation doit beaucoup au travail préalable de Massumi¹³³¹) serait « le désir que le monde du futur soit toujours pré-médié par la colonisation du futur de la part des médias »¹³³². Cette tendance accentuée par le traumatisme du 11 septembre 2001 constitue donc une « logique » de désamorçage préliminaire des événements imprévisibles et ingouvernables qui pourraient surprendre – surprendre les médias eux-mêmes, en premier lieu¹³³³. Dans le cadre de cette médiation préventive ou remédiation du futur (un paradoxe logique qui demeure une réalité politique), l'« inséparabilité de la médiation et de la réalité », que Grusin avait argumentée dès ses écrits autour de l'*immediacy* et de l'*hypermediacy*, se transforme en l'objet biopolitique d'une série croisée de « pratiques de sécurisation gouvernementales et médiales »¹³³⁴. Or la condition de possibilité de la prémédiation est celle d'une hypermédiation ubiquitaire capable de construire et de saturer les champs du sensible, en définissant à l'avance nos gestes et nos perceptions par des stratégies atmosphériques (où l'affectif collabore avec le sémiotique) : « le monde est si profondément hypermédié qu'il devient impossible que quelque chose arrive en dehors de sa prémédiation »¹³³⁵. Grusin n'hésite pas à comparer le monde prémédié à l'univers artificiel et contraint d'un jeu vidéo, où les possibilités de mouvement et de perception ont été rigoureusement dessinées en amont :

La prémédiation transformerait le monde en un jeu vidéo qui permet certains mouvements en fonction de la position du joueur dans l'espace de jeu, de son avancement dans l'achèvement du but ou des caractères de son avatar.¹³³⁶

¹³³¹ Il existe une résonance significative entre le discours de Grusin sur la « prémédiation » et celui de Massumi sur la « préemption » (pour ce concept, voir : « Prévention, dissuasion, préemption. Changements de logiques de la menace », in *Multitudes*, n. 67, 2017, p. 165-175). Le premier cite explicitement le deuxième qui l'a précédé sous plusieurs aspects, en prenant parfois du recul par rapport à ses approches de critique très abstraite.

¹³³² Richard Grusin, *Premédiation, op. cit.*, p. 48.

¹³³³ Grusin résume ainsi le domaine opérationnel de ce régime de médialité : « la prémédiation caractérise la médialité de la première décennie du XXI^e siècle focalisée sur un désir culturel d'être sûr que le futur a déjà été pré-médié avant qu'il devienne présent (ou même passé) – surtout pour éviter que les médias, et donc le public américain, ne soit frappé dans l'inconscience, comme il l'a été au matin du 11 septembre 2001. » (*Ibid.*, p. 4).

¹³³⁴ *Ibid.*, p. 6 et 8.

¹³³⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹³³⁶ *Ibid.*, p. 46.

Les médias ne doivent pas prédire ou deviner ce qui va se passer (à l'extérieur de leur rayon d'action) : ce n'est pas exactement une question d'anticipation. Il s'agit plutôt d'une question de production et d'effectivité directes, qui évite l'avenir de son potentiel autonome : « la manière la plus efficace de combattre une menace non-spécifiée est de contribuer effectivement à sa *production* »¹³³⁷. Le prétendu « terrorisme » constitue un exemple de cette production propre à des contextes de gestion politique qui dépassent largement le rayon d'action des dispositifs souverains vers des régions imprévisibles d'indétermination immanente. L'incertitude peut être déjouée en construisant activement ce qui va se passer dans un système auto-référentiel de *feed-back*¹³³⁸. En ce sens, si l'immédiation relève d'une politique à venir et émergente, la préemption postule une séquestration préventive ou un court-circuitage du domaine créatif et imprévisible du politique.

À ce propos, Grusin affirme clairement que la prémédiation est une stratégie de gouvernement et de neutralisation (immunitaire) du risque, qui concerne autant le domaine politico-médiatique que les domaines médicaux, financiers ou climatiques¹³³⁹. On peut donc classer dans le « paradigme » de la prémédiation autant des opérations strictement médiatico-gouvernementales que les bio-techniques médicales de gestion des corps ou les algorithmes de maîtrise des flux financiers : en général tous ces phénomènes se situent à la hauteur de l'environnemental (du « milieu où nous vivons »)¹³⁴⁰. Ce sont les incertitudes contingentes qui doivent être enveloppées et désactivées. Or, il est aussi possible de jouer le jeu du risque et de l'événement que la complexité immédiate d'un environnement implique, au lieu de le brider dans des fictions opérationnelles et préemptives (où il est plus question de construire des tendances que de représenter quelque chose). C'est le jeu de l'immédiation (qui n'est pas celui leur-

¹³³⁷ Brian Massumi, « Prévention, dissuasion, préemption. Changements de logiques de la menace », *op. cit.*, p. 171.

¹³³⁸ Pour expliquer d'un point de vue concret sa théorie de la préemption, Massumi a fait référence à la logique de la deuxième Guerre d'Iraq menée par George Bush, ou bien aux déclarations préliminaires d'illégalité de manifester du gouvernement canadien face aux mobilisations du printemps érable. À ce propos, voir Brian Massumi, « Le politique court-circuité : préemption et contestation », in *Multitudes*, n. 50, 2012, p. 49-54. La relation entre médialité et préemption est pratiquement en jeu dans le printemps érable filmé par *Insurgence*, le travail du groupe *Épopée* déjà mentionné.

¹³³⁹ « La prémédiation relève de la gestion du risque. Lorsque tu as des technologies qui te permettent de le faire, celles-ci vont fonctionner dans d'autres champs » (Richard Grusin, « L'ambiente in cui viviamo » in *Fata Morgana*, n. 33, 2017, p. 7-14, p. 8).

¹³⁴⁰ *Ibid.*

rant de l'immédiateté, *immediacy*, ni celui de l'*immedialité*¹³⁴¹) : c'est celui dans lequel s'engage la méthode documentaire. Mais comment instaurer cette pratique de l'événement environnemental, comment habiter ses processus transitoires et atmosphériques sans les trahir ?

Comment rencontrer son état gazeux sans être tenté de se l'approprier, d'en faire quelque-chose ? Comment composer avec la manière du venir-à-l'acte d'une façon qui permet des modes de devenir excédant les formes d'être, encourageant une créativité [*artfulness*] sensible au potentiel esthétique de l'événement ? Cela demande de nouveaux gestes, de nouvelles postures, nouveaux au sens d'émergents dans l'événement, activés par l'événement d'une participation écologique [*middling*]. Cela demande des nouvelles manières de raconter, des nouvelles manières d'écrire.¹³⁴²

Parmi ces nouvelles manières de raconter, de regarder et d'écrire, nous avons convoqué toute une série d'arts documentaires de l'attention et de la création : du téléphone-carnet de Mathieu Arsenault aux productions cinématographiques d'*Avventurosa*, des films méridionaux de Frammartino aux déambulations notées de Gianni Celati. Contre la bioesthétique des prémédiations, qui conditionne nos environnements perceptifs et gestuels selon des logiques de délégation et de programmation, les pratiques que nous avons considérées font recours à des méthodes d'immédiation (ou de médiation immédiate) qui déverrouillent nos relations aux techniques et aux situations environnementales qui nous entourent.

¹³⁴¹ Au sujet de la catégorie d'immédialité qu'on distingue d'immédiateté et d'immédiation nous faisons référence aux travaux récents d'Yves Citton qui identifie « des media dont les opérations court-circuitent nos consciences » (*Mediarchie, op. cit.*, p. 333).

¹³⁴² C'est un questionnement formulé par Erin Manning lors de la communication brésilienne mentionnée.

Dans la vie il y a des événements et des rencontres tellement décisifs qu'il est impossible qu'ils entrent complètement dans la réalité. Ils se passent, certainement, et marquent la vie – mais ils ne cessent pas, pour ainsi dire, de se passer.

(Giorgio Agamben)

CONGÉ

Dans ses derniers textes où le thème de la fin revient régulièrement (d’abord pour des questions biographiques), Giorgio Agamben a souvent affirmé qu’une réflexion, comme toute autre œuvre, ne peut jamais être « achevée »¹³⁴³. Rien ne finit, déclare-t-il. Rien ne se termine et aucune mélancolie ne semble donc légitime. On ne peut qu’abandonner, laisser quelque chose qui pourra ensuite être repris, poursuivi, alimenté. On ne peut que congédier. Lorsqu’on conclut, on n’actualise donc pas un discours d’une manière définitive, comme dans une clôture qui signerait l’épuisement d’une matière ou d’une trajectoire. On l’abandonne tout simplement et ce qu’on abandonne est un potentiel prêt à être saisi et activé dans son inachèvement constitutif. Notre parcours dans l’écologie des immédiations documentaires s’arrête donc dans l’attente de mouvements à venir où la relation entre pratiques représentatives (audio-visuelles et littéraires, notamment) et éthiques écologiques sera à nouveau, mieux, questionnée. Nos dernières pages seront donc consacrées à identifier le point où nous abandonnons notre travail, à le situer sur la carte des concepts et de leurs débats pour que d’autres recherches puissent s’approprier librement le chemin que nous avons initié.

Sur le(s) chemin(s)

« Chemin » est un bon terme pour entamer ce bilan (provisoire) de notre recherche. Il nous permet de boucler la réflexion en repassant par son départ, à savoir la question de la méthode. Ce terme est, en effet, inscrit dans l’étymologie même du mot « méthode », déjà mentionnée : sa racine grecque, μέθοδος, signifie exactement « sur-le-chemin ». En ce sens, « méthode » désigne essentiellement la « recherche d’un chemin ». Les expériences documentaires dont nous avons tenté de rendre compte peuvent être considérées comme autant de recherches d’un chemin à travers des territoires variés. Qu’il s’agisse du cinéma de Frammartino ou de l’écriture de Celati (pour ne rappeler que les exemples majeurs de notre analyse), nous avons voulu décrire globalement des trajets cherchés, tracés et improvisés au cours de leur déroulement même : des paraboles à la fois existentielles et créatives, de l’ordre d’un devenir inflé-

¹³⁴³ Cette notion a été évoqué très fréquemment par le philosophe italien, à la fois au sujet de ses travaux et à propos de sa propre expérience personnelle. Voir, par exemple, son *Anarchia e creazione*, Vicenza, Neri e Pozza, 2017.

chi par les surprises et les inégalités des terrains, des rencontres et des pensées. Au cœur de tels chemins, on s'est arrêté pour en analyser des portions spécifiques et (en partie, au moins) autonomes. C'est-à-dire les chemins ou sous-chemins de toute une série d'aventures créatives singulières, comme la rédaction d'un livre sur l'exploration de la plaine du Po ou la réalisation d'un film sur les quartiers populaires de Gênes. C'est en tant que cheminements que ces œuvres ont pu être décrites comme « écologiques ».

Il y a toutefois de nombreuses manières de cheminer, qui expriment des façons différentes d'habiter le monde. C'est ce que Flusser affirme en réfléchissant aux différentes approches de la « création d'un parcours » (l'opposé complémentaire d'« un parcours de création ») : au sein de cette réflexion lui apparaissent quelques postures distinctes selon leur manière de relier l'environnement naturel et son usage par des gestes techniques. En comparant des attitudes contraires, Flusser nous invite à faire la distinction entre certaines formes de « chemin » qui se balisent en correspondance avec les éléments environnementaux (relevant d'un ordre « pré-humain » ou « extra-humain ») et d'autres qui s'imposent d'une manière « impérialiste » aux paysages que les parcours traversent. Dans le premier cas, nous marcherons sur des trajets immanents, dans le second, sur des projets transcendants.

Si la pensée s'en tient à cet aspect, il est possible de faire la distinction entre deux types de chemins : ceux qui sont projetés, tracés, imaginés, programmés délibérément, clairement, distinctement, consciemment, et les autres. L'Axe monumental de Brasilia et la Transamazonienne pourraient constituer un exemple du premier type, et le col du Fuorn et Carnac, du deuxième.¹³⁴⁴

De cette différenciation, Flusser tire deux schèmes divergents de médiation – ce qu'il appelle « deux types de cultures » – deux manières alternatives d'établir un rapport (technique et créatif) à l'immédiat naturel.

Le premier type de culture serait le produit de l'effort pour élaborer et faire briller toujours davantage l'essence de la nature, et son art serait la méthode par quoi cette essence est révélée. [...] Le second type de culture serait, effectivement, le produit de l'effort délibéré pour imposer les projets humains à la nature et faire briller toujours

¹³⁴⁴ Vilém Flusser, *Essais sur la nature et la culture*, op. cit., p. 11.

davantage l'essence de l'esprit humain, et son art serait la méthode par quoi cette essence est révélée.¹³⁴⁵

Les chemins frayés par les opérations documentaires étudiées dans notre enquête relèvent évidemment du premier genre décrit par Flusser, celui du col du Fuorn et de Carnac, façonnés selon les formes « naturelles » du paysage. Au lieu de marcher « fiers, vers un destin qu'ils ont eux-mêmes projeté », ces chemins ont choisi d'avancer attentivement, « en suivant des traces d'êtres inconnus ou vaguement pressentis, vers un destin ignoré ou vaguement pressenti »¹³⁴⁶. Chaque fois, leurs méthodes ont désigné moins une voie artificielle et préétablie qu'une recherche interactive d'une voie à partir une attention « écologique » aux présences et aux forces qui les entouraient. En ce sens, la méthode en tant que tâtonnement intuitif en vue d'un possible chemin ne correspond pas à cette « méthode » (cartésienne) qu'Erin Manning critiquait en tant que programme extérieur d'une rationalité universelle :

Travaillant comme un appareil de capture, la méthode assure à la raison sa place au soleil : elle diagnostique, organise, et en fin de compte, elle surveille et juge. On entend que les méthodes sont toujours en train de changer, c'est vrai. Pourtant tout agenda d'ordonnement qui organise depuis l'extérieur reste actif dans l'exclusion de processus trop inintelligibles dans le cadre de nos compréhensions de la connaissance pour être reconnus, encore moins être étudiés ou évalués.¹³⁴⁷

Dans son incertitude attentionnée, la méthode documentaire se situe à l'opposé de son acception univoque et universaliste dénoncée ici par Manning. La « méthode documentaire » est un processus de découverte immanente animé par la logique d'une errance locale : c'est en ce sens une activité aporétique, (dans la mesure où l'« aporie » signifie précisément l'absence de chemin: *απορία*). Or, cette absence est à comprendre dans une dimension relative et créative, plutôt qu'ultime et absolue. L'être-sans-issue de la méthode documentaire présuppose, au cœur de son évènementalité, l'impossibilité de connaître le parcours avant de s'y retrouver impliqué. Cela entraîne des prestations d'improvisation, de diplomatie et de souplesse, notamment lorsque cette incerti-

¹³⁴⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹³⁴⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹³⁴⁷ Erin Manning, *The Minor Gesture*, Durham, Duke University Press, 2016, p. 32.

tude contingente de l'aporie amène les aventures créatives à des impasses et à des échecs. Nous avons observé à plusieurs reprises ces interruptions et ces impossibilités survenir au sein des créations documentaires, par l'irruption de phénomènes généralement bannis du milieu programmé de la fiction. Chacune de ces entraves a détourné les intentions en surprenant les attentes et est devenue ainsi une occasion d'apprentissage écologique. À l'écologie de l'aporie relative et contingente d'une enquête environnementale s'oppose l'aporie complète et définitive – on l'appelle souvent « catastrophe » ou « crise » – émergeant d'un clivage où il n'y a plus de marge de rapport, d'attention et de création. À savoir d'avenir. C'est bien à ce carrefour que nous nous trouvons collectivement aujourd'hui, et dont nos documentaires témoignent de façon privilégiée. Saurons-nous nous rendre attentifs et attentionnés envers les apories sur lesquelles bute notre mode de développement extractiviste, saurons-nous tracer de nouveaux chemins non-encore programmés en nous mettant à l'écoute des contingences rencontrées dans une nature toujours à naître *autour de*, comme *en* nous ? Ou nos programmations rigides nous condamneront-elles à subir « l'irruption de Gaïa », selon l'expression chère à Isabelle Stengers et Bruno Latour, comme une catastrophe essentiellement destructrice ? Dans l'alternative entre ces deux formes d'aporie, la méthode documentaire pourrait bien être une bouée de survie, et de nouvelles navigations, précaires mais passionnantes.

Comique, sérieux, sériel

En poursuivant cette réflexion nous pouvons identifier une deuxième coordonnée fondamentale (bien que parfois moins explicite, plus karstique) du travail que nous avons mené. C'est-à-dire l'alliance entre discours écologique et mode comique¹³⁴⁸. Cette association a été repérée et argumentée à plusieurs reprises face aux situations d'échec ou d'obstacle que les œuvres analysées nous ont proposées : qu'il s'agisse des hilarants phénomènes de gravité du cinéma de Frammartino (à l'ironie sobre et distanciée digne de Tati) ou des physiologies carnavalesques étudiées et représentées par Celati. Chaque fois, ce qui représentait un thème créatif reflétait des expériences in-

¹³⁴⁸ Les approches théoriques de ce type semblent rares et, parfois, insatisfaisantes. Au travail littéraire de Meeker (déjà mentionné et commenté), nous pouvons ajouter la réflexion cinématographique de Nicole Seymour qui pourtant ne correspond pas à l'approche que nous proposons. Voir : « Irony and contemporary ecocinema: theorizing a new affective paradigm », in Alexia Weik Von Mossner (éd.), *Moving Environments: Affect, Emotion, Ecology, and Film*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2014, p. 61-78 et « Towards an irreverent ecocriticism », in *Journal of ecocriticism*, n. 4/2, 2012, p. 56-71.

hérentes au processus de création lui-même – nous pensons par exemple aux difficultés et aux improvisations des voyages en Afrique de l'écrivain émilien ou aux aventures de la troupe de *Bella e perduta*. Renoncer à des programmes et à des stratégies de gouvernement pour se confier aux contingences d'un processus environnemental ne peut qu'entraîner des chutes, des maladroites, des bourdes, des résistances et des surprises. Dès qu'on accepte d'être relié à des forces impersonnelles et collectives, dès qu'on accueille les attachements aux présences qui nous entourent, nous nous retrouvons dans des conditions de précarité et d'incertitude où se multiplient les empêchements et les égarements. Ceux-ci se moquent de nos prétentions de maîtrise et de connaissance en nous renvoyant immédiatement au réseau sensible dans lequel chacun est déjà toujours impliqué par les milieux où il habite.

Dans l'apprentissage encore instable et un peu maladroit des conditions écologiques de notre époque, il est capital de savoir saisir ce genre d'événement comme une occasion d'ajustement et d'attention, ainsi que de sourire. La méthode documentaire nous invite ainsi à ne se prendre trop au sérieux (en tant qu'humains, individus, rationnels). Si la « nature » du monde contemporain se présente comme force ingouvernable et imprévisible (comme surprise, variation, accident), elle est intrinsèquement comique. Elle l'est puisqu'elle constitue une force de « profanation » (plus qu'une source « sacrée »), pour citer cet Agamben qui nous a souvent guidé dans nos analyses du comique. La nature environnementale profane les espaces qu'on s'est artificiellement appropriés, elle y ouvre des brèches en les restituant à des mouvements vivants. En tant que fond commun et en communication permanente avec nous (qu'on le reconnaisse ou non), cette part inconstructible et incontrôlable de nos milieux demande à notre avis d'être appréhendée par une perspective com(mun)ique¹³⁴⁹ : c'est notre lot commun, dont on gagne à faire une occasion de comique plutôt qu'une lamentation tragique, car le sourire nous aide à communiquer nos puissances d'agir plutôt que nos passions tristes.

¹³⁴⁹ Nous pouvons aussi citer le travail sur les cyber-écologies de l'hétérogénéité de Donna Haraway où l'approche ironique semble être la seule capable de rendre compte et de rendre soutenable la complexité de nos milieux pluriels. En invoquant le potentiel de l'« humour » et du « blasphème », elle écrit : « L'ironie est une histoire de tension produite lorsque l'on veut faire tenir ensemble des choses incompatibles parce que deux d'entre elles, ou toutes, sont vraies et nécessaires » (Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais*, *op. cit.*, p. 30).

L'insistance sur cette approche enjouée se justifie par les registres généralement sérieux et sombres, voir tragiques, qui semblent dominer la plupart des différents régimes de discours et de représentations écologistes. L'écologie ne peut pas se réduire à l'urgence catastrophiste, elle doit inspirer des formes de vie désirables, qui ne peuvent se tramer qu'à partir d'un quotidien nourri d'espoirs et non seulement de craintes. Ainsi elle emprunte la voie qui mène à une modalité comique qui nous semble aujourd'hui essentielle. Sans nier la pertinence parfois prioritaire de certains événements catastrophiques, ceux-ci induisent un contexte opérationnel et un ton discursif souvent peu soutenables : plus proches d'une attitude de contrôle gouvernemental que d'une expérience de co-composition habitante et relationnelle¹³⁵⁰. En ce sens, comme le suggère Neyrat, il n'est pas possible d'ignorer une certaine économie de gouvernement « biopolitique » (voir « hyper-biopolitique ») sous-entendue par l'écologie des catastrophes¹³⁵¹. La crise catastrophique est, en ce sens, la figure même d'un clivage extrême et irrémédiable, où ne se montre aucune opportunité d'apprendre et de soigner une relation (ou médiation) à l'immédiateté naturelle : les éco-apocalypses représentent moins une solution aux excès de contrôle humain que son renversement en une faiblesse accablante (destinée parfois à se retourner dans d'autres, plus efficaces, stratégies de maîtrise).

Pour cette raison, nous avons exclu de notre radar ces travaux (au cinéma par exemple) qui s'inscriraient dans l'élaboration d'une pensée et d'une sensibilité écologique par le truchement du thème apocalyptique¹³⁵². Rien de plus éloigné, du point de vue de la tonalité affective, de la *Melancholia* de Lars von Trier que nos aventures (souvent rocambolesques) de chèvres, de bufflonnes et de disparitions sereines improvisant des chemins enjoués dans les ruines du capitalisme. Nous avons préféré croire qu'il y a davantage de leçons écologiques à tirer des expériences délicates et ludiques

¹³⁵⁰ En introduisant son dossier « Un deuxième âge de l'écologie politique » le collectif de rédaction de la revue *Multitudes* a développé un propos à cet égard qui nous semble très clair : « Les désastres qui ont éveillé les consciences à l'écologie politique sont aujourd'hui pris en charge par une sorte de biopolitique des catastrophes dont il devient urgent d'éclairer le fonctionnement. Afin de voir si elle rend ou non possible une écopolitique des multitudes, une politique de la relation fondée sur une éthique qui adienne à la hauteur du monde bien plus qu'à celle de l'homme de l'humanisme du XX^e siècle. » (« Écopolitique now ! », in *Multitudes*, n. 24, 2006, p. 13-17, p. 14-15).

¹³⁵¹ Nous nous référons en particulier à l'intervention de Neyrat dans ce même dossier de la revue *Multitudes* : « Biopolitique des catastrophes », in *Multitudes*, n. 24, 2006, p. 107-117. Voir aussi son ouvrage *Biopolitique des catastrophes*, Paris, Éditions MF, 2008.

¹³⁵² Neyrat a défini ce secteur proprement contemporain de la production filmique « le cinéma éco-apocalyptique ». Nous renvoyons à ce propos à son article : « Le cinéma éco-apocalyptique. Anthropocène, anthropophagie, cosmophagie », in *Communications*, n. 96, 2015, p. 67-79.

d'habitation d'un territoire que les écritures documentaires étudiées nous ont montré. L'accueil d'un jeune buffle napolitain ou le partage du quotidien avec le milieu étranger d'un village sénégalais – avec toutes leurs impasses, leurs micro-accidents comiques – constituent à notre avis un terrain d'entraînement d'écologie esthétique et attentionnelle bien plus fécond que celui des macro-accidents tragiques. Ce n'est pas, d'ailleurs, une simple question de taille ni de thèmes : la ligne de partage entre modes sérieux et modes comiques est plutôt tracée par la question des méthodes créatives. Les écritures du profane et du comique sont celles qui privilégient l'aventure de la situation, de l'exposition et du mélange (avec tout leur potentiel de malentendus et d'imprévus), alors que les écritures du sérieux sont celles qui programment d'une manière millimétrée les présences et les contextes. En ce sens, on dirait que le mode comique appartient d'une façon privilégiée à l'approche écologique du documentaire (avec sa joie amateur, son instinct convivial), tandis que le registre sérieux correspond aux méthodes verrouillées de l'économie fictionnelle.

Par un menu décalage morphologique, on pourrait même dire que l'univers audiovisuel contemporain exprime au maximum ce mode créatif « sérieux » dans ses productions « sérielles » au succès apparemment inépuisable. Du point de vue déontologique, le phénomène des séries fictionnelles représente sans doute l'affirmation d'une approche ultra-fictionnelle qui présuppose des écritures très « abstraites » et fermées selon un régime économique très contraignant. Le sériel en tant que format visuel et narratif en croissance amène les publics vers des démarches créatives aux antipodes des contingences d'enquête (avec leurs surprises comiques) que la méthode documentaire présuppose. Ses « éléments constitutifs minimaux », selon Jean-Pierre Esquenazi, seraient « un projet générique clair, une formule précise, une écriture soignée, les moyens techniques et financiers indispensables, des interprètes investis et capables »¹³⁵³. C'est-à-dire une maîtrise scrupuleuse. La « réactivité » souvent saluée dans les séries, lorsqu'elles intègrent à leur scénario des échos directs de ce dont parlent les actualités, reste strictement limitée à des effets de surface : ils ne remettent jamais en cause la direction générale définitoire de la série – or c'est précisément de cette capacité de remise en cause « radicale » du projet (projet de la scène, projet du

¹³⁵³ Jean-Pierre Esquenazi, *Mythologie des séries télé*, Paris, Cavalier Bleu, 2009, p. 37. La série en tant que genre de la « fiction à épisodes » fonctionne selon des logiques d'invention peu ouvertes à l'exploration contingente : « Il s'agit, rien de moins, d'inventer un univers complet avec la galerie des personnages récurrents, le modèle des aventures qu'ils auront à affronter, le type de personnages secondaires qui participeront à l'histoire, souvent un seul épisode » (p. 69).

film, projet de la modernité) qu'il est question dans nos documentaires. Le monde des séries (TV, en ligne) correspond ainsi à des pratiques d'hyper-scénarisation qui répondent à des injonctions très fortes de rentabilisation et donc de formatage : les arts de l'attention écologique n'y jouent qu'un rôle mineur. Le comique en ce sens représente exactement la force ingouvernable qui fait dérailler le sériel¹³⁵⁴.

Au milieu d'un territoire et d'un temps

À travers ces cas très particuliers que sont les réalisations documentaires, nous nous sommes peut-être rapprochés de ce que veut dire plus amplement « habiter un milieu ». Une expérience qui probablement appartient à notre inconscient quotidien (on habite sans cesse des milieux : notre maison, nos villes, nos lieux de travail), mais que les questionnements écologiques actuels nous imposent d'observer et de débattre attentivement. Autant pour le documentariste que pour l'individu quelconque, on pourrait dire qu'habiter un milieu signifie vivre dans un espace-temps partagé. Celui-ci est moins un contexte figé et extérieur qu'une situation d'individuation dynamique, à laquelle toute présence (y compris la nôtre) contribue. Un milieu, c'est un territoire et un temps d'individuation commune. Un territoire-temps, comme on a dit des natures-cultures.

L'expérience du territoire – si centrale dans nombre de pensées et pratiques écologiques actuelles – pourrait être éclairée par la théorie anthropologique engagée du colombien Arturo Escobar. Pour reprendre sa formule, l'écriture d'un travail documentaire depuis un milieu signifie tout d'abord « sentir-penser avec le territoire » qu'il habite¹³⁵⁵. Pour réaliser *Le quattro volte*, il fallait « sentir-penser » le territoire montagneux calabrais ; pour écrire le *Sacro GRA* (à l'écran autant que sur des pages imprimées), il fallait « sentir-penser » les quartiers périphériques de Rome. Dans chaque cas, les méthodes documentaires ont constitué une tentative de « géographe » la création, où des dynamiques de territorialisations mineures étaient recherchées pour

¹³⁵⁴ Lors de notre entretien autour de *Tènk*, on a discuté avec Jean-Marie Barbe de la possibilité et des limites d'une hypothèse de sérialité documentaire (une expression apparemment contradictoire) qui aurait déjà été partiellement travaillée par le feuilleton télévisuel : « Je pense, sincèrement, que dans les prochains dix ans le feuilleton documentaire est un genre qui va revenir. Je pense que les télé ne vont pas jouer ce jeu (c'est trop dangereux) et qu'il n'y a que les plateformes qui peuvent travailler sur ça. [...] Ce qui a tué les feuilletons documentaires ont été les interventions excessives des télé dans la dramaturgie et dans la durée, et donc on a coupé les ailes de ces séries. C'était trop formaté. ».

¹³⁵⁵ Arturo Escobar, *Sentir-penser avec la nature. L'écologie au-delà de l'Occident*, Paris, Seuil, 2018, p. 29.

déjouer des agencements majeurs. Ce qu'Escobar entend par le terme de « territoire » n'est pas un pur et simple élément géographique ou administratif : « le territoire est donc indissociablement matériel et symbolique, épistémique et biophysique »¹³⁵⁶. Un territoire n'est pas une propriété, il n'a pas de propriétés absolues (ce n'est pas un espace neutre ou immobile). Au contraire, il ne cesse pas d'être constitué et déployé collectivement par des habitants (humains et non-humains), leurs gestes et leurs habitudes. C'est le fruit d'usages vivants ou encore d'une « appropriation effective par le biais de pratiques culturelles, agricoles, écologiques, économiques, rituelles, etc » qui implique une participation immanente¹³⁵⁷. La logique territoriale que propose Escobar, en formulant l'hypothèse d'une « ontologie politique du territoire », se veut multiple et fragmentée. En ce sens, elle ne procède pas dans la direction d'une écologie globale (celle de la Terre, du « monde en commun » vers lequel tend un certain discours environnemental considérant la Terre vue du ciel), mais plutôt vers des écologies de terrain (situées, pluriverselles). C'est une politique apprise par les communautés indigènes des Suds et les occupations militantes des Nords (des ZAD à *Occupy*) en « lutte pour la sauvegarde du territoire et en réaction aux déferlements développementalistes, armés et extractivistes »¹³⁵⁸.

Ces expériences territoriales représentent, selon Escobar, un périmètre théorique et opérationnel adéquat pour pouvoir procéder à « l'activation politique de la relationalité » demandée par l'échelle environnementale contemporaine¹³⁵⁹. Or, les relations qui trament un milieu sont pétries de cette matière aussi fondamentale que fuyante qu'est le temps. Être ensemble, en ce sens, ne pourrait signifier au fond qu'habiter collectivement un territoire par un temps. Selon Bernard Aspe, il existe une solidarité décisive entre collectivité et temps : tout collectif se constitue dans le partage d'un temps, et tout temps est relationnel, commun¹³⁶⁰. Il n'y a pas un temps individuel (psychologique) ni un temps universel et abstrait (comme voudrait nous le faire croire

¹³⁵⁶ *Ibid.*, p. 108.

¹³⁵⁷ *Ibid.*, p. 107. Escobar affirme aussi à ce sujet : « Le territoire n'est en effet plus une entité inerte "réellement existante", et ce indépendamment des relations qui le constituent ».

¹³⁵⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹³⁵⁹ *Ibid.*, p. 175.

¹³⁶⁰ Nous nous faisons référence au texte le plus récent du philosophe : *Les fibres du temps*, Caen, Nous, 2018.

la modernité capitaliste). Pour formuler ce postulat autrement, on pourrait dire avec Aspe que le(s) temps est (sont) ce qu'une pluralité de fibres tressent ensemble en fabriquant une entité commune. Et, inversement, que le collectif n'est que le résultat de la trame, des ajouts et des pertes de fibres qui s'élaborent au fil du temps. « Tout collectif implique (c'est-à-dire tout à la fois : suppose et a pour effet) l'instauration d'un temps commun »¹³⁶¹. L'unité singulière d'un temps commun en tant qu'assemblage de fibres constitue ce qu'Aspe appelle une « enveloppe ». Dans cette perspective, le réel et sa part d'aléatoire transindividuel (« ce qui est avant nous ») est d'abord « le réel du temps commun, du temps qu'il y a eu en partage »¹³⁶². L'immanence (environnementale) signifie, dans le paradigme d'Aspe, l'intériorité à un temps. Il n'existe ici aucune intériorité purement personnelle, mais juste ce que le philosophe appelle « une intériorité commune », à partir de laquelle se constituent nos individuations¹³⁶³.

Lorsque nous avons affirmé que les méthodes documentaires respectaient un protocole de création immanente (à savoir, depuis un milieu), nous n'entendions évidemment pas quelque chose de purement spatial. Un reporter du journal télévisé peut montrer ou parler dans un lieu sans pourtant déployer une médiation documentaire. La temporalité que lui impose son format médiatique le place dans une extériorité par rapport au territoire qu'il souhaite raconter, même si son corps se trouve géographiquement situé à son intérieur. L'intériorité environnementale qui lui manque est la participation temporelle, fabriquée par la couture du temps. La situation de création des méthodes documentaires correspond aux territoires entendus non pas simplement comme des étendues spatiales, mais plutôt comme des intériorités communes que seule une résidence temporelle peut instaurer et alimenter. Les années de repérages (et des vacances d'émigré) de Frammartino en Calabre, l'habitation génoise de Fgaier et Marcello, les dérives de Celati au long du fleuve Po donnent lieu à des écritures écologiques, car elles prennent le temps de tramer une enveloppe commune avec des pré-

¹³⁶¹ *Ibid.*, p. 170.

¹³⁶² *Ibid.*, p. 37 et 11.

¹³⁶³ *Ibid.*, p. 39.

sences et des lieux. À rebours des présupposés humanistes et verbaux d'Aspe¹³⁶⁴, cette instauration d'un temps commun qui est généré par et génère un collectif doit être ouverte, à notre avis, à un ensemble plus vaste de relations, incluant autant les êtres humains que les êtres non-humains. Comme le fait parfaitement ressentir *Le quattro volte*, ce sont des fibres de durées autant végétales qu'animales, minérales ou humaines, qui constituent les tresses temporelles qui nous intéressent : des temporalités naturelles-culturelles.

Désintégrations & alliances

Par l'exemple du documentaire, nous avons donc tenté de décrire les pratiques écologiques depuis le point de vue de leur inscription dans une localité commune, qui est une unité territoriale et temporelle. C'était une condition que nous avons relevée d'abord dans l'espace de la création, pour entreprendre ensuite de la déplacer vers les situations de diffusion, en faisant référence notamment au domaine cinématographique. Dès le départ, nous avons identifié au cœur de l'approche documentaire un noyau ambivalent de forces (qu'on a souvent appelé « médiation immédiate ») où l'expérience locale rencontre – grâce à l'enregistrement et au montage – des possibilités virtuelles de déplacement global. Ce qui rassemblait les créations documentaires dans les différents domaines disciplinaires était donc une association particulière entre l'ici et l'ailleurs, entre la contingence et la répétition, entre la résidence et le déplacement. S'il y a un foyer fondamental de co-présence (territoriale et temporelle) à la racine du travail documentaire, c'est une présence compliquée, multiples fois repliée sur elle-même, qui renvoie à d'autres lieux et d'autres temps, par des vibrations et des transmissions. Elle renvoie aussi à des territoires-temps médiaux connectés à distance. En ce sens, l'« enveloppe » est certainement l'unité fondamentale d'une écologie documentaire, mais elle ne se décline pas au singulier. Au bout du compte, il nous faut penser les enveloppes plurielles (et leur ample organisme co-composé) qu'un travail documentaire présuppose si l'on veut saisir vraiment l'extension et les enjeux de son éco-politique. L'écologie localisée de l'enveloppe d'une création documentaire n'a de

¹³⁶⁴ Le philosophe met l'accent sur la condition verbale des enveloppes qu'il décrit en excluant d'autres collectifs potentiels qui nous intéressent particulièrement : « Le collectif tel qu'il est ici envisagé est formé par des êtres à même de s'accorder, et de vérifier cet accord. C'est dire que le propos suivi dans ces pages se tient à distance de l'entente des collectifs hybrides d'humains et non-humains, initiées notamment par Bruno Latour et reprise par Descola, Lestel et bien d'autres. [...] Le collectif dont il est question dans ces pages est constitué d'être parlants » (*Ibid.*, p. 174).

sens que dans le système de résonances qu'elle crée et entretient avec d'autres localités, à commencer par les enveloppes des récepteurs de l'œuvre. On ne peut pas négliger l'importance, dans l'économie d'un geste documentaire, de cette échelle écologique qui dépasse la singularité locale pour la relier à travers les puissances du virtuel à d'autres singularités locales. La question même de l'écologie ne peut être comprise dans sa complexité que lorsqu'on saisit l'intrication entre deux niveaux de collectivité et de partage : d'une part, la conquête d'autonomies situées et, de l'autre, la sensibilité à des horizons généraux. Dipesh Chakrabarty, en réfléchissant au problème de l'anthropocène, a souligné cette dernière dimension « climatique » (ou d'espèce) en évoquant une « figure de l'universel qui échappe à nos capacités de faire expérience du monde »¹³⁶⁵. En ce sens, il a fait appel à « une approche politique globale sans le mythe d'une identité globale, car, différemment de l'universel hégélien, elle ne peut pas subsumer les singularités »¹³⁶⁶.

Dans ce cadre, il a été important pour nous de saisir dans le travail documentaire la connexion des écologies de terrain avec des écologies médiales (fragiles et incertaines, certes), susceptibles de relier le processus vécu *in situ* à sa possible communication, à savoir la chance faible mais décisive d'opérer une médiation de l'immédiat. Tel est le pari d'une expérience documentaire en tant qu'im-médiation : inventer une jonction entre des contingences soustraites ainsi au risque de leur séparation. De cela, on parle peut-être lorsqu'on évoque la notion d'« abstraction pertinente » chez Bateson ou celle d'« abstraction vécue » selon le lexique du *SenseLab* d'Erin Manning et Brian Massumi. Arrêtons-nous un instant sur ce dernier. La série « *Technologies of Lived Abstraction* » du laboratoire de recherche-crédation montréalais a tenté surtout de travailler sur les vertus de l'improvisation collective dans des situations de co-présence, au nom d'un espace processuel que les dynamiques dominantes de médiation sociale semblent empêcher et détourner. À l'époque des programmes numériques, des individualisations concurrentielles et des gestions à distance, il était capital d'expérimenter par des techniques relationnelles les puissances impersonnelles des échanges immédiats dans un milieu partagé. Toutefois, comme nous l'expliquent Manning et Massumi en se référant à l'expérience intitulée *Society of Molecules*, il n'a pas été possible de

¹³⁶⁵ Dipesh Chakrabarty, « The climate history: four theses », in *Critical Inquiry*, n. 35, 2009, p. 197-222, p. 222. Une traduction française est parue sous le titre « Le climat de l'histoire : quatre thèses » dans *La Revue internationale des livres et des idées* (n. 15, 2010).

¹³⁶⁶ « Provisoirement », on l'appellerait selon sa suggestion « une histoire universelle négative » (*Ibid.*).

négliger la question de la transmission et de la connexion *entre* (et *à travers*, et *au-delà*) les situations et les processus immédiats¹³⁶⁷. Il a fallu se demander comment ces milieux expérientiels peuvent affecter, circuler et communiquer (tout en se transformant) au-delà de leur immédiateté émergente. Dans des systèmes sociaux où la médiation semble entraîner systématiquement une perte de singularité et de contact, il est essentiel de proposer des stratégies de partage et d'abstraction capables d'alimenter à distance des individuations locales et des autonomies collectives. Il s'agit de comprendre comment des intériorités communes peuvent rentrer en relation avec d'autres intériorités communes, comment communiquer des événements contextuels vers d'autres situations événementielles, sans que se produise entre temps l'interruption d'une capture de l'énergie vivante.

Face aux délégations techniques et aux programmes gouvernementaux, la question écologique invite sans doute à renouer avec l'expérience de la « fragmentation », qui répond moins à une logique de l'individualisme qu'à celle d'une multiplication de sites d'individuation collective¹³⁶⁸. On ne peut recourir aux ressources de ces intériorités communes (situées, à venir) qu'en opérant de coupures par rapport à des appartenances et des attachements généraux et contraignants : les présupposés de l'identité française, de l'espèce humaine, de la langue italienne... Les gestes écologiques et leur potentiel relationnel nous demandent sans doute des désœuvrements ou la destitution de plusieurs médiations qui nous constituent.

La politique serait alors l'affirmation des potentiels d'existence contre le monde qui en dénie la possibilité. S'émanciper de ce monde, c'est s'arracher des régimes d'intelligibilité de l'expérience produits par les dispositifs de gouvernement et, dans le même mouvement, affirmer des nouvelles formes de vie. [...] Affirmer des nouvelles formes de vie n'est rien d'autres que faire sécession. Ou faire exister un fragment de monde.¹³⁶⁹

¹³⁶⁷ Nous nous référons ici à la réflexion autour d'une première décennie d'activités au *SenseLab* que les deux philosophes esquissent dans *Thought in the act. Passages in the ecology of the experience*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2014. Traduction française à paraître : *Pensée en acte. Vingt propositions pour la recherche-création*, Dijon, Les Presses du réel, 2018.

¹³⁶⁸ Voir Josep Rafanell I Orra, *Fragmenter le monde*, *op. cit.*

¹³⁶⁹ Josep Rafanell I Orra, « Se désintégrer », in *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, Cahiers A, 2017-2018, p. 3-5, p. 5.

Dans le monde connecté « d'une mise en synchronie qui demeure extérieure aux processus et aux activités dont il permet l'accordage »¹³⁷⁰, il faut se « désintégrer » (au nom d'autres accordages autonomes). Or, le principe crucial d'une telle perspective doit être celui qu'on ne se désintègre que pour pouvoir mieux et différemment s'allier, qu'on n'interrompe des relations que pour retisser de nouveaux réseaux, qu'on ne passe par les singularités locales que pour changer notre manière de concevoir et de vivre les implications globales.

Au cours d'un « processus de désertion des identités policières qui constituent un certain ordre social », il faut certainement faire exister les fragments comme « des formes d'autonomie collective »¹³⁷¹. Des fragments qui doivent exister ensemble. Comme les territoires des squats, des ZAD ou des villages autochtones (pour ne citer que les exemples les plus flagrants) doivent arracher leur existence au domaine de l'espace universel gouverné et légalisé depuis l'extérieur. Comme les enveloppes d'Aspe ne peuvent exister qu'en découpant une intériorité singulière dans l'écheveau neutre et administré du temps abstrait de la « mondialisation du capital »¹³⁷². Le philosophe et militant invite pourtant à ne pas renoncer à tisser *des* synchronies (plurielles), contre *la* synchronie absolue et écrasante du système productif et gouvernemental, celle qui entraîne une capture du temps « des processus vivants, et des processus d'individuation plus en général »¹³⁷³. La première synchronie qui affecte les milieux temporels particuliers que nous habitons serait à son avis celle de l'« individuation du système Terre » (en tant que « corrélation chrono-topologique »)¹³⁷⁴. En avouant l'« extension limitée » des contextes temporels communs qu'il appelle « collectifs » ou « enveloppes », Aspe la complète par la perspective « d'une logique de l'action transversale » qui « fait barrage à la dispersion supposée des contextes »¹³⁷⁵. Il nomme cette dimension « alliance ». Ce qui la caractérise serait une « univocité » des

¹³⁷⁰ Bernard Aspe, *Les fibres du temps, op. cit.*, p. 284.

¹³⁷¹ Josep Rafanell I Orra, « Se désintégrer », *op. cit.*, p. 5.

¹³⁷² « La mondialisation du capital est la mondialisation du temps, mais le temps du capital, c'est le temps devenu extérieur à chaque être – où seulement, pourtant, il peut se retrouver » (Bernard Aspe, *Les fibres du temps, op. cit.*, p. 303).

¹³⁷³ *Ibid.*, p. 283.

¹³⁷⁴ *Ibid.*, p. 280.

¹³⁷⁵ *Ibid.*, p. 289.

actions qu'elle porte tout en gardant une « hétérogénéité » entre celle-ci et la logique « qui distingue des contextes séparés »¹³⁷⁶. Être alliés signifie fondamentalement coopérer (politiquement) tout en étant différents, multiples, fragmentés. Dans l'alliance, entendue en ce sens, « il s'agit de mettre en relation des réseaux d'action métastables qui contestent localement les réseaux d'action déjà structurés »¹³⁷⁷.

À ce niveau, Aspe introduit la question de « l'invention technologique », et ce n'est pas un hasard. Du processus technique, il met en évidence un aspect particulièrement significatif, signalé dès les premiers pas de la théorie des media par Marshall McLuhan : qu'il permet « un changement d'échelle de l'action » ou « une mise en communication d'ordres de grandeur préalablement séparés »¹³⁷⁸. Son hypothèse d'une association intime entre « invention politique » et « invention technique » suggère la possibilité d'appréhender le travail documentaire comme une création à la fois politique et technique, où s'inventent des raccords de temps (enveloppes) et d'action (alliances) aux enjeux écologiques cruciaux. La puissance (écologique) des méthodes documentaires réside dans le double mouvement qui fragmente et allie en même temps, qui rend possible la médiation de l'immédiat. Le sens du parcours qu'on abandonne ici n'a pu que s'esquisser le long de la trame d'alliance qui connecte la Calabre montagnaise de Frammartino aux banlieues romaines de Rosi, à l'Afrique de Celati, à la Campania de Marcello et Fgaier, au Quadrilatère d'*Épopée*...¹³⁷⁹ À travers les synchronies vécues qui se tissent entre chacune de ces localités (temporelles et géographiques) et l'ensemble ouvert des milieux d'usage (lecture, visionnement, discussion, reprise) dynamisés par ces traces – enregistrées, composées, transmises, transcrites, commentées, critiquées, discutées, réappropriées, rediffusées.

¹³⁷⁶ *Ibid.* « Au sein de l'espace instauré par l'alliance, on trouve bien la simultanéité réciproque des actes, mais non la contemporanéité réciproque des êtres, qui est la marque propre des enveloppes transindividuelles. » (p. 291)

¹³⁷⁷ *Ibid.*, p. 290.

¹³⁷⁸ *Ibid.*, p. 287.

¹³⁷⁹ Notre perspective rejoint ici celle de Dork Zabunyan qui repère dans son analyse de l'insistance des luttes socio-politique par des moyens cinématographiques un cas emblématique de « médiation immédiate », où se relie des processus locaux écartés : « Si les révoltes arabes inspirent “positivement” le cinéma comme “art du présent”, c'est peut-être animé de la conviction que portent en eux les acteurs de ces révoltes : que celles-ci ne sont pas affaire de propriété, mais qu'elles esquissent une mémoire dynamique qui les relie à d'autres acteurs qu'ils ne connaissent pas » (*L'insistance des luttes, op. cit.*, p. 36).

Sources textuelles et audio-visuelles

L'ensemble des sources employées pendant la rédaction de cette recherche est ici listé en ordre alphabétique selon le nom des auteurs et articulé en trois sections : une première monographique où sont réunies les références spécifiques pour chacun des auteurs pris en considération, dont la plupart sont textuelles ; une deuxième consacrée aux références textuelles plus générales (éditées en format papier ou numérique) ; une dernière qui détaille les oeuvres filmiques analysées (d'une façon plus ou moins approfondie) au cours de nos études. Pour ces dernières, nous avons fait le choix d'une indexation synthétique qui réduit les informations techniques au minimum (auteur, titre, pays de production, durée, année de sortie) afin d'économiser la taille du répertoire déjà très vaste de nos sources.

Chaque texte est cité dans l'édition en langue française consultée lors de l'élaboration de cette thèse. Toute référence aux publications en langue étrangère signifie qu'une traduction officielle en français du document n'existe pas ou bien que nous n'avons pas pu la repérer ou y accéder. À ce propos, il faut souligner que toutes les citations de ce genre d'ouvrages dans le corps du texte ont donc été traduites par nous-mêmes (de l'italien ou de l'anglais). Le double texte (original et traduit) n'a été gardé que dans la section consacrée aux travaux littéraires de Gianni Celati, dont plusieurs n'ont pas encore fait l'objet d'une version française.

Toutes les sources en ligne (dont nous donnons ici les adresses numériques) ont été re-consultées et vérifiées le jour 31/10/2018. L'adresse en ligne d'une source n'a été citée directement dans les notes au texte que dans le cas de références plus rapides et moins structurées qui ne sont pas répertoriées dans les sections suivantes.

(1)

BIBLIOGRAPHIE MONOGRAPHIQUE**1.1****TEXTES DE ET AUTOUR DE MICHELANGELO FRAMMARTINO**

- CASAVECCHIA, Barbara,**
« Filmmaker, gli *Alberi* di Frammartino, per un'ecologia del cinema », in *La Repubblica*, 29/11/2013 : <http://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2013/11/29/news/filmmaker-gli-alberi-di-frammartino-invadono-il-cinema-72274304/>
- FRAMMARTINO, Michelangelo,**
« Je peux prévoir mais pas tout contrôler. Entretien avec Isabelle Regnier », in *Le Monde*, 29 / 12 / 2010 : http://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/12/29/michelangelo-frammartino-je-peux-prevoir-mais-pas-tout-controler_1458462_3476.html
— « Into the woods », in *Filmmaker Magazine*, 10/1/2014 : <https://filmmakermagazine.com/83356-into-the-woods-director-michelangelo-frammartino-talks-about-his-mesmerizing-installation-work-alberi/>
— « Une immobilité frénétique. Entretien avec Jacopo Rasmi », in Robert Bonamy (éd.), *Sharnas Bartas ou Les hautes solitudes*, Paris / Saint Vincent de Mercuze, Centre Pompidou / De l'incidence éditeur, 2016, p. 79-89.
— « Memorie, Immagini, Amori » in *Fata Morgana*, n. 30, 2016, p. 161 - 166.
— « Le hors-champ est dedans. Entretien avec Jacopo Rasmi », in *Corps Objet Image*, n. 3, 2017 : https://static1.squarespace.com/static/542cf50be4b0b0eacb4ab721/t/58e3a8633a0411ec08b8f6e3/1491314790919/RevueCOI-03-frammartino_rasmi.pdf
- FRODON, Jean-Michel,**
« Offert de biais. *Il dono* de Michelangelo Frammartino », in *Cahiers du cinéma*, n. 594, 2004, p. 51.
- FUSINI, Nadia,**
« *Il corpo celeste* d'Alice Rohrwacher », in *Fata Morgana*, n. 30, 2016, p. 87-92.
- GILI, J. Jean,**
« *Le quattro volte*. Entre le visible et l'invisible », in *Positif*, n. 599, 2011, p.39.
- HÉE, Arnaud,**
« Sang des bêtes et recommencement animal », in *Images documentaires*, n. 84, 2015, p. 13-20.
- LEMARIÉ, Yannick,**
« *Il dono*. Le chemin du réel », in *Positif*, n. 524, 2004, p. 39.
- LEPASTIER, Joachim,**
« Le cercle parfait », in *Cahiers du cinéma*, n. 662, 2010, p. 34-35.
- MACHERET, Mathieu,**
« La chèvre et le chou. *Le quattro volte* de Michelangelo Frammartino », in *Trafic*, n. 77, 2011, p. 22-26.
- MORREALE, Emiliano,**
« Tsangari et Frammartino tous terrains », in *Cahiers du cinéma*, n. 683, 2012, p. 87-88.

RASMI, Jacopo,

- « Un cinéma muet de l'insauvable. Dans le silence de l'image avec Bartas et Frammartino », in Robert Bonamy (éd.), *Sharunas Bartas ou Les hautes solitudes*, Paris/Saint Vincent de Mercuze, Centre Pompidou/De l'incidence éditeur, 2016, p. 181-194.
- « L'archipel du nouveau documentaire italien. L'exemple de Michelangelo Frammartino », in *Multitudes*, n. 61, 2016, p. 190-197.
- « Câmera pythagorique », in *Corps Objet Image*, n. 3, 2018, p. 104-121.

1.2

VIDÉO-ENTRETIENS EN LIGNE AVEC MICHELANGELO FRAMMARTINO

Avec *Bellaria Film Festival* :

<https://www.youtube.com/watch?v=Lz5oGd-RQ3WI>

Avec *Cinecittà Luce* :

<https://www.youtube.com/watch?v=JFqGijW-Fi70>

**Avec Daniele Dottorini et
Gianfranco Donadio**

(Università della Calabria) :

<https://www.youtube.com/watch?v=Il5xhLHz-dEc>

Avec Gabriel Pavesi

(Università di Bergamo) :

<https://www.youtube.com/watch?v=-lYwOJ-VegWI>

Avec *Rapporto Confidenziale* :

<https://www.youtube.com/watch?v=0n-jhn60D4BM>

Avec *Viaemiliadoc Festival* :

<https://www.youtube.com/watch?v=puXdvgcXIe0>

1.3

ŒUVRES LITTÉRAIRES ET CRITIQUES DE GIANNI CELATI

EN ITALIEN

- CELATI, Gianni,**
 « Situazioni esotiche sul territorio », introduction
 à Anita Licari, Roberta Maccagnani, Lina Zecchi,
Letteratura esotismo colonialismo, Cappelli, Bologna
 1978, p. 9-26
 — *Finzioni occidentali : fabulazione, comicità e scrittura*,
 Torino, Einaudi, 1975.
 — (éd.), *Narratori delle riserve*, Milano, Feltrinelli,
 1992.
- *Cinema all'aperto. Tre documentari e un libro*,
 Roma, Fandango, 2011.
 — *Passar la vita a Diol Kadd*, Milano, Feltrinelli,
 2011.
 — *Conversazione con il vento volatore*, Macerata, Quodlibet,
 2011.
 — *Studi d'affezione per amici e altri*, Macerata,
 Quodlibet, 2016.
 — *Romanzi, cronache e racconti*, Milano, Mondadori,
 2016.

EN TRADUCTION FRANÇAISE

- CELATI, Gianni,**
Les aventures de Gbizzardî, trad. François Dupuigrenet
 Des Roussilles, Paris, Salvy, 1991.
 — *Narrateurs des plaines*, trad. Alain Sarra-
 bayrouse, Paris, Flammarion, 1991.
 — *Quatre nouvelles sur les apparences*, trad. Eliane
 Deschamps-Pria, Paris, Flammarion, 1993.
- *L'Almanach du paradis*, trad. Pascaline Nicou,
 Paris, Flammarion, 1999.
 — *Cinéma mental*, trad. Pascaline Nicou, Paris, Le
 serpent à plumes, 2006.
 — *Aventures en Afrique*, trad. Pascaline Nicou,
 Monaco, Éditions du Rocher, 2007.

1.4

**RESSOURCES INÉDITES DE L'ARCHIVE GIANNI CELATI
(BIBLIOTECA PANIZZI – REGGIO EMILIA)**

Dossier 1/2 (*La media oscurità dell'esperienza*)

Dossier 2/35 (Notes sur l'image et le langage et autres écrits)

Dossier 2/36 (*Antonioni, Alienazione, speranza e superamento della sinistra*)

Dossier 5/1 (*Fausto Coppi* – scénario écrit avec Alberto Sironi)

Dossier 7/81 (Notes pour *Strada provinciale delle anime*)

Dossier 8/71 (*L'Emilia Romagna dei contemplatori* et *Un sistema di racconti sul mondo esterno*)

Dossier 9/72 (*Case sparse. Visioni di case che crollano* – scénario)

Dossier 10/93 (Matériaux variés avec des journaux de préparation pour *Verso la foce*)

Dossier 10/101 (Notes diverses sur l'expérience, à partir de Wittgenstein, et sur la rédaction de *Verso la foce...*)

Dossier 11/109 (*Verso la foce* – journal de préparation)

Dossier 11/125 (Notes pour *Strada provinciale delle anime*)

Dossier 11/126 (Notes diverses de la Normandie)

Dossier 11/127 (Notes prises en marchant à Dieppe)

Dossier 11/143 (Notes variées : sur l'écriture, la philosophie...)

1.5

MONOGRAPHIES SUR GIANNI CELATI

- BELPOLITI, Marco et SIRONI, Marco (éd.s),**
Gianni Celati, Milano, Marcos y Marcos/Riga, 2008.
- CHIERICI, Maria Anna,**
La scrittura terapeutica. Saggio su Gianni Celati, Bologna, Archetipolibri, 2011.
- IACOLI, Giulio,**
Atlante delle derive, geografie da un'Emilia postmoderna : Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli, Reggio Emilia, Diabasis, 2002.
 — *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Celati*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- MAGGI, Armando et WEST, Rebecca (éd.s),**
Scrittori inconvenienti. Essays on and by Pier Paolo Pasolini and Gianni Celati, Ravenna, Longo, 2009.
- PALMIERI, Nunzia,**
Documentari imprevedibili come sogni : il cinema di Gianni Celati, Roma, Fandango Libri, 2011.
- SIRONI, Marco,**
Geografie del narrare, Reggio Emilia, Diabasis 2003.
- WEST, Rebecca,**
The craft of everyday storytelling, Toronto, Toronto University Press, 2000.

1.6

AUTRES TEXTES SUR GIANNI CELATI

- BARENGHI, Mario et BELPOLITI, Marco (éd.s),**
Ali Baba. Progetto di una rivista 1968-1972, Milano, Marcos y Marcos/Riga, 1998.
- BENEDETTI, Carla,**
 « Celati e le poetiche della grazia », in *Rassegna europea di letteratura italiana*, n. 1, 1993, p. 7-33.
 — *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- IACOLI, Giulio,**
 « Aspetti di una documentazione del reale. (F. Pasinetti, C. Zavattini, G. Celati) » in Anna Rinaldin et Samuela Simion (éd.s), « *Le parentele inventate* » *Letterature, cinema e arte per Francesco e Pier Maria Pasinetti*, Anna Rinaldin et Samuela Simion, Roma / Padova, Antenore, 2011, p. 287-304.
 — « In cerca di una relazione e di un genere. Tre vicende del photo-text in Italia (Strand-Zavattini ; Ghirri-Celati ; Messori-Fossati) », in *Contemporanea*, n. 12, 2014, p. 91-108.
- MARONGIU, Jean-Baptiste,**
 « La mue du lunatique », in *Libération*, 25/2/1999 : http://next.liberation.fr/livres/1999/02/25/la-mue-du-lunatique_265865
- RORATO, Laura,**
 « Spinoza and post-modernism, some reflections on Gianni Celati's *Avventure in Africa* » in Henrik Siefken et Anthony Bushell (éd.), *Experiencing Tradition. Essays of discovery*, York, William Sessions, 2003, p. 235-241.
- SCHILIRÒ, Massimo,**
 « Il camminatore nelle pianure. Il diario di strada di Gianni Celati », in *Rivista di studi italiani*, n. XXII/1, 2005, p. 199-225.
- SPUNTA, Marina,**
 « Luigi Ghirri's *Il profilo delle nuvole* and "the new italian landscape" », in *Italian studies*, n. 61, 2006, p. 114-136.
 — « Gianni Celati's "natural" narration and the call of the plains » in Monica Jansen et Paula Jordão (éd.s), *The Value of Literature in and after the Seventies : The Case of Italy and Portugal*, Italianistica Ultraiectina, Utrecht, 2006, p. 559-573.

1.7

RESSOURCES EN LIGNE DE ET SUR GIANNI CELATI

- BASILICO, Gabriele,**
« Lettera in occasione dell'incontro "Il cinema di Gianni Celati" – 4 Ottobre 2008, Milano », in *Riga — Extra*.
- BELLIZZI Matteo et CELATI, Gianni,**
« Intervista inedita con Gianni Celati », in *Riga — Extra*.
- BELPOLITI, Marco,**
« Celati e il cinema », in *Riga — Extra*.
— « Africa sulla carta », in *Riga — Extra*.
- CALVINO, Italo, et CELATI, Gianni,**
« Corrispondenza [Comiche] », in *Riga — Extra*.
- CANOVA, Gianni,**
« Tempo della visione, tempo dell'erosione », in *Riga — Extra*.
- CAVAZZONI, Ermanno,**
« In fuga dalla letteratura », in *Doppiozero* : <http://www.doppiozero.com/materiali/meridiano-celati/in-fuga-dalla-letteratura>
- CELATI, Gianni,**
« Ricerche sull'animazione del mondo », in *Riga — Extra*.
— « Contro le avanguardie. Conversazione con Claudio Cerritelli », in *Doppiozero* : <http://www.doppiozero.com/materiali/contro-le-avanguardie>
— « Fellini, il clown e la sua ombra », in *Riga — Extra*.
— « L'avventura verso la fine del XX secolo », in *Riga-Extra*.
— « Di cosa si parla quando si parla di paesaggi », in *Riga — Extra*.
— « In cerca di popolazioni », in *Riga — Extra*.
— « Andar verso la foce », in *Riga — Extra*.
— « Sul cinema italiano del dopoguerra mezzo secolo dopo », in *Riga — Extra*.
— « Intervista a Gianni Celati in occasione della presentazione dei suoi film all'Università di Torino », in *Riga — Extra*.
- « Visioni di case che crollano. Progetto e testi », in *Riga — Extra*.
— « Gli ultimi contemplatori delle pianure », in *Riga — Extra*.
- CELATI, Gianni et N'DAYAIE Mandiaye,**
« Le jeu de la richesse et de la pauvreté. Progetto per un film su un villaggio africano », in *Riga — Extra*.
- CORTELLESSA, Andrea,**
« Dormire con Celati », in *Doppiozero* : <http://www.doppiozero.com/materiali/speciali/speciale-gianni-celati-dormire-con-celati>
- CORTELLESSA, Andrea et CELATI, Gianni,**
« L'assoluto della prosa. Conversazione con Gianni Celati », in *Riga - Extra*.
- DE FRANCESCHI, Leonardo,**
« La sua Africa », in *Cinemafrika* : <http://www.cinemafrika.org/spip.php?article1070>
- GRAZIOLI, Elio,**
« Gianni Celati e Luigi Ghirri », in *Riga - Extra*.
- LA POLLA, Franco,**
« Celati. Comiche letterarie e tecniche cinematografiche », in *Riga — Extra*.
- RIZZANTE, Massimo et CELATI, Gianni,**
« Dialogo sulla fantasia, rivisto e corretto », in *Riga — Extra*.
- TABUCCHI, Antonio,**
« Voci sperdute fatte racconto. Il nuovo libro di Gianni Celati », in *Riga — Extra*.
- N.B.**
Pour toutes les sources publiées sur *Riga — Extra* faire référence à l'adresse suivante : <http://www.rigabooks.it/index.php?idlanguage=1&zone=9&id=404>

1.8

RESSOURCES DE ET SUR GIANFRANCO ROSI ET PAOLO SORRENTINO

- BEVACQUA, Andrea,**
« *La grande bellezza e Sacro GRA* : il cinema italiano riprende a raccontare una città », in *Lenius* : <https://www.lenius.it/se-il-cinema-italiano-riprende-raccontare-la-citta-considerazioni-e-sguardi-su-la-grande-bellezza-e-sacro-gra/>
- CHAUVIN, Jean Sebastien et MALAUSA, Vincent,**
« Aristos », in *Cahiers du cinéma*, n. 690, 2013, p. 26-27.
- GEOFFROY, Lucie,**
« Rome loin du Colisée », in *Le monde diplomatique* : <https://www.monde-diplomatique.fr/2014/10/GEFFROY/50870>
- O'NEILL, Eithne,**
« *La grande bellezza*. Voyage vers l'intérieur », in *Positif*, n. 628, 2013, p. 25-26.
- PEDRIALI, Federica,**
Deconstructing Rome, conférence filmée (Casa Zerilli-Marimò, University of New York) : <https://www.youtube.com/watch?v=7DJVu-Nct9P8>
- RASMI, Jacopo,**
« Nomadologie de Gianfranco Rosi » in *La revue documentaires*, n. 28, 2017, p. 12-22.
- ROSI, Gianfranco,**
« Un anneau de Saturne qui cache des futurs possibles. Entretien avec Camillo De Marco », in *Cineuropa* : <http://cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusinterview&l=fr&tid=2540&did=243588>
— « Gianfranco Rosi con *Below the sea level* sbaraglia Parigi. Intervista con Maria Giovanna Vagenas », in *Schermaglie* : <http://www.schermaglie.it/below-sea-level-grand-prix-del-cinema-du-reel-intervista-a-gianfranco-rosi/>
— « Open roads interview », in *Film Comment* : <https://www.filmcomment.com/blog/interview-gianfranco-rosi/>
— « Filmer au prix d'une souffrance infinie. Entretien avec Jean. A. Gili », in *Positif*, n. 638, 2014, p. 33-37.
— « *Sacro GRA*. Intervista con Chiara Spagnoli Gabardi » in *La voce di New York* : <http://www.lavocedinewyork.com/people/2014/06/09/speciale-open-roads-sacro-gra-intervista-al-regista-gianfranco-rosi/>
- SORRENTINO, Paolo,**
« Je cherche un père. Entretien avec Paolo Codello », in *Positif*, n. 628, 2013, p. 27-30.
— « *La Grande bellezza* integrale : "Così diventa estenuante come la vita". Intervista con Paolo Mereghetti », in *Corriere della sera*, 25/6/2016 : http://www.corriere.it/spettacoli/16_giugno_26/grande-bellezza-integrale-racconto-estenuante-vita-sorrentino-7fcc1e9a-3afb-11e6-a019-901bc4c9f010.shtml
- SCHWEITZER, Ariel,**
« *Sacro GRA* de Gianfranco Rosi », in *Cahiers du cinéma*, n. 699, 2014, p. 58.

1.9

TEXTES DE ET SUR PIETRO MARCELLO

- ANSELMO, Marcello et MARCELLO Pietro,**
Storie di Magliari. Mestieranti napoletani sulle strade d'Europa, Roma, Donelli, 2017.
- BEGHIN, Cyril,**
« Naples, ville ouverte », in *Cahiers du cinéma*, n. 742, 2018, p. 74-79.
- BRAUCCI, Maurizio,**
« Naples capital de la réalité. Entretien avec Cyril Beghin », in *Cahiers du cinéma*, n. 742, p. 80-81.
- CAMINATI, Luca,**
« Narrative non-fictions in contemporary Italian cinema : Francesco Munzi's *Saimir* (2002), Giorgio Diritti's *Il vento fa il suo giro* (2005), and Pietro Marcello's *La bocca del lupo* (2009) », in *Studies in Documentary Film*, n. 5, 2011, p. 121-131.
- CARERI, Giovanni,**
« *Bella e perduta* di Pietro Marcello », in *Fata Morgana*, n. 30, p. 23-30.
- DINES, Nicholas,**
« Centri sociali : occupazioni a Napoli negli anni Novanta », in *Quaderni di sociologia*, n. 21, 1999, p. 90-111.
- GALBIATI, Alessio,**
« Il dibattito intorno alla distribution di *Bella e perduta* e alcune considerazioni », in *Rapporto confidenziale* : <https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=35621>
- GILI, A. Jean,**
« *Bella e perduta*. Histoire du buffle Sarchiapone », in *Positif*, n. 664, 2016, p. 38.
— « *La bocca del lupo* Enzo et Marie », in *Positif*, n. 593-594, 2010, p. 130.
- LEPASTIER, Joachim,**
« Bergers errants », in *Cahiers du cinéma*, n. 683, 2012, p. 56.
- MARCELLO, Pietro,**
— *Il tempo dei magliari*, RAI RADIO 3, 2002.
— « Memorie, Immagini, Amori » in *Fata Morgana*, n. 30, 2016, p. 182-183.
— « *Bella e perduta*. Entretien avec René Marx » in *Avant-scène cinéma* : <http://www.avantscencinema.com/entretien-pietro-marcello-bella-e-perduta/>
- MARCELLO, Pietro, FGAIER, Sara et al.,**
La bocca del lupo, Milano, Feltrinelli, 2010.
- MORREALE, Emiliano (éd.),**
Il cinema di Pietro Marcello, Bologna, Cineteca, 2016.
- RASMI, Jacopo,**
« Maneggiando immagini comme spettri », in *Fata Morgana*, n. 33, 2017, p. 159-176.

2.10

TEXTES DE ET SUR LE GROUPE ÉPOPÉE ET RODRIGUE JEAN

- AA. VV.,**
« *Épopée*. Textes, entretiens, documents », *Spirale*,
Hors-série 1, 2013.
- BORDELEAU, Erik,**
Insurgence (2013) : la grève comme abstraction vécue :
https://www.academia.edu/36668483/Insurgence_2013_La_grève_comme_abstraction_vécue
- FROGER, Marion,**
« Épopée urbaine à Montréal », in *Multitudes*, n.
65, 2016, p. 190-197.
- L'ESPERANCE, Sylvain,**
« *Hommes à louer* de Rodrigue Jean : un embargo
inacceptable », in *Hors-champ* : [https://www.hor-
schamp.qc.ca/spip.php?article301](https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article301)
- HABIB, André,**
« Tout n'est pas parfait », in *Hors-champ* : [https://
www.horschamp.qc.ca/spip.php?article300](https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article300)
- JEAN, Rodrigue et BOUCHARD-MALO,
Matthieu,**
« La poésie du vivant. Entretien avec André
Habib », in *Hors-champ* : [https://www.hor-
schamp.qc.ca/spip.php?article333](https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article333)
- JEAN, Rodrigue,**
« Entretien avec Marie-Claude Loiselle », in *24
Images*, n.136, 2008, p. 36-40.
— « *L'amour au temps de la guerre civile*: entretien
avec le réalisateur », in *The Huffington Post* :
[https://quebec.huffingtonpost.ca/2015/02/05/
amour-temps-guerre-civile-realisateur-rodrigue-
jean-entrevue_n_6622476.html](https://quebec.huffingtonpost.ca/2015/02/05/amour-temps-guerre-civile-realisateur-rodrigue-jean-entrevue_n_6622476.html)
— « Entretien avec Gerard Grugeau et André
Roy », in *24 Images*, n. 171, 2015, p. 6 -14.

2.11

TRAVAUX DE ET SUR PASOLINI

- BENEDETTI, Carla,**
Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura. Milano, Bollati e Boringhieri, 1998.
- BENEDETTI, Carla et GRIGNANI, Maria Antonietta (éd.s),**
A partire da Petrolino : Pasolini interroga la letteratura. Ravenna, Longo, 1995.
- BIETTE, Jean-Claude,**
« Introduction à “Notes pour un poème sur le tiers monde” » in *Trafic*, n. 3, 1992, p. 97-98.
- BETTI, Laura, PASOLINI, Pier Paolo, et VECCHIO, Sergio,**
Une vie future, Paris, Fondo P.P. Pasolini / Enta Autonomo Gestione Cinema, 1987.
- CHIESI, Roberto,**
« Il “caso” Orte nel docu-Rai “La forma della città” (1973) di Pier Paolo Pasolini », in *Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa* : <http://www-centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/roma/il-caso-orte-nel-docu-rai-la-forma-della-citta-1973-di-ppp-di-roberto-chiesi/>
- JOUBERT-LAURENCIN, Hervé,**
Pasolini, portrait du poète en cinéaste, Paris, Cahiers du Cinéma, 1995.
- PASOLINI, Pier Paolo,**
— *Pétrole*, trad. René de Ceccaty, Paris, Gallimard, 2006.

(2)

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

2.1

Théorie, critique et histoire du documentaire

- BARNOW, Eric,**
Documentary. A history of non-fiction film, New York/
Oxford, Oxford University Press, 1993.
- BAQUÉ, Dominique,**
*Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au
documentaire*, Paris, Champs, 2006.
- BARBE, Jean-Marie, DUHAMEL-MÜLLER, Marie Pierre, GARREL, Thierry et
REHM, Jean-Pierre,**
« Table ronde », in *Cahiers du cinéma*, n. 584,
2004, p. 16-21.
- BERTOZZI, Marco,**
Storia del documentario italiano, Venezia, Marsilio,
2008.
- BERTOZZI, Marco et
PANNONE, Gianfranco (éd.s),**
L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano,
Torino, Lindau, 2007.
- BOURDEAU, Emmanuel,**
« La bonne nouvelle », in *Cahiers du cinéma*, n.
584, 2004, p. 12-14.
- BRESCHAND, Jean,**
Le documentaire. L'autre face du cinéma, Paris, Cahiers
du Cinéma/SCÉRÉN-CNDDP, 2002.
- CAILLET, Aline,**
*Dispositifs critiques. Le documentaire, du cinéma aux arts
visuels*, Rennes, PUR, 2014.
- CAILLET, Aline et
POUILLAUDE, Frédéric (éd.s),**
*Un art documentaire. Enjeux esthétiques, éthiques et poli-
tiques*, Rennes, PUR, 2017.
- CECCHI, Dario,**
« Mediazione ed esperienza nel documentario
contemporaneo », in *Fata Morgana*, n. 33, 2017,
p. 65-80.
- CHAUVIN, Jean-Sebastien et JOYARD,
Olivier,**
« Le documentaire est-il soluble dans la télévi-
sion ? Enquête sur un genre tiraillé entre indus-
trie et artisanat », in *Cahiers du cinéma*, n. 545,
2000, p. 54-61.
- CHATONSKY, Gregory,**
« Ontologie documentaire et synthèse mimé-
tique des données », in *Chatonsky.net* : [http://cha-
tonsky.net/documentaire/](http://chatonsky.net/documentaire/)
- CHEVRIER, Jean-François et
ROUSSIN, Philippe (éd.s),**
« Le parti pris du document. Littérature, photo-
graphie, cinéma et architecture au XX^e siècle »,
Communications, n. 71, 2001.
— « Des gestes et des faits. Le parti pris du docu-
ment 2 », *Communications*, n. 79, 2006.
- CITTON, Yves,**
« Contre-fictions : trois modes de combat », in
Multitudes, n. 48, 2012, p. 72-78.
— « Documenter les contre-fictions », in *Multitudes*,
n. 61, 2015, p. 177- 187.

- COMOLLI, Jean-Louis,**
Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire, Lagrasse, Verdier, 2004.
 — *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique 2004-2010*, Lagrasse, Verdier, 2012.
- DOTTORINI, Daniele (éd.),**
Per un cinema del reale : forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo, Udine, Forum, 2013.
- FAROCKI, Harun,**
 « À propos du cinéma documentaire », in *Trafic*, n. 93, 2015, p. 78-84.
- FERRARIS, Maurizio,**
Documentalità, Bari, Laterza, 2009.
- GAUTHIER, Guy,**
Le documentaire, un autre cinéma : histoire et création, Paris, Armand Colin, 2015.
- GUYNN, William,**
Un cinéma de non-fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie, trad. Jean Luc Lioult, Aix en Provence, Université de Provence, 2001.
- LUGON, Olivier,**
Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945, Paris, Macula, 2001.
- MAURY, Corinne,**
Habiter le monde : éloge du poétique dans le cinéma du réel, Crisnée, Yellow Now, 2011.
- NINEY, François,**
L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire, Bruxelles, De Boeck, 2002.
- PEYRIÈRE, Monique et POSTIC, Christophe, (éd.s),**
 « Le film comme forme de vie », *La Revue documentaire*, n. 29, 2018.
- PICARD, Andréa (éd.),**
Qu'est-ce que le réel ? Des cinéastes prennent position, Paris, Post-éditions/Cinéma du Réel, 2018.
- QUENTIN, Anne,**
 « Politique contre poétique : le théâtre documentaire », in *La scène*, n. 73, 2013, p. 44-45.
- RANCIÈRE, Jacques,**
 « Il est arrivé quelque chose au réel », in *Cahiers du cinéma*, n. 545, 2000, p. 62-64.
- STEYERL, Hito,**
 « Documentary uncertainty », in *Re-visiones*, n. 1, 2011 : <http://re-visiones.net/anteriores/spip.php%3Farticle37.html>
- ZENKER, Kathrin-Julie,**
 « Le transmetteur du réel, un approche au jeu d'acteur dans le théâtre documentaire », in *Lignes-de-fuite* : http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/_article_PDF/article_113.pdf

2.2

THÉORIES DE L'ÉCOLOGIE

- ARDENNE, Paul,**
Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation, Paris, Flammarion, 2002.
- ABRAM, David,**
Comment la terre s'est tue : pour une écologie des sens, trad. Didier Demorcy et Isabelle Stengers, Paris, La Découverte, 2012.
- AFEISSA, Hicham-Stéphane,**
« Nouveaux fronts écologiques », in *Multitudes*, n. 36, 2009, p. 151-154.
- BLANC, Nathalie et RAMOS, Julie,**
Ecoplasties, Paris, Manuella éditions, 2010.
- BLANC, Nathalie et LOLIVE, Jacques,**
« Vers une esthétique environnementale : le tournant pragmatiste », in *Natures Sciences Sociétés*, n. 17, 2009, p. 285-292.
- BEAU, Rémi et LARRÈRE, Catherine (éd.s),**
Penser l'Anthropocène, Paris, Presses de Sciences Po, 2018.
- BERQUE, Augustin,**
Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains, Paris, Belin, 2000.
- BOURRIAUD, Nicolas,**
Esthétique relationnelle, Dijon, Les presses du Réel, 1998.
- CITTON, Yves,**
Renverser l'insoutenable, Paris, Seuil, 2012.
— *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.
- CITTON, Yves et WALENTOWITZ, Saskia,**
« Une écologie des lignes et des tissages », in *Revue des Livres*, n. 4, 2012, p. 28-39.
- CHAKRABARTY, Dipesh,**
« The climate history : four theses », in *Critical Inquiry*, n. 35, 2009, p. 197- 222.
- COCCIA, Emanuele,**
La vie des plantes. Une métaphysique du mélange, Paris, Payot et Rivages, 2018.
— « Hors de la maison. De l'alimentation ou de la métaphysique de la réincarnation », in *Multitudes*, n. 72, 2018, p. 101-108.
- DAMIAN, Jeremy,**
« Wierd animisms », in *Corps-objet-image*, n. 3, 2018, p. 4-13.
- DESCOLA, Philippe,**
Par-delà nature et culture, Paris, Gallimard, 2005.
- DESCOLA, Philippe et INGOLD, Tim,**
Être au monde. Quelle expérience commune ?, Lyon, PUL, 2014.
- ESCOBAR, Arturo,**
Sentir-penser avec la nature. L'écologie au-delà de l'Occident, trad. Anne-Laure Bonvalot, Roberto Andrade Pérez, Ella Bordai, Claude Bourguignon et Philippe Colin, Paris, Seuil, 2018.
- FLUSSER, Vilèm,**
Essais sur la nature et la culture, trad. Georges Durand, Belval, Circé, 2005.
- GIBSON, J. James,**
Approche écologique de la perception visuelle, trad. Olivier Putois, Bellevaux, Dehors, 2014.
- GIVORS, Martin,**
« La terre et l'acrobate. Récit d'une étrange collision », in *Corps-objet-image*, n. 3, 2017 : <http://www.corps-objet-image.com/revue-coi-03>
- GUATTARI, Felix,**
Les trois écologies, Paris, Galilée, 1989.
— *Chaosmoses*, Paris, Galilée, 1992.

- HARAWAY, Donna,**
Manifeste cyborg et autres essais. Sciences-Fictions-Féminismes, éd. et trad. Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Paris, Exils, 2007.
 — *Manifeste des espèces de compagnie. Hommes, chiens et autres partenaires*, trad. Jérôme Hansen, Paris, Éditions de l'éclat, 2010.
 — « Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chtulucène. Faire des parents », trad. Frédéric Neyrat, in *Multitudes*, n. 65, 2017, p. 75-81.
- HÖRL, Erich,**
 « Le nouveau paradigme écologique. Pour une écologie générale des médias et des techniques », trad. Guillaume Plas, in *Multitudes*, n. 51, 2012, p. 74-85.
- INGOLD, Tim,**
The perception of the environment : essays on livelihood, dwelling and skill, Londres/New York, Routledge, 2000.
 — *Une brève histoire des lignes*, trad. Sophie Renaut, Zones sensibles, Bruxelles, 2011.
 — *Being alive : essays on movement, knowledge and description*, Londres/New York, Routledge, 2011.
 — *Marcher avec les dragons*, trad. Pierre Madelin, Bruxelles, Zones sensibles, 2013.
 — « Les matériaux de la vie », in *Multitudes*, n. 65, 2016, p. 51-58.
 — « Prêter attention au commun qui vient. Conversation avec Martin Givors et Jacopo Rasmi », trad. Martin Givors et Jacopo Rasmi, in *Multitudes*, n. 68, 2017, p. 157-169.
 — *Correspondences*, University of Aberdeen, Aberdeen, 2017.
 — *L'anthropologie comme éducation*, trad. Maryline Pinton, Rennes, PUR, 2018.
- IOFRIDA, Manlio (éd.),**
Écologia decrescita dispositivo, Modena, Mucchi editore, 2018.
- JULLIEN, François,**
Vivre de paysage ou l'impensé de la raison, Paris, Gallimard, 2014.
- KHON, Eduardo,**
Comment pensent les forêts. Vers une anthropologie au-delà de l'humain, trad. Gregory Delaplace, Bruxelles, Zones sensibles, 2017.
- LATOUR, Bruno,**
Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences sociales en démocratie, Paris, La découverte, 1999.
 — « Guerres de mondes – offres de paix », in *Ethnopsy. Les mondes contemporains de la guérison*, numéro spécial : « Guerre et paix des cultures » (Colloque de Cérisy), 2002, pp. 61-80.
 — *Un monde pluriel mais commun. Entretien avec François Ewald*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2005.
 — *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 2006.
 — *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte, 2012.
 — « Agency at the time of the Anthropocene », in *New Literary History*, n. 45, 2014, p. 1-18.
 — *Face à Gaïa : huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015.
 — *Où atterrir ?*, Paris, La Découverte, 2017.
- LINDENBERG, Susanna,**
 « La question de la techno-écologie », in *Multitudes*, n. 65, 2016, p. 167-177.
- LEIBOVICI, Franck,**
(Des formes de vie) Une écologie des pratiques artistiques, Paris, Questions Théoriques/Les laboratoires d'Aubervilliers, 2012.
- MANNING, Erin et MASSUMI, Brian,**
Thought in the act. Passages in the ecology of the experience, Minneapolis-Londres University of Minnesota Press, 2014.
 — « Immediation unlimited + Toward a politics of immediation », in *VII Seminário Conexões. Deleuze e Cosmopolíticas e Ecologias Radicais e Nova Terra* (2017) : <https://www.youtube.com/watch?v=QqstLBgxGtg>
- MEEKER, Joseph,**
The comedy of survival : literary ecology and play ethic, Tucson, University of Arizona Press, 1997.
- MORTON, Timothy,**
Ecology without Nature, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2010.
- MORIZOT, Baptiste,**
Les diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant, Marseille, Wildproject, 2016.
 — *Sur la piste animale*, Arles, Actes Sud, 2018.

MOULIER BOUTANG, Yann, NEYRAT, Frédéric et VIDECOQ, Emmanuel,
« Construire des relations avec... », in *Multitudes*,
n. 24, 2006, p.19-27.

NAESS, Arne,
Ecologie, communauté et style de vie, trad. Charles
Ruelle, Paris, Dehors, 2008.

NEYRAT, Frédéric,
« Biopolitique des catastrophes », in *Multitudes*,
n. 24, 2006, p. 107-117.
— *Biopolitique des catastrophes*, Paris, Editions MF,
2008.
— « Le cinéma éco-apocalyptique. Anthropo-
cène, anthropophagie, cosmophagie », in *Com-
munications*, n. 96, 2015, p. 67-79.
— *La part inconstructible de la Terre. Critique du géo-
constructivisme*, Paris, La Découverte, 2016.

RABOUIN, David,
Vivre-ici. Spinoza, éthique locale, Paris, PUF, 2010.

SEYMOUR, Nicole,
« Towards an irriverent ecocriticism », in *Journal
of ecocriticism*, n. 4/2, 2012, p. 56-71.

SERVIGNE, Pablo et STEVENS, Raphaël,
Comment tout peut s'effondrer. Petit traité de collapsologie,
Paris, Seuil, 2015.

SNOËVAËRT-BROSSAULT, Damien,
« La dynamique de l'altérité : une alchimie des
métamorphoses », in *Corps-Objet-Image*, n. 2,
2016, p. 96-111.

STIEGLER, Bernard,
« De l'économie libidinale à l'écologie de l'esprit.
Entretien avec Frédéric Neyrat », in *Multitudes*,
n. 24, 2006, p. 85-95.

TSING, Anna L.,
*Le champignon de la fin du monde. Sur les possibilités de
vivre dans les ruines du capitalisme*, trad. Philippe
Pignarre, Paris, La Découverte, 2017.
— « Résurgence holocénique contre plantation
anthropocénique », trad. Dominique Quessada,
in *Multitudes*, n. 62, 2018, p. 77-85.

VIDALOU, Jean-Baptiste,
Être forêts. Habiter des territoires en lutte, Paris, La
Découverte, 2017.

VON UEXKÜLL, Jakob,
Milieu animal et milieu humain, trad. Charles Mar-
tin-Freville Paris, Payot & Rivages, 2010.

WOHLLEBEN, Peter,
La vie secrète des arbres, Paris, Arènes, 2017.

ZÜCHNER, Ernest,
Les arbres, entre visible et invisible, Arles, Actes Sud,
2016.

2.3

À LA CROISÉE DE MEDIA ET ÉCOLOGIE

- BARDINI Thierry,**
« Entre archéologie et écologie. Une perspective sur la théorie médiatique », in *Multitudes*, n. 62, 2016, p. 159-168
- BÖHME, Gernot,**
Atmosfera, estasi, messe in scena : l'estetica come teoria generale della percezione, trad. Tonino Griffero, Milano, Marinotti, 2010.
- CUBITT, Sean,**
Eco Media, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005.
- CUBITT, Sean, MONANI, Salma et RUST, Stephen (éd.s),**
Eco Media : Key Issues, Abingdon / New York, Routledge, 2016.
- DOBRÉ Michelle, FLIPO, Fabrice et MICHOT Marion,**
La face cachée du numérique. L'impact environnemental des nouvelles technologies, Paris, L'échappée, 2013.
- FLIPO, Fabrice et al.,**
Écologie des infrastructures numériques, Paris, Hermès, 2007.
- GAUDIN, Olivier et LE CALVÉ Maxime (éd.s),**
« Exercices d'ambiances. Présences, enquêtes, écritures », *Communications*, n. 102, 2018.
- GRIFFERO, Tonino,**
Atmosferaologia : estetica degli spazi emozionali, Bari, Laterza, 2010.
- GRIFFERO, Tonino, et SOMAINI, Antonio (éd.s),**
« Atmosfere », *La rivista di estetica*, n. 33, 2006.
- IVAKHIN, Adrian,**
Ecologies of the moving image : cinema, affect, nature, Waterloo, CA, Wilfred Laurier University Press, 2013.
- PARIKKA, Jussi,**
« Ecologies and Imaginary Media : Transversal Expansions, Contractions, and Foldings », in *Fiberculture journal*, n. 17, 2011 : <http://seventeen.fibreculturejournal.org/fcj-116-media-ecologies-and-imaginary-media-transversal-expansions-contractions-and-foldings/>
- STAROSIELSKI, Nicole et WALKER, Janet (éd.s),**
Sustainable media. Critical approaches to media and environment, Londres/New York, Routledge, 2016.
- TURNER, Fred,**
Le cercle démocratique. Le design multimédia de la Seconde Guerre mondiale aux années psychédéliques, trad. Larisa Dryansky, Caen, C&F édition, 2016.
- VON HANTELMAN, Dorothea,**
« What is the new ritual space for the 21st century ? », in *The shed* : <https://theshed.org/new-ritual-space-21st-century/>
- WEIK VON MOSSNER, Alexia (éd.),**
Moving Environments : Affect, Emotion, Ecology, and Film, Waterloo, CA, Wilfrid Laurier University Press, 2014.

2.4

THÉORIES DES MEDIA ET DE LA PERCEPTION

- BARDINI, Thierry,**
« En marchant avec une multitude de spectres prismatiques. Considérations intempestives sur les fantômes et les simulacres médiatiques », in *Multitudes*, n. 51, 2012, p. 141-149.
- BECKER, Konrad,**
Dictionnaire de réalité tactique. Intelligence culturelle et contrôle social, trad. Ewen Chardronnet, Paris, UV Editions, 2017.
- BOMSEL, Olivier (éd.),**
Protocoles éditoriaux. Qu'est-ce que publier ?, Paris, Armand Colin, 2013.
- CARNEVALI, Barbara,**
Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio, Bologna, Il Mulino, 2012.
- CARROL, Noël,**
Engaging The Moving Image, New Haven, Yale University Press, 2003.
- CECCHI, Dario,**
La costituzione tecnica dell'umano, Macerata, Quodlibet, 2013.
- CITTON, Yves,**
Médiarchie, Paris, Seuil, 2017.
- CITTON, Yves, NEYRAT, Frédéric, et QUESSADA, Dominique,**
« Envoûtements médiatiques », in *Multitudes*, n. 51, 2012, p. 56-64.
- CRARY, Jonathan,**
Suspensions of perception : attention, spectacle and modern culture, Cambridge, MA, MIT Press, 2000.
- DASTON, Lorraine et GALISON, Peter,**
Objectivité, trad. Sophie Renaut et Hélène Qui-niou, Dijon, Les Presses du Réel, 2012.
- DEL PILAR BLANCO, Maria et PEREEN, Esther (éd.s),**
The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory, Londres, Bloomsbury, 2013.
- FLUSSER, Vilém,**
La civilisation des médias, trad. Claude Maillard, Belval, Circé, 2006.
— *Does writing has a future?*, trad. Nancy Ann Roth, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 2011.
— *Les gestes*, Paris, Al Dante, 2014.
- FRANCK, Georg,**
« Capitalisme mental », trad. Christophe Degoutin, in *Multitudes*, n. 54, 2013, p. 153-167.
- KITTLER, Friedrich,**
Médias optiques : cours berlinois 1999, trad. Anaïs Carvalho, Tamara Eble, Ève Vayssière et Slaven Waelti, Paris, L'Harmattan, 2015.
- GUATTARI, Félix,**
« L'an 01 des machines abstraites », in *Chimères*, n. 23, 1994 : http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/23chi03.pdf
- GRUSIN, Richard,**
Premediation : Affect and Mediality after 9/11, New York, Palgrave, 2010.
— « From remediation to premediation : or how the affective immediacy of late 90's digital society evolves to a continuous affectivity anticipation of future in the 21th century », in *MATRIZES*, n. 7/2, 2013, p. 1-12.
— « L'ambiente in cui viviamo » in *Fata Morgana*, 2017, n. 33, p. 7-14.
- GRUSIN, Richard et BOLTER, Jay David,**
Remediation : Understanding New Media, Cambridge, MA, MIT Press, 1999.
- HABER, Stéphane et al.,**
« Revolution végétale », *Critique*, n. 850, 2018.

HAYLES, Nancy Katherine,

Parole, écriture, code, Dijon, Presses du Réel, 2015.
 — *Lire et penser en milieu numérique. Attentions, récits, technogenèse*, trad. Christophe Degoutin, Grenoble, ELLUG, 2016.

HEINICH, Nathalie,

De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique, Paris, Gallimard, 2012.

MANOVICH, Lev,

Le langage des nouveaux media, trad. Richard Crevier, Dijon, Presses du Réel, 2010.

MASSUMI, Brian,

« Peur, dit le spectre », trad. Maria Puig, in *Multitudes*, n. 23, 2005, p. 135-152.
 — « Le politique court-circuité : préemption et contestation », trad. Érik Bordeleau, in *Multitudes*, n. 50, 2012, p. 49-54.
 — « Prévention, dissuasion, préemption. Changements de logiques de la menace », trad. Érik Bordeleau, in *Multitudes*, n. 67, 2017, p. 165-175.

MONTANI, Pietro,

« Esthétique et an-esthétique du biopouvoir », in *Klesis. Revue philosophique*, n. 8, 2008, p. 62-71.
 — *Bioéthétique : sens commun, technique et art à l'âge de la globalisation*, trad. Jean-Christophe Cavallin, Paris, Vrin, 2014.
 — *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Milano, Cortina, 2014.
 — « Sensibilité, imagination, technoesthétique », trad. Alice Banci et Lucie Bonato, in *Multitudes*, n. 63, 2016, p. 181-193.

PINOTTI, Andrea, et SOMAINI, Antonio,

Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi, Torino, Einaudi, 2016.

SCONCE, Jeffrey,

« On the Origins of the Origins of the Influencing Machine : Media Archaeologies » in Erkki Huhtamo et Jussi Parikka (éd.s), *Media archaeology. Approaches, Applications and Implications*, Berkeley, University of California Press, 2011, p. 70-94.

SENSE LAB,

Anarchive — a concise definition : <http://senselab-ca/wp2/immediations/anarchiving/anarchive-concise-definition/>

SIMONDON, Gilbert,

Du mode d'existence des objets techniques, Paris, Aubier, 1958.

SOMAINI, Antonio,

Les possibilités du montage. Balasz, Benjamin, Eisenstein, Paris, Mimesis, 2012.

— « “Le montage est lui aussi une activité comparative”. Montage, théorie et histoire dans les écrits de Sergei M. Eisenstein », in Andreas Bayer, Angela Mengoni et Antonia Von Shöning (éd.s), *Interpositions. Montage d'images et production de sens*, Paris, Maison de Sciences de l'Homme, 2014, p. 153-165.
 — « Walter Benjamin's Media Theory : The Medium and The Apparatus », in *Grey Room*, n. 62, 2016, p. 6-41.

STEYERL, Hito,

« In defense of the poor image », in *E-flux journal*, n. 10, 2009 : <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>

THACKER, Eugene.,

« Antimédiation », trad. Yves Citton, in *Multitudes*, n. 51, 2012, p. 99-110.

VIRILIO, Paul,

« Dromologie : logique de la course », in *Futur antérieur*, n. 5, 1991 : <http://www.multitudes.net/Dromologie-logique-de-la-course/>

ZIELINSKI, Siegfried,

Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means, trad. Gloria Custance, Cambridge, MA, MIT press, 2006.

2.5

THÉORIES ET CRITIQUES DU CINÉMA ET DE LA PHOTOGRAPHIE

- ALBERA, François et TORTAJADA, Maria**
(éd.s),
Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature,
Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011.
- ANDRÉ, Emmanuelle**,
« Le cinéma, "archive des gestes à venir" »,
in *Trafic*, n. 95, 2015, p. 77-87.
- AUMONT, Jacques**,
« L'objet cinématographique et la chose filmique
1 », in *Cinémas*, n. 14, 2003, p. 179-203.
— « Que reste-t-il du cinéma? », in *Rivista di
estetica*, n. 46, 2011 : [https://journals.openedi-
tion.org/estetica/1634](https://journals.openedition.org/estetica/1634)
- BARTHES, Roland**,
La chambre claire. Note sur la photographie, Paris,
Gallimard, 1981.
- BAUDELAIRE, Eric**,
*L'Anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi,
et 27 années sans images*, Les presses du Réel,
Dijon, 2014.
- BAZIN, André**,
Qu'est-ce que le cinéma ?, Paris,
Éditions du Cerf, 1958.
- BELLOUR, Raymond**,
La querelle des dispositifs, Paris, POL, 2012.
- BENJAMIN, Walter**,
« Petite histoire de la photographie », in *Études
photographiques*, n. 1, 1996, p. 7-38.
— *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité tech-
nique*, Paris, Allia, 2003.
- BERGALA, Alain**,
« La méthode », in *Cahiers du cinéma*, n. 364,
1984, p. 6-7.
- BERTON, Mireille**,
*Le corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du
psychisme autour de 1900*, Lausanne, L'âge
d'homme, 2015.
- BONAMY, Robert**,
Le fond cinématographique, Paris, L'Harmattan,
2013.
— (éd.), *Sharunas Bartas ou Les hautes solitudes*,
Saint Vincent de Mercuze/Paris, De l'inci-
dence/Centre Pompidou, 2016.
- BRESSON, Robert**,
Notes sur le cinématographe, Paris, Gallimard, 1993.
- CASSETTI, Francesco**,
« Filmic experience », in *Screen*, n. 501, 2009,
p. 54-66.
— *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema
che viene*, Milan, Bompiani, 2015.
- COMOLLI, Jean-Louis**,
Daech, le cinéma et la mort, Lagrasse, Verdier, 2016.
- COMOLLI, Jean-Louis et SORREL,
Vincent**,
Cinéma, mode d'emploi. De l'argentique au numérique,
Lagrasse, Verdier, 2015.
- CUOMO, Raphaël et IORIO, Maria**,
For the love of the thing – Cairo reader, Caire, CiC,
2017.
- DANEY, Serge**,
*Devant la recrudescence des vols de sacs à main, cinéma,
télévision, information*, Lyon, Aléas, 1999.
- D'ANGELA, Toni**,
« Gordon Matta-Clark e la "Part Maudite" ». »,
in *La furia umana*, n. 29, 2016 :
[http://www.lafuriaumana.it/index.php/62-
archive/lfu-29/609-toni-d-angela-gordon-matta-
clark-e-la-part-maudite-poetica-del-dispendio-
politica-della-dispersione](http://www.lafuriaumana.it/index.php/62-archive/lfu-29/609-toni-d-angela-gordon-matta-clark-e-la-part-maudite-poetica-del-dispendio-politica-della-dispersione)
- DELEUZE, Gilles**,
Cinéma 1. L'image-mouvement, Paris,
Minuit, 1983.
— *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris,
Minuit, 1985.

- DEREN, Maya,**
Écrits sur l'art et le cinéma, Paris, Paris Expérimental, 2004.
- DIEUTRE, Vincent,**
« Abécédaire pour un tiers cinéma », in *La lettre du cinéma*, n. 21, 2003, p. 75-85.
- EPSTEIN, Jean,**
Écrits sur le cinéma, Paris, Seghers, 1975.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre,**
Mythologie des séries télé, Paris, Cavalier Bleu, 2009.
- FIANT, Anthony,**
Pour un cinéma contemporain soustractif, Paris, PUV, 2014.
- GALLESE, Vittorio et GUERRA, Michele,**
Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze, Milano, Cortina, 2015.
- GHIRRI, Luigi,**
Lezioni di fotografia, Macerata, Quodlibet, 2010.
- GILI, A. Jean,**
L'Italie de Mussolini et son cinéma, Paris, Henry Veyrier, 1985.
- GRUNERT, Andrea,**
« De la construction de la pauvreté au cinéma », in *CinémAction*, n. 149, 2013, p. 13-19.
- HABIB, André,**
L'attrait de la ruine, Crisnée, Yellow Now, 2011.
- HUYGHE, Pierre-Damien,**
Le cinéma avant après, Saint Vincent de Mercuze, De l'incidence, 2012.
- KRACAUER, Siegfried,**
Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle, trad. Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010.
- KRAUSS, Rosalind,**
« Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis », in *Macula*, n. 5/6, 1979, p. 165-175.
- MARINEO, Franco,**
Il cinema del terzo millennio : immaginari, tecnologia, narrazioni, Torino, Einaudi, 2014.
- MONDZAIN, Marie José,**
Images à suivre, Paris, Bayard, 2011.
- MORREALE, Emiliano,**
« Les nouvelles images du cinéma italien », in *Cahiers du cinéma*, n. 662, 2010, p. 36-38.
- MOURE, José,**
Vers une esthétique du vide au cinéma, Paris, L'Harmattan, 1997.
- MOUËLLIC, Gilles,**
Improviser le cinéma, Crisnée, Yellow Now, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques,**
La fable cinématographique, Paris, Seuil, 2001.
— *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011.
- ROSENBAUM, Jonathan,**
« Bande d'annonce pour *Les histoire(s) du cinéma* de Godard », in *Trafic*, n. 21, 1997, p. 5-19.
- RUIZ, Raoul,**
Poétique du cinéma, Paris, Dis Voir, 1995.
- THOMAS, Benjamin,**
« De la présence des choses au cinéma », in *Corps-Objet-Image*, n. 3, 2017 : https://static1.squarespace.com/static/542cf50-be4b0b0eacb4ab721/t/58e3ae922994-ca63f3d787c5/1491316372484/RevueCOI-03-benjamin_thomas.pdf
- THORET, Jean-Baptiste,**
Le cinéma américain des années 70, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2006.
- TURQUETY, Benoît,**
Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, objectivistes en cinéma, Lausanne/Paris, L'âge d'homme, 2009.
— *Inventer le cinéma. Épistémologie, problèmes, machines*, Lausanne/Paris, L'âge d'homme, 2014.
- ZABUNYAN, Dork,**
Gilles Deleuze – Voir, parler, penser au risque du cinéma, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006.
— « Que peut une image? Les conditions d'une question », in *Les Carnets du Bal*, n. 4, 2014, p. 4-11.
— *L'insistance des luttes. Images soulèvements contre-révolutions*, Saint Vincent de Mercuze, De l'incidence, 2016.

2.6

ÉCRITS D'ANTHROPOLOGIE ET D'AUTRES SCIENCES SOCIALES

- CAILLOIS, Roger,**
Le mythe et l'homme, Gallimard, Paris, 1987.
- CERTEAU, Michel de,**
L'invention du quotidien, Paris, Gallimard, 1990.
- CITTON, Yves et LORDON, Frédéric,**
Spinoza et les sciences sociales : de la puissance de la multitude à l'économie des affects, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.
- COPPO, Piero et GIRELLI, Laura,**
Schiudere le soglie. Vie per la salute e la conoscenza, Milano, Colibrì, 2013.
- CRAWFORD, Matthew,**
Contact, trad. Marc Saint-Upéry et Christophe Jaquet, Paris, La Découverte, 2016.
- DE MARTINO, Ernesto,**
Italie du sud et magie, trad. Claude Poncet, Paris, Les empêcheurs de penser en rond/Sanofi-Synthélabo, 1999.
— *La fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, trad. Giordana Charuty, Paris, EHESS, 2016.
- DOUVOUX, Nicolas et RODRIGUEZ, Jacques (éd.s),**
« Pauvretés », *Communications*, n. 98, 2016.
- ELIADE, Mircea,**
Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase, Paris, Payot, 1951.
- GRAEBER, David,**
Bureaucratie. L'utopie des règles, trad. Françoise Chemla, Paris, Les liens qui libèrent, 2015.
- GINZBURG, Carlo,**
Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire, trad. Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonnan et Martine Sancini-Vignet, Paris, Flammarion, 1989.
- ILLICH, Ivan,**
La convivialité, Paris, Seuil, 2014.
- LAPLANTINE, François,**
La description ethnographique, Paris, Armand Colin, 2005.
— *Leçons du cinéma pour notre époque*, Paris/Caen, Murmure/Tétraèdre, 2007.
- LUSSAULT, Michel,**
Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation, Paris, Seuil, 2017.
- MESCHIARI, Matteo,**
Less is home. Anthropologie dello spazio domestico, Bologna, Compositori, 2014.
- NICOLAS-LE STRAT, Pascal,**
Le travail du commun, Saint Germain sur Ille, Editions du Commun, 2016.
- ORIGGI, Gloria (éd.),**
« Reputation », *Communication*, n. 93, 2013.
- RAFANELLI ORRA, Josep,**
Fragmenter le monde, Paris, Divergences, 2018.
— « Se désintégrer », in *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, Cahiers A, 2017-2018, p. 3-5.
- ROSA, Hartmut,**
Résonance. Une sociologie de la relation au monde, Paris, La Découverte, 2018.
- RUFFEL, Lionel,**
Brouhaha, Lagrasse, Verdier, 2016.
- TARDE, Gabriel,**
Les lois de l'imitation, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2001.
- TETI, Vito,**
Pietre di pane. Un'antropologia del restare, Macerata, Quodlibet, 2014.
— *Quel che resta. L'Italia dei paesi tra abbandoni e ritorni*, Roma, Donzelli, 2017.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo,**
Métaphysiques Cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale, trad. Bonilla Ojara, Paris, PUF, 2009.

2.7

ECRITS DE PHILOSOPHIE (POLITIQUE ET ESTHÉTIQUE)

- AGAMBEN, Giorgio,**
La communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque, trad. Marlène Raiola, Paris, Seuil, 1990.
 — *Moyens sans fin : notes sur la politique*, trad. Danièle Valin, Paris, Payot et Rivages, 1995.
 — *Bartleby ou la création*, trad. Carole Walter, Belval, Circé, 1995.
 — *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Venezia, Marsilio, 1996.
 — *Image et mémoire. Écrits sur l'image la danse et le cinéma*, trad. Marco Dell'Omodarme, Suzanne Doppelt, Daniel Loayza et Gilles Tiberghien, Paris, Hoebeke, 1998.
 — *Le temps qui reste. Un commentaire à l'Épître aux Romains*, trad. Judith Revel, Paris, Payot et Rivages, 2000.
 — *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, trad. Joël Gayraud, Paris, Payot et Rivages, 2002.
 — *Profanations*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages, 2005.
 — *Idée de la prose*, trad. Gerard Macé, Christian Bourgois, Paris, 2006.
 — *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages, 2007.
 — *L'amitié*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages, 2007.
 — *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. Maxime Rovere, Paris, Payot et Rivages, 2008.
 — *Signatura rerum. Sur la méthode*, trad. Joël Gayraud, Paris, Vrin, 2008.
 — *Enfance et histoire : destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, trad. Yves Hersant, Paris, Payot, 2011.
 — *Nudités*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages, 2012.
 — *Le feu et le récit*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages, 2015.
 — *L'aventure*, trad. Joël Gayraud, Paris, Payot et Rivages, 2016.
 — *Homo sacer. L'intégrale 1997-2015*, Paris, Seuil, 2016.
 — *Polichinelle ou Divertissement pour les jeunes gens en quatre scènes*, trad. Martin Rueff, Paris, Macula, 2017.
 — « Sur l'écriture des préambules », in *Critique*, n. 836-83, 2017, p. 160-163.
 — « L'archéologue et l'historien. Entretien avec Patrick Boucheron », in *Critique*, n. 836-837, 2017, p.164-171.
- *Anarchia e creazione*, Vicenza, Neri e Pozza, 2017.
- ASPE, Bernard,** *Les fibres du temps*, Caen, Nous, 2018.
- BADIOU, Alain,**
Le siècle, Seuil, Paris, 2005.
- BADIOU, Alain et al.,**
Qu'est-ce qu'un peuple ?, Paris, La Fabrique, 2013.
- BENJAMIN, Walter,**
Oeuvres (I-II-III), trad. Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Folio, 2000.
- BERARDI, Franco,**
Tueries : forcenés et suicidaires à l'ère du capitalisme absolu, trad. Paulin Dardel, Montréal, Lux, 2016.
- BISSON, Frédéric,**
 « Variations d'intensité », in *Multitudes*, n. 71, 2018, p. 139-152.
- DAVILA, Thierry,**
Marcher-créeer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle, Paris, Éditions du regard, 2007.
- CITTON, Yves,**
L'envers de la liberté. L'invention d'un imaginaire spinoziste dans la France des Lumières, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
 — *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010.
 — *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012.
- CITTON, Yves et**
QUESSADA, Dominique,
 « Du commun au comme-un », in *Multitudes*, n. 45, 2011, p. 15-22

- CONTARINI-HAK, Silvia et LUGLIO, Davide (éd.s),**
L'italian-théory existe-t-elle ?, Paris, Mimesis, 2015.
- DELEUZE, Gilles,**
Spinoza. Philosophie pratique, Paris, Minuit, 2003.
— *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003.
— *Proust et les signes*, Paris, PUF, 2014.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Felix,**
Mille plateaux, Paris, Minuit, 1980.
- DERRIDA, Jacques,**
Donner le temps. 1. La fausse monnaie, Paris, Galilée, 1991.
— *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges,**
Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture, Paris, Minuit, 2000.
— *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008.
— *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.
— *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire 2*, Paris, Minuit, 2010.
— *Peuples figurants, peuples exposés. L'œil de l'histoire 4*, Paris, Minuit, 2012.
— *Essayer voir*, Paris, Minuit, 2014.
- ESPOSITO, Roberto,**
Communitas : origine et destin de la communauté, trad. de Nadine Le Lirzin, Paris, PUF, 2000.
— *Communauté, immunité, biopolitique*, trad. Bernard Chamayou, Paris, Prairies ordinaires, 2010.
— *Pensiero vivente : origini e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 2010.
- FERRARIS, Maurizio,**
Manifeste du nouveau réalisme, Paris, Hermann, 2014.
- FOUCAULT, Michel,**
L'ordre du discours, Paris, Gallimard, 1971.
— *L'herméneutique du sujet. Cours au collège de France, 1981-1982*, Paris, Gallimard/Seuil, 2000.
— *Du gouvernement des vivants. Cours au Collège de France, 1979-1980*, Paris, Gallimard/Seuil/EHESS, 2012.
— *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001.
- GENTILI, Dario et STIMILLI, Elettra,**
Differenze italiane. Politica e filosofia : mappe e sconfinamenti, Roma, DeriveApprodi, 2015.
- GARCIA, Tristan,**
La vie intense, Paris, Autrement, 2011.
— « L'être le plus faible possible », in *Multitudes*, n. 65, 2016, p. 42-50.
- HAN, Byung-Chul,**
La société de la fatigue, trad. Julie Stroz, Belval, Circé, 2014.
- HEIDEGGER, Martin,**
Essais et conférences, trad. André Préau, Paris, Gallimard, 1958.
— *Chemins qui mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1986.
- MACÉ, Marielle,**
« Formes de vie. Un secret de Polichinelle », in *Critique*, n. 836-837, 2017, p. 31-42.
— (éd.), « Nous », *Critique*, n. 841-842, 2017.
- MANNING, Erin,**
The Minor Gesture, Durham, Duke University Press, 2016.
- MASSUMI, Brian,**
L'économie contre elle-même. Vers un art anti-capitaliste de l'événement, trad. Arielle Chretien, Montréal, Lux, 2018.
- MURRAY, Alex et WHYTE, Jessica (éd.s),**
The Agamben dictionary, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2011.
- QUESSADA, Dominique,**
L'inseparé. Essai sur un monde sans Autre, Paris, PUF, 2013.
- RAMOND, Charles,**
Dictionnaire Spinoza, Paris, Ellipses, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques,**
Le maître ignorant, Paris, Fayard, 1987.
— *Aux bords du politique*, Paris, Osiris, 1990.
— *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
— *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2001.
— *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

REZA, Nagestani,

« Excursus IX (Modelage de la vie) »,
in *Multitudes*, n. 65, 2016, p. 59-63.

SCHAEFFER, Jean-Marie,

L'expérience esthétique, Paris, Gallimard, 2015.

SOURIAU, Étienne,

Les différents modes d'existence, Paris, PUF, 1943.

SPINOZA, Baruch,

L'éthique, trad. Roland Caillois, Paris, Folio, 1994.

VOLLAIRE, Christian,

Pour une philosophie de terrain, Paris, Créaphis,
2017.

2.8

THÉORIES LITTÉRAIRES

BARTHES, Roland,

- Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, Seuil, 2002.
 — *Le neutre. Notes du cours au collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil, 2002.
 — *La Préparation du roman I et II. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil, 2003.

CATTELIN, Sylvie,

- Serendipité. Du conte au concept*, Paris, Seuil, 2014.

CONTARINI, Silvia,

- DE PAULIS-DALEMBERT, Maria Pia et
TOSATTI, Ada (éd.s),**
Nuovi realismi : il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive, Massa, Transeuropa, 2016.

CITTON, Yves,

- « Puissance des communautés interprétatives »,
 in Stanley Fish, *Quand lire, c'est faire*, Paris,
 Prairies ordinaires, 2007, p. 5-27.

DELEUZE, Gilles,

- Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

DONNARUMMA, Raffaele,

- Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*,
 Bologna, Mulino, 2014.

MACÉ, Marielle,

- Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard,
 2011.
 — *Styles. Critiques de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.

MARCHESCHI, Daniela,

- Il naso corto. Una rilettura delle Avventure di Pinocchio*,
 Bologna, EDB, 2016.

PONGE, Francis,

- Le grand recueil. Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961.

RUFFEL, David,

- « Une littérature contextuelle », in *Littérature*,
 n. 160, 2010, p. 61-73.

SIMONETTI, Gianluigi,

- La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Mulino, 2018.

ZENETTI, Jeanne-Marie,

- Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Garnier, 2014.

ZIMMER, Heinrich,

- Il re e il cadavere. Storie della vittoria dell'anima sul male*, Adelphi, Milano, 1983.

2.9

OUVRAGES PHOTOGRAPHIQUES

AGEE James et EVANS, Walker,

Louons maintenant les grands hommes,
trad. Jean Queval, Paris, Plon, 1972.

BATESON, Gregory et MEAD, Margaret,

The balinese character. A photographic analysis,
New York, Academy of Sciences, 1942.

GHIRRI, Luigi, LEONE, Gianni et

VELATI, Enzo,

Viaggio in Italia, Alessandria, Il quadrante, 1984.

REISMANN, János,

Un volto che ci somiglia. L'Italia com'era, Roma, E/O,
2000.

STRAND, Paul et ZAVATTINI, Cesare,

Un paese, Firenze, Alinari Idea, 1999.

2.10

OUVRAGES LITTÉRAIRES ET THÉÂTRAUX

- ALIHIERI, Dante,**
Œuvres Complètes, trad. André Pézard, Paris, Gallimard, 1965.
- ARTAUD, Antonin,**
Le théâtre et son double, Paris, Folio, 1985
- BATALLA, Michaël,**
Poésie possible, Paris, Nous, 2015.
- BECKETT, Samuel,**
Cap au pire, Paris, Minuit, 1986.
- CELAN, Paul,**
La rose de Personne, trad. Martine Broda, José Corti, Paris, 2002.
- CHAR, René,**
Fureur et mystère, Paris, Gallimard, 2011.
- DEHLAVI, Amir Hosrow,**
Les trois princes de Serendip, trad. Fardier Rava et Alain Lance, Paris, Hermann, 2011.
- EL KATHIB, Mohamed,**
Finir en beauté, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2015.
—*Stadium*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2017.
- ERNAUX, Annie,**
Le journal du dehors, Paris, Folio, 1993.
- JÜNGER, Ernst,**
Le traité du rebelle ou le recours aux forêts, trad. Henry Plard, Paris, Seuil, 1981.
- LUCRÈCE,**
De rerum natura, trad. Olivier Sers, Paris, Belles lettres, 2012.
- MELVILLE, Herman,**
Bartleby lo scrivano, trad. et intro. de Gianni Celati, Milan, Feltrinelli, 1991.
- ORTESE, Anna Maria,**
Là où le temps est un autre, trad. Claude Schmitt, Actes Sud, Arles, 1997.
- PONGE, Francis,**
Le parti pris des choses, Paris, Folio, 2009.
- PIOVENE, Guido,**
Viaggio in Italia, trad. Claude Poncet, Paris, Flammarion, 1958.
- WEISS, Peter,**
Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam, trad. Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1968.
- XÉNOPHON,**
Anabase, trad. Paul Masqueray, Paris, Les belles lettres, 2002.

2.11

AUTRES TEXTES

AA. VV.,*L'art en marche*, Digne-les-Bains, Images En Manoeuvre, 2012.**BROGNIEZ, Laurence et
DUFOUR, Valérie (éd.s),***Entretien d'artistes. Poétique et pratique*, Paris, Vrin, 2016.**CELANT, Germano,***Arte povera*, Milano, Mazzotta, 1969.**DUPEYRAT, Jérôme et
HAREL VIVIER, Mathieu (éd.s),***Les entretiens d'artistes. De l'énonciation à la publication*, Rennes, PUR, 2013.**GOODING, Mel,***herman de vriëes : chance and change*, Londres, Thames & Hudson, 2006.**SCOTT, Diane,**« Corinedada » in *Revue Incise*, n. 4, 2017, p. 63-91.**SHREBER, Daniel Paul,***Mémoires d'un névropathe*, trad. Paul Duquenne et Nicole Sels, Paris, Seuil, 1975.**TAUSK, Victor,**« On the Origin of the "Influencing Machine" in Schizophrenia », trad. Dorian Feigenbaum, *The Journal of Psychotherapy Practice and Research*, n. 1/2, 1992, p.184-206.

(3)

FILMOGRAPHIE

ALONSO, Lisandro,

- La libertad*, Argentine, 73 min., 2001.
— *Los muertos*, Argentine - France - Hollande - Suisse, 78 min., 2004.

ALPI, Maud,

- Drakkar*, France, 52 min., 2015.
— *Gorge Cœur Ventre*, France, 82 min., 2016.

ANTONIONI, Michelangelo,

- Gente del Po*, Italie, 11 min., 1947.

BARTAS, Sharunas,

- Koridorius*, Allemagne - Lituanie, 85 min., 1995.
— *Few of us*, Portugal - France - Allemagne - Lituanie, 105 min., 1996.
— *Freedom*, Portugal - France - Lituanie, 95 min., 2000.
— *Seven invisible men*, Portugal - France - Lituanie - Hollande, 119 min., 2005.

BAUDELAIRE, Eric,

- The anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi and 27 years without images*, France, 66 min., 2011.

BRESSON, Robert,

- Au hasard Balthazar*, France - Suède, 95 min., 1966.

CASTAING-TAYLOR Lucien et PARAVEL**Verena,**

- Leviathan*, France - Royaume Uni - USA, 87 min., 2012.

CELATI, Gianni,

- Strada provinciale delle anime*, Italie, 58 min., 1991.
— *Il mondo di Luigi Ghirri*, Italie, 52 min., 1999.
— *Case sparse. Visioni di case che crollano*, Italie, 61 min., 2003.
— *Diol Kadd. Vita, diari, riprese in un villaggio del Senegal*, Italie, 90 min., 2010.

COMANDON, Jean,

- La croissance des végétaux*, France, 11 min., 1929.

COMODIN, Alessandro,

- Jagdfeber*, Belgique, 21 min., 2008.
— *L'été de Giacomo*, Italie - France - Belgique, 78 min., 2011.
— *Bientôt les jours heureux*, Italie - France, 102 min., 2015.

COSTA, Pedro,

- Dans la chambre de Vanda*, Portugal, 180 min., 2000.
— *Où gît votre sourire enfoui ?*, France - Portugal, 72 min., 2001.

CRETON, Pierre,

- Va Toto !*, France, 94 min., 2017.

DIEUTRE, Vincent,

- Jaurès*, France, 83 min., 2012.
— *Orlando ferito*, France - Italie, 104 min., 2015.

DE SETA, Vittorio,

- I dimenticati*, Italie, 17 min., 1959.

EL ABNOUDI, Atiat,

- Deux festivals à Grenoble*, France, 29 min., 1974.

EPOPÉE,

- Insurgence*, Québec, 136 min., 2013.

FISCHLI, Peter et WEISS, David,

- Der Lauf der Dinge*, Suisse, 30 min., 1987.

FRAMMARTINO, Michelangelo,

- Il dono*, Italie, 80 min., 2004.
— *Le quattro volte*, Italie - Allemagne - Suisse, 88 min., 2010.
— *Alberi*, Italie - Allemagne, 28 min., 2013.

- GIANIKIAN, Yervant et RICCI LUCCHI, Angela,**
Dal polo all'equatore, Italie, 96 min., 1987.
- JEAN, Rodrigue,**
Hommes à louer, Québec, 144 min., 2008.
- HENDERSON, Louis,**
Black code/Code noir, France, 21 min., 2015.
- HERZOG, Werner,**
Fitzcarraldo, Allemagne de l'Ouest, 157 min., 1982.
— *The white diamond*, Allemagne-Japon-Usa, 88 min., 2004.
— *Grizzlyman*, USA, 105 min., 2005.
- HUILLET, Danièle et STRAUB, Jean-Marie,**
De la nuée à la résistance, Italie-Allemagne, 105 min., 1978.
- YARIV, Yanira,**
Amours et métamorphoses, Italie-France, 88 min., 2014.
- KIAROSTAMI, Abbas,**
Solution, Iran, 12 min., 1978.
- MARCELLO, Pietro,**
Il passaggio della linea, Italie, 57 min., 2007.
— *La bocca del lupo*, Italie, 68 min., 2009.
— *Il silenzio di Pelesjan*, Italie - Russie, 50 min., 2011.
— « Sans titre », *Venezia 70 Future Reloaded*, Italie, 90 sec., 2013.
— « L'umile Italia » (avec Sara Fraier), in *9 X 10 Novanta*, Italie, 10 min., 2014.
— *Bella e perduta*, Italie - France, 87 min., 2015.
- MATTA CLARK, Gordon,**
Splitting, USA, 11 min., 1974.
- PASOLINI, Pier Paolo,**
Sopralluoghi in Palestina per Il Vangelo secondo San Matteo, Italie, 55 min., 1965.
— *Appunti per un film sull'India*, Italie, 35 min., 1968.
— *Teorema*, Italie, 98 min., 1968.
— *Appunti per un'Orestide africana*, Italie, 65 min., 1970.
— *Le mura di Sa'ana (documentario in forma di appello all'Unesco)*, Yemen, 13 min., 1974.
- *Pasolini e... la forma della città*, avec Paolo Brunatto, Italia, 17 min., 1974.
- PIAVOLI, Franco,**
Il pianeta azzurro, Italie, 88 min., 1982.
- PICARELLA, Leandro,**
Triokalà, Italie, 75 min., 2015.
- RODRIGUES, João Pedro,**
Mourir comme un homme, Portugal-France, 134 min., 2009.
— *L'ornithologie*, Portugal - France - Brésil, 117 min., 2016.
- ROHRWACHER, Alice,**
Corpo celeste, Italie - France - Suisse, 99 min., 2011.
- ROSI, Gianfranco,**
Below the sea level, Italie - USA, 110 min., 2008.
— *Sacro GRA*, Italie - France, 95 min., 2013.
— *Fuocoammare*, Italie - France, 114 min., 2016.
- SAVONA, Stefano,**
Palazzo delle aquile, Italie - France, 130 min., 2011.
- SIMON, Claire,**
Le bois dont les rêves sont faits, France, 146 min., 2016.
- SNOW, Micheal,**
La region centrale, Canada, 180 min., 1971.
- SORRENTINO, Paolo,**
La grande bellezza, Italie - France, 141 min., 2013.
- TATI, Jacques,**
Playtime, Italie-France, 124 min., 1967.
- VERTOV, Dziga,**
L'homme à la caméra, URSS, 69 min., 1929.
- WEERASETHAKUL, Apichatpong,**
Blissfully yours, Thaïlande - France, 125 min., 2002.
— *Tropical malady*, Thaïlande - France - Allemagne - Italie, 118 min., 2004.
— *L'oncle Bonmee (celui qui se souvient de ses vies antérieures)*, 114 min., Thaïlande - France - Royaume Uni - Allemagne - Hollande - Espagne, 2010.

Résumé

Cette recherche se structure autour de quelques pratiques documentaires dans le contexte italien contemporain : Michelangelo Frammartino, Gianni Celati, Pietro Marcello... Étudiées en tant que méthodes particulières de médiation et d'écriture parmi de nombreuses autres agençant l'univers médial actuel, ces expériences nous révèlent leur spécifique statut écologique. C'est à une écologie générale (socio-politique, perceptive et symbolique) qu'on se réfère : celle qui a été proposée par des théoriciens tels que Felix Guattari, Tim Ingold ou Bruno Latour. Fidèles à un certain empirisme habitant ainsi qu'à une attention interactive envers nos milieux, ces créations documentaires captent, questionnent et racontent l'ensemble enchevêtré de présences composant nos milieux. Malgré un intérêt cinématographique prioritaire (pour Michelangelo Frammartino, d'abord), les théories et les exemples mobilisés permettent de définir une catégorie de « documentaire » capable d'inclure des formes médiales très variées comme la littérature (à travers Gianni Celati, surtout) ou le théâtre sur la base d'un principe commun d'enquête appareillée des environnements qu'on habite. Entre les lignes de ce paradigme écologique et trans-médiale du documentaire nous identifions les coordonnées d'une manière plus soutenable et attentive d'habiter les milieux complexes (autant « naturels » que sociaux, techniques et sémiotiques) dans les lesquels nous sommes toujours déjà impliqués. Elle est inaugurée par d'autres récits et d'autres perceptions de ce qui nous entoure qu'on appellera des « contre-fictions ».

Mots-clé

Documentaire – Écologie – Media – Écriture – Italie – Contemporain

Abstract

This research takes place among some documentary practices in the contemporary Italian field : Michelangelo Frammartino, Gianni Celati, Pietro Marcello... Studied as specific methods of mediation and writing in the middle of many others organizing today's medial world, these experiences reveal us their specific ecological status. We refer to a general ecology (socio-political, perceptive and symbolic) : the one that has been defined by thinkers like Felix Guattari, Tim Ingold or Bruno Latour. Devoted to an empirical dwelling as much as to an interactive attention towards our environments, these documentary creations record, question and narrate the entanglement of presences composing our milieux. Despite a fundamental cinematic interest (first of all for Michelangelo Frammartino), the theories and the examples taken into account allow us to define a category of « documentary » capable of including other medial forms like literature (through Gianni Celati, above all) or theatre on the basis of a common technical exploration of the environments we dwell in. Between the lines of such an ecological and trans-medial concept of documentary we spot the landmarks of a more sustainable and attentive way of living the multilayered environments (« natural » as well as social, technical and semiotic) in which we are always already involved. Such an alternative way of living begins with other storytellings and other perceptions of what surrounds us that we will call « counter-fictions ».

Key-words

Documentary – Ecology – Media – Writing – Italy – Contemporary

UNE ÉCOLOGIE DES MÉTHODES DOCUMENTAIRES
À PARTIR D'ÉCRITURES FILMIQUES ET LITTÉRAIRES DE L'ITALIE CONTEMPORAINE

Jacopo Rasmi

ANNEXES DOCUMENTAIRES

Cahier des documents annexés

—
(2015-2018)

TABLE DES MATIÈRES

* PREMIÈRE SECTION

1.1	
<i>Noter au portable le non-être environnemental</i>	6
Entretien avec Mathieu Arsenault, écrivain	
1.2	
<i>Milieux documentaires de rencontre entre les milieux</i>	16
Entretien avec Mohamed El Kathib, metteur en scène	
1.3	
<i>Du document dans et contre la fiction théâtrale</i>	29
Entretien avec Elise Chatauret, metteuse en scène	

* DEUXIÈME SECTION

2.1	
<i>Le hors-champ est dedans!</i>	38
Entretien avec Michelangelo Frammartino, cinéaste	
2.2	
<i>Un film qui aura été un retour</i>	54
Entretien avec Leandro Picarella, cinéaste	
2.3	
<i>Survivances documentaires</i>	64
Entretien avec Vincent Dieutre, cinéaste	
2.4	
<i>Planches d'images filmiques</i>	73

* TROISIÈME SECTION

3.1	
<i>Discours du chef-opérateur Paolo Muran autour du cinéma de Gianni Celati</i>	79
Version bilingue	
3.2	
<i>Reproductions des carnets notés de Gianni Celati</i>	85
Archivio Celati à la Biblioteca Panizzi (Reggio Emilia)	

* QUATRIÈME SECTION

4.1	
<i>En exauçant nous-mêmes nos désirs de cinéma</i>	95
Entretien avec Sara Sfgaier, monteuse et cinéaste	
4.2	
<i>Habiter ensemble des situations de cinéma</i>	112
Entretien avec Loïc Cloez, programmeur pour <i>À bientôt j'espère</i>	
4.3	
<i>Tènk : rêve (numérique) d'un festival permanent</i>	124
Entretien avec Jean-Marie Barbe et Pierre Mathéus, directeurs de la plateforme <i>Tènk</i>	
4.4	
<i>Programme du workshop For the love of the thing : Atiat El Abnoudi à Grenoble</i>	138
Maria Iorio et Raphael Cuomo, programmeurs et artistes	

1.1**NOTER AU PORTABLE LE NON-ÊTRE ENVIRONNEMENTAL**

Échange de réflexions écrites avec Mathieu Arsenault

JR — *En lisant ton Guide, j'ai remarqué et retenu ton expression « dispositif d'écriture » pour décrire l'approche rédactionnelle du texte. « Dispositif d'écriture » – il me semble, du moins – laisse entendre que l'écriture est une affaire moins de genre littéraire et d'inspiration romantique que de méthodes et d'outils, c'est-à-dire de conditions pratiques qu'on agence et qui agencent en retour les formes et les significations de ce qu'on écrit. Que penses-tu de cette position ?*

MA — La question de l'agencement permet de bien décrire le changement de perception qu'apporte l'utilisation d'un téléphone comme carnet plutôt que d'un carnet. Écrire sur son téléphone permet de se rendre invisible comme scripteur in situ, ce qui ouvre la possibilité d'une plus grande proximité où sténographier les paroles d'un inconnu devient possible ; la taille de l'écran a tendance à produire des phrases plus courtes et des sauts de ligne. Tout ça s'explique bien par l'agencement.

Mais les notions d'agencement et de dispositif ne sont pas suffisantes pour décrire cette autre dimension de l'écriture in situ avec le téléphone qui concerne la mise en forme des images du texte, cette perception qui cherche à lier entre eux les détails environnants parmi tous les détails possibles et qui prend en même temps en compte la distance ou la proximité que l'auteur ressent par rapport au lieu. Sans renvoyer à l'inspiration romantique, il y a quelque chose d'une herméneutique du paysage en jeu, la recherche d'un texte qui condenserait d'une manière cohérente le plus d'éléments possibles du lieu, du moment, de cette rencontre entre la personne qui écrit et l'endroit où elle arrive. Il ne s'agit pas de projeter un état d'âme ou une vie intérieure sur le paysage, mais plutôt de chercher à saisir l'altérité que cette situation produit sur soi-même et sur le lieu. Saisir l'altérité plutôt que l'identité subjective.

Si je tendrais à la sortir des notions d'agencement et de dispositif, c'est parce que cette recherche d'images, cette attention aux détails n'est pas conceptualisable de la même manière. Par exemple, je pourrais dire en atelier : « vous allez voir tout de suite qu'in situ avec votre téléphone, votre écriture va changer », et tout le monde que j'enverrais dans des lieux publics sentirait ce changement. Mais je ne pourrais garantir à per-

sonne que leur attention au détail en serait modifiée et que les images, qui condensent le mieux le moment, l'atmosphère du lieu, leur rapport au lieu et aux autres, vont leur arriver.

JR — *J'insiste un peu sur la question précédente. Je m'intéresse en particulier au rapport qui se crée entre une façon d'écrire et l'attention (ou la sensibilité). Certains phénomènes remontent à la perceptibilité grâce à certaines dispositions à l'écriture où une manière particulière d'écrire (dans notre cas, la notation immédiate) rend possible une manière particulière d'écouter et de voir. Ce sont les rapports de devenir mutuel entre les mots et le sensible dans une méthode comme la tienne qui m'interrogent particulièrement. La « vision périphérique » (dont tu parles) n'émerge que d'une écriture vouée à celle-ci, probablement.*

MA — Je peux poursuivre la première réponse. Il existe au Québec toute une tradition du regard en poésie qui remonte aux années 30 et 40. *Regards et jeux dans l'espace* d'Hector de Saint-Denys Garneau (<https://beq.ebooksgratuits.com/pdf/garneausd1.pdf>) a par exemple inauguré une poésie assez dépouillée en effets de style, très narrative et centrée sur un jeu d'images visuelles. Il existe aussi une très forte tradition en poésie (Patrice Desbiens, Jean-Sébastien Larouche) et en cinéma (le « cinéma direct » de Pierre Perrault et Jacques Leduc) qui a développé un regard et une écoute des pauvres, du bas peuple, des groupes plus en marge, un regard qui s'attarde aux petits détails, aux expressions, à la manière dont ces milieux expriment en public une vie que les classes plus aisées ne cessent de cacher au regard parce que tout s'y déroule dans un jeu de dissimulation, de lieux fermés, de conversations privées.

Le guide des bars et pubs s'inscrit tout à fait dans ces traditions. Ce que j'ai pu y ajouter est même un peu extérieur, comme la dimension « défi » d'écrire in situ pendant une période et un contexte donnés, et la théorie qui accompagne l'expérience, ce qu'on ne trouve pratiquement jamais dans le cinéma direct (sauf dans un ou deux films de Jacques Leduc, dont *Charade chinoise*) ou la poésie québécoise. J'imagine qu'un téléphone-carnet anglais ou français, algérien, etc. produirait des résultats différents parce que les traditions du regard dans lesquelles il s'inscrirait seraient différentes.

JR — *Justement à propos de ces contextes qui nous affectent : comment écrire les milieux, les ambiances ? C'est une question que je me pose en menant des recherches à la croisée entre supports différents (notamment cinéma et littérature). On pourra aussi dire comment ne pas écrire des histoires personnelles, (trop) humaines, subjectives ? Ce qui se cache derrière celle-ci on peut l'appeler « fond » (mais aussi « milieu » ou « paysage »...) : c'est du fond qu'il s'agit dans ton livre ?*

MA — C'est ici que la vision périphérique prend son importance. On pourrait aussi l'appeler éthique de la défocalisation. Se défaire de la tentation de focaliser sur un récit et de tout recentrer sur un personnage ou un détail. Je parlerais d'un fond, mais je dirais en même temps qu'il appartient à cette partie de l'expérience qui ne peut pas être saisie par le travail d'écriture. Il y a à un moment dans le Parménide de Platon cette idée que le non-être n'est pas l'inexistant, le rien, mais un foisonnement perpétuel et incohérent de sensible. Même pas une multiplicité, plutôt des multiplicités de multiplicités sans début ni fin. Ce type de non-être parménidien est plein, pas vide, il est là devant nous, innommable, mais ce n'est pas un innommable de l'ordre de l'interdit religieux du type « Dieu (ou l'Un) est si parfait que le décrire reviendrait à ajouter à ce qui par avance contient tout ». C'est plutôt un innommable de l'ordre de « si je faisais le projet de décrire la totalité de l'expérience de vivre, j'aurais besoin de plus qu'une vie pour la vivre et la décrire ». Il n'y a pas de temps ou de méthode pour tout dire, pour dire la totalité de l'expérience sensible, même si à chaque moment de notre vie nous expérimentons un sensible qui serait impossible à représenter. Et cette impossibilité est une chose parfaitement banale, inintéressante même pour la quasi-totalité du monde. Je pense à ma mère, je sais à peu près qui c'est, la relation que nous avons eue, la place qu'elle a occupée dans ma vie, mais quand je me dis « ma mère » à moi-même, je ne déplie à peu près rien de cette relation.

Je reviens avec la question du fond. Ce fond, c'est le matériau devant lequel on se trouve quand on entre dans un bar avec notre téléphone-carnet. Tout ce qu'on y trouve est comme replié. Si on est honnête le réel, on ne peut en déplier qu'une partie, c'est-à-dire qu'on peut décrire ce qu'on voit, mais aussi ce qu'on présume des autres mais en laissant les marques de la présomption, sans inventer une biographie pour les individus qu'on y trouve et laisser croire que cette fiction appartient au réel. Pour que ce dépliage soit honnête, il doit permettre une connexion avec d'autres détails du lieu ou de l'environnement. Par exemple, il y a un vieux coké dans un des poèmes sur l'Hippo-Club de Jonquière. Je dis « le frère de ta mère / à qui plus personne parle » parce que franchement il ressemblait à ces oncles de familles de région nés dans les années cinquante ou soixante. Dans ces familles de cinq ou six, il y en a souvent un qui a mal tourné, qui se retrouve toujours plus ou moins dans les embrouilles. Des vieux cokés dans les bars de région, qui se tiennent avec des plus jeunes parce que personne ne les a suivis, on en voit souvent. Sa présence cristallisait quelque chose de l'Hippo-Club, à savoir qu'il s'agissait d'un bar un peu louche mais cordial où il peut se passer vraiment n'importe quoi. Pour décrire une vieille femme saoule qui chantait devant la table de billard, j'ai écrit « qui enfanta jim morrison / qui enfanta hulk hogan / qui enfanta terry richardson / qui enfanta les poèmes d'yves boisvert / et de daniel leblanc-poirier ». L'accumulation ne

permet pas de focaliser un type particulier. Morrison+Hogan+Richardson ne pointent même pas vers une filiation, plutôt des époques et des figures d'un héroïsme défraîchi, des personnalités cools qui ont mal vieilli, dans leur image ou la réalité ; Boisvert et Daniel Leblanc-Poirier décrivent quant à eux des milieux pauvres dans leurs poèmes mais peu de choses les lient ensemble. En écrivant le texte, c'était cependant les noms qui me venaient pour décrire le lieu à travers cette femme, des morceaux qui tenaient ensemble avec une certaine cohérence mais d'une manière brinquebalante pour décrire un bar dont l'atmosphère et la clientèle est elle-même disparate malgré la cohérence du milieu social d'où provient sa clientèle.

La vision périphérique attrape des éléments du fond, de l'environnement, et les condense en images en cherchant à éviter la focalisation. Elle agence un mobile entre le plafond du roman et le sol du réel.

JR — *Je considère dans plusieurs auteurs la démarche de la notation comme approche à l'écriture pour l'arracher à sa tendance introvertie et la relier à une politique de l'enquête des univers qui nous entourent. À un moment donné, tu sembles presque inviter tout le monde à faire l'expérience du dispositif d'écriture que tu as adopté. Cela m'a particulièrement touché car, en ce moment, je réfléchis à la possibilité de définir un protocole à proposer, partager, discuter dans des ateliers pratiques (n'importe quand, n'importe où) qui associerait donc mes études « théoriques » à des expériences actives et performatives. Des ateliers d'écriture et de perception. Qu'en penses-tu ? As-tu jamais réfléchi à de pareilles questions ou imaginé spécifiquement un tel protocole ?*

MA — Oui j'ai donné plusieurs fois un atelier à partir du *Guide des bars et pubs de Saguenay*. Le livre s'y prête bien. Les poèmes ne sont pas extraordinaires comparativement à tous ces poètes qui s'inscrivent dans la double tradition du regard dont je parlais plus haut : Maude Veilleux, Alexandre Dostie, Érika Soucy, Marjolaine Beauchamp. Ces poètes ont grandi dans ces milieux, ils ont un regard beaucoup plus fin et plus riche que moi qui ai grandi en région mais dans une famille de classe moyenne. Les poèmes donc, ils ne se seraient pas tenus tout seuls sans l'essai et c'est plutôt une bonne chose finalement parce qu'ils sont moins intimidants pour le public d'atelier qui n'a jamais beaucoup écrit.

Le problème technique qui se pose pour l'atelier c'est que je dois présenter le livre et la méthode de travail, les laisser partir un certain temps et ils doivent revenir ensuite présenter le résultat. Ça donne à peu près une demi-heure ou une heure de présentation, puis une soirée de libre et une demi-heure ou plus le lendemain pour présenter les textes. Ce n'est pas facile de trouver un contexte où cet horaire est possible. Les festivals ou les événements littéraires qui incluent des ateliers dans leur programmation préfèrent en générale des activités de deux heures en continu. Je l'ai cependant donné deux ou

trois fois, lorsqu'une lecture publique le lendemain permettait d'ajouter les participants à la liste des poètes. Les résultats ont souvent été à la hauteur de ce que j'avais moi-même écrit, j'en étais très content. Une fois deux jeunes de seize ans sont allés passer deux heures dans un café de Valleyfield. Ils n'y étaient jamais allés. Ils y ont vu des retraités, ça a été un choc pour eux : la retraite, c'est aller s'asseoir en public et ne rien faire, attendre que la journée finisse. Le café n'était pas sinistre pourtant, l'atmosphère était pimpante, et ils ont su décrire ce contraste dans leurs textes. Et en les entendant lire, j'ai réalisé que ces deux jeunes étaient peut-être les premiers depuis des années à décrire quelque chose de Valleyfield dans un texte littéraire. Dans cette petite ville, il y a sûrement des poètes amateurs, mais c'est comme partout : la poésie amateur c'est surtout une activité de classes aisées, les gens racontent leur jardin, leurs petits-enfants, leur amour de la vie dans un niveau de langage et un vocabulaire complètement désincarnés.

L'autre problème qui s'est posé en atelier m'a beaucoup affecté. L'atelier était organisé dans le cadre du lancement du livre à Saguenay et je leur parlais d'aller écrire dans un bar comme je l'avais fait. Et puis une femme a levé sa main pour dire : « moi, je ne peux pas aller dans un bar et rester là toute seule sans me faire déranger. On va venir me parler ce sera pas long ». J'ai réalisé que cette activité relevait d'un certain privilège masculin. C'est inscrit dans les mœurs d'ici que les hommes iront parler aux femmes seules dans les lieux publics. J'imagine qu'il serait toujours possible d'aller écrire par groupes de deux, mais il faudrait alors que ces participants fassent un effort d'abstraction de l'autre et je ne sais pas si c'est facile à faire spontanément. C'est quand on est seul que notre situation d'étranger dans un lieu étranger aiguise notre vision périphérique.

JR — *Revenons à ce non-être plein – et insaisissable – auquel tu étais en train de faire référence. Peut-on dire que ce que tu appelles le « ressac des tropes » (les tropes étant nos catégories générales d'interprétation du réel) est au fond une réouverture des rapports entre singularités matérielles et catégories intellectuelles et narratives ? À mon avis, l'intérêt majeur de ces méthodes de notation immédiate repose dans la capacité de retarder et de suspendre nos filtres subjectifs pour faire interagir d'une manière un peu plus inédite et libre nos imaginaires symboliques (autant personnels que collectifs) et les phénomènes sensibles qui nous environnent...*

MA — Oui absolument. Le ressac des tropes permet de réfléchir au fait que nos préjugés et nos préconceptions littéraires appartiennent à notre expérience du monde au même titre que les perceptions sensibles. Elles se situent sur le même plan comme matériau conscient ou non. C'est lorsqu'ils demeurent inconscients que les tropes ont tendance à écraser la disparité du réel. Et en même temps je ne sais pas si la suspension du filtre est seulement possible. Peut-être que le seul véritable pouvoir que nous pouvons

avoir sur les tropes consiste à les critiquer, les détourner, les stopper en plein élan lorsqu'ils remontent.

Je mentionnais plus haut cet homme de l'Hippo-Club, l'oncle coké de familles de région. Quelque chose du personnage est en train d'apparaître dans ma description et je ne peux pas y faire grand-chose sinon interrompre cette description, la laisser repliée. Mais en la laissant repliée, elle gagne en indétermination et par là en intensité, c'est-à-dire qu'elle peut évoquer plusieurs éléments, cohérents entre eux ou contradictoires, qui peuvent entrer en résonance avec d'autres éléments du poème selon l'expérience du lecteur. Plus je lui aurais inventé une vie, plus j'aurais privé le lecteur de sa position de lecteur, j'aurais aussi privé le poème des connexions des images entre elles qui lui donnent son mouvement, j'aurais aussi installé l'homme dans une identité de personnage.

Dans le Parménide de Platon, la dernière des hypothèses concernant l'être et le non-être est la plus difficile. Elle dit que l'Un n'est pas et qu'il est impossible de dire quoi que ce soit sur rien parce que dès qu'on commence à parler, ce dont on parle dévoile un double fond qui en dévoile un autre qui en dévoile un autre. Ce cheval se défait en pattes et en couleur de pelage et en animal et les pattes et la couleur et l'animal se défont en d'autres éléments qui renvoient à d'autres. On parle tellement qu'à la fin il ne pouvait y avoir ni cheval ni pattes ni couleur ni rien. Les tropes sont une manière d'éviter de parler à l'infini. On peut toujours dire : tout de même, des vieux cokés il y en a partout et c'est toujours un peu la même vie, le même élément de paysage qu'on retrouve dans les bars de région. Mais on peut prendre une direction différente en disant : je parle d'un vieux coké, mais c'est pas ça que je veux dire, ce que je veux dire c'est qu'il danse d'une manière crispée mais c'est pas ça que je veux dire, ce que je veux dire c'est qu'il a un ami encore plus bizarre qui sautille autour de quelqu'un qui chante au micro du karaoké mais c'est pas ça que je veux dire, ce que je veux dire c'est etc. etc. Sauter d'une image à l'autre donne l'impression qu'on est complètement libre dans nos associations, qu'on est dans la dernière hypothèse du Parménide, mais pour que le poème fonctionne, quelque chose se passe derrière, les images s'ajustent quand même suffisamment entre elles pour qu'on ait aussi l'impression que quelque chose a été dit de l'atmosphère de ce bar à ce moment. Et dans cet entre-deux les tropes n'ont pas été défaites, ils ont été détournés.

C'est la raison pour laquelle je parlais d'herméneutique au début. Ce type de poésie faite in situ avec un téléphone approche du réel, des multiplicités de multiplicités qu'elle n'atteint pas. Mais ne pas l'atteindre ce n'est pas rater quelque chose. Une asymptote en trigonométrie n'est pas un échec de fonction parce qu'elle n'atteint jamais sa limite.

JR — *Je te propose une dernière réflexion. Je me demandais si cette question de dissoudre les « tropes », de capter sur le vif, d'éviter les mises en scène, ne pouvait pas nous mener moins à un rêve du réel saisi tel qu'il est*

qu'à une possibilité de nous rendre conscients des tropes, s'en émanciper en partie donc, et pouvoir jouer avec (comme des formes-de-vie). En même temps, je reliais ce que tu dis et ton approche à l'écriture à une recherche de positions différentes d'activité et de passivité, de conditions perceptives plus démocratiques et horizontales. Tristan Garcia, un philosophe français, m'est venu à l'esprit en te lisant – notamment sa formule, que je trouve très intrigante : « l'être le plus faible possible » (et voilà qu'on revient à ton Parménide).

MA — Je ne sais pas si, sur la question des tropes, l'émancipation peut passer par l'appropriation ou la réappropriation. Dans mes autres livres (*Album de finissants* et *Vu d'ici* surtout), j'ai beaucoup travaillé cette question de l'ordinaire et du banal. *Album de finissants* est construit comme un ensemble de monologues intérieurs situés dans des classes de jeunes de 13 à 16 ans. Des monologues à l'identité indéterminée, tout ce qu'on retrouve c'est des angoisses, des morceaux de matière scolaire, des fragments d'existence, des petites sensations, des petits événements de classe concernant les tables, les étuis à crayon, la matière à examen, etc. C'est en préparant le livre que je me suis rendu compte qu'il existe très peu de romans, de séries télé ou de films (*Elephant* de Gus Van Sant mis à part) qui racontent ce qui se passe dans une classe. Au secondaire, on passe 25 heures par semaine dans une classe sur les 50 qu'on passe à l'école, mais dans tous ces produits culturels le temps passé hors de la classe est complètement disproportionné. Une caméra n'aurait rien à faire d'un personnage principal qui écoute en silence son prof de maths pendant 75 minutes. Il ne circule pas non plus de représentation de gens en train de regarder la télé, c'était un des points de départ de mon deuxième livre, *Vu d'ici*. Et puis j'ai réalisé peu à peu que l'existence en continu, elle n'est représentée nulle part. Mais si elle l'était, elle se concentrerait sur le foisonnement des petits détails du réel, sur la vision périphérique.

Et nous sommes à ce point devenus pauvres en vision périphérique que c'en devient un refoulé qui réapparaît dans nos rêves. Je vois une vieille dame tomber dans l'autobus. On la relève, il n'y a pas de mal. Moi j'étais trop loin, je ne me sens pas mal. Je n'y repense pas. Ça ne change absolument pas le cours de ma journée. Je ne penserai même pas à raconter ça. Mais il y a des chances pour que j'en rêve ce soir ou le lendemain. Et il y a des chances aussi pour que je me retrouve presque malgré moi à écrire sur ce sujet si j'écris tout ce qui me passe par la tête le plus rapidement possible. Ça va revenir même si je n'y ai pas du tout repensé, c'est fascinant. Ça se passe dans des lieux publics où on assiste à des interactions auxquelles on ne prend pas nécessairement part. Les tropes nous tiennent éloignés de ce rapport aux petits événements. Les sitcoms mettent en scène une morale, une manière de régler les conflits, de gérer les petites trahisons, les élans amoureux, etc. C'est bien en un sens, les tropes, parce que ça nous aide à réagir convenablement aux situations qui génèrent beaucoup d'anxiété et d'émotions.

Mais il n'y a pas assez de temps ou de budget pour créer des tropes qui vont mettre en scène les petits événements. Ce serait trop long, le réel est trop vaste pour qu'on ait le temps ou l'intérêt pour déplier tous les événements possibles. Et nous nous passons des soirées devant ces séries, nous sommes invisibles et immobiles devant des modes d'emploi pour nous permettre de gérer les grandes émotions et nous sommes invisibles le reste du temps parce que ces modes d'emploi nous laissent dans le vague en ce qui concerne le cours ordinaire des choses. Parce que le cours des choses est souvent perçu sans qu'il y ait nécessairement possibilité qu'on réagisse bien ou mal, il n'y a pas de morale possible. Une vieille dame est tombée, j'étais trop loin pour l'aider, on l'a relevée. Mais j'ai tout de même été affecté par sa chute.

Qu'est-ce que c'est, cet état dans lequel on perçoit les petits événements dans le cours ordinaire des choses ? Je pense que cette expérience a plus à voir avec la poésie qu'avec le roman. D'abord parce que tout est enveloppé, plié, non exposé par un narrateur intérieur qui se raconterait à lui-même des choses qu'il sait déjà. Ensuite parce que le rapport à soi me semble se rapporter plus à une interaction constante avec le réel qu'avec une mise en scène de soi. Un détail du réel nous ramène à un autre, puis à un autre, puis à un autre et de ce monologue intérieur qu'on traverse se dégage une tendance, une cohérence qui nous appartient et c'est la chose la plus singulière que nous possédons. On connecte à l'intérieur de soi des images du réel, des connexions qui nous appartiennent pour un réel qui, lui, ne nous appartient pas.

Ces échanges ont eu lieu à l'écrit au mois de juin 2018, entre Grenoble et le Québec. Du Québec rural jusqu'à l'université de Grenoble était venu, au printemps, Michel Vezina avec sa librairie ambulante, Le Buvard. On l'avait déjà rencontré une première fois l'année d'avant, aux Fabriques de Sociologie dans une salle universitaire à Saint Denis. On le rencontre une deuxième fois (pendant sa deuxième tournée européenne) dans une deuxième salle universitaire, sur le campus de Saint Martin D'Hères. Le séminaire des doctorants de l'UMR Litt&Arts (Arts, Savoirs, Indisciplines) l'avait invité à animer une séance autour de langue et de la littérature des territoires québécois. Sur la question du rapport particulier à la langue, notamment à celle orale, on a eu envie de l'interroger à propos d'une certaine tradition cinématographique de son pays (à partir de Pierre Perrault) très fascinée par la parole et la fabulation. Il réagira en citant un petit livre, sorti depuis peu, où se mélangent la poésie et l'essai dans une réflexion littéraire qui tente de renouer avec la tradition du cinéma documentaire québécoise. Le jour d'après, pendant la permanence du Buvard à l'Espace Vie Étudiant, nous allons nous procurer un précieux exemplaire du Guide des pubs et des bars de Saguenay qui a traversé l'Atlantique avec Michel et n'est pas distribué en France.

1.2

MILIEUX DOCUMENTAIRES DE RENCONTRE ENTRE LES MILIEUX

Une conversation avec Mohamed El Khatib

JR — *J'ai vu au Théâtre de la Colline (Paris) ta dernière pièce Stadium et ton théâtre « documentaire » a immédiatement fait résonance avec des réflexions que je mène dans le cadre de ma recherche doctorale. Elle porte plutôt sur le cinéma documentaire, notamment sur les principes écologiques de sa méthode de médiation. Je me suis dit que, quelque part, on retrouve cette même méthode sous-jacente à d'autres arts « documentaires », le théâtre par exemple, comme tu le démontres bien...*

MEK — C'est drôle parce que tout à l'heure je vais prendre un train pour Orléans : on m'a demandé d'intervenir ce soir dans une table ronde exactement autour de ces sujets. Voilà, regarde [Il montre l'affiche de l'événement à travers l'application Facebook de son portable]. Il y aura aussi Milo Rau, un metteur en scène suisse. Le connais-tu ?

JR — *Non, je note. Par contre, je suis récemment tombé sur le travail d'une compagnie qui s'appelle Rimini Protokoll...*

MEK — Oui, oui... En gros, lorsqu'il y a des rencontres autour du théâtre documentaire, on invite souvent moi, Milo Rau et *Rimini Protokoll* (ils sont suisses, eux-aussi). Et il y a également le groupe *Berlin*, qui est basé en Belgique. Ce sont les quatre groupes importants qui font du documentaire théâtral, qui creusent la veine documentaire au théâtre.

JR — *Et toi, tu t'es inspiré de ces gens ?*

MEK — Pas vraiment. Je les ai découverts quand je faisais déjà ce travail. Je me suis senti tout de suite en familiarité : on travaille les mêmes questions, au même endroit. Cela m'a fait du bien, surtout parce qu'en France on m'a longtemps dit que mon travail, ce n'était pas du théâtre. Il y avait un blocage, un rejet. Petit à petit, comme il a pris de plus en plus d'ampleur et de place, l'institution a été obligée de reconnaître ce travail : c'est une autre forme de théâtre.

JR — *En effet, j'ai l'impression qu'elles commencent à circuler, aujourd'hui, ces formes... Il y avait un spectacle de ce genre qui passait, par exemple, à la scène Houdremont à la Courneuve : F(l)ammes.*

MEK - Ah, oui ! Ahmed [Madani] fait un peu ça. Après il y a des familles différentes dans le documentaire et Ahmed fait quasiment de la fiction. Parce qu'il ré-écrit tout. Quand il y en a une qui n'est pas là, il en prend une autre et il lui fait dire son texte.

JR — *Et toi, donc, quel est « ton » théâtre documentaire ? C'est-à-dire, où se situe ton travail, par rapport à la fiction notamment ?*

MEK — À propos de ça, je viens d'achever mon premier film, qui va bientôt sortir. J'ai l'impression de retrouver les mêmes problèmes au théâtre et au cinéma. Le producteur marocain, par exemple, ne comprenait pas l'adresse. Qui parle ? Est-ce que c'est vrai ou ce n'est pas vrai ? Ce sont des acteurs ou ce ne sont pas des acteurs ? On ne sait pas dans quelle case le mettre, par où l'attraper... Ce que personnellement je prends pour de la liberté, sans me formaliser.

J'ai assez peu de règles du jeu, finalement. Si ce n'est ce qu'il faut que cela naisse d'une rencontre. Le point de départ doit être une rencontre. Que ce soit Corinne Dadat (une femme de ménage) ou des supporters d'un club de foot, une fois que j'ai rencontré ces gens je ne veux pas les remplacer : je travaille donc avec ces gens. Qu'ils soient acteurs ou pas — et d'ailleurs s'ils ne sont pas acteurs, c'est mieux ! Je m'oblige à amener sur scène ou à l'écran les gens que je rencontre. La question n'est pas : je m'inspire d'eux et ensuite je prends des acteurs qui jouent à leur place.

C'est pour une raison éthique. D'abord, comme moi je vais les utiliser, il faut qu'eux, ils gagnent de l'argent et aient un retour. Qu'ils vivent une expérience. D'un côté moi, je change de milieu en allant vers eux mais eux aussi ils doivent découvrir un autre milieu. Comme ça, on est à égalité : on prend des risques ensemble, nous sommes à égalité. C'est pour cette raison que je monte avec eux sur scène, dans *Stadium* notamment.

JR — *C'est sans doute quelque chose de significatif, voire touchant, ta propre présence sur scène dans cette pièce...*

MEK — Ma présence est là parce que je prends des risques avec eux. Je ne peux pas juste les mettre dans l'aquarium pour les regarder un peu de loin, comme un objet sociologique à garder à distance. Je me mouille avec eux, je m'implique avec eux.

En général, je ne veux pas qu'on parle à la place des témoins. Je considère qu'ils sont des témoins privilégiés, par l'expérience de leur vie, de leur vécu, d'une classe sociale... La plupart du temps, pour une exigence politique, on parle à la place des gens. Notamment de ceux qui n'ont pas accès aux media, qui n'ont pas accès à la parole. Pour cette raison je suis plutôt contre les acteurs : car ils parlent à la place des gens. Tout comme les metteurs en scène, par exemple, parlent souvent à la place des ouvriers.

Il y a parfois des critiques très violentes, à ce sujet. Prends *Stadium*, que tu as vu. Ils disent : « Pourquoi il ne prend pas des acteurs ? Il les instrumentalise ! » Je leur réponds : « Pourquoi devrais-je prendre un grand acteur pour “jouer” les pauvres à leur place ? ». D'abord, je préfère que ce soient eux qui gagnent de l'argent. Ils sont parfaitement capables de parler, si on n'exerce pas envers eux cette violence qui est celle médiatique et télévisuelle : on prend un micro et on leur demande « Qu'en pensez-vous de la crise ? Vous avez 15 secondes... ». C'est extrêmement violent.

JR — *La méthode documentaire se dresse contre cette violence de l'immédiateté médiatique, son « extractivisme informationnel », n'est-ce pas ?*

MEK — Nous passons deux ans avec eux. Le temps qu'une parole se mette en place. La règle, donc, est de travailler *avec* les gens. Alors que souvent ces gens (les classes populaires, par exemple) font l'objet de documentaires où on les regarde de l'extérieur, la contre-règle est que je veux les rendre complices de la création. Cela veut dire de fabriquer de la fiction, ensemble. Là se pose le problème de qui parle, où est l'adresse... Ces pauvres (économiquement) supporters de Lens – je me dis – pourquoi n'auraient-ils pas le droit à inventer des histoires ?

Tu connais *Striptease*, l'émission belge ? Ils vont dans des milieux populaires et ils filment par une caméra immersive, objective : c'est la réalité « brute ». Ce n'est pas possible... La réalité brute, comme un ready-made, cela ne m'intéresse pas. On prend des gens et on les déplace sur un écran ou sur une scène. Pour moi, cela ne suffit pas : il faut ajouter une couche supplémentaire. Ce ready-made je veux le transformer avec les gens et donc il y a un processus d'écriture. Le processus d'écriture constitue une co-écriture avec les gens. Je fais des entretiens avec eux pendant deux ans et parfois dans le spectacle il y a des choses qu'ils ont dites à la virgule près, au mot près. Donc, je ne change pas du tout. Après il y a des choses qui restent vivantes : je connais l'histoire et je leur demande juste de parler de telle chose ou de telle autre pendant le spectacle, mais chacun parle avec ses mots en improvisant chaque fois.

Et il y a un dernier faisceau d'écriture, qui est fictionnel. Par exemple, Georges vient de me dire que ce à quoi il tient le plus est son drapeau et je réagis en lui proposant de

dire que c'est sa mère qui a fait son drapeau, comme cadeau : « tu as raconté une histoire qui ressemble à cela... ». Nous deux, nous sommes complices en inventant cette fiction. Elle se donne dans un dispositif où, au fond, on s'en fout (moi, en tout cas) de savoir si c'est vraiment la mère de Georges qui a cousu le drapeau. Tant que c'est une histoire qui a du sens pour lui, pour nous : une histoire qui pourrait être tout à fait vraie... On invente donc de la fiction, si elle est utile dans la dramaturgie du spectacle. Mais les gens sont tous « réels », c'est eux qui sont filmés chez eux (dans les séquences projetées dans *Stadium*) etc.

JR — *Il y a donc tous ces trois régimes de parole à la fois, dans ton théâtre. Dans ton Stadium, par exemple...*

MEK — Tout à fait. Alors, sur les 58 supporters il y a quatre acteurs professionnels : ils me permettent, si quelqu'un est absent, de le substituer. Il y a des histoires, dans *Stadium*, qui sont absolument importantes. Ce qui fait que les pistes sont un peu brouillées et les gens se demandent : qui sont les acteurs et qui ne le sont pas ? Je réponds que ce n'est pas important. Si on me pose la question, je n'ai pas de problème à dire que les acteurs sont un tel ou un tel... Mais j'aime bien l'idée que les gens ne sachent pas : la vérité appartient au groupe, qui est complice. Nous sommes dans le champ du théâtre, nous n'avons aucune obligation de vérité « factuelle » : nous ne sommes pas un journal d'information. Nous n'avons à faire que des frictions et générer des questionnements.

On s'autorise donc à faire un détour par la fiction. Simplement, ce n'est pas la porte d'entrée : elle relève plutôt de l'écologie dont tu parlais tout à l'heure. C'est-à-dire, travailler avec les gens, à partir des gens, depuis les gens, depuis le monde d'où ils voient le monde. C'est un monde qu'on ne voit pas beaucoup, celui des supporters : il y avait beaucoup de gens qui découvriraient ce milieu. Quand tu vois la maison d'Yvette dans la vidéo, c'est impressionnant. Ce n'est pas *fake*, c'est vraiment chez elle ! On voulait juste y apporter une couche supplémentaire : pourquoi Yvette ne peut pas raconter des histoires, au même titre que des acteurs ?

Je me demandais également pourquoi au cinéma on aime beaucoup la mention, avant un film, « d'après une histoire vraie ». Cela provoque une certaine excitation, que je voudrais questionner. Est-ce que cela implique une dimension voyeuriste ? Ou, quelle part d'instrumentalisation cela implique ? Se moque-t-on des gens ou de nous-mêmes ? Mais aussi : quel rapport d'égalité et de transparence ? Et encore : qui gagne de l'argent ? Combien ? Je me pose ces questions-là.

JR — *Je crois, qu'en partie, cette fascination pour « d'après une histoire vraie » pourrait relever de la prolifération des « fictions » dans l'univers des médias qu'on habite. Elle découlerait de la sensation d'être immergés dans des systèmes de clichés... Le documentaire y intervient en essayant de reconstituer des représentations à partir de la rencontre des gens et des milieux, au-delà des narrations majoritaires à la grande échelle du médiatique.*

MEK — Je suis d'accord, c'est ça d'ailleurs qui est difficile à accepter. Pour ce qui me concerne, j'estime qu'on peut prendre la liberté d'introduire de la fiction dans ce point de vue documentaire. Pourquoi ? Pour densifier une histoire, toucher davantage le spectateur ou faire une association d'idées inédite. Ce qui m'a autorisé à recourir à une telle approche c'est une séquence d'Herzog qui m'a choqué : il est en train de filmer quelqu'un et, à un moment donné, il baisse sa caméra pour lui dire s'il pourrait affirmer une certaine chose. Et le type va donc dire ce que Herzog pense. Je n'ai pas de problème avec ça.

Par exemple, ma mère, je la connais très bien. Elle dit des choses mais ce qu'elle essaie vraiment de dire, ce sont d'autres choses. Donc, parfois, je lui propose : maman, tu vas dire ça. Je n'ai pas l'impression de la trahir, plutôt de lui rendre service.

JR — *De l'accompagner ?*

MEK — Oui, voilà : de l'accompagner dans l'émergence d'une parole. Sans que cela devienne quelque chose de paternaliste.

On pense souvent que les gens n'ont pas de consentement, ceux issus des milieux populaires en particulier. Ils sont trop bêtes et ils se laissent instrumentaliser. Ce sont des marionnettes, qui parleraient à ma place. Par exemple, à la fin de *Stadium* je pose une série de questions. Je dis que Jonathan a posé ces questions alors que c'est moi qui l'ai accompagné, en me posant des questions personnellement. J'aime assez le malaise que ça peut susciter. Qui parle ? Ce n'est pas important, dans le fond. Ce qui importe est si les questions méritent d'être soulevées ou pas.

JR — *Ce sont les questions finales autour de l'art et de la politique ? Je m'en rappelle, il y a quelque chose de troublant, en effet... Est-ce que la personne qui va les porter est d'accord avec ta proposition ?*

MEK — Tout à fait. Lorsqu'il les a lues, il m'a dit : oui, je m'y retrouve. Sauf que les gens ont tendance à répondre que, comme il est un supporter de foot, il ne sait pas ce qu'il dit, d'une certaine façon. Alors que pour *C'est la vie*, mon spectacle sur les parents qui perdent leurs enfants, personne ne m'a attaqué – même si c'est exactement le même

processus mais en employant des acteurs professionnels. Ils n'ont pas dit qu'ils étaient instrumentalisés, car des acteurs professionnels savent ce qu'ils font, ils sont intelligents.

Par conséquent, on a poussé le vice jusqu'au bout, en donnant un livret à la fin du spectacle où tout ce qui est faux factuellement a été marqué. À un moment donné, dans le spectacle, on dit que Jamel Debbouze était le baby-sitter d'un des enfants qui est mort et ensuite on trouve marqué qu'il ne l'a pas été, avec la suggestion que l'auteur a été amené à faire ça par des raisons spectaculaires, de *name-dropping*, etc. Le fils de Daniel s'est jeté du neuvième étage, tandis qu'il s'est jeté du septième, à cause de la symbolique du chiffre sept dans le spectacle. On fait donc un accommodement avec la réalité et, à la fois, on le dit. On va même plus loin : on dit qu'on a eu un désaccord, car Daniel ne voulait pas qu'on change le chiffre. Il dit que c'est « son fils », « sa réalité » qui est sacrée, mais je lui réponds qu'il le faut pour des raisons théâtrales. Donc, j'expose ce débat avec lui. Cela pose la question de l'écriture. Qui écrit, qui est l'auteur ?

En tout cas, le spectacle a été moins attaqué, car on leur reconnaît plus de capacité de discernement et de critique.

JR — *En tant que spectateur, je crois qu'un des moments qui m'ont le plus touché dans Stadium est peut-être une anecdote, une question d'interstices et de bords. C'est-à-dire, la rencontre entre le public du stade et celui du théâtre qui se passe à la fois lors de l'entracte (quand on monte sur la scène pour prendre des frites et des bières avec les acteurs), mais aussi à la fin (quand tout le monde se mélange dans le hall du théâtre et les supporters chantent et discutent avec les spectateurs). Je vois là une autre dimension de l'art de la rencontre dont on parlait...*

MEK — Je voulais organiser une confrontation inédite entre des gens qui viennent de milieux différents. Je souhaitais qu'il y ait des espaces de rencontre possibles, je me suis donc dit qu'il fallait d'abord casser le rapport scène-salle. Il était important qu'à un moment donné les gens puissent venir sur scène. Ce n'est pas si anecdotique que ça. Dans un théâtre comme *La Colline*, notamment, le partage est très sacré et, d'un coup, les gens montent sur le plateau manger des frites et boire de la bière. Ensuite, cela se prolonge dans le hall dans un moment (qui fait partie du spectacle) où les gens peuvent aller chanter et danser avec eux. C'est une possibilité, même si ce n'est pas obligé. Je leur demande de rester dans le hall, d'être disponibles. Parfois les gens les invitent même à manger : il se passe des choses...

Il y a l'anniversaire d'Yvette, par exemple. C'était vrai la première fois, lors de la première. Après, comme la salle lui avait chanté « joyeux anniversaire », on s'est dit qu'on allait le garder. Plusieurs fois il y a des gens qui sont venus au théâtre, pour lui offrir un carré Hermès par exemple. C'est assez beau. Ce n'est pas important que ce soit faux, l'important c'est d'y croire. En plus, le fait que des choses soient fausses permet de

porter le doute sur toute la pièce. Peut-être que cela est faux, qu'Yvette n'a pas 85 ans, que ce n'est pas son anniversaire etc. Mais je comprends que ce soit un nœud délicat. En même temps, je ne veux pas que cela soit toujours le principal, ni écrire ce qui est vrai ou ne l'est pas chaque fois. Je ne fais pas du documentaire à charge ou à décharge : mon travail relève plus du poétique, d'une démonstration poétique. Je ne ferais pas comme ça si *Envoyé spécial* me demandais un reportage, je serais beaucoup plus rigide.

JR — *Je pensais au travail des attachés aux relations avec le public dans les scènes nationales, parfois côtoyés. Notamment à leurs efforts d'aller chercher des spectateurs dans des milieux défavorisés, peu sensibles à l'expérience théâtrale. Tu affirmes qu'il vaut peut-être mieux inviter ces gens-là à prendre une place du côté de la scène que de celui du public. Qu'en est-il de leur rapport au théâtre en général, après cette aventure en tant qu'acteurs ?*

MEK — Prends *Stadium*, par exemple : quand on joue dans des festivals, ils vont voir des spectacles d'eux-mêmes. Ils y vont parce qu'ils se disent « le théâtre c'est pour nous aussi, c'est possible ». Cette expérience restera inscrite en eux. C'est pareil pour les enfants sur scène : maintenant le théâtre ne leur fait plus peur...

JR — *Revenons au début, quand as-tu commencé à adopter ton approche « documentaire » ? As-tu commencé directement par cela ?*

MEK — Non. En fait, au début je travaillais sur une pièce de théâtre classique. J'avais écrit dans mon coin, j'avais pris des acteurs, j'avais monté mon spectacle. Mais je n'étais pas content : il y avait quelque chose qui ne marchait pas... Ensuite, j'ai voulu faire une pièce sur ma mère. Mais ma mère est décédée et lors de son décès je me suis dit : je ne vais pas faire quelque chose avec une actrice, un grand écran etc. Cela ne sert à rien. J'avais plutôt des enregistrements, des choses très simples. Je l'avais enregistrée, je l'avais filmée.

JR — *Des traces documentaires...*

MEK — Oui, c'est cela que je dois présenter aux gens. On avait commencé une composition musicale et après je me suis dit « non, la musique est celle de sa voix : il faut qu'on l'entende ». J'avais filmé et enregistré le médecin également et je me suis donc dit qu'il fallait qu'on l'entende, lui aussi. D'une certaine façon, sa mort a déclenché ce virage : il ne faut travailler qu'avec ce qui est nécessaire. On n'a pas besoin d'une scénographie « dingue », ni de recourir à tous les artifices du théâtre classique. On peut faire des choses très simples avec ce qu'on a à portée de main, ce qu'on a autour de nous...

JR — *À propos de ces matériaux enregistrés, j'avais déjà eu l'impression en voyant ton travail sur Stadium qu'il y avait une certaine manière cinématographique d'approcher la création documentaire de ta pièce. Je pense, notamment, à ton travail de repérages suivi par des enregistrements, qui implique une sorte de montage par la suite des éléments rassemblés. C'est une écriture dramaturgique qui frôle le montage cinématographique ou bien l'agencement de rushes.*

MEK — Lorsqu'on me demande « quel est ton métier ? », je réponds parfois « je fais du copier-coller ». Au début je le disais pour provocation et maintenant il y a des gens qui réagissent en disant « ce n'est pas de l'écriture, ce ne sont que des agencements ». Mais l'agencement, c'est une écriture ! Il ne suffit pas d'avoir juste des témoignages : il faut les agencer, il leur faut une structure. On ne fait donc pas l'économie de l'écriture. Il s'agit tout simplement d'une écriture qui ne ressemble pas à l'écriture littéraire et fictionnelle traditionnelle. Elle consiste en un agencement de matériaux hétérogènes auxquels il faut donner du sens. Je me vois bien comme agenceur !

JR — *C'est une certaine façon d'écrire, non ? Avec des gens, avec des lieux, d'une manière partagée...*

MEK — Tout à fait. J'essaie d'écrire au plus près des gens. Cela peut être une satisfaction. Prends par exemple Corinne Dadat, la femme de ménage avec laquelle j'ai monté un spectacle qui a beaucoup tourné. À chaque fois qu'on arrivait dans une ville je lui préparais des improvisations. Je lui faisais : « Voilà, tu peux improviser là-dessus. Dans cette ville-là, tu peux faire référence à ça etc. ». Une fois je n'ai pas eu le temps de le faire et, finalement, elle l'a fait elle-même. Je me suis dit que c'était super et qu'elle pouvait faire cela même pour les autres villes. Elle s'est emparée de cet espace d'écriture. Elle faisait des recherches sur chaque ville et ensuite, lorsqu'on y arrivait, elle disait, par exemple : « Ici il y avait un taux de natalité très faible et donc elle pouvait faire une blague sur le taux de natalité... ». Je me suis dit : voilà, un geste de co-écriture !

JR — *À propos de Corinne Dadat et de cette grande tournée, où en est-elle après cette expérience théâtrale ? Elle est revenue à sa vie d'avant ou elle est restée dans le milieu théâtral ?*

MEK — Elle fait les deux choses à la fois. Elle pose des congés pour pouvoir jouer la pièce, qui a tourné pendant 3 ans et tourne encore : jeudi, je vais jouer avec elle ! Entre les pièces elle retourne faire le ménage. On a commencé avec cette pièce où elle joue avec une danseuse, sauf qu'ensuite, comme ça se passait bien, je l'ai embauchée dans la pièce d'après. Dans *Stadium* elle joue : d'abord elle a une scène, ensuite elle fait des frites

à la buvette... Elle joue aussi dans le film que je viens de finir, un compagnonnage est né. Et pourtant elle reste toujours Corinne Dadat, pour moi ce n'est pas une actrice. Je ne peux donc pas lui dire : « Tiens, tu vas jouer ce rôle ! ». C'est Corinne : elle est devenue une figure organique dans mon travail et elle ne sera jamais personne d'autre.

JR — *Tu viens donc d'achever ta première expérience cinématographique. Tu as affirmé que certains principes « documentaires » transitent d'un médium à l'autre dans ton système de création. Je me demandais, au-delà de ce qui reste constant, qu'est-ce qui change dans la transition du domaine théâtral à celui cinématographique ?*

MEK — Tel que je l'ai développé, mon film, il ressemble beaucoup à ce que je fais en théâtre : c'est la même famille. Il y avait, quand même, plus de lourdeur — notamment dans l'écriture. Au théâtre il suffit d'avoir une idée et la présenter à des producteurs, une fois qu'ils sont d'accord on y va, tandis qu'au cinéma il a fallu tout écrire, avoir un scénario, même si à la fin on a fait une autre chose, ce qu'on a voulu. Pour avoir les financements, j'ai dû écrire, réécrire, structurer. J'ai trouvé cela plus contraignant. Mais cela s'explique par les enjeux économiquement plus importants.

D'ailleurs j'ai de plus en plus du mal avec cette frontière, entre « documentaire » et « fiction ». Alain Cavalier, lorsqu'on discute ensemble, me dit : « Quand Alain Delon meurt au cinéma, moi, je n'y crois pas. Je vois un acteur en train de mourir, je n'arrive plus à y croire. Je suis beaucoup plus touché quand je filme mon père ou ma mère qu'Alain Delon, même s'il joue très bien ». Même si Alain a une éthique très forte et il ne demanderait jamais de dire quelque chose de faux, ce qui importe est si j'y crois ou si je n'y crois pas. D'un côté. De l'autre, ce serait problématique si je disais qu'il est vrai alors qu'il ne l'est pas. Sauf que je ne dis pas que c'est vrai, je dis que je fais des pièces de théâtre — sans avoir envie de dire si documentaires ou fictionnelles. Lorsque je fais un film, c'est pareil : je fais un film, c'est tout. J'ai l'impression que le documentaire n'a pas de problème à faire des incursions dans la fiction, il y a de la liberté.

JR — *On ne parle pas par hasard de « documentaire de création », n'est-ce pas ?*

MEK — Exactement, on dit « documentaire de création ». Tandis que la fiction, parfaitement calibrée et institutionnelle, c'est elle qui est plus sectaire. Elle est dans un cadre plus rigide : surtout pas du réel, il faut des acteurs professionnels, on fait semblant, on imagine des situations, on fait des décors en carton-pâte...

JR — *La fiction fonctionne comme ça, au fond : programmer, calibrer, appliquer... Il y a donc moins de liberté créative, au final.*

MEK — En tout cas, je sens beaucoup de liberté dans le documentaire. D'ailleurs dans les dernières années, j'ai vu des documentaires plutôt inventifs, il y a vraiment de tout dans la palette du documentaire. En plus, ce qui compte pour moi est l'indécence éthique de l'argent. La moindre fiction aujourd'hui doit coûter une fortune, quelques millions...

JR — *Je pensais justement à cette machine très lourde, d'un point de vue à la fois logistique et financier, du cinéma. En particulier du cinéma fictionnel. Le choix de faire du documentaire, je crois, remonte parfois à la tentative d'éviter ce système de création complexe (financier, technologique, humain...) car il va tuer la liberté, la vitalité, la sensibilité. Probablement, l'éthique du documentaire relève moins d'une fidélité à ce qui est « réel » et « objectif » contre les histoires racontées, qu'à ce qui est libre et vivant plutôt que programmé.*

MEK — Tout à fait, on a surtout peur de l'aléatoire et on veut tout maîtriser. C'est en ce sens un geste politique. Lorsque Cavalier arrête la fiction, il arrête surtout sa machine économique où le moindre geste nécessite une trop grosse équipe et coûte trop cher. C'est une machine qui s'alimente d'elle-même.

Même moi quand j'ai commencé mon film, on m'a dit qu'il me fallait des assistants, une cantine etc. Mais j'ai répondu : « Non, on va manger chez mon père ! ». Mais il faut dépenser de l'argent, payer les structures. Pourtant cela tue le geste de création. Si on est douze à intervenir sur le film, la création n'est plus vivable.

JR — *Comment as-tu travaillé pendant la réalisation de ce film ? Combien vous étiez ?*

MEK — On a fait le film à trois : moi, l'image et le son. Après on a eu quelqu'un, bien sûr, au montage, au montage son et à l'étalonnage. Je n'étais pas habitué. Quand je fais du théâtre, je travaille d'une manière artisanale. On se faisait toujours rattraper par la machine, qui imposait chaque fois des couches de technique, un surcroît... J'ai défendu tout au long du processus l'idée d'un film artisanal. À la fin, ils ont accepté d'être plus souples. Comme ils ont été contents du résultat, je crois que la prochaine fois ils me laisseront travailler plus librement.

JR — *Tu es déjà en train de concevoir un nouveau film ?*

MEK — La production me propose cela, mais pour l'instant je n'ai pas d'idées. En ce moment, je travaille sur une nouvelle pièce, ce sera sur les sages-femmes. Nous en sommes à la phase des entretiens, un peu partout en France, dans chaque ville où je vais

en tournée j'essaie de rencontrer les sages-femmes. À la fin de ce travail, dans un an, je vais voir quel sera le résultat. Je vais traiter les entretiens et je me rendrai compte si ça fait une pièce ou non. Il me faut deux ans à peu près pour monter un spectacle.

JR — *Et la machine théâtrale, dans cette création, s'avère plus légère et agile que celle cinématographique ?*

MEK — Oui, c'est plus léger. Pour ce que je fais, en particulier. Je ne fais pas des grosses formes : *Stadium* représente vraiment le summum, généralement je fais des formes plus petites, à taille humaine. Qu'on monte très vite, sans trop de répétitions.

JR — *Pour conclure, que regardes-tu comme cinéma documentaire ? Suggère-nous un titre...*

MEK — Par exemple, *Fix me* (2009) de Raed Andoni. Après tout Werner Herzog, évidemment. Mais je ne regarde pas que du documentaire, j'aime la « fiction » !

Cette conversation s'est déroulée le 27 mars 2018, à Paris dans un café au cœur de Belleville. On avait failli se rater car Mohamed avait une quarantaine de minutes de retard et on ne s'était pas échangé nos numéros de portable. Le prise de contact s'était passée par mail, mais, faute de posséder un smartphone, on n'avait pas accès à nos mails depuis la table de brasserie où on était assis. Heureusement, on avait décidé d'attendre patiemment au moins une heure le metteur en scène. Après être resté discuter avec nous le plus longtemps possible, Mohamed repartira à la dernière minute avec un Uber vers la gare : direction Orléans, pour une rencontre autour du théâtre documentaire.

L'automne précédent, un dimanche après-midi gris et pluvieux, on avait découvert la pratique du « théâtre documentaire » en allant voir une des premières représentations de son Stadium au Théâtre de la Colline, dans le vingtième arrondissement. Le Festival d'automne 2017 programmera, juste après, toujours à Paris, d'autres travaux documentaires de Mohamed comme C'est la vie et une conversation inédite avec le cinéaste Alain Cavalier.

1.3

DU DOCUMENT *DANS* ET *CONTRE* LA FICTION THÉÂTRALE

Une discussion téléphonique avec Elise Chatauret

JR — *Il y a pas longtemps j'ai pu assister à ton Ce qui demeure, une pièce qui affiche un fort taux documentaire, assemblée à partir d'une conversation intime avec une amie très âgée. J'ai pu également fouiller dans les dossiers de ta nouvelle création en cours, San Felix, autour d'un petit village et la communauté qui l'habite : ici à nouveau j'ai l'impression que tu adoptes une méthode de repérages et d'entretien qui s'approche beaucoup de l'univers documentaire cinématographique. D'où vient-elle, cette méthode de création ? Quelle place a-t-elle dans l'économie de ton écriture théâtrale ?*

EC — Ça fait longtemps que je travaille de cette façon. À la base, ce qui m'intéresse est la question de l'entretien, je suis passionnée par la possibilité de mener des entretiens avec des gens et pouvoir leur poser des questions sur plein de choses... Et il ne s'agit même pas de questions : ce sont plutôt des longues conversations, en fait. Elles peuvent parfois durer quatre ou cinq heures, sans avoir forcément un objectif précis. Juste, à un moment donné, un intérêt pour une personne, un sujet, l'endroit où quelqu'un vit. Ou simplement l'envie de sortir le magnétophone et d'enregistrer une personne, comme une sorte d'enquête sur la vie : quelque chose de très simple, une très grande curiosité.

Un des premiers spectacles que j'ai fait était sur des petits-enfants de républicains espagnols. On est parties en Espagne avec une copine, c'était à l'époque où les petits-enfants d'immigrés essayaient de ré-ouvrir les fosses communes de Franco et on avait envie de discuter avec ces jeunes gens qui avaient à peu près notre âge pour comprendre pourquoi ils faisaient ça. Ensuite j'ai beaucoup travaillé en banlieue parisienne : j'avais envie de questionner les jeunes gens issus d'immigration sur leur rapport à leur langue maternelle, comment c'était de parler plusieurs langues, mais aussi comment c'était de vivre dans un endroit qui était hyper-stigmatisé... En fait, l'entretien constitue un outil de connaissance du monde, très empirique : c'est la possibilité, finalement, de comprendre le monde par soi-même (comme Jean Roch et Edgar Morin lorsqu'ils sont allés demander aux gens « êtes-vous heureux ? »). C'est très simple, très empirique.

Tout part de ça, du désir de faire du théâtre à partir du document. La parole des gens ou ce que je vais avoir compris d'une situation qui n'est pas la mienne – c'est-à-dire

ce que j'amène sur scène – vont me donner la matière pour raconter quelque chose du monde par des mots qui sont à la fois les miens et ceux des gens que j'ai rencontrés. Cela me permet d'apprendre une réalité qui n'est pas une réalité « toute faite ». Par exemple, par rapport à la vieillesse (pour parler du spectacle que tu as vu et que tu mentionnais) nous avons tout un tas de clichés et de représentations pré-conçues. Tout d'un coup, le fait de passer beaucoup de temps à discuter avec quelqu'un de ce que c'est d'être très vieux m'a appris des choses et j'ai la sensation que sur scène je peux amener, grâce à l'enquête, une parole qui n'est pas la parole convenue, déjà entendue, remâchée. Une parole plus singulière, plus étonnante, qui décroche : pas celle qu'on entend à la télé ou qui correspond aux clichés qu'on peut avoir. Quand je sors d'un spectacle je me dis : j'ai avancé si j'ai appris des choses sur le monde. Si je sors et les réalités se sont complétées par rapport à ce que je m'imaginai. En tout cas, ce processus m'a fait bouger et peut aussi faire bouger les autres.

JR — *Il y a donc un intérêt pour le document d'une altérité, mais après cette matière est re-travaillée avant d'arriver au théâtre. Il m'intéresse d'entendre comment tu passes de la situation singulière et de ses traces à la pièce qui va en scène. Je me réfère à l'écriture, ou au processus qui mène du simple document à l'œuvre documentaire...*

EC — D'abord j'enregistre les gens. Après il y a un très gros travail de retranscription de tous les entretiens. Pour la prochaine création, *Saint-Felix*, par exemple, il y avait à peu près mille pages d'entretiens. Je travaille sur ces entretiens avec mon dramaturge et on les classe en regardant ensemble les thèmes qui reviennent, les récurrences, les échos d'une chose à l'autre... On fait vraiment un travail proche de celui d'une table de montage : on trie, on classe, on étiquette, on essaie de donner un ordre et une forme à un matériel qui, à la base, est complètement anarchique. Apparemment, car parfois on s'aperçoit a posteriori qu'il suit des logiques. Mais sur le moment on ne cherche pas cela.

Après avoir fait un premier tri, il y a un travail de structure à faire. On se dit, par exemple : dans telle ligne on trouve un personnage qui pourrait être récurrent autour de tel thème, là il y a une mise en dialogue à faire entre différentes personnes qui parlent d'un même sujet mais de manières qui sont aussi différentes : comment créer une situation où elles se retrouvent en dialogue ? Cela permet d'avoir les premières pistes de travail pour convoquer les acteurs, avec lesquels on commence donc à lire des passages et on voit ce qui peut fonctionner tel quel. Après moi, je travaille longuement à des monstres où je tente de créer une logique narrative, sachant que depuis quelques années on traite à la fois le sujet (par exemple l'histoire de cette vieille dame, dans *Ce qui demeure*) et le processus. On essaie de réfléchir à comment on inclut le spectateur dans la mise en scène.

Chaque fois qu'on mène un projet on se redemande du début qu'est-ce que faire du théâtre. Il y a toujours les deux choses en parallèle : cette matière, le documentaire, permet de questionner presque du commencement le théâtre. Est-ce que c'est du théâtre ? Ou ce n'est pas du théâtre ? Une bande enregistrée de 5 minutes, est-elle du théâtre ? Une acteur qui entre et répète la parole entendue de quelqu'un, c'est du théâtre ? À chaque instant on poursuit deux choses : l'enquête d'un côté, de l'autre la question théâtrale.

Pour le prochain projet *Saint Felix*, par exemple, on parle d'un petit village en France et on a interrogé des gens là-bas. On s'est interrogé sur qu'est-ce que c'est ce petit village, mais en même temps on se demande aussi comment on peut représenter un lieu sur scène : est-ce qu'il est possible ? Et s'il l'est, quels procédés théâtraux on peut mettre en place ?

Le document est la matière qui me permet de questionner tout le temps le théâtre. Lorsqu'on est passionné par le théâtre, on n'a qu'une envie : le questionner, le remettre en cause. Et pour le remettre en cause, il n'y a rien comme une matière qui n'est absolument pas théâtrale.

JR — *C'est évident : ce n'est pas un morceau de réalité brute ce qui accède à la scène, mais plutôt une forme théâtrale. Il y a une transformation décisive et des choix importants qui te situent dans l'univers du théâtre documentaire. Par exemple, le fait de confier à des acteurs le jeu (au lieu de faire intervenir les protagonistes eux-mêmes) constitue une médiation importante que tu me semble revendiquer.*

EC — Quand je pense, par exemple, à Mohamed El Kathib qui amène Corinne Dadat sur le plateau (ou les supporters de Lens), c'est à mon avis un peu malhonnête. Que ce soit Corinne Dadat ou les supporters, il les a fait travailler, ils se sont préparés. Le simple fait qu'ils soient dans une boîte noire, ça fait qu'ils ne sont pas exactement ce qu'ils sont. De toute manière, le théâtre est une machine à fictionnaliser. Même si tu prends ta voisine d'en face et tu lui dit « viens sur scène parce que je voudrais qu'on voit quelqu'un qui ne joue pas », à partir du moment où il y aura des spectateurs dans la salle et qu'elle montera sur scène, on sera dans un dispositif théâtral avec des gens qui regardent et des gens en face d'eux. Là, quelque chose se transforme inévitablement. Ce n'est plus la réalité. Face à l'idée qu'on puisse faire des ponctions de réalité au théâtre, je pense que le dispositif théâtral est beaucoup trop fort : tout se transforme. Donc, d'une certaine façon, faire croire qu'il est « vrai », cela n'existe pas. Dans la pièce d'El Kathib avec les supporters de Lens, il y a des acteurs dedans, les gens ont répété pendant des semaines, ils ont appris des répliques par cœur. Ce n'est pas moins du théâtre, que s'il avait été fait avec des acteurs.

En tout cas, il m'intéresse encore une fois de voir comment le matériau documentaire pose des questions au théâtre. Et quelque part le travail de Mohamed El Kathib m'intéresse vraiment, parce qu'il est passionné par la question du théâtre. Il joue avec les codes du théâtre tout le temps : est-ce que c'est du théâtre ou pas ? Ce serait malhonnête pour moi de dire qu'on prend du document pour amener de la réalité sur scène. C'est archi-faux. Il n'y a pas plus de réalité dans ce que je vais faire que dans Shakespeare. Je pense que la matière documentaire m'intéresse parce qu'elle est un outil de connaissance du monde, j'ai envie de parler de cela quand je suis sur scène. Je crois être un auteur et ma matière est celle-là. Mais c'est *une* matière, et tous les auteurs au final passent leur vie à faire des entretiens avec des gens et ils s'en servent pour écrire des pièces, d'une manière plus ou moins directe. Moi, j'assume le processus. Et je me sers du processus pour faire de la fiction. Mais je pourrais aussi ne rien de la démarche et juste proposer une pièce comme ça et puis, voilà.

JR — *Il y a un geste qui m'a beaucoup marqué dans ton Ce qui demeure : c'est le choix de faire intervenir l'enregistrement audio de la conversation que tu mets en scène et montrer donc les documents qui nourrissent la mise en scène...*

EC — Cela est encore une fois une façon de traiter le processus. Il s'agit de dire aux spectateurs : voilà, à partir de quoi on travaille. Dans la première scène, les deux comédiennes sont à table, elles mangent, elles disent quelque chose et après elles s'arrêtent et la bande son redit ce qu'elles viennent de dire. C'est une façon d'inclure le spectateur dans le processus. Ce prologue, il dit : voilà, la règle du jeu est celle-là. Il y a une bande son et il y a deux comédiennes qui travaillent à la répéter. Tu peux donc voir la chose de deux points de vue : tu peux te dire « d'accord, c'est une pièce inspirée de faits réels » ou alors tu peux te dire « d'accord, c'est du théâtre ». Cela fonctionne dans les deux sens : cela permet à la fois de descendre au réel mais aussi de te rendre compte qu'on est au théâtre. C'est les deux choses à la fois.

Je pense que finalement ce n'est pas si différent d'un Shakespeare ou d'un Pirandello, qui passaient leur temps à travailler sur l'illusion : c'est vrai ou ce n'est pas vrai ce qui se passe ? Tous les auteurs qui sont passionnés par la question du théâtre, ils ont toujours questionné cette histoire de la « réalité ». Avec d'autres outils. Comme dans mon spectacle, quand la vieille femme monte sur scène et les gens se demandent si c'est la protagoniste de la pièce ou pas : c'est vrai ou ce ne l'est pas ? Elle joue ou elle ne joue pas ?

JR — *Ce passage de ton spectacle que je viens de mentionner propose aussi une situation qui caractérise souvent les dramaturgies documentaires plus en général. C'est-à-dire la présence explicite, sur scène, des médias*

d'enregistrement sonores ou visuels. L'histoire du documentaire et du concept de document (esthétique) s'enracine dans ces outils technologiques et leurs capacités qui ne sont pas a priori propres au travail théâtral...

EC — Cela n'a pas beaucoup de place dans mon travail. Dans mon dernier spectacle il n'y a pas de technologie, on n'entend pas de bande son. Je n'ai pas l'impression que cela soit très important. Je me dis que si je n'avais pas de magnétophone je prendrais des notes : ce ne serait pas grave. Mon travail personnel ne passe pas par l'élément technique.

Je suis contente, quand même, de pouvoir enregistrer parce que cela me permet de ne pas avoir à prendre des notes et être plus disponible pour la rencontre. Et ensuite avoir parfois des tournures de phrases et des bouts de paroles très singuliers. Cela m'intéresse pour la langue, en fait. Parfois la langue des gens est extraordinaire. Quand tu prends des notes, tu n'arrives pas à tout capter et tout retenir, ce que j'appelle « la musique des gens ». J'adore les retranscriptions : d'un coup tu entends une langue, la langue de quelqu'un. Quand tu réécris très précisément la langue de quelqu'un, il y a quelque chose que tu comprends de l'intérieur d'une musicalité.

JR — *Par rapport à ces gens et à ces voix qui nourrissent ton travail, quel est leur place dans le cadre de la suite, de l'œuvre achevée? Dans le domaine cinématographique documentaire, on discute beaucoup sur le statut des participants aux créations documentaires, le feedback qu'ils peuvent produire, la reconnaissance de co-autorialité même. Dans ton cas, comment cette relation se déroule ?*

EC — C'est une bonne question, une question bien compliquée. Je ne l'ai pas encore bien pensée. Il dépend des fois, mais je ne trouve pas cela très simple. Et, honnêtement, je préfère que les gens ne viennent pas voir le spectacle. C'est délicat parce que, moi, j'ai un point de vue qui informe la pièce. On transforme tellement, en faisant des montages. Et s'ils viennent, cela m'inquiète beaucoup.

J'essaie, par exemple, de garder l'anonymat des gens. Sur *Saint Felix*, on essaie de faire en sorte qu'on ne puisse pas savoir qui sont les gens. Il faudrait pouvoir dire aux gens : « on fait cet entretien avec vous, on ne sait pas exactement ce que deviendra cette matière, on aurait besoin que vous nous disiez qu'on peut faire ce qu'on veut et nous, en contrepartie, on vous promet qu'on conservera absolument votre anonymat ». Mais dire cela en début d'entretien, c'est déjà très inquiétant pour des gens que tu ne connais pas du tout. Et cela ne permet pas une grande confiance. C'est compliqué. En plus, parfois, on fait des entretiens de 5/6 heures avec des gens dont on ne conservera strictement rien. Je n'ai pas de réponses à ce sujet, c'est une question que je travaille et qui reste un peu angoissante pour moi. C'est du cas par cas, mais en général j'essaie de ne pas mettre en

danger les gens avec lesquels je travaille. Et, en même temps, je ne pense pas que je leur dois quelque chose. Ce n'est pas important pour moi qu'ils viennent voir le spectacle en disant que c'était bien. S'il y en a certains qui viennent voir le spectacle et n'aiment pas du tout, ce n'est pas grave.

Lorsqu'il m'est arrivé de participer à des films documentaires, quand je me voyais à l'image en constatant ce qu'ils avaient gardé de ce que j'avais dit, les trois quarts du temps je détestais. C'est normal : ce n'est pas moi qui choisis, il faut lâcher son image. En fait, c'était sans doute pas mal ce qu'ils avaient fait mais moi, j'étais très mauvais juge. J'étais trop impliquée. C'est compliqué car il s'agit de demander aux gens de te donner quelque chose et accepter de savoir que cela ne leur appartient plus. Ce n'est pas facile.

JR — *C'est ton spectacle qui m'a donné envie de te poser une telle question. Tu l'évoques directement avec le public en projetant le document d'un échange mail que tu aurais eu avec ta protagoniste où vous négociez la possibilité et la justesse de la référence à elle.*

EC — Oui, je comprends bien. En même temps, je pense – et cela est une intime conviction – que les rencontres qu'on fait avec les gens qu'on interviewe, elles apportent autant aux gens qu'à nous. On le pille pas. On prend du temps, on discute. Lorsqu'ils parlent aussi longtemps, cela veut dire que les gens ont des choses à dire et que ça leur fait du bien de les dire. En préambule, en tout cas, on leur dit toujours qu'on est en train de faire une pièce de théâtre à partir de l'entretien qu'on est train de faire, qu'on enregistre mais sans mettre ensuite leur voix. Je ne mens pas.

Parfois je me demande si les gens qu'on a interrogé, ne devraient pas être co-auteurs des œuvres à partir du moment où on cite des longs passages de leur parole. Est-ce que, à un moment donné, il ne faudrait pas leur reconnaître des droits d'auteur ? C'est une question d'actualité. Mais, par exemple, elle n'est pas légiférée. Si quelqu'un disait « là, ce que vous dites est mot pour mot ce que j'ai dit », on répondrait « oui, mais il est retravaillé, il est dit par quelqu'un, mis en forme ». C'est comme les peintres qui font des tableaux avec des feuilles, des écorces d'arbre et des plumes d'oiseau : des éléments du réel. Mais ils ont été décontextualisés, recontextualisés, transformés. Pourtant souvent tout le travail d'écriture autour ne se voit pas. Cela reste tout autant un travail d'écriture.

JR — *Pour revenir au départ et à la question de cette tendance documentaire dans ton travail, qu'est-ce qui t'a influencé dans cette démarche ? As-tu des références particulières dans le domaine du théâtre documentaire ?*

EC — Les gens qui m’ont apporté le plus, ce ne sont pas des gens qui font du théâtre documentaire. Ce sont plus des artistes qui m’ont fait réfléchir à ce que c’est le théâtre. Je pense notamment à Jérôme Bel, à Philippe Caine, à des gens qui sont du côté du théâtre contemporain et de la question de la forme théâtrale. Jérôme Bel m’a beaucoup intéressé avec des spectacles comme *Gala*, des spectacles qui mettent en scène des non-professionnels en général. Cela m’a beaucoup intriguée : comment le corps d’un non-professionnel devient-il un document, lui aussi? J’ai pu aussi être intéressée par le travail du *Groupov* avec leur spectacle *Rwanda 94*. Et Mohamed El Kathib m’a beaucoup intéressé dans les dernières années, même s’il « m’énerve » énormément.

JR — *Mohamed El Kathib revendique une dette avec le cinéma documentaire, qui a joué un rôle assez important dans sa formation et dans son inspiration. Le cinéma, a-t-il une place dans ton parcours ? Je me réfère surtout à ce qu’on appelle le documentaire de création.*

EC — *Chronique d’un été* d’Edgar Morin et Jean Roch, par exemple, est un film qui m’a beaucoup intéressé. Raymond Depardon aussi, à partir de *Profils paysans*. Mais je vais tellement au théâtre que je ne vais si souvent au cinéma, je n’ai donc pas une super culture cinématographique : on ne peut pas tout faire. Même si le cinéma m’intéresse beaucoup.

Nous avons rencontré Elise Chatauret lors de la programmation des XXII^e Rencontres autour du film ethnographique, dans le cadre d'une envie de déplacer de plus en plus le focus du festival du domaine purement cinématographique à celui des arts documentaires au pluriel. Elise mène un travail d'écriture théâtrale à partir d'une enquête vivante, inspiré par la méthode documentaire au cinéma. Elle est en train de composer la dramaturgie du spectacle Saint-Felix (2019) sur la vie d'un village rural français, en partenariat avec la MC2, scène nationale grenobloise. C'est la MC2 qui invite la petite équipe du festival à rencontrer cette metteuse en scène dans le hall du théâtre, pour assister quelques jours après à sa pièce Ce qui demeure dans l'intimité de la Petite Salle. L'idée de mener un entretien émerge ensuite au fil de quelques échanges de mails logistiques pour la programmation festivalière à venir. Malgré la difficulté à repérer un moment de disponibilité partagée, la conversation se fera un matin estival du mois d'août (28/8/2018) par téléphone, entre Grenoble et l'étranger.

2.1

« LE HORS-CHAMP EST DEDANS »

Un dialogue avec Michelangelo Frammartino

JR — *Je vois un tas de livres sur ton bureau. À côté de Deleuze, il y a deux textes d'Agamben qui retiennent mon attention, on pourrait commencer par-là : est-ce qu'Agamben a été important, dans ta réflexion et dans ton cinéma ?*

MF — *L'ouvert a été un livre important pour moi : surtout la question de l'animal, pour ce que j'arrive à en comprendre, par exemple le chapitre sur la tique est merveilleux. Cela a été utile, comme d'autres réflexions, c'est surtout Roger Callois que j'avais lu et relu et fréquenté. J'ai étudié à la faculté d'architecture et la faculté d'architecture de Milan a gardé une relation historique avec la faculté de philosophie de Milan.*

JR — *La faculté de philosophie milanaise, celle qui avait une très importante tradition phénoménologique ?*

MF — *Oui, Enzo Paci collaborait avec la faculté d'architecture de Milan et il y avait un échange riche. J'ai étudié avec le professeur De Rossi, un architecte de Turin qui travaillait à Milan et qui a toujours eu un échange riche en particulier avec Gianni Vattimo, mais aussi avec Pier Aldo Rovatti et Jean-François Lyotard etc. Par conséquent, à la fac arrivait principalement la phénoménologie, ou ce genre de sensibilité. Je me suis habitué à cette attitude des architectes milanais : les philosophes te permettaient de dire ton avis, d'une manière un peu naïve, comme peut le faire celui qui n'est pas un expert, parce que cette audace peut, parfois, saisir quelque chose par hasard. Je fréquente, donc, en néophyte la pensée – je suis en train de travailler un peu sur la bio-politique (d'ailleurs, ici il y a aussi Pietro Montani qui s'est occupé de bio-esthétique) pour voir si certaines intuitions trouvent une confirmation.*

JR — *En tout cas, cette question de la représentation et de l'épistémologie de l'animal paraît occuper une place importante dans ton travail, dans 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 (on pense à L'animal que donc je suis de Derrida, pour continuer notre répertoire théorique).*

MF — 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 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, il y a deux ans Mundruczo, un réalisateur hongrois cher au festival de Cannes, a présenté dans *Un certain regard* un film entièrement joué par les chiens, *The White God*. Et Pietro Marcello, un ami, a présenté à Lucarne *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 compris que le mâle ne sert à rien : dans un troupeau, ce sont les femelles qui font le lait.

JR — *C’est, donc, un marginalisé qu’on peut sacrifier...*

MF — Oui. Le chevreau qui se perdait dans les bois si facilement était lié au fait qu’on n’avait pas besoin d’aller le chercher. Cela ne vaut pas la peine. Ce chevreau qui se perd fait partie d’un certain mode de production : il n’est pas utile d’un point de vue économique. J’ai pu le voir pendant mes longs repérages. 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.

JR — *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 Rancière d’un « partage du sensible ») à propos d’un système d’inclusion et d’exclusion de la visibilité. 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 marginales dans la sensibilité dominante (les plantes, les animaux, les minéraux).*

MF — 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 re-

garde des œuvres – que le cinéma est l'émanation directe d'un mode très violent 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 bidimensionalité du code (Escher...). Cette violence 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.

JR — *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.*

MF — Cette force, cette violence des codes de créations humaines est telle qu'on n'arrive pas à les désactiver, sauf à travers un travail infini de caractère phénoménologique de suspension du jugement, l'*époque* comme exercice d'une vie entière. Ça ne signifie pas les détruire – qu'ils sont importants, ces codes ! –, mais cela implique de faire un exercice de suspension pour 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 remarquable de l'humanisation. C'est 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*.

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 aus-

si). 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 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 ? On s'aperçoit que le cinéma continue à exister et qu'il y a des choses intéressantes qui continuent à se produire, même plus intéressantes. En particulier en phase de production et de post-production : quand, dans tous les secteurs, le centre gravitationnel du travail commence à manquer, même inconsciemment. Par exemple, au mixage où le canal audio principal devrait aller au dialogue.

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

MF — 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, au départ, apparaît 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 troupes 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.

JR — *Est-il libérateur ?*

MF — 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 s'enlève 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.

JR — *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 en tant qu'absence de langage, est la condition nécessaire et permanente de la langue. Et ce silence ne doit jamais sombrer dans l'ineffable, il nous consacre plutôt toujours à la parole en étant son prélude : à la parole comme événement et devenir, au langage comme ré-création et expérience.*

MF — 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 faut 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'ont 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, 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.

Et ensuite, c'est le végétal qui l'a emporté. Le végétal, qui est encore plus « autre » que l'animal. Déjà dans *Alberi*, 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 », on se réfère aux figures humaines.

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

MF — 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 si anciens qui semblent, pourtant, provenir des installations de Merz.

JR — *A ce propos et à propos de l'Arte povera, ce geste me semble se rapprocher, en particulier, de l'expérience de 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.*

MF — 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 medium 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.

JR — *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, d'une certaine qualité de l'image, sont déterminées par le lieu, ou le contexte. Pourrait-on faire ton cinéma ailleurs, par exemple dans un contexte urbain et modernisé ?*

MF — 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, ainsi, à travers d'autres auteurs et penseurs, que si dans l'image il y a 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 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 la chèvre sur la table sort, aussi bien que l'arbre au milieu de la place. Le titre *Il dono* est un hommage à Derrida. 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-on, même après vingt ans ?

J'ai 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 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 d'agilité (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.

JR — *J'ai essayé de lire ton cinéma sous le jour d'un courant de la théorie cinématographique (de Siegfried Kracauer jusqu'à Pierre-Damien Huyghe) qui a défendu la puissance originare de l'appareil-caméra en tant que médium d'inscription matérielle opérant une révélation de la réalité extérieure. Dans son altérité singulière, en devenant, qui dépasse les superstructures et les préjugés du sujet. Il y a une forte tendance dans le cinéma d'entertainment à discipliner cette puissance selon des programmes représentatifs contraignants, dans un cadre où filmer devient construire une mise en scène rigoureusement pré-établie.*

MF — 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 : photographe me semble donc une condition originaire 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 qu'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 rend 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.

JR — *Il y a, aussi, des contraintes au travail imposé par la Machine-cinéma, son système organisationnel et financier ?*

MF — C'est évident : lorsqu'un producteur doit calculer exactement les semaines de travail, le jour du début où l'argent commence à arriver, il a une troupe de 50 personnes qui vont travailler pendant plusieurs semaines, un scénario à développer, le montage, les festivals... L'éphémère, l'impondérable, la rencontre de l'autre – toute cette composante qui a besoin de souffler – entre en collision avec un système de programmation qui garantit la sérénité du producteur et de ses investissements. Et donc on est ainsi proche de l'impossible. Un bon organisateur devient le soldat de la maison de production qui impose les temps, les échéances et, par conséquent, il étouffe cette dimension dont on est en train de parler. Mais un bon producteur, tel que le franco-allemand Philippe Bober, c'est un producteur qui passe deux ans à monter *Canicola* de Ulrich Seidl : il a la tentation d'être à Cannes le plus tôt possible, clairement, mais il sait que son public, son marché cherche une certaine qualité, un souffle, un impondérable. Si un producteur décide de travailler dans ce territoire, il doit être capable de s'exposer à cet impondérable, en trouvant chaque fois de nouvelles solutions. Il ne doit pas avoir peur d'écouter le devenir.

JR — *Il y a, pourtant, des cinéastes qui travaillent à l'extérieur de ce dispositif, abstraction faite de ses instruments, pour éviter d'être impliqués dans ces contraintes étouffantes. Il existe un cinéma essentiel et donc autonome, un cinéma minimal qu'on pourrait définir « un cinéma pauvre ». Comme celui des Straub, par exemple.*

MF — 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 et 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 soixante-dix, 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 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 plu 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.

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

MF — 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. Quelque chose comme ce que Kubrick a raconté par la scène de l'os [dans *2001 Odyssée dans l'espace*].

Cette mise en discussion des frontières se passe toujours dans un lieu de montagne, à l'intérieur, dans un espace boisé, en profondeur. Il s'agit de régions introverties, comme la Calabre, où il y a de magnifiques villages médiévaux qui sont des merveilles de floraison spontanée, une forme naturelle hors du contrôle humain. Quand tu vas sur la côte, on méprise ça : on y trouve des imitations du nord. Il y a eu une libération vers les côtes, mais il n'y a aucune idée de beauté, de narration, d'harmonie : là-bas rien ne peut pousser, on peut juste partir. Ce conflit entre dedans et dehors naît ainsi.

Selon mon projet d'un Pinocchio au contraire, Pinocchio part de la mer pour remonter à la montagne des hommes-arbres. C'est donc le territoire qui se présente d'une manière « pinocchiesque ». Je ne me suis jamais dit : « je veux faire un Pinocchio à l'envers, parce qu'il est l'homme occidental qui devient citoyen après avoir été paysan, en apprenant à devenir un "vrai Italien". Par conséquent, en le faisant à l'envers, on met en discussion ce qu'on est en Occident... ». Ces choses arrivent après : d'abord il faut travailler dans un lieu, avec les éléments qui sont dans ton intérieur (car ce Pinocchio, qui nous apprend à devenir adultes et occidentaux, on le garde dedans). Mais ça émerge car on le reconnaît à l'intérieur de la trame d'un lieu une, deux, trois, voire quatre fois, avant de décider de le faire...

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

MF — Normalement 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.

La généalogie du projet – partie que je prends tout seul en charge – est un corps-à-corps intense et fort avec le réel. Mais après, je sais que si j'y vais avec une équipe de 50 personnes, je n'ai que 8 semaines pour terminer le film. Donc je me construis à l'avance le langage, le dispositif, les conditions pour faire le film que je souhaite malgré cette situation. Si on a comme protagoniste 200 chèvres, même le meilleur régisseur italien ne peut pas leur enlever leur « chèvritude ». Il faut bricoler un appareil que la Machine-cinéma ne détruise pas, malgré sa violence. Je travaille donc avec les prémisses, avec le réel : c'est un travail long. Pietro Marcello, un ami, tend à trouver le film immédiatement in situ. Ça ne m'appartient pas : le lieu, moi, je l'ai trouvé, je l'ai parcouru, je l'ai dessiné, je l'ai photographié... C'est seulement après cette phase que je vais dans un territoire

avec la Machine-cinéma pour saisir par la caméra les choses qui vont se produire. Au final, j'ai l'impression d'être seulement quelqu'un qui joint des points.

On tourne avec passion et ambition. Mais après, dans ce qui se dépose, on ne réussit pas à repérer la même émotion : il faut la laisser au spectateur, dans l'espoir qu'il puisse trouver ces mêmes choses. Quand on revoit, c'est toujours douloureux : on ne réussit pas à reproduire cette dimension qui t'enivrait pendant des semaines, des mois, des années, au cours d'un travail solitaire qu'on ne peut pas partager. Cet enchantement, dont tu te souviens parfaitement, ne revient plus.

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 explications 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.

JR — *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, qui était au départ un documentariste...*

MF — Il y a un projet qui se développe pendant des 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.

JR — *Qu'est-ce que ça signifie pour toi, « le dispositif italien » ? Perçois-tu dans le milieu créatif du cinéma italien des conditions et de contraintes particulières ?*

MF — Je ne vois pas, chez nous, la luminosité de Sharunas Bartas par exemple, ni de Dumont non plus. Mais il est difficile de résister aux pressions quotidiennes : avec les dirigeants, le producteur, le régisseur, l'assistant réalisateur, le monteur. C'est un terri-

toire entier qui a une appartenance d'où découlent des opinions. C'est compliqué, bien que notre génération entre 40 et 50 ans – mais aussi des plus jeunes comme Alice Rohrwacher, Pietro Marcello et aussi Leonardo Di Costanzo – ait des propositions intéressantes, c'est certain.

JR — *Je voudrais donc comprendre si, à ton avis, on peut parler de quelque chose comme un héritage italien par rapport à un certain genre de cinéma « documentaire », le cinéma environnemental dont on parlait. Ou bien, si c'est pour toi un phénomène plutôt étranger. Bref, tes points de repère sont-ils davantage nationaux ou internationaux ?*

MF — Si je pense aux années quatre-vingt-dix – c'est-à-dire aux années pendant lesquelles on était en train de se former en tant qu'étudiants, à la rencontre du cinéma de ce présent-là – il fallait se confronter au présent pour comprendre ce qui était faisable dans le contexte contemporain, laissant de côté les grands maîtres (Dryer, Rossellini, Ozu...). Mes cinéastes des années quatre-vingt-dix, abstraction faite de ceux plutôt secrets et expérimentaux, comme Benning au Canada, sont Kiarostami, Bartas, Bela Tarr, Tsai Ming-Liang. J'ai tellement regardé Bartas qu'il y a un sens de la durée qui m'a pénétré profondément. Je me souviens que quand j'ai fait *Il dono* je chronométrais la longueur de plans de *Few of us*. Je me demandais : pourquoi il arrête le plan à ce moment précis ? Quand on a un champ long avec des rennes, pourquoi il arrête le plan à ce point particulier ?

En vérité, j'ai aussi regardé du cinéma italien, pour comprendre ce qu'on pouvait faire (si on regarde Cameron, on serait un peu hors registre...). Par exemple, j'ai regardé beaucoup de cinéma de Silvio Soldini, car il était un auteur qui travaillait dans le milieu de Milan (dominé par une espèce de cinéma-cabaret). J'ai aussi regardé avec une grande passion le cinéma de Moretti quand j'étais plus jeune, j'ai même cherché ses premiers films qui ont précédés *Io sono un autarchico* (c'est-à-dire *La sconfitta*, *Come parlò frate...*) : le fait qu'on pouvait faire du cinéma avec une 8 millimètres chez soi, le faire avec ses mains, me fascinait beaucoup. J'avoue que, finalement, ce qui me fascine davantage est le parcours de Jon Jost, qui se perd en faisant l'enseignant de cinéma en Corée et qui pourtant garde cette autarcie, par rapport à Moretti, que je vois croître jusqu'à *Caro Diario* et, ensuite, il me semble englouti à l'intérieur de la Machine dont on parlait. Comme Bellocchio aussi, en restant parmi des cinéastes que j'aime beaucoup et qui font résistance, même en utilisant tous les dispositifs du cinéma italien. Il s'agit d'auteurs qui ont une conscience politique vraiment solide et, pourtant, quand on les regarde, on a l'impression qu'il s'agit d'un cinéma anesthésié, prévisible, qui perd cette dimension de devenir dont on parlait.

JR — *En revenant sur Few of us, en le regardant récemment avec Robert Bonamy, un collègue, on a remarqué une scène chez Bartas, celle d'un vieillard seul qui observe dans la pénombre de sa cabane la photo d'une femme nue, qui ressemble beaucoup à une scène de ton Il dono...*

MF — 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*. 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.

JR — *Il s'agit, peut-être, d'un inconscient visuel ?*

MF — Tout à fait. Par exemple, dans *Il dono*, il y a une scène d'un ballon qui tombe et, quelques années plus tard, il m'est arrivé, en regardant Kiarostami, de voir la même scène du ballon qui tombe : je n'avais pas fait consciemment cette citation, mais dès que je l'ai vue, je l'ai reconnue tout de suite. Il y a des choses qu'on retient sans même en être conscient. Il y a une partie consciente et une autre qui se dépose inconsciemment.

En tout cas, le cinéma, on le fait tous ensemble, on se contamine. Par exemple, pour moi, *Satantango* (de Bela Tarr) a été très important pour faire *Le quattro volte* : ces vaches qui sortent de l'étable je les ai gardées longtemps à l'esprit, pour mes plans sur les chèvres notamment. Il s'agit d'un jeu de contamination fondamental, plus ou moins reconnaissable. Il y a, parfois, des films qui t'ont tellement influencé, poussé et guidé, que personne ne pourrait les reconnaître, car ils ont pris d'autres formes.

JR — *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 ?*

MF — 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.

JR — *Il me paraît, néanmoins, qu'il y a une approche un peu différente : je vois chez De Seta une sensibilité épique, un côté humaniste (propre au Néoréalisme) qui s'éloigne du registre de ton œuvre...*

MF — C'est un film des années cinquante, c'est certain. Il y a une certaine rhétorique du documentaire. Et il y a aussi un cadre imposé par la production et le financement public : un contexte qui lui a donné des moyens très intéressants, mais aussi certaines petites règles. C'est un dispositif économique-distributif qui est à l'œuvre. Toutefois, cette matière, même vue beaucoup plus tard, reste incroyablement puissante.

De Seta, au début, était allé à Alessandria del Carretto car il était fasciné par l'idée de filmer un village complètement isolé, sans routes (et, ensuite, il a découvert la fête de l'Arbre et le film va devenir ça...). Et je comprends la fascination de filmer un village perdu au milieu du bois comme une planète : c'est le village de *Alberi*, un village qui est comme une planète dans l'espace et c'est comme si, en le filmant, je pouvais filmer le monde entier.

JR — *Et à propos de l'écart diachronique, qu'est-ce qu'il se passe dans le décalage historique qui forcément existe entre ses films et le tien ?*

MF — Chez De Seta, on trouve le souffle d'une ancienne civilisation paysanne, mais tu y reviens cinquante ans plus tard, et c'est encore filmable, là-bas. Il faut comprendre ce que c'est que conserver cet héritage : j'en ai parlé avec le maire qui a contribué à garder la tradition de la fête de l'arbre avec toute une série d'attentions. Mais autrefois, il est clair, c'était une espèce de volonté populaire qui réalisait cela.

C'est différent, donc : rien que pour les vêtements et les couleurs. Chez De Seta, par exemple, on avait une masse humaine homogène comme des insectes ou des fourmis, tous habillés pareils en noir, autour du tronc blanc qui ressortait d'une façon très évi-

dente. Tandis qu'aujourd'hui, on a des vestes blanches et jaunes, des chaussures de tennis qui s'emparent de l'attention par rapport au protagoniste végétal de la scène. Il y a eu un travail de plusieurs mois pour comprendre comment filmer l'arbre, ce géant végétal, par rapport à la foule. C'est-à-dire pour comprendre comment marquer l'idée d'humain et de non-humain.

Cet entretien a été le premier mené dans le cadre de nos recherches doctorales, à la fin de l'été 2015. Grâce à une adresse mail universitaire, nous rentrons en contact avec Michelangelo Frammartino qui se rend immédiatement disponible à la rencontre. On s'arrêtera donc à Milan sur la route d'une traversée de l'Italie septentrionale vers Vicenza, prévue pour aller participer au mariage d'une amie. Le rendez-vous est à 10 heures du 19 septembre en Via Crema 23, dans le quartier milanais de Porta Romana. Le cinéaste nous accueille dans son petit appartement (faisant aussi l'office d'atelier) pendant une journée entière de discussions, de visionnages et de souvenirs. On déjeune ensemble dans un petit restaurant en bas de l'immeuble et on ne s'arrêtera qu'au milieu de l'après-midi car les écoles sont en train de fermer et Michelangelo doit aller chercher son enfant. Une version partielle de ce texte est parue en 2017, presque deux ans après, sur la revue en ligne Corps-Objet-Image.

2.2

UN FILM QUI AURA ÉTÉ UN RETOUR

Deux conversations avec Leandro Picarella

JR — *Pour commencer du commencement, peux-tu me raconter quelque chose de la genèse de ton premier long-métrage, Triokala ? D'où vient-il ?*

LP — C'est plutôt simple : je souhaitais nécessairement (lorsque j'utilise le terme « nécessairement », je l'entend littéralement : j'avais besoin de) résoudre un problème avec mes racines, avec ma terre. J'étais parti pour étudier plutôt jeune, à 18 ans, sans me poser beaucoup de questions. Ensuite, au long des années qui passaient, beaucoup de choses se sont manifestées. Je crois qu'il s'agit d'un parcours commun : quand on devient plus mature, émergent beaucoup de questions auxquelles on ne réussit pas à donner une réponse, sans passer par le passé. Il s'agissait d'un moment particulier de mon existence, qui coïncidait avec certaines réflexions sur la spiritualité – un moment dans lequel je me suis retrouvé en sept jours à peine à Palerme, après six ans à Florence. J'allais y fréquenter le *Centro Sperimentale*, la section de documentaire. Après une phase d'égarement, j'ai pensé que cela pouvait être une occasion fondamentale tout d'abord pour faire coïncider ma recherche personnelle et un parcours sur un plan cinématographique, à la fois théorique et pratique. Surtout théorique, je dirais, car la technique vient toujours après, à mon avis. J'ai passé trois ans en Sicile (entre 2012 et 2014), avec le désir profond d'un projet final qui concernait le domaine de recherche que j'étais en train d'étudier : la ritualité magico-religieuse, un sujet qui a été traité depuis de nombreux points de vue, en m'ouvrant beaucoup de perspectives (anthropologie, théâtre, cinéma, ethno-musicologie...). J'ai commencé à mener des recherches sur plusieurs niveaux (musique, livres, films...), j'ai aussi commencé à faire des expériences sur le terrain, démarant de mon coin, de ma province : Agrigento. C'était – on dirait – une occasion de reconnaître une certaine réalité et de connaître *ex novo* des situations inconnues, jamais vues. Cela s'inscrivait dans un parcours de solution, de réponse (si jamais c'était possible) à certains questionnements fondamentaux de l'existence.

JR — *Ces recherches personnelles, presque existentielles, ont-elles eu pour toi un sens plus ample (social et actuel, je dirais) ? J'ai l'impression qu'à travers ton projet filmique tu t'es confronté à ces questions surtout au nom d'autres gens, des futurs spectateurs...*

LP — Bien sûr, je crois que toute forme artistique, surtout le cinéma, représente une recherche que tu ne mènes pas juste pour toi-même, mais aussi pour les autres. Dans ce cas, mon travail concerne à la fois une certaine tradition, mais aussi la contemporanéité : le temps que nous sommes en train de vivre.

JR — *En ce sens, je crois qu'il y a une sorte de mandat générationnel, une nécessité politique pressante, derrière ton mouvement (peut-être très pasolinien) : vers le Sud, vers la Terre, vers les traditions...*

LP — Cette expérience de recherche artistique naît de la nécessité de beaucoup de personnes, il y en a de plus en plus, de considérer l'art comme une pratique thérapeutique pour eux-mêmes comme pour les autres. Elle se construit, par exemple, autour d'un retour à la nature (alimenté d'une série de questions) qu'avant seulement un petit groupe pouvait faire tandis que maintenant elles ont été répandues par la forme documentaire, entre autres. Aujourd'hui, dans le documentaire on peut faire avec peu de moyens des travaux très intéressants, au service par exemple de ces questions dont je parlais. D'un point de vue artistique, c'est un moment très particulier. Il y a de nombreuses œuvres qui articulent des réflexions sur le regard, sur ce qui nous entoure, sur notre passé, sur qui nous sommes, d'où venons-nous... Par exemple, il m'est arrivé de voir beaucoup de documentaires construits autour du récit biographique d'un retour quelque part, souvent à certains lieux isolés, marginaux, ancrés dans un imaginaire singulier et passé (comme la Sicile, une île).

JR — *Il y a plusieurs manières de conjuguer ce geste de retour. Je ne crois pas que le tien appartient à ce pan plus biographique et intime, que tu nous rappelles. Ce qui caractérise ton film — ce qui m'intéresse, au fond — serait plutôt la construction d'un regard impersonnel et indéterminé... Une perspective plus environnementale qu'individuelle, je dirais.*

LP — Oui, c'est certain. C'est la forme que j'ai choisie. Pour moi il ne pouvait pas y avoir une réalisation différente par rapport à celle qui a été adoptée. J'entends pour réalisation une forme du regard sur les choses qui adviennent, sur celles advenues et celles qui vont advenir. À ce propos, je suis convaincu qu'il y a des lieux marginaux (mais aussi des lieux plus urbanisés) que racontent des histoires par leur simple présence, ils les ont dedans. La tâche du réalisateur serait d'évoquer tout cela, par un regard honnête. Il y a

des lieux qui t'invitent à un certain regard sur les choses ; comme s'ils affirmaient qu'il n'y a aucun autre regard possible. C'est une posture qui démarre de l'observation des choses, de la contemplation.

JR — *Il s'agit donc de « documenter » les narrations gardées dans le paysage, plutôt que de mettre en scène ses propres histoires ? Comme si on respectait une espèce de genius loci cinématographique ...*

LP — C'est exact. Je ne crois point au « génie », selon une approche individuelle. Je crois plutôt que les histoires existent déjà dans les lieux et qu'il dépend de toi-même de capter les couches narratives dans un lieu spécifique. Si tu te connectes vraiment à un endroit, c'est le lieu même qui te suggère les formes pour le filmer : il te guide. Par exemple à Caltabellotta, lors du tournage de mon film, j'ai fait beaucoup d'essais de prises de vue, mais finalement c'était le quatre tiers qui lui convenait. Le quatre tiers correspondait à une disposition verticale du village par rapport au mont : c'est un village en quatre tiers ! On va trouver des approches similaires dans tous les films qui traitent de petits lieux comme celui-là, surtout en partant d'une approche « documentaire » commune ou d'une interaction documentaire-fiction. Il m'est arrivé, par exemple, de voir un vieux film de Franco Piavoli ou bien *Il dono* (de Frammartino) et d'y retrouver des éléments qui s'étaient établis dans ma réalisation : ce sont des éléments constants de ce genre de lieu.

JR — *À propos de ce genius loci géo-culturel qui ouvrirait à des expériences cinématographiques singulières et locales, je pensais, par exemple, à Weerasethakul que tu cites, toi-aussi. Je pensais à comment l'espace de la forêt tropicale peut produire un cinéma inimitable avec ses interférences entre animé et inanimé, vie et mort : c'est difficile de voir quelque chose comme ça dans l'espace cinématographique italien ou occidental.*

LP — Je ne suis pas tout à fait d'accord. En réalité au Sud (surtout dans les contextes petits et isolés), il y a toujours des connexions très fortes avec la nature. Là-bas, existe une culture de laquelle on pourrait extraire des scènes comparables (je ne dis pas « identiques ») aux atmosphères d'un cinéma comme celui du cinéaste thaïlandais. Même si je ne vois pas un film de ce genre qui ait été réalisé.

C'est une question qui, personnellement, m'intéresse beaucoup : dans l'aire méridionale, il y a beaucoup de cultes et de rituels liés aux manifestations d'autres présences vivantes. Le Sud, la Sicile en particulier, est entièrement imprégné de plusieurs formes contaminées de spiritualité – de la culture païenne à celle arabe – qui n'ont été abandonnées qu'en surface. Au fond, dans un niveau inconscient, leur présence demeure.

JR — *Mais comment montrer, par le dispositif cinématographique, cet inconscient spirituel ? Comment opérer ces fouilles de l'invisible (malgré le risque du folklore, de l'exotisme...) ?*

LP — D'abord, je ne crois pas qu'il s'agit juste d'adopter un point de vue « technique » sur cette matière. Il faut être capable de sortir de ce discours. Tu es en train de discuter avec quelqu'un que crois à cet univers et donc y participe (comme Weerasethakul, à son tour, fait partie de son univers magico-perceptif). Il est question de vivre l'expérience, comme l'affirme Herzog, par une approche physique. Herzog est fou et tu vas devenir fou avec lui, en partageant son expérience vécue. C'est sa leçon. Une participation plus qu'émotionnelle, spirituelle : autant du réalisateur que du spectateur.

J'ai l'impression que pour raconter certaines choses, il faut les avoir ressenties au niveau corporel. Par exemple, se perdre dans la nature, expérimenter des sensibilités anormales etc. Cela va te permettre, ensuite, de retenir un son plutôt qu'un autre, un plan plutôt qu'un autre...

JR — *Cette emphase sur la question physique et impliquée n'a-t-elle pas une déclinaison « thérapeutique », dans ton projet cinématographique ? J'ai la sensation que la question de la guérison est centrale dans ce film : une « guérison » aussi bien individuelle (le vieux paysan-thérapeute...) que collective (le feu rituel, à la fin du film).*

LP — Exactement, c'est une question cruciale. Je faisais tout à l'heure référence à une nécessité collective émergée, cette nécessité s'exprime souvent en termes thérapeutiques. En ce moment, autant les auteurs que le public ont besoin de ces regards parce qu'il y a un besoin au niveau collectif de purifier le regard – en ce moment où nous sommes débordés d'images opposées, d'images violentes. Ce serait un effort pour nous nous rappeler qui nous sommes.

JR — *En lisant la citation concernant Pythagore que tu as mis en exergue dans ton film, je ne peux pas m'empêcher de voir dans cet effort thérapeutique les traits d'un parcours d'initiation.*

LP — C'est exact, je suis content que cet aspect a été remarqué, pas tout le monde le saisit. Mais c'est normal, car il n'est pas explicitement affiché : il faut faire attention, regarder en profondeur. Un parcours d'initiation représenté d'une manière subtile doit être justement vécu comme une découverte per ceux qui s'en aperçoivent.

C'est pour ça qu'on part des nuages et on arrive, à la fin, aux nuages. Et aussitôt, après les nuages, je descends en bas, dans les profondeurs terrestres. Et petit à petit nous commençons à remonter. Et toute l'histoire est une remontée, même physique : elle

commence de l'intérieur d'une carrière et se termine au sommet d'une montagne. Il s'agit d'une expérience d'ascèse.

JR — *Même au niveau de l'intensité, du rythme, il y a un mouvement de sortie, de montée. Un crescendo.*

LP — Tu peux le remarquer : dans le film on ne retrouve pas un schéma narratif classique, un *plot* traditionnel. C'est un crescendo narratif, visuel et sonore : tous les éléments propres au langage cinématographique croissent au cours du déroulement du film.

JR — *Parlons, donc, du projet sonore du film : il privilégie le silence, les bruits, il y a peu de parole et, ensuite, une musique qui fait irruption.*

LP — Cette configuration sonore était dans nos intentions dès le début. J'ai demandé à Jacopo Ferrara, le technicien du son connu peu avant le tournage, de s'isoler un peu, loin de nous, afin de parcourir le village en l'écoutant pour en trouver le son. Ce son est devenu une présence constante dans le film, c'était surtout le son du vent tel qu'il est audible dans un coin particulier du village. Je le connaissais très bien moi-même pour avoir passé beaucoup de temps dans le village, pour les repérages et en résidence. Ce n'est pas possible de connaître vraiment les éléments d'un lieu, aussi petit soit-il, si tu n'y passes pas beaucoup de temps. Tout d'abord seul, pour écouter. L'écoute a été un *leitmotiv* du tournage, même selon une acception photographique. Il faut s'arrêter, sentir le temps du village respirer. Pour revenir au son, lorsque Jacopo a capté ce son il est immédiatement devenu un élément fondamental dans la réalisation : on avait trouvé un motif, une colonne vertébrale.

JR — *Et cette musique formidable qui clôt ton film ?*

LP — L'idée de la musique était dès le départ plutôt claire. Il y avait déjà la musique du village même. Ensuite, quelques mois avant le tournage, j'ai rencontré les frères Mancuso (que j'aime beaucoup). Ils gardent en eux ces racines dont nous parlions en réarrangeant le répertoire traditionnel : ils utilisent ce qui a été pour faire quelque chose de nouveau. C'est un processus créatif extraordinaire. Leur musique a été composée à la fin, quand les images étaient prêtes.

JR — *La parole humaine reste donc au bord : cela dépend du choix de donner de la place à d'autres formes sonores ?*

LP — C'est un style propre à un certain cinéma fondé surtout sur le son que j'aime beaucoup. Il s'agit surtout d'un style qui, selon moi, devient naturel dans un tel lieu : il s'agit moins d'écrire des dialogues, que de mettre en évidence les éléments déjà présents, des véritables « voix ». Le son devient lui-même voix, dialogue, présence constante. Grâce à la post-production aussi, même si déjà pendant le tournage il y avait ce rôle. Ayant un scénario très libre, nous avons réduit les dialogues au minimum. Pour moi l'élément sonore, la parole, devait être confié à quelque chose d'autre. Même le peu de dialogues qui existent sont authentiques, directement tirés du réel. Ils ont enfin leur poids : l'homme ne parle que quand il le faut, le reste de la parole est confié à la nature.

JR — *Tu as commencé à décrire ta démarche de création, fondée sur un travail d'écoute locale. Peux-tu revenir sur ton travail d'écriture et de composition du film ?*

LP — J'avais identifié quelques éléments fondamentaux : le vieil homme, le jeune du village (qui représente une petite communauté de jeunes organisant la fête), le serpent (dans la double forme de diable et de vipère qui donne l'huile) et la fête elle-même. J'avais donc des éléments, mais ils devaient rentrer dans une narration par images. Tout s'est éclairé après plusieurs mois, je fréquentais constamment le village (pendant tous mes weekends, pour prendre contact) et, ensuite, j'y ai passé une longue période de véritable résidence. Il s'agit d'un travail sur plusieurs années, cela m'a pris deux ans et demi. Les choses ont émergés après cette longue fréquentation, qui m'a d'ailleurs permis de découvrir toute cette humanité employée dans les campagnes pour la cueillette des olives, des amandes... Une humanité à la marge, en souffrance. Il y avait, bien sûr, une intention créative, mais les choses se sont finalement manifestées et connectées toutes seules. Elles se sont emboîtées dans un seul cadre narratif.

JR — *Cette humanité marginale dont tu parles est représentée par l'homme blessé qui est guéri par le vieux ?*

LP — Oui, il en fait partie. Dans ce territoire, nous retrouvons un groupe significatif de roumains – de deuxième génération désormais. Cet homme représente lui-même, comme tous les autres personnages du film. Je n'ai pas, en tout cas, voulu raconter cette réalité directement : les présences humaines, les personnes font partie d'un contexte plus ample, appartiennent au temps du village, un espace plus vaste.

JR — *Dans ce film, se produit constamment une rencontre entre archaïque et contemporain, entre terre et homme, entre tradition et modernité : la scène où le serpent cuit pour préparer l'huile de guérison avec la télé allumée à côté en est un emblème.*

LP — Il s'agit précisément de ce que nous sommes en train de vivre, dans ces lieux surtout. Des lieux qui ont un habit ancien et éloigné, au goût ancestral, mais qui gardent en eux-mêmes tout ce qui est porté par notre temps moderne, pour le meilleur comme pour le pire. Ce lieu est cette dissonance : dans le paysage naturel il y a les voitures et leurs bruits, les antennes, les réservoirs colorés pour l'eau. Je percevais cela avec une certaine violence et j'ai pris conscience d'une contamination, d'un dépaysement. Cela fait partie de la beauté d'un tel milieu.

La maison du guérisseur est un exemple parfait : d'un côté les figures religieuses et une cabane au toit en paille, de l'autre la télé et la connexion numérique. Il n'y a pas de branchage hydraulique (on récupère la pluie), mais il y a une télé. Et donc, comme elle est là, voyons donc comment elle fonctionne dans ce milieu.

JR — *Quelle est ta relation avec les personnages du film, les interprètes locaux ?*

LP — Parfois il y a eu une vraie amitié, avec certains parmi eux. En général, le village a été la deuxième équipe du film : il s'est prêté à cette expérience anormale, par rapport à leurs habitudes, en donnant un coup de main (trouver la vipère, tourner dans la place principale...). Entre cette figure bizarre du cinéaste et la communauté un lien très fort s'est créé. La petite taille du village nous a aidé.

JR — *Quel a été la réaction de ces gens par rapport au film achevé ?*

LP — Il y en a plusieurs qui s'attendaient plutôt à une « carte postale », bien que j'avais expliqué mes intentions dès le départ. La communauté, pourtant, a ressenti que ce travail de quelque façon la concerne intimement : un tel travail sur elle n'avait été jamais fait. Dans d'autres situations, le village a été utilisé comme décor. Par exemple, par Cimino pour *Il siciliano*, ou par Fulci pour *Demonia*. Je crois par Germi aussi. Il a été chaque fois un élément de décoration, de fond. J'ai, au contraire, essayé de raconter leur communauté par un regard personnel qui prends appui sur leur vie quotidienne et leur traditions. Certains ont accepté, d'autres ont été moins disponibles. Dans toute communauté de montagne, si tu viens d'ailleurs, on t'accepte et te comprend petit à petit. En général, tous les habitants de Caltabellotta (sur place ou émigrés ailleurs : j'en rencontre partout, à chaque projection !) sentent que ce film est une partie de leur identité et de

leurs origines. Ces petites communautés venant d'un passé paysan ont un lien très fort avec leur territoire.

JR — *Comme beaucoup d'auteurs documentaires (de Piavoli à De Seta), tu as choisi de filmer une fête rituelle : qu'est-ce qui te fascinait ?*

LP — J'ai essayé de saisir l'essence du rite, sa partie la plus physique, la plus tangible. J'ai regardé beaucoup d'œuvres sur ces thèmes. Il y a un film de fiction, en particulier, qui m'a beaucoup influencé à cet égard : *La cinquième saison* [de Peter Brosens et Jessica Woodworth, 2012]. Et, honnêtement, je parlais de ce principe-là : faire un film de fiction en partant du peu de moyens dont je disposais.

JR — *Je crois que vous êtes plusieurs, parmi les jeunes auteurs italiens (de Comodin à Marcello), à réaliser des films entre le documentaire et la fiction, très ancrés dans le réel, où la pauvreté des moyens devient une vertu...*

LP — Cette approche a en effet créé les produits les plus intéressants du cinéma actuel. D'un côté il s'agit d'un constat magnifique : cela nous a fait comprendre que notre cinéma est toujours vivant, même si grâce à des nouvelles formes (par rapport au cinéma italien classique, des années cinquante aux années soixante-dix). De l'autre côté, il faudrait aussi pouvoir travailler avec les moyens souhaités : chez nous, il faut arracher cela film après film et à la fin tu arrives à pouvoir faire ce que tu voulais faire au départ. Garrone est un exemple intéressant : il a commencé par des travaux « documentaires » (à Rome) et il s'est ensuite retrouvé à faire du cinéma indépendant mais avec les moyens d'une grande production. Il manifeste une compatibilité particulière entre dynamiques différentes.

JR — *Qu'est-ce que tu travailles pour la suite ? Pourrais-tu faire ton cinéma ailleurs, dans une ville par exemple ?*

LP — Bien sûr, j'en suis convaincu. Par exemple, en ce moment je suis en train de travailler sur le deuxième chapitre d'une trilogie entamée par *Triokala* qui doit se dérouler en milieu urbain. Le milieu sera complètement différent et mon approche aussi, par conséquent. Je vais, de toute façon, garder un principe de distance : j'ai l'impression que cela est fondamental dans le rapport au réel, pour ne pas tomber dans l'artificiel.

Leandro Picarella arrive à Grenoble à l'automne 2016, invité par le festival du cinéma italien pour présenter le film Triokalà, tourné dans le cadre d'une formation au CSC de Palerme. Après avoir vu son travail en amont grâce à une amie qui programme le festival, on a proposé à Leandro d'intervenir dans un cours d'Histoire du cinéma italien donné aux étudiants de L1 de l'UFR Langues étrangères. Les échanges réunis dans cet entretien sont la somme d'une première conversation eue en novembre 2016 dans un café CROUS du campus grenoblois et d'un deuxième moment de discussion plus formel qui s'est déroulé par Skype quelques mois après, en février 2017, depuis Rome où Leandro habite la plupart du temps.

2.3

SURVIVANCES DOCUMENTAIRES

Une conversation avec Vincent Dieutre

JR — *Récemment j’ai discuté avec quelques membres de la rédaction de la Revue de la question de la perte. Perte aussi bien au sens individuel, que collectif. Perte qui peut amorcer et alimenter un mouvement de recherche. Et, en repensant à ce sujet, je me suis dit qu’il fallait te donner la parole...*

VD — Effectivement, dans mon cinéma, il s’agit souvent de films rétrospectifs. Notamment, mes premiers films d’Europe – *Leçons de ténèbres* et *Mon voyage d’hiver* par exemple – sont des retours dans des endroits où je suis déjà allé, où je mène une espèce de recherche à la poursuite de quelque chose qui est passé et donc perdu, mais qui est réactivé par le film, par la recherche elle-même. Parce qu’il ne s’agit pas de célébrer la nostalgie. Il faut faire de la perte le moteur de quelque chose de neuf, qui puisse éventuellement être partagé. Comme la nostalgie et la perte peuvent être souvent des choses extrêmement personnelles, tout le travail consiste à mettre ça en forme pour en faire quelque chose qui soit partageable et, éventuellement, “pédagogique”. C’est-à-dire qui puisse apprendre ou apporter quelque chose.

JR — *Je me souviens, en effet, de Deleuze dans l’Abécédaire qui qualifiait d’immonde toute prétention à faire de l’art (littéraire, dans ce cas-là) à partir de ses petites affaires privées...*

VD — Je ne pense pas que raconter mon histoire ait un intérêt quelconque. On n’est pas dans l’aveu, dans une espèce de souvenir qui serait à usage uniquement personnel. On est plutôt dans la démarche de réinvention d’un territoire, souvent d’un domaine culturel aussi (à savoir la musique, la peinture...) : il s’agit de voir comment les choses peuvent se ré-agencer d’une manière personnelle. Il ne s’agit pas d’inventer des situations, mais effectivement de revisiter des situations que j’ai moi-même vécues. Éventuellement avec des gens qui les ont vécues avec moi, sous la forme de fantômes ou sous leurs formes réelles. Après, il y a aussi des films comme *Orlando*, dans ce cas, il ne s’agit pas vraiment d’un “retour en Sicile”...

JR — *Dans ce cas, je dirais qu'il s'agit d'une œuvre d'exploration plutôt que de retour.*

VD — C'est un territoire que je ne connaissais pas, c'est vrai. Mais effectivement, quand on fait le montage ou la post-production d'un film, c'est déjà un souvenir. Maintenant j'ai compris qu'il ne faut pas forcément revisiter quelque chose... Il suffit de visiter et il y aura à raconter en rétrospective : l'histoire d'un tournage, de ce qui s'est passé à ce moment-là. Par contre, ce n'est jamais ce que la fiction cherche toujours à faire : instaurer un présent qui est celui qu'elle partage avec le spectateur. Alors que le documentaire est par définition toujours rétrospectif. La fiction, tu l'as prévue avant et après tu la tournes, le rapport est inversé.

JR — *Tandis que le documentaire, d'une certaine manière, tu le tournes avant et tu l'inventes dans le souvenir, après ?*

VD — Bien sûr. Finalement dans le documentaire, on est toujours dans l'archive. Alors que la fiction veut instaurer un présent, c'est cela qui nous touche. Et on peut avoir un film de fiction de 1954 qui par la suite devient un espace documentaire sur une époque. Moi, j'essaie de court-circuiter cela et d'instaurer, tout de suite, un passé du film en le faisant : c'est pour cela qu'une de mes hantises est que mes films vieillissent mal. Cela est un peu le résultat d'un travail, mais au départ il y avait l'idée de me raconter, de revenir dans des lieux... Évidemment, tout devient ainsi beaucoup plus chargé : quand, par exemple, je réfilme des paysages à première vue anodins et je viens les peupler de gens par la voix, on est évidemment dans l'ordre d'une perte qu'il faut partager. C'est presque une "reconquête".

JR — *C'est donc l'opération du récit (vocal) qui déploie et déplie le temps. C'est elle qui marque une dimension de perte mais aussi produit un retour de présence. Par rapport à cette question, quelle serait la distinction entre une approche fictionnelle et une approche documentaire ?*

VD — Dans le cinéma de fiction, le spectateur est forcé d’entrer dans un régime de croyance et de présent, qui sous-entend l’identification à un acteur. Tandis que, dans mon travail, il est question de donner quelque chose comme “ça a eu lieu” et “ça ira jusqu’à son terme”. Il s’agit d’être dans un certain moment filmé tout en assumant qu’il est déjà passé. Dès le départ du film, le spectateur doit abandonner un certain nombre de réflexes qui sont ceux du cinéma marchand et qui sont censés le distraire. Je pense que le documentaire peut lui-aussi tricher, en faisant des effets de fausse présence : ce n’est pas quelque chose qui a été simplement vécu, mais qui a été vécu *par moi* (c’est moi qui suis donc apte à vous le raconter). Il ne s’agit pas de dire « je vous le montre, donc c’est vrai » (le régime habituel du documentaire), mais plutôt « accordez moi votre confiance et accordez moi votre crédit que ce que je vais dire recèle une vérité ». Il y a un vers de Celan que j’aime beaucoup : « Ne croyez pas au sens, croyez-moi ».

Avec des animations (*Jaurès*) ou des marionnettes (*Orlando Ferito*), le contrat documentaire de réalité va être perturbé, mais tout l’intérêt pour moi est aussi d’être sans arrêt dans la renégociation de ce contrat avec le spectateur. Pour lui faire ressentir à quel point les récits de flux sont très violents et autoritaires, dans leur façon de coloniser l’imaginaire (même si j’en comprends le plaisir). Il me faut instaurer dès les premières minutes du film, quelque chose de très différent. C’est un jeu qui rompt avec les récits majoritaires et permet au spectateur d’établir jusqu’à où il veut croire, en faisant de lui un partenaire et un complice (et pas un client).

Pour moi il est question de faire du cinéma avec des moyens très modestes et, pourtant, en ne renonçant pas aux effets spéciaux. Mais il s’agit d’ « effets spéciaux » qui viennent de sauts de temporalité, de mélanges de matières (du super 8 avec du portable, ensuite du 35 millimètres et aussi des images d’internet très dégradées...), mais également de la voix-off (par exemple dans *Bologna centrale* où il y a parfois ma voix qui improvise et parfois la voix très posée d’Eva Truffaut) et des langues différentes. Il s’agit souvent de moyens plutôt littéraires, qui ont leur efficacité en tant qu’effets. Je travaille par le biais de processus d’écriture, de montage des images et du son : voilà mes armes pour brouiller sans arrêt ce contrat de confiance documentaire, du documentaire à la première personne, pour ne pas tomber dans la télé-réalité. Plus c’est troublé, plus on permet au spectateur de s’approprier le film et de dépasser la limite de ces « films-aveu » à la première personne, qui semblent dire « de toute façon, c’est moi le seul qui peut comprendre ». Pour moi le processus du film c’est un processus de dé-subjectivation : je vais mettre en cause, moi-même, ce principe de vérité documentaire. Plus cela est mis en cause par le film, plus cela trouble les rapports d’identification et la dualité fiction-documentaire, plus le film est fort. On est dans un « tiers-cinéma » (comme je l’avais affirmé) qui joue de la force du documentaire et du charme de la fiction.

JR — *J'aimerais revenir à Orlando Ferito, que tu as cité. Ce n'est que le dernier des nombreux films que tu as tourné en Italie (avec Viaggio in Post-storia, 2015). Dans tous ces films, à partir de ton premier, Rome désolée, on dirait que l'Italie est constamment un espace de perte et de retour que tu interrogés...*

VD — Oui, l'Italie est une espèce de scène primitive de l'adolescence (j'ai été souvent en Italie, à partir de mon enfance)... Mais l'Italie, pour moi, est aussi le lieu de l'histoire de l'art. Quand j'ai commencé à aller en Italie, il y avait une certaine modernité politique qui se jouait là-bas, mais elle se jouait sur un fond d'art et d'histoire qui marquait tous les espaces et leurs usages. Et donc le temps perdu et cherché de l'enfance et de l'adolescence se redouble aussi dans la perte permanente d'un temps collectif plus profond. Quand on filme à Rome par exemple on sait que, même dans un terrain vague comme la gare, il y a en dessous des strates historiques : des temples, des églises, des civilisations... Tout cela, tout cet héritage, enrichissait nos vies. Si on occupait un palais à Bologne, ce n'était pas comme faire un squat à Montreuil. Il s'agissait, dans le premier cas, du geste de prendre aussi possession d'un passé aristocratique.

On a donc ce redoublement du temps perdu et de sa découverte. L'Italie a été un lieu d'initiation, bien sûr, mais il se passera la même chose ailleurs (en Allemagne, à Chicago...) à chaque occasion où j'ai été confronté à un territoire, pas seulement dans le sens géographique mais aussi selon son épaisseur historique. Comme à Buenos Aires, où il y a eu les migrations (les italiens, les juifs, les allemands...) mais aussi la dictature : tout cela fait une sédimentation dans laquelle je viens et j'interviens, en tant que cinéaste et artiste. C'est comme si je faisais une coupe, une sorte de coupe transversale où l'on voit les différentes couches et les conséquences qu'elles ont sur l'expérience (si j'ai bien fait mon travail). Même dans l'expérience la plus intime : l'expérience du désir, de la sexualité... Tout devient lié à ce contexte historique. Mais le travail, c'est justement de s'y ouvrir. Ce n'est pas évident, il y a beaucoup de gens qui peuvent passer dans ces endroits (Rome ou Buenos Aires) sans faire attention à ces sédimentations. Pour moi, il n'est pas nécessaire d'inventer de la fiction car les lieux sont déjà saturés d'actions potentielles : avec le "je" de la voix qui raconte, on n'est plus dans un présent (fictionnel), mais on fait un saut dans le passé. Même si c'est juste un passé de six mois, mais c'est déjà du passé, du temps perdu. Du temps à rechercher et à raconter en tant que perdu...

JR — *Il y a d'autres différences entre filmer en France et filmer en Italie ? Tu as filmé peut-être plus en Italie que dans ton pays natal...*

VD — Il y a les différences concrètes, de temps, de lumière... Mais ce qui compte, c'est surtout cette position d'outsider que je peux plus facilement avoir en Italie qu'en France. En tant qu'étranger, tout en étant familier, il y a des choses que je perçois plus en Italie. D'une manière plus générale, je n'arrive pas à faire un film en France, parce que je n'arrive pas à avoir cette attitude (ou alors je le fais dans mon quartier).

JR — *Je t'invite à te pencher encore sur Orlando. Tu as en partie construit cette œuvre à partir de la lecture d'un livre de Didi-Huberman (Survivance des lucioles) consacré au thème politique des « survivances » : quelque chose de perdu dont on ne peut pas accepter la disparition d'une manière absolue et catastrophique.*

VD — Didi-Huberman part de l'idée pasolinienne (des années soixante-dix) de la « disparition des lucioles », cette espèce d'anathème très pessimiste. Pour lui, ce qu'a dit Pasolini est très juste mais, malgré la justesse de la noirceur de ce qu'il voit arriver, on ne peut pas vivre comme ça. Il y a quelque chose de politiquement intenable dans la position de Pasolini, qui ne soustrait rien à la beauté de son geste. Prends, par exemple, *Salo* que j'ai revu récemment : évidemment c'est un film très dur et très noir et en même temps, malgré tout, ça reste un geste plein d'espoir. Il l'a fait : il a convoqué une troupe de 200 personnes, il y a cette espèce de petite utopie d'un tournage qui a eu lieu et, finalement, on peut y voir une petite luciole.

Georges Didi-Huberman, avec sa pensée, est un personnage dans le film. Je l'utilise comme ça. D'abord parce que c'est vrai : j'ai lu ce livre-là au moment où j'ai commencé le film, et tout ce qui me touche à partir de ce moment-là doit rentrer dans le film. En plus, il a accepté de jouer le jeu, car il y apparaît physiquement et son texte aussi (on en lit des passages). Je ne sais pas si je prends son parti au sens propre, mais peu importe. Il rentre dans le film comme un élément dialectique parmi les autres. C'est donc lui qui donne le sens de la recherche du film. Bien que tout se fasse dans le même temps ; il est question de se mettre en présence de certaines choses (plutôt que « partir de... »), comme le théâtre occupé dans ce film. Il s'agit dans mon travail d'accueillir. J'ai pensé : « Voilà, le livre de Didi-Huberman marche avec ça, je l'appelle etc... ».

JR — *Et donc comment tu t'es emparé de son appel à chercher des formes de vies, des forces alternatives qui résistent malgré tout, malgré le pouvoir, malgré l'Histoire ?*

VD — Je mets en scène l'idée des « survivances », car cette idée a une résonance dans le film, mais je ne suis pas philosophe : je suis artiste. En même temps, ce que je retiens davantage, c'est l'idée finale de pessimisme organisé : de n'être pas dans quelque chose d'incantatoire, « c'est super, il y a des lucioles, tout va bien ». Il faut toujours douter, toujours mettre à l'épreuve, aller jusqu'au bout et ne jamais s'arrêter à mi-chemin. Il ne faut jamais faire l'économie des éléments du décor : il faut jouer en présence et essayer de tout mettre (même des choses ingrates, comme ces images de femmes, les « *Véline* »).

Comme dans *Jaurès*, je n'essaye jamais d'obtenir du bon sentiment puisqu'il faut toujours mettre en doute. Je tente de faire en sorte que le peu qui reste à la fin (de l'espoir, ou de l'ouverture, ou du possible) soit vraiment effectif. Il faut arriver à faire de toute cette perte et de cette recherche, quelque chose d'effectif. C'est pour ça que j'aime bien la fin de *Jaurès* où je dis : « voilà, ce n'est peut-être pas grande chose, ce ne sont que des images, un film. Mais moi je peux vous dire que quelque chose a eu lieu, j'étais là et je l'ai vu ». C'est comme Georges Didi-Huberman qui à la fin de *Orlando* dit : « Oui, c'est pas grande chose peut-être. Mais on a fait un film et il fera jurisprudence ».

JR — *Au fond, Didi-Huberman n'est que la dernière d'une série très riche de citations venant de domaines artistiques variés. De l'histoire des arts à celle de la pensée : les formes expressives passées sont très souvent un matériel de travail pour tes films...*

VD — La citation est à l'origine de tous mes films : Lyotard disait à propos de la condition post-moderne que quoique tu dises, quoique tu fasses, tu fais forcément une citation. Ce n'est pas faux : il y a une histoire de l'art aujourd'hui qui fait en sorte que ton moindre geste a déjà été fait par quelqu'un d'autre. Dans mon travail, cette démarche est une façon de m'armer contre un cinéma ou un art qui sont souvent des citations qui s'ignorent. C'est le pire. Je ne veux pas que cela parle à ma place, ni être le transporteur de clichés sans le savoir. Au contraire : j'essaie d'en faire une force, cette espèce de redoublement de la perte. Faire de la perte une création.

La façon la plus frontale sont les « exercices d'admiration » dans lesquels je prends de front l'idée que tout ce que je peux dire et faire est le rendu d'une expérience que j'aurais faite ailleurs dans la culture. L'exercice d'admiration signifie prendre cela comme principe de départ, en se réappropriant complètement une œuvre déjà existante. Voilà, l'exercice d'admiration est donc la forme exacerbée de quelque chose qui est dans tout mon travail, par ailleurs. Ce n'est pas toujours dans les mêmes termes, les règles du jeu changent à chaque fois (c'est le hasard qui fait les choses). La peinture du Caravage, les *lieds* de Schubert, le jansénisme : autant d'objets culturels préexistants que j'ai triturés comme ça... Je ne pense pas le cinéma comme une sphère indépendante de l'art: tout marche ensemble.

Même chose pour *Voyage en Italie*, cela me permet de faire une espèce d'archéologie de ces œuvres et de ces sensations qui m'ont formées comme artiste. Même si le remake (*Viaggio in post-storia*) est complètement dérisoire. Il est impossible physiquement : on n'a plus les mêmes moyens techniques, Naples n'est plus le même... C'était complètement absurde.

Yves Citton nous invite très tôt à découvrir le cinéma de Vincent Diestre, un réalisateur situé quelque part entre l'essai autobiographique et le documentaire expérimental, très lié au contexte italien. Une première rencontre avec Vincent se déroulera Chez Jeanette, un de ses cafés préférés, vers le Faubourg Saint-Denis, près de la Bonne Nouvelle où il habite. Au printemps suivant, dans le cadre d'une invitation du festival Vues d'en face pour une projection de son Jaurès, nous avons organisé son arrivée à Grenoble.

En pensant au numéro en préparation de La Revue Documentaires consacré au thème de la disparition, on lui propose de mener un entretien ensemble. Après une flânerie à la découverte des terrasses du centre-ville grenoblois, on se rend à la bibliothèque Kateb Yacine et ce sera dans deux fauteuils à l'entrée de la bibliothèque, en attendant la séance, qu'on enregistre une conversation autour de son cinéma et de son rapport avec l'Italie. C'était le 24 mars 2016. Une version de ce texte est parue dans le numéro 28 de La Revue Documentaires.

2.4

IMAGES FILMIQUES

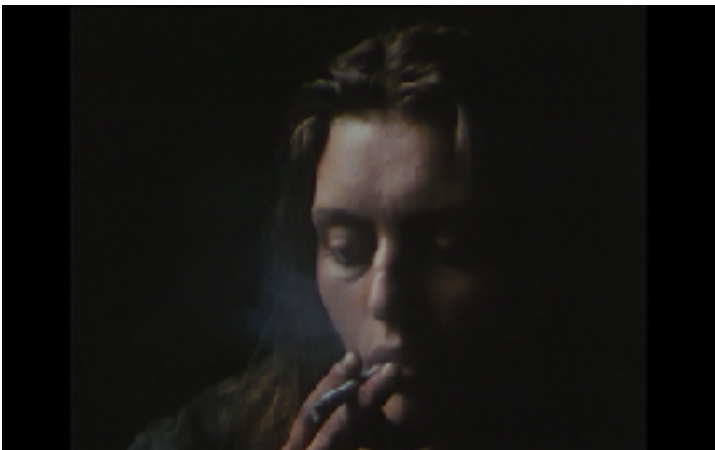
Michelangelo Frammartino et autres

Planche 1

BARTAS/FRAMMARTINO : FIGURES DU DÉSŒUVREMENT

À gauche, du haut : plans et détails d'*Indigènes d'Eurasie*, *Trois jours*, *Few of us* (Sharunas Bartas).

À droite : plans et détails de Michelangelo Frammartino, *Il dono*.



*Planche 2***DE SETA/FRAMMARTINO : UNE FÊTE, DEUX PERSPECTIVES**

—
Du haut : deux plans de Vittorio De Seta, *I Dimenticati* ;
deux plans de Michelangelo Frammartino, *Le quattro volte*.



*Planche 3***CADRAGES ENVIRONNEMENTAUX**

—

Du haut :

Robert Bresson, *Au hasard Balthazar* ; Michelangelo Frammartino, *Le quattro volte* ;
Michelangelo Frammartino, *Il dono*.



*Planche 4***IL DONO, DES CHOSES**

—

Deux plans de la séquence initiale (en haut)
et deux images d'objets en ruine (en bas).



3.1**NOTES DE PAOLO MURAN POUR UN DISCOURS
AUTOUR DU CINÉMA DE GIANNI CELATI**Texte original :

Ciao Gianni,
Buongiorno a tutti.

Faccio parte del gruppo che ha realizzato i film di Gianni. Il gruppo si chiama *Pierrot e la Rosa* e oltre a me nel corso degli anni hanno lavorato : Lamberto, Luca, Guglielmo e Stefano. Dico alcune cose sul cinema che abbiamo fatto insieme e soprattutto, com'è per noi del gruppo lavorare con Gianni...

Inizio col dire che lavorare insieme a Gianni è bello, e dico che è bello perché è divertente e dico che è divertente perché abbiamo sempre lavorato con una sensazione di buon umore in tutti i film che abbiamo fatto.

Bèh, in questo siamo poco originali, non ricordo una sola intervista nel mondo del cinema dove non si parlasse di set dove i protagonisti si erano divertiti un mondo, sempre in un buon clima di amicizia e di collaborazione. Ditemi se non è vero ? Vi risulta ? Sempre. In tutti i set. Sempre ottimi rapporti tra il regista, gli attori, le maestranze così via...

Bene ! Anche noi ci troviamo bene a fare il cinema di Gianni, che però ha l'originalità di non prevedere set. Nel cinema di Gianni non sono previsti i set. È un cinema all'aria aperta quello di Gianni, un cinema in movimento... Partenze mattutine con la bella luce per una meta probabile.

Disponibilità a cambiare programma per un buon motivo o per un qualcosa di interessante incontrato inaspettatamente. Senza ansia di produrre, senza la mannaia di stare dentro a un tempo stabilito per realizzare un programma di riprese.

Provate a chiamarlo lavoro se siete capaci. Per chi ama il nostro mestiere si può parlare di divertimento puro. Poi al ritorno con il buio ci si ferma tutti in studio a riguardare le immagini che abbiamo realizzato fino a fare le ore piccole. Credo che in quelle visioni tutti noi abbiamo imparato molto, Gianni compreso... e soprattutto grazie a Gianni.

A volte è capitato di dover organizzare delle scene « abbastanza precise » qualcosa che assomigliasse ai set di cui parlavo prima... E allora cercavamo di « vendere cara la pelle » cercando di fare del nostro meglio, confidando poi nel montaggio.

A proposito va ricordato che queste giornate di « set » finivano inevitabilmente con le « bandighe » organizzate dal produttore di maggioranza di *Pierrot e la Rosa*, Luca Buelli. Momenti conviviali che contribuivano a rinsaldare quel buon umore di cui ho già parlato e aiutavano a rimuovere i dubbi sulla validità delle « scene » realizzate... e grazie al buon vino diventavamo tutti molto ottimisti sul montaggio. Forse non è il momento di parlare di Luca Buelli, però ci tengo a dire che è soprattutto grazie alla passione di Luca, alla sua generosità e alle sue capacità che ora si può parlare del cinema di Gianni.

Poi il montaggio : settimane stanziali davanti ai monitor in preda a quello che Gianni chiama « nevrosi creativa ». L'abnegazione di Lamberto a districarsi tra quantità enormi d'immagini, tutte ben presenti nella straordinaria memoria di Gianni, ma molto spesso non ben identificate nel numero di nastro e nel time code riportato. Creatività, pazienza e cura, requisiti che bisogna mettere in campo per comporre le sequenze di immagini (dove una ne richiama un'altra, come diceva Luigi Ghirri) e farle diventare racconto. Lavoro duro, estenuante, che sembra non finisca mai... ma bellissimo. Poi l'emozione collettiva di vedere insieme prima pezzi di film, infine tutto il film e capire che finalmente funziona. Ce la siamo cavata ! Ecco com'è per noi lavorare con Celati.

Ma alla fine che cinema è saltato fuori Gianni ? Qual'è il risultato ? Ultimamente mi è capitato di rivederli tutti nelle serate dedicate in Piazza Maggiore a Bologna. E' difficile giudicarsi.... non so... mi sembrano belli. Mi viene da dire che tutti hanno qualcosa di dilettesco e di amatoriale come un'aria leggera che li percorre. Probabilmente perché dilettante viene da « diletto » e amatoriale da « amore », la passione di cercare di fare al meglio il lavoro che stai facendo.

Sarebbe bello fare altri film, anche perché noi di *Pierrot* abbiamo ancora dei margini di miglioramento, non molti... ma alcuni li abbiamo ancora.

Ciao Gianni.

Traduction française :

Salut Gianni,
Bonjour à tous.

Je fais partie du groupe qui a réalisé les films de Gianni. Le groupe s'appelle Pierrot e la Rosa et, outre moi-même, au cours des années y sont aussi travaillé Lamberto, Luca, Guglielmo et Stefano. Je vais dire certaines choses sur le cinéma qu'on a fait ensemble et surtout, sur ce qui représente pour nous du groupe le travail avec Gianni...

Je vais démarrer en disant que travailler avec Gianni, c'est beau. Et je dis beau parce qu'il est marrant et je dis marrant parce qu'on a toujours travaillé avec une sensation de bonne humeur... à chaque film qu'on a fait.

Ben, en ceci nous sommes peu originaux, je ne me souviens même pas d'un seul entretien dans le monde du cinéma où on ne parlait pas de plateaux où les protagonistes s'étaient vraiment marrés, toujours dans une bonne ambiance d'amitié et de collaboration. Dites-moi si ce n'est pas vrai : vous êtes d'accord ? Toujours, sur chaque plateau. Toujours des bons rapports entre le réalisateur, les acteurs, la main d'œuvre etc.

Bien ! Nous aussi, on était bien en faisant le cinéma de Gianni, qui a l'originalité de ne pas prévoir de plateaux. Dans le cinéma de Gianni aucun plateau n'est prévu. C'est un cinéma en plein air, celui de Gianni, un cinéma en mouvement... Départs matinaux avec une bonne lumière vers une direction improbable. Disponibilité à changer de programme pour une bonne raison ou pour quelque chose d'intéressant rencontré d'une manière imprévue. Sans l'angoisse de produire, sans la guillotine de rester dans un temps établi pour achever un programme de prises de vue.

Essayez de l'appeler travail si vous en êtes capables. Pour celui qui aime notre métier on peut parler de pur amusement. Ensuite, au retour dans le noir, on s'arrêtait dans le studio pour visionner les images réalisées jusqu'à très tard. Je crois que pendant ces visionnages tout le monde a beaucoup appris, y compris Gianni... et surtout grâce à Gianni.

Parfois il nous est arrivé d'organiser des scènes « plutôt précises », quelque chose qui ressemblait aux plateaux dont je viens de parler. Et alors on essayait de s'en sortir en essayant de faire le mieux possible et en faisant confiance après au montage.

À ce propos il faut rappeler que ces journées de tournage finissaient inévitablement par les « *bandinghe* » organisées par le producteur principal de Pierrot e la Rosa, Luca Buelli. Des moments conviviaux qui contribuaient à resserrer cette bonne humeur dont j'ai déjà parlé et aidaient à ôter les doutes au sujet de la valeur des scènes tournées... et grâce au bon vin on devenait tous très optimistes au sujet du montage. Ce n'est peut-être pas le moment de parler de Luca Buelli, pourtant il me semble important de dire qu'il faut remercier surtout sa passion, sa générosité et ses capacités qui ont permis que l'on peut maintenant parler du cinéma de Gianni Celati.

Ensuite le montage: des semaines sédentaires devant l'écran en proie à ce que Gianni appelle la « névrose créative ». Le dévouement de Lamberto à se débrouiller parmi des quantités énormes d'images, toutes présentes dans la mémoire formidable de Gianni, mais souvent pas bien identifiées sur le numéro du ruban et sur le time code noté. Créativité, patience et soin: ce sont les critères qu'il faut mettre en jeu afin de composer des séquences d'images (où une en rappelle une autre, comme le disait Luigi Ghirri) et transformer en récit. Un travail dur, épuisant, qui semble ne jamais se terminer... mais très beau. Et encore l'émotion collective de voir ensemble avant des morceaux de film, ensuite tout le film et comprendre que, au final, il fonctionne. On s'est débrouillé ! C'est ainsi le travail avec Gianni pour nous.

Mais, à la fin, quel cinéma en est sorti ? Quel est le résultat ? Récemment il m'est arrivé de les revoir tous, lors des soirées dédiées à la Piazza Maggiore à Bologne. C'est difficile de se juger... je ne sais pas... ils m'ont paru beaux. J'ai envie de dire qu'ils ont tous quelque chose d'amateur comme un air léger qui les parcourt. Probablement parce qu'amateur vient d'amour, c'est-à-dire la passion de chercher à faire au mieux ce que tu es en train de faire.

Faire d'autres films, ce serait beau, aussi parce que nous, de Pierrot, avons encore des marges d'amélioration, pas beaucoup... mais on en a encore quelques-unes.

Ciao Gianni.

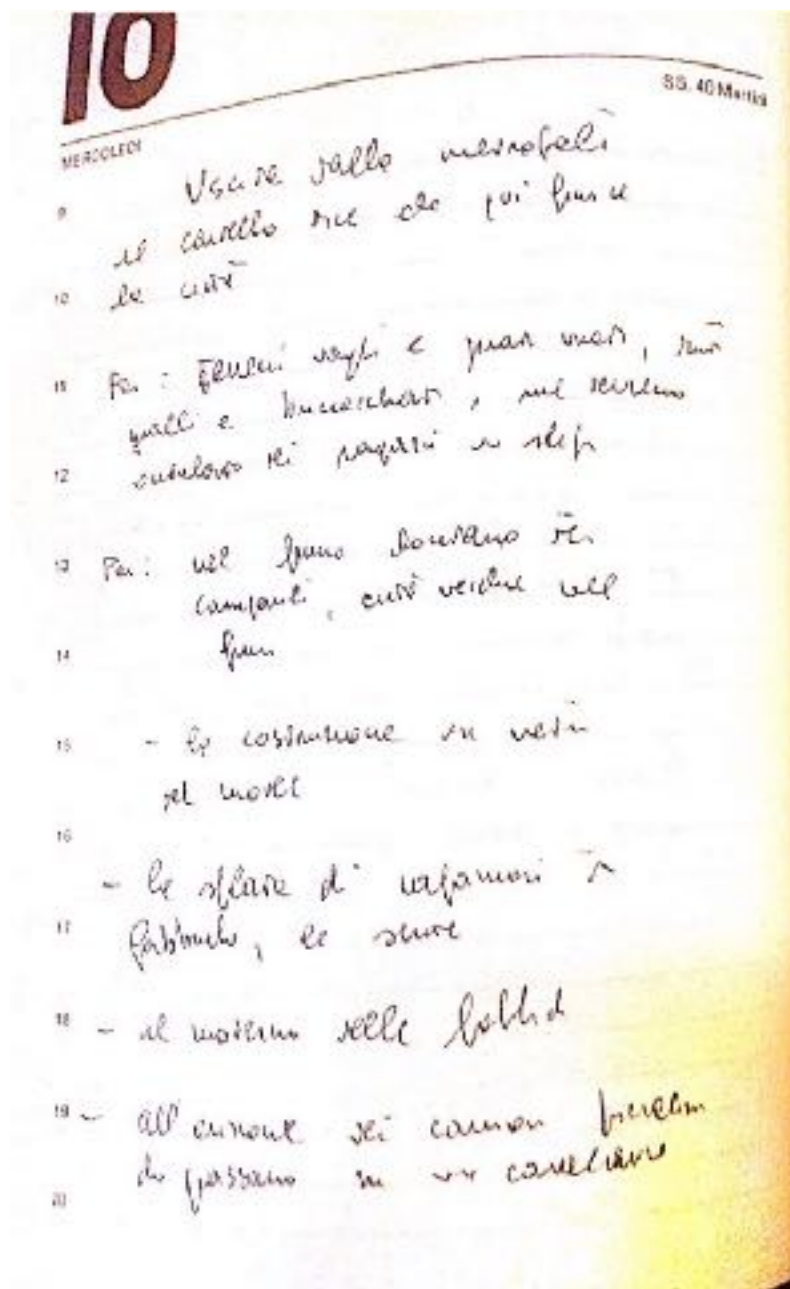
Après avoir essayé de contacter la maison de production Pierrot e la rosa à travers leur site internet, au printemps 2017 nous avons réussi à joindre Paolo Muran (associé de cette maison de production et chef-opérateur des films de Celati) par son compte Facebook. Paolo n'aura pas le temps de caler un entretien avec nous, en préférant nous transmettre le brouillon d'un discours donné lors d'une présentation des travaux cinématographiques de Celati. Nous avons choisi de reproduire ce texte inédit suivi d'une traduction française. Son ton informel et ironique, volontairement naïf, nous plonge dans l'ambiance des travaux de Celati.

3.2

REPRODUCTION DE PLUSIEURS PAGES NOTÉES

DES CARNETS DE GIANNI CELATI

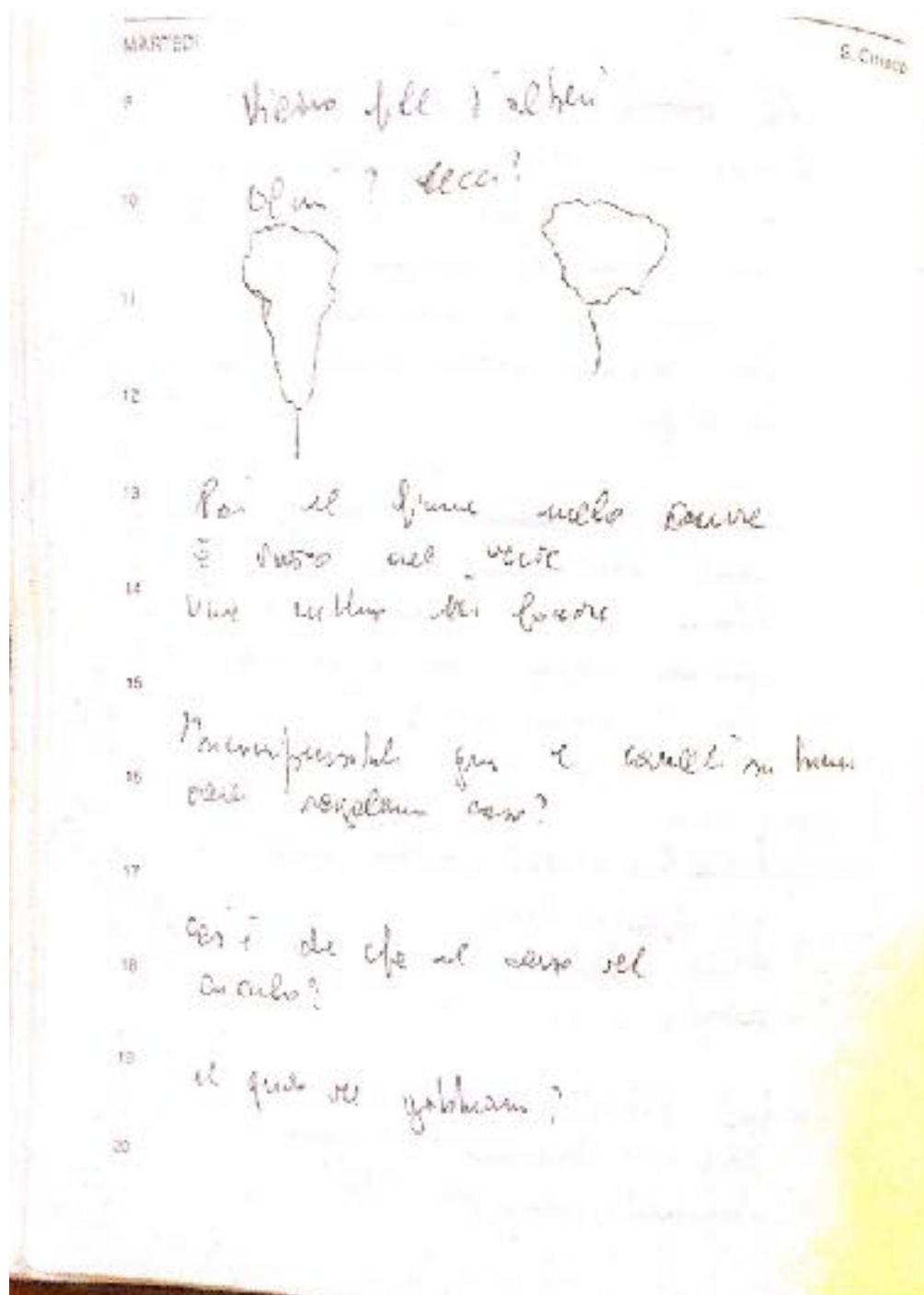
Depuis les archives du *Fondo Celati*, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia



3.2.1

Notes prises sur un agenda
lors des explorations pour *Verso la foce*

FC 10/86



3.2.2

Notes et croquis pour *Verso la foce*

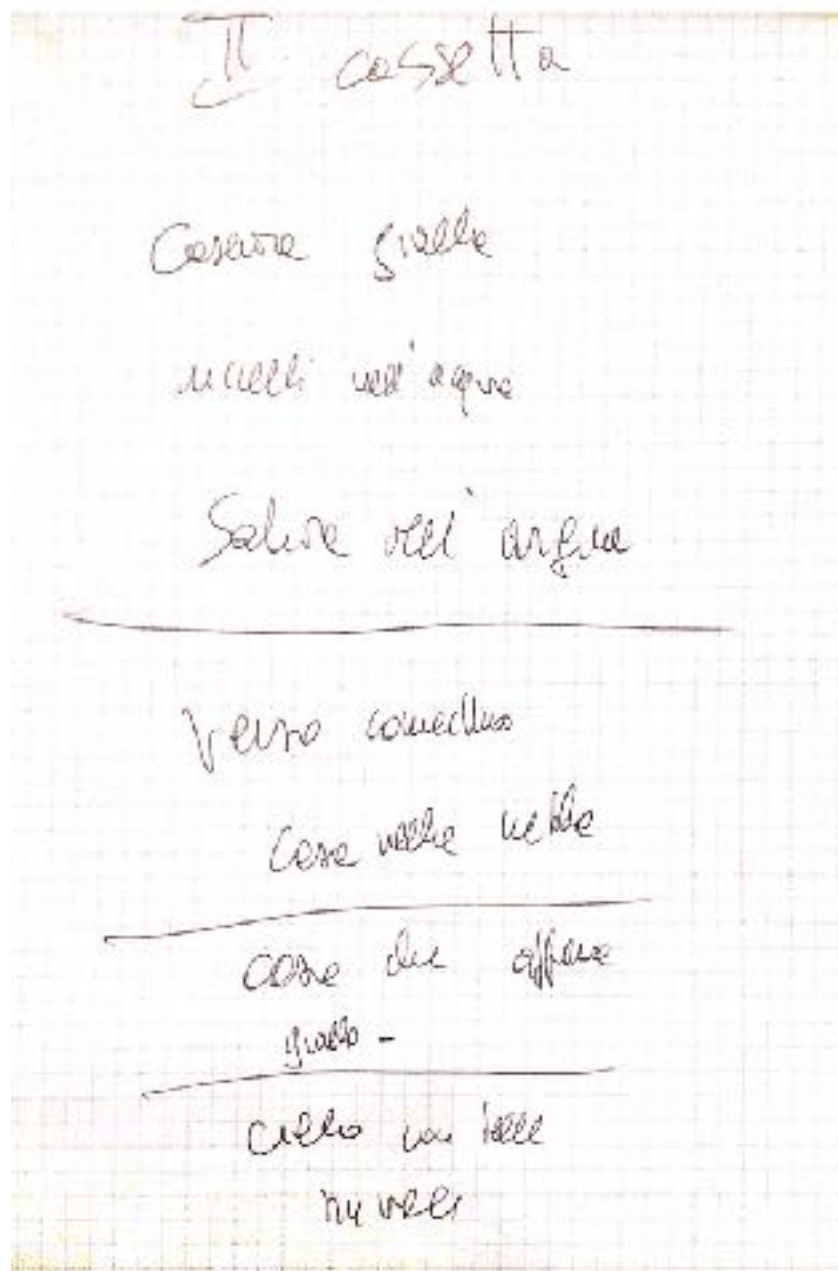
FC 10/86



3.2.3

Deux pages d'un brouillon pour la présentation
d'une publication des notes de *Verso la face*

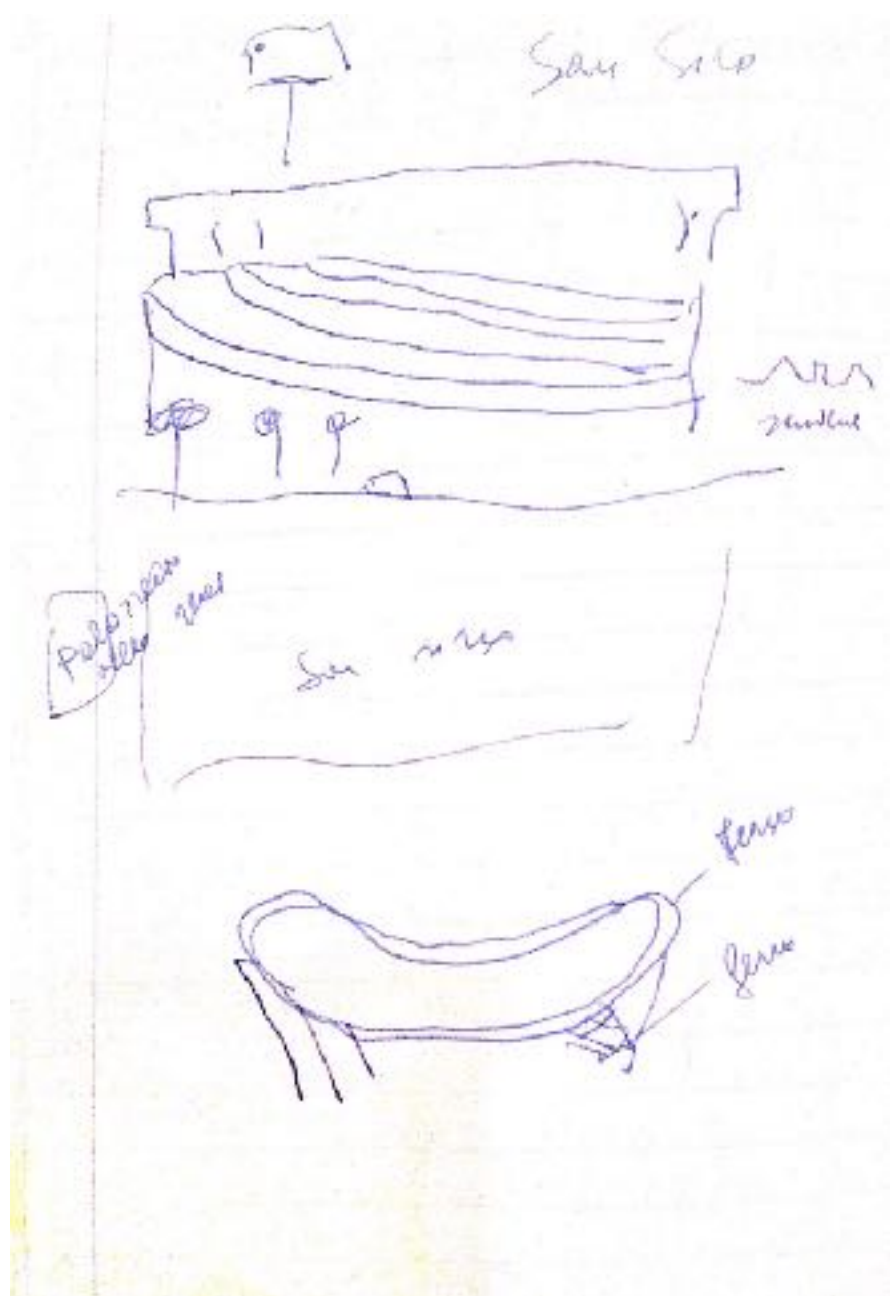
FC 10/86



 3.2.4

Notes de visionnage pendant une phase de montage

(FC 7/92)



3.2.5

Croquis et carte d'un stade
dans les carnets d'exploration

FC 10/109

Enfance ma 1^{re} note visible sur v.
 dans l'écriture

22.1.84

une 3.45. Note ultra-veloce
 note e. iniquo fuo che lo
 spunto note veloce note capo
 de visuel. Filari d'ici, e
 iniquo de veloce note visuel
 de note. Seguono ma prova nelle
 note :

caratteristica	comparsa	/	Fra
veloce	"		pa
			pa
			pa

Ma inveloce nelle note
 a note velocitate

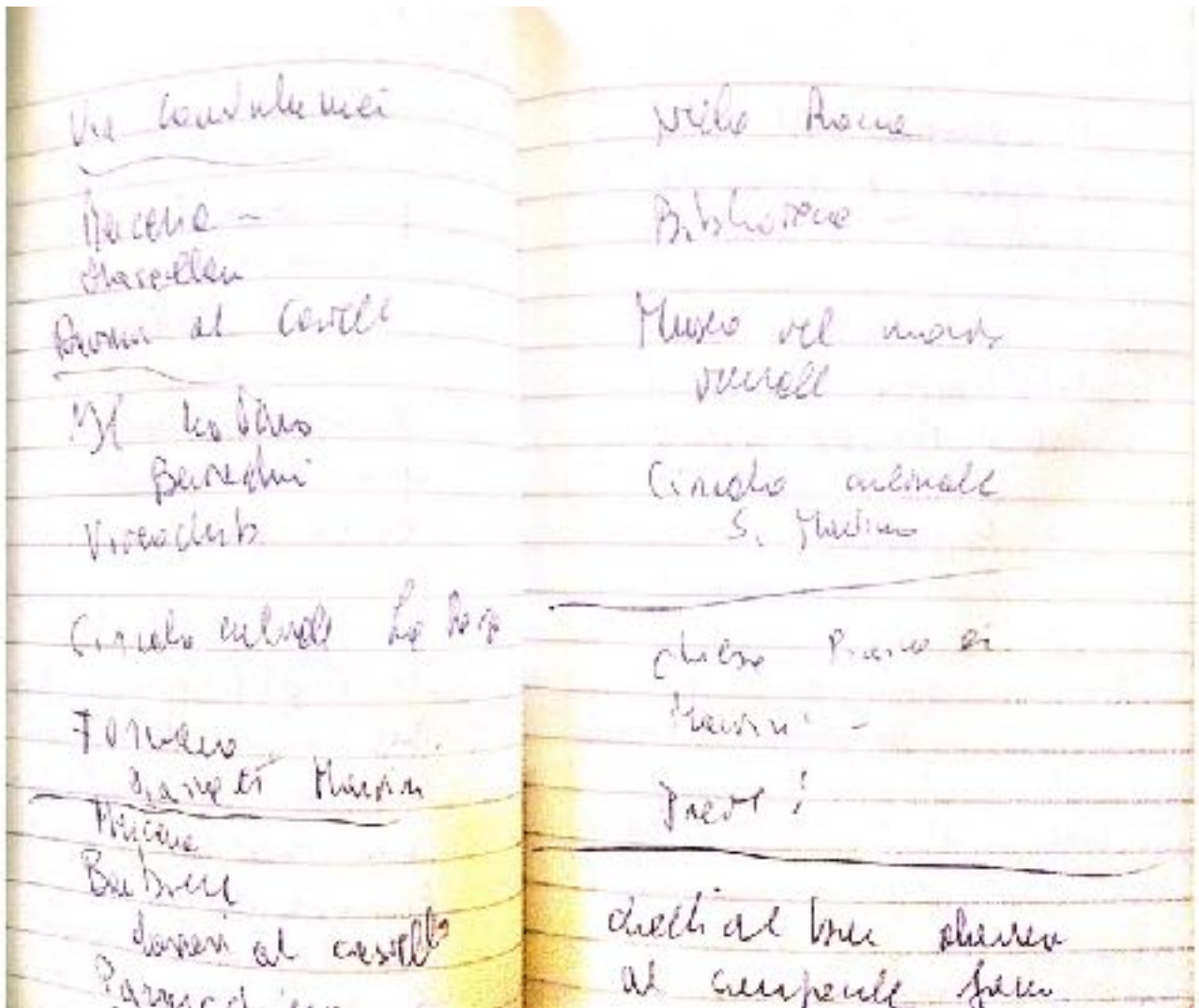
Comparsa e iniquo : iniquo
 note) note a note e
 iniquo di iniquo

Sal fine Secche

3.2.6

Journal de repérage pour *Verso la foce*
 (avec dates et horaires)

FC 10/109



3.2.7

Listes brutes d'éléments observés
au cours d'une exploration notée

FC 10/84

4.1.

EN EXAUÇANT NOUS-MÊMES NOS DÉSIRS DE CINÉMA

Un entretien avec Sara Fgaier

SF — Donc, on commence par où ?

JR — *Je suis en train de m'intéresser particulièrement aux démarches de création filmiques que le cinéma documentaire met en place, à leurs déontologies que j'interprète d'un point de vue écologique. Je trouve qu'on parle plus souvent des films (notamment dans la fiction) que des parcours de fabrication en amont des ceux-ci et je souhaite donc connaître davantage le travail de création qui a mené aux films que tu as réalisés avec Pietro Marcello. Ce genre d'informations ne peut être apporté que par ceux et celles qui ont été impliqués dans le processus de réalisation (pour cette raison j'essaie de contacter ces gens et d'en discuter ensemble...).*

SF — D'accord. Voyons, le premier travail que j'ai fait avec Pietro a été *Il passaggio della linea*. Avant il avait réalisé des documentaires sociaux tournés à Naples (comme *Il cantiere* et *La baracca*). Il s'agissait d'un projet qu'il avait depuis longtemps et qui a été réalisé selon une approche de cinéma totalement indépendant. Même si on a eu finalement une production derrière nous, chacun dans notre micro-troupe a été d'une certaine manière co-producteur de ce film. N'ayant presque aucun budget (on a tout tourné avec 5000 euros), cette aventure a été très particulière: on s'est beaucoup appuyé sur les amis à l'époque. Elle n'a d'ailleurs été possible que grâce à l'offre « Happy train » des chemins de fer italiens qui permettait de payer juste dix euros pour faire les long trajets, comme le Milan-Siracuse. Cela dépendait des voyages, mais nous étions au maximum quatre ou cinq sur chaque tournage, souvent on était même moins nombreux. Pour moi c'était la première expérience de cinéma, quand j'étais encore en train de terminer mes études à Bologne.

JR — *Qu'étudiais-tu à Bologne ? Étais-tu au DAMS ?*

SF — Exactement. Pour *Il passaggio della linea* j'étais officiellement assistante à la réalisation. Au début j'ai fait les repérages, j'ai aussi fait des recherches sur tous les films tournés depuis le train car comme présumé on avait décidé qu'on allait garder le

point de vue du train, sans jamais descendre, malgré la difficulté impliquée. Entre parenthèses: j'ai connu ainsi Pelesjian, dont on a eu l'occasion successivement de faire un portrait, c'était à cause d'un de ses films autour de visages de voyageurs ferroviaires...

D'ailleurs, comme les trains nocturnes ont entretemps disparus, le film semblait déjà un travail d'époque. Juste après *Il passaggio della linea* ces services ont été coupés en plusieurs tranches (avant et après Rome, notamment) et maintenant ils n'existent presque plus.

JR — *Ce projet original de Pietro Marcello, en quoi il consistait donc ?*

SF — Notre film était né comme une enquête sociale autour des soi-disant « voyageurs du weekend » qui font des allers-retours entre Sud et Nord pour travailler. Ils montent au Nord pour travailler pendant la semaine et ils rentrent au Sud le weekend pour voir la famille, selon une dynamique différente du passé où les foyers familiaux se déplaçaient entièrement. Nous avons commencé ainsi à réaliser une trentaine d'heures d'entretiens avec ces travailleurs, mais ces matériaux finalement ne sont presque pas rentrés dans le film. Ils n'ont été intégrés que dans cette séquence — je ne sais pas si tu t'en souviens... — où on voit défiler les images de plusieurs personnes qui parlent sans sentir ce qu'ils disent, et en hors champ on entend une nappe de voix qui se mélangent aux bruits du train.

JR — *Que s'est-il passé ?*

SF — *Il passaggio della linea* était devenu en partie un film sur le paysage italien, comme il l'a été après *Bella e perduta* (ou, du moins, c'était sa prémisse). Nous avons donc fait un choix assez drastique d'exclure tous ces paroles et ces entretiens: il aurait pu être un autre film. J'ai toujours eu la sensation que beaucoup de films différents auraient pu naître de ce projet. Par exemple, un film expérimental à partir des images du train et des paysages qui étaient formidables et dont nous avons gardé une archive interminable (nous avons parcouru tous les trajets nocturnes, pendant toutes les saisons...). Ou encore, un véritable film d'enquête...

La clé finale a été la rencontre avec Arturo qui, en réalité, est arrivée tard. On avait déjà élaboré un montage après un an de travail et cet événement a déstabilisé les équilibres: c'était très délicat. Son histoire et son personnage étaient tellement puissants qu'il est devenu le protagoniste et l'âme du film. Mais il a été donc difficile d'insérer sa présence dans une structure déjà établie: on était partagés entre en mettre plus (en risquant de déranger d'autres parties) ou l'alléger (trop). Comme on était déçus de ne pas avoir

utilisé beaucoup de matière autour d'Arturo, on a réalisé quelques années après un petit portrait consacré à lui qui a été diffusé après sa mort. Un an après *Il passaggio della linea* j'ai à nouveau tourné avec lui pendant son dernier mois sur les trains, car demeurait un désir de raconter son histoire.

JR — *À propos de ce travail de composition et de montage revu lors de la rencontre avec Arturo, comment étiez-vous en train de procéder ?*

SF — *Il passaggio della linea* est un film qui (comme tous nos autres films) a été tourné et monté en même temps. On ne s'est jamais retrouvé dans une situation de tourner entièrement et après ne se consacrer qu'au montage. On a adopté plutôt la modalité de tourner et tout de suite monter, recommencer à tourner et après monter à nouveau etc. Ainsi j'ai pu expérimenter beaucoup d'activités différentes pendant la création: des repérages et des recherches filmiques à l'écriture du dossier et au tournage, jusqu'au montage... Dès le départ on a eu la nécessité de trier et ranger les matériaux très variés du tournage et j'ai donc commencé à créer des « demos » montées, avant même qu'arrive Aline Hervé qui est devenue la monteuse du film. On faisait un voyage par semaine et les autres jours on continuait à travailler sur les images. C'est comme ça que j'ai compris qu'il s'agissait d'une place (celle du montage) où j'étais à l'aise.

JR — *C'est en effet en tant que monteuse que tu es créditée pour les films suivants avec Marcello, comme La bocca del lupo où on a souvent félicité ton travail sur les images d'archive...*

SF — L'expérience de Gênes est née du film sur les trains. Les jésuites de la Fondazione San Marcellino avaient d'abord invité Pietro pour une projection de *Il passaggio della linea* à l'Aquarium. J'étais présente lors de cette occasion: on nous a fait visiter la structure de leur centre d'accueil et, en discutant, est ensuite émergée l'idée de faire un travail cinématographique. Le film a donc démarré comme une espèce de commande. Au départ on hésitait à tourner dans leurs espaces et avec leurs « usagers », en travaillant autour de leur activité. Petit à petit, on a plutôt décidé de raconter le monde où ils intervenaient sans s'occuper de leur activité spécifique. Ce projet, lui-aussi, a démarré comme un petit film indépendant.

JR — *À part la commande, les jésuites ont aussi assuré un rôle de production ?*

SF — Ils nous ont assuré des financements, en deux phases : je crois qu'on a eu au total 40.000 euros. Et ils nous avaient surtout mis à disposition les espaces où nous avons

emménagé (des appartements), un studio ainsi que des vans : ils ont pris en charge la logistique.

JR — *Comment avez-vous donc travaillé pour raconter le monde populaire, sous-prolétaire, où intervenait la Fondazione San Marcellino ?*

SF — Ce film est né d'une immersion. Mais en amont il y avait aussi un vieux projet de Pietro jamais abouti, que j'avais aussi retravaillé à l'écriture, « Il mare e la città » : nous sommes repartis de cette idée (qui prévoyait le récit d'une ville en intégrant des archives...) en essayant de la décliner sur Gênes. Dès le départ nous voulions garder deux plans de développement : d'un côté raconter la ville et ses changements, de l'autre trouver des histoires particulières.

JR — *Ce sera l'histoire de Vincenzo (dit Enzo) et de Mary – n'est-ce pas ?*

SF — Précisément. Enzo, nous l'avions rencontré tout de suite. Pietro l'avait croisé chez le boulanger, il avait été immédiatement touché par ce grand homme : je me souviens qu'il était monté immédiatement à l'appartement pour nous l'annoncer, à moi et à l'assistante réalisatrice. C'est ainsi que nous avons commencé à suivre Enzo malgré toutes les difficultés de ce personnage.

JR — *De quelles difficultés parles-tu ? Ont-elles entraîné un parcours lent d'approche, pour gagner une certaine confiance ?*

SF — On n'a pas tellement eu des problèmes de confiance avec Enzo, en réalité. Il a été immédiatement enthousiaste. Nous sommes allés le chercher après la rencontre de Pietro et il s'est montré très content de participer à un film. Il s'est mis aussitôt à notre disposition. La complexité dont je te parlais concernait plutôt la difficulté à organiser les tournages : parfois il disparaissait, parfois il n'était pas en état adapté pour tourner, ou encore il pouvait quitter le plateau au milieu d'une prise. Il était difficile à gérer. Je crois qu'avec ce genre de rapports dans une création cinématographique normale il ne durerait même pas une demi-journée...

Clairement la relation s'est construite à travers le temps et une fréquentation presque quotidienne. On habitait à côté de chez lui : nous étions à Piazza del Campo et Enzo habitait dans le Ghetto, à trois minutes à pied. On se voyait donc tous les jours. En plus il avait commencé à vendre de la pastèque juste en bas de chez nous, il est devenu une présence constante et notre relation est devenue très solide.

Déjà sur les trains il ne s'agissait pas de faire juste un entretien. À cause aussi du partage intime d'un certain micro-univers, d'un espace-temps qui paraît interminable, parmi les sièges naissaient des récits d'une vie entière qui pouvait durer huit heures. On prenait des petits-déjeuners ensemble, on partageait toute une série de moments qui allaient au-delà des prises de vue. Cette expérience s'est amplifiée d'une manière formidable avec Enzo, au cours d'une année. Ce qui a émergé progressivement, par contre, a été la relation avec Mary...

JR — *C'était donc différent avec elle ? Vous étiez au courant de la relation d'Enzo avec Mary quand vous avez commencé à travailler avec lui ?*

SF — Non, pas du tout. En partie Enzo avait commencé à nous raconter cette histoire, mais elle nous avait communiqué à travers lui qu'elle n'était pas intéressée. Nous avons connu Mary beaucoup plus tard. D'un côté elle était très timide, de l'autre par contre elle était curieuse de découvrir ce qu'on faisait avec Enzo. On l'a donc invitée à plusieurs reprises voir ce qu'on était en train de faire avec Enzo, à regarder les images que j'étais déjà en train de monter. On alternait à nouveau prises et montage dès le début.

D'ailleurs nous nous sommes beaucoup questionnés sur comment présenter Enzo. Tout ce qui est présent dans le film est vrai, c'est Enzo, mais on a fait le choix d'exclure beaucoup de choses qui pouvaient le blesser ou l'attaquer. C'est très simple de montrer certaines choses ou de lui demander de dire des choses qui vont le transformer en un personnage ridicule. Nous voulions le protéger avec tous nos moyens.

JR — *Qu'est-ce que tu étais en train de monter dans cette première phase ?*

SF — Il s'agissait souvent de recherches sur le territoire : je me souviens par exemple de notre première sortie avec le van, nous avons rencontré les grottes de Quarto et fait la connaissance de leurs habitants qu'on retrouve au début, au milieu et à la fin du film. En même temps, j'ai commencé à faire des recherches d'archive. Tout d'abord à l'Ansaldo où je me suis rendue une ou deux fois par semaine pendant un an. Ensuite, après quelques mois, j'ai trouvé le contact d'un groupe de ciné-amateurs que j'ai commencé à suivre. Ils se réunissaient une fois par semaine. J'ai d'abord rencontré le président de leur association et après les autres membres : il a fallu les convaincre à travailler ensemble et cela m'a pris beaucoup de temps. C'était un processus plutôt long, face à des personnes un peu âgées, jalouses de leurs images (moi aussi je le serais, à leur place !), avec un peu d'authentique méfiance de Ligurie (que je comprends en venant moi-même

de là-bas). Même si ensuite se sont établies des relations très fortes qui se sont prolongées dans le temps. Nous avons réuni beaucoup d'heures d'images très belles, même si dans le film il n'y en a que sept minutes – il me semble. Nous organisons des ciné-clubs domestiques pour visionner les images et re-filmer celles que nous aimions pour pouvoir ensuite les réutiliser. On aurait eu envie de faire une installation pour exposer tout ce qu'on avait découvert...

On a entamé le montage avec toutes ces images et les prises qu'on a commencé à faire avec Enzo. Mais l'équilibre du film a été bouleversé par le moment où Mary – après nous avoir plusieurs fois rencontré et compris que l'image d'Enzo qui sortait du film était belle et positive – s'est confiée à nous. Je croyais qu'elle n'aurait jamais accepté de raconter et d'être filmée, mais c'est elle qui a insisté pour participer. Je me souviens d'un dîner où elle avait commencé à retracer son histoire : pour moi c'était la première fois que j'avais l'occasion d'entendre des récits de vie si extrêmes et cela m'a beaucoup touché. Une vraie proximité s'était créée entre nous, suite à son ouverture. Un jour elle a appelé Pietro en lui proposant de raconter l'histoire avec Enzo. C'était un moment de basculement. Même si la première partie du film qui était déjà en chantier nous a finalement guidé exactement jusqu'à ce moment-là.

JR — *Comment s'est donc déroulée la suite de la création avec elle ? Comment avez-vous reconstruit ensemble le récit de l'histoire entre Mary et Enzo ?*

SF — Petit à petit, ont émergées les cassettes audio comme élément de narration et aussi le rôle de voix-off de Mary qui raconte en hors champ. Cette idée a suivi l'entretien dans une phase où d'ailleurs elle avait déjà des problèmes sérieux de santé, notamment des problèmes de respiration. La solution qui nous a paru la plus pratique a été celle de lui apporter un magnétophone pour qu'elle s'enregistre chez elle quand elle allait mieux. Elle enregistrerait un texte d'un entretien audio qu'on avait fait avec elle et qu'on avait retranscrit et remonté ensuite pour générer celui du hors champ vocal qui accompagne le film. C'était moi qui prenait soin de la relation avec elle, chaque soir je me rendais chez elle, pour suivre son travail, récupérer les matériaux et lui en apporter des nouveaux : cela nous a pris quelques semaines.

C'était un film plutôt compliqué qui a dû être structuré au montage : à travers tous ces niveaux dont j'ai parlé et, en plus, celui du commentaire de Franco Leo écrit par Marcello que je n'ai pas encore mentionné. Il fallait concilier ces différents plans. En réalité, à un moment donné, le film lui-même nous suggère les solutions et les agencements. Une fois qu'on a commencé à avoir un travail plutôt défini nous avons compris ce qui manquait. Par exemple, on a décidé de tourner la séquence où Enzo offre un

cierge de 5 kilos à la Vierge (comme il avait promis de faire une fois sorti de la prison) ainsi que le rêve de la campagne qui termine le film: ce sont des éléments qui ont été pensés et réalisés à la fin.

JR — *À propos de ce rêve de retrait à la campagne qui se réalise à la fin du film, cette anecdote me rappelle qu'une des questions les plus importantes et touchantes du film, à mon avis, repose dans la tentative d'aménager un espace cinématographique pour accueillir des gens marginalisés et accompagner leurs désirs censurés d'apparence et de parole... On leur restitue une image et une voix.*

SF — Tout à fait, je suis d'accord. Il s'agit d'ailleurs d'une question qui avait déjà été importante pour Arturo dans notre film précédent. J'ai remarqué ce désir de se représenter chez des gens qui ont été relégués au bord de la société pendant toute leur vie. Exactement comme Arturo qui a été déclaré fou et envoyé à l'hôpital psychiatrique ou comme Mary qui a subi des grandes violences et traversé des conditions extrêmes dans sa vie – elle a dû toujours se cacher.

Après avoir terminé mon dernier tournage avec lui, Arturo a arrêté de prendre des trains comme si le cinéma avait marqué une expérience décisive. Sans doute pour Enzo et Mary aussi notre film a constitué une expérience très importante (même si Mary est décédée juste quelques mois après la présentation du film). Ils ont assisté à la présentation du film au Torino Film Festival. Pour eux le film a été une occasion de reconnaissance, de fierté et de revanche pour certains aspects. Ils collectionnaient les articles sur le film qui sortaient sur les journaux.

JR — *On peut donc dire qu'ils ont partagé le travail, validé l'image que vous avez construit avec eux et pour eux.*

SF — Oui, ils se sont totalement reconnus dans le film. Enzo parfois montait voir les images pendant le montage et Mary avait vu des séquences pour se convaincre de participer, mais en général on a plutôt décidé de ne pas trop leur montrer ce qu'on était en train de faire. Ils ont vraiment découvert le film lors de sa présentation officielle. À ce sujet, il y avait des scènes qui me préoccupaient un peu. Je me demandais par exemple comment Mary allait réagir face à la scène du bar où il y avait notamment un moment où Enzo partait avec cette autre femme... Et la scène s'est vraiment passée comme ça : il a quitté ainsi le plateau et il a disparu. Rien a été re-créé. J'étais donc inquiète pour Mary, pour sa possible réaction, alors qu'elle a été très sereine puisque leur relation dépassait tout cela.

En tout cas je suis totalement d'accord avec ce que tu disais, pour ce film notamment. Enzo était un personnage très connu à Gênes, mais avec plusieurs problèmes (dont celui de l'alcoolisme), et ce film a constitué une occasion significative pour lui d'être considéré autrement. Il a eu l'impression d'avoir achevé quelque chose de beau, d'important. Il a d'ailleurs joué dans d'autres films après le nôtre, on l'avait même appelé depuis l'étranger (de l'Allemagne). Malgré son instabilité chaotique, il avait des talents innés pour le cinéma. D'abord il avait des qualités spontanées de jeu et de récitation, ensuite il a aussi commencé petit à petit à porter le matériel et à installer le trépied, en donnant de suggestions pour les prises. Il était très intéressé aux moyens du cinéma et il s'était mis à tourner lui aussi pour *La bocca del lupo*. *Le retour* et d'autres petits essais.

JR — *En revenant au côté plus pratique et logistique de cette réalisation, je me suis intéressé un peu à cette expérience de production autonome que vous avez inauguré avec la société Avventurosa. Je sais qu'elle a été fondée pour ce film. Qu'est-ce qui s'est passé ?*

SF — On avait d'abord créé une association culturelle qui est ensuite devenue entreprise individuelle (portée par Dario Zonta) pour pouvoir signer des contrats, notamment avec Indigo qui est intervenue pour terminer le film lors de la post-production. Elle a été transformée après en Sarl pour pouvoir réaliser *Bella e perduta*. Nous avons donc été, moi et Pietro, les producteurs exécutifs de *La bocca del lupo* pendant toute l'année passée sur le territoire. Moi, par exemple, j'ai fait quasiment tout: non seulement le montage, mais j'ai été aussi co-réalisatrice et productrice chargée des liens avec la fondation San Marcellino, qui a été le vrai « producteur financier » du film. Nous avons réalisé leur film en étant plutôt intéressés au côté créatif, mais les conditions minimales de travail nous ont amené à couvrir des rôles de production: l'équipe était tellement petite... Ainsi on a eu l'envie de mettre en place une structure, *Avventurosa*, qui sera ensuite développée pour la création du film suivant, *Bella e perduta*. C'était une tentative, compliquée sans doute car il est difficile de faire un film ainsi : peu nombreux et avec peu de moyens, mais aussi avec beaucoup de motivation et l'exigence de chacun qui devient ainsi fondamentale pour le film. On risque pourtant de perdre ensuite cette dimension dès que tu rentres dans une démarche de production externe (comme c'était le cas de phase finale de réalisation pour notre film à Gênes). Il est absurde de devoir, à un moment donné, mettre de côté cette indépendance pour confier le film dans les mains de quelqu'un d'autre lorsqu'il faut l'achever. Il nous est paru juste, par conséquent, nous structurer davantage pour suivre l'entier parcours de production, bien que cela implique la prise en charge de toute une série d'activités qui ne concernent point la création. Certainement c'est stimulant et on a compris le fonctionnement de beaucoup de choses...

JR — *En outre je crois que c'est une telle dimension de gestion qui vous a permis d'avoir la patience et la souplesse pour travailler dans un certain contexte, avec certains sujets (comme Enzo et son inconstance), d'une certaine manière (en écrivant librement le film au fur et à mesure que vous avanciez)...*

SF — C'est clair. Je t'avoue qu'au fond j'ai la nostalgie de cette manière de travailler, essentiellement d'un cinéma fait entre amis. Il n'y avait pas vraiment de « professionnels » qui collaboraient depuis l'extérieur. Chaque fois on était un groupe d'amis, des gens compétents et motivés: ainsi se génère un enthousiasme et une énergie fondamentaux qu'on ne retrouve pas dans d'autres contextes. Sur *La bocca del lupo*, par exemple, les gens qui nous ont aidé ont été surtout des volontaires, des gens qui ont cru dans le projet. C'était un petit miracle où plusieurs parmi nous ont construit leur propre formation. Ensuite, on a fondé *Avventurosa* avec l'idée d'en faire une société coopérative d'artistes, pour rassembler plusieurs auteurs. Au départ, on l'a testée pour la réalisation de *Bella e perduta*, ce qui a été une épreuve très significative : bien que modeste, ce film avait des proportions différentes.

JR — *Avez-vous donc pu garder cette logique autonome et amicale malgré une échelle économique plus importante ou la logique a dû changer ?*

SF — Oui, bien sûr: nous avons gardé la même approche. On a dû élargir notre équipe juste sur quelques scènes un peu plus complexes à réaliser, comme celle des Polichinelles au début du film. Toute la partie avec Tommaso a été tournée à trois. En général, cela a dépendu des phases, car il y a eu trois blocs différents de tournage. Une première purement documentaire, quand on est parti tourner en camper et on a travaillé avec Gesuino et Tommaso, avec un troupe minimale. Même si dans les phases successives on a parfois dû élargir l'équipe autour du noyau de base d'*Avventurosa*, on n'a jamais dépassé les dix personnes. D'autres gens qui ont partagé notre logique de travail ont rejoint ceux avec lesquels on avait déjà l'habitude de collaborer.

En général, le film a suivi le même processus que je t'ai déjà expliqué. Et j'ai commencé donc à monter immédiatement les images de Tommaso et Gesuino. Nous avons ensuite fait une pause entre Noël et février après cet événement malheureux et imprévu, le décès du premier... Nous avons essayé de comprendre si il fallait poursuivre ou pas le projet original. Nous n'avions pas envie de garder le projet prévu à tout prix.

JR — *De quel projet s'agissait-il, donc? Quel travail aviez-vous imaginé au départ ?*

SF — Alors, l'idée était de raconter cinq-six histoires dans différentes régions italiennes (comme celle de Tommaso pour la Campania et celle de Gesuino pour la Tuscia) qui soient emblématiques de la température du pays, qui en testent l'état actuel. Avec la référence derrière du Piovene de *Viaggio in Italia*. Il devait s'agir d'un film où l'on revenait sur les modes de travail de *La bocca del lupo* et *Il passaggio della linea*: ceux d'une enquête documentaire dans un territoire, en se déplaçant cette fois avec un camping car. La nouvelle difficulté était la pellicule, qu'on a découverte sur la création de Pelesijan et qu'on a choisi de ne plus abandonner. L'idée était plus ou moins celle-ci et on avait commencé à la réaliser à travers les histoires de deux bergers, très différents, celles de Tommaso et celle de Gesuino. Le film aurait pu ensuite continuer, si la mort de Tommaso n'était pas arrivée.

JR — *Comment avez-vous réagi à cet événement imprévu ?*

SF — On s'est donc posé la question de comment continuer, avec Pietro. Grâce à *Avventurosa*, c'est-à-dire grâce au fait que nous-mêmes étions les producteurs du film, on a pu se poser une telle question et choisir de changer la trajectoire de notre travail d'une manière si décisive. On l'a complètement bouleversé en décidant de consacrer ce film à raconter l'histoire de Tommaso. Pour ce faire, nous avons eu cette idée de donner la parole au buffle (qui allait en faire le récit) et de créer l'intermédiaire de Polichinelle, en insérant les deux figures déjà présentes de Tommaso et Gesuino. Ce dernier était déjà un de nos protagonistes et il est ensuite rentré dans la deuxième partie du film en tant qu'acteur. C'était très intéressant: on a dû regarder par une perspective différente le matériel rassemblé au départ, dans une nouvelle structure filmique, selon une nouvelle idée narrative.

Pietro avait en effet écrit un brouillon avec Maurizio Braucci qui a déclenché le tournage avec Polichinelle. Après une phase de prises, nous avons monté pour ensuite revenir au tournage. L'écriture advenait systématiquement au montage: à ce propos, il y a eu un très bel échange avec Maurizio qui a été très ouvert. On décidait en salle de montage de re-écrire des choses, de retourner des scènes.... Le vrai texte n'est arrivé que vers la fin du film, on est resté longtemps sans texte et cela a permis au film de changer beaucoup le long de la création. C'est un film qui s'est composé petit à petit, selon une écriture très ouverte et changeante (même si on collaborait avec un scénariste, cette fois-ci), entre autres par le travail du plateau où on travaillait avec des acteurs non-professionnels pour lesquels la répétition des dialogues écrits n'avait pas beaucoup de sens. On aurait dû leur mettre des paroles dans la bouches qui allaient sortir très fausses : on a donc improvisé sur place avec eux...

JR — *Je suis de plus en plus convaincu qu'une des questions cruciales des différentes éthiques cinématographiques réside dans la manière d'approcher l'écriture. Je crois que le soin du réel propre à votre écriture « chemin faisant » se décale des formes fictionnelles de scénarisation fermée qui s'établissent en amont pour façonner ensuite les images.*

SF — On avait, nous aussi, des situations fictionnelles – une nouveauté par rapport aux autres travaux – qui étaient mélangées à d'autres langages, au nom d'une hétérogénéité des matériaux. Il y avait donc derrière ces scènes des idées fictionnelles, mais on ne s'est jamais retrouvé avec des dialogues écrits arrêtés en amont. Il s'est toujours agi de moments qui se façonnaient en fonction de ce qui se passait autour de nous. En insistant sur plusieurs essais il y avait des choses qui sortaient, notamment en fonction de la manière qui convenait le plus aux personnes impliquées. Ils étaient de non-professionnels : on avait deux bergers, Sergio Vitolo principalement est un forgeron...

JR — *Sans oublier le protagoniste animal, qui constitue une autre variable du réel peu inclinée à rentrer dans les plans « fictionnels »...*

SF — Pour revenir au discours qu'on faisait tout à l'heure, comme pour Enzo a été très difficile de travailler dans le cadre d'un plateau cinématographique, pour *Bella e perduta* on a eu Sarchiapone, le bufflon, qui a représenté l'élément compliqué du film. Il nous a fallu une personne comme Sergio, le Polichinelle, qui a créé une véritable relation avec cet animal. C'était un rapport incroyable qui m'a beaucoup touché. Il prenait le lait de Sergio, qui s'occupait de lui toute la journée, bien qu'on avait une personne, Gerardo, qui a été notre soignant animalier (tout en faisant le photographe de tournage). Il n'a plus été nécessaire ensuite, car Sergio pouvait s'en occuper. Avec un buffle de 110 kilo, ce n'a pas été une chose simple, en y repensant. Toute la démarche a été plutôt compliqué aussi pour d'autres questions, comme celle des vaccinations ou des déplacements... La situation a été un peu extrême et je ne sais pas combien d'acteurs professionnels aurait eu envie de prendre ça en charge comme l'a fait Sergio. Pour lui la relation avec cet animal, sa découverte, a été une expérience incroyable : un rapport très fort s'est établi. Le buffle est resté à la fin du tournage dans un *agriturismo* qui nous hébergeait pendant la réalisation, où il y avait d'autres animaux et Sergio allait lui rendre visite, tellement a été forte leur relation. Sarchiapone est ensuite retourné à l'élevage d'où il était issu et, de temps en temps, on reçoit de la part de Gerardo des photos des fans qui vont le voir : nous avons créé une sorte de « pension » pour lui...

JR — *Une autre singularité de ce film est la pluralité de formes visuelles qui sont entre-tissées par ton montage, après l'expérience du film à Gênes.*

SF — Pour moi le mélange entre langages très différents et des matériels très variés est la puissance même du cinéma. C'était le cas déjà pour la *Bocca del lupo*, ce le sera encore plus pour *Bella e perduta*. Ce film est devenu un cas vraiment unique: on ne pourrait jamais dire sur le papier je vais faire ce film-là, à la fois pour ce qui s'est passé pendant l'élaboration et aussi pour le mélange des formes. Au début dans ce film il y avait deux brouillons: un documentaire autour du voyage en Italie, un autre plutôt de fiction construit autour de la commedia dell'arte qui n'a pas été développé après une première écriture pour le Ministère. Mais cet élément de la Commedia dell'Arte, à travers Polichinelle, est ensuite rentré dans le travail: en réalité, il était présent dès le départ.

JR — *Les circonstances ont convoqué ces matériaux d'une manière imprévue et suggéré un assemblage qui n'avait pas été imaginé au départ. Il y a une certaine hétérogénéité entre les images « documentaires » et les moments « fictionnels », comme il y a une pluralité de textures entre les images cinématographiques et les plans plutôt de reportage télévisuels qui ponctuent le film. D'où sortent-ils, d'ailleurs? Et comment se combinent-ils, ces matériaux « pauvres », au plan très soigné de la pellicule ?*

SF — On a eu des archives Luce en pellicule, mais aussi des matériaux tournés en vidéo numérique faits par des amateurs locaux. On a aussi récupéré des choses des télévisions locales et sur *Youtube* pour avoir des matériaux récents sur la « *Terra dei fuochi* » : ce sont des choses réalisées par autrui, que nous avons juste remontées.

Nous avons en effet tout tourné en pellicule, dont la plus part était périmée... Au départ le film est né grâce à un financement privé et à la fondation *Rolex*, avec laquelle j'avais fait un projet en 2012-2013. C'était un projet d'échange de savoirs. À la fin, on m'a dit qu'on pouvait supporter un projet au choix, avec un certain montant. À cette époque on venait de monter *Avventurosa* et le problème des financements sont leurs délais très longs. Le cinéma a des temps particuliers: quand tu as une idée, tu dois monter un budget et avant de tourner passe beaucoup de temps, pour une pure fiction notamment. Si on avait voulu tourner une vraie fiction, on aurait dû attendre de compléter le budget avant d'entamer le travail et on n'aurait pas fait tout ce qu'on a pu faire. Nous avons toujours eu l'exigence de pouvoir commencer, sans attendre deux ans avant de se mettre à tourner les premières images... C'était donc grâce à *Rolex* et Mario Gallotti, le producteur associé, qu'on a eu un petit budget pour pouvoir démarrer.

Au démarrage, d'un côté on a pu acheter un camper pour le voyage à travers le pays, de l'autre nous avons essayé de rassembler la pellicule (la plupart périmée) dont on avait

besoin. Vue la phase d'interruption de la production des supports argentiques, on a dû improviser une récolte avec des gens qui nous en ont offerte, des stocks qu'on a récupéré à bas prix et quelques achats de pellicule neuve (très peu, à vrai dire). D'autre part, il y avait aussi un discours esthétique: on ne connaissait pas vraiment l'éventuel résultat de l'usage de cette pellicule. En faisant attention au traitement et aux tirages, même quand on a utilisé de la pellicule vieille de 25 ans, on n'a jamais eu de problèmes. Au contraire, on a pu obtenir des effets très intéressants – même si quelques séquences sont passées à la *Cineteca* de Bologne pour de la restauration. Mais globalement ça a marché. En plus, cette situation a conféré au film une ambiance et une texture en dehors du temps, très adaptée à la dimension fabuleuse qui ne doit pas se situer dans un contexte spatio-temporel précis. En utilisant des optiques très douces comme les Cook, nous avons obtenu des images opposé à l'esthétique du numérique. Ce n'était pas une question de se compliquer la vie, c'était fondamental dans notre travail sur le paysage italien: on ne pouvait pas penser de le faire en numérique, malgré les complications d'un tournage argentique avec une petite équipe.

JR — *J'étais en train de penser justement aux complications de travail dues au choix de l'argentique. Cela peut entraver une certaine autonomie et agilité dans une approche à la réalisation comme celle que tu me décrivais. N'est-ce pas ?*

SF — En partie, c'est vrai, la pellicule alourdit le tournage. Mais on a su également se débrouiller à trois, comme pendant les prises de vue avec Tommaso. Pietro avait son Aaton avec laquelle il avait déjà tourné entièrement le film sur Pelesjian qui permet des prises de 6 minutes. En tout cas, on a eu une approche différente par rapport aux films tournés en numérique où je me suis retrouvé au montage face à une centaine d'heures de rushes au moins (avec des archives en plus). On n'épargne pas la prise d'image en numérique. D'un côté tu as une avalanche d'images, de l'autre cela t'assure une richesse de possibilités, de pistes. Avec *Bella e perduta* la situation était complètement différente: malgré la limitation, cela induit une attention différente, comme j'ai pu constater à nouveau dans mes tournages récents en 16 mm. Tu ne peux pas revoir ce que tu es en train de faire et il faut le découvrir, comme par magie, après coup. Pour le développement, ensuite, il faut passer par des laboratoires mais notre rêve est de pouvoir le faire nous-mêmes.

Récemment Pietro a acheté de l'équipement pour le développement des 16 mm. Peut-être qu'en France il y a encore quelques endroits où on peut faire du développement, mais en Italie le développement devient de plus en plus compliqué : le super 8 avec lequel j'ai fait des prises pour mon dernier projet sur *Les années* d'Annie Ernaux, il

n’y a personne qui s’occupe de son développement chez nous à Rome. Pareil, pour les 16 mm en noir et blanc. En particulier pour ceux qui veulent travailler sur des archives il n’est pas possible de faire abstraction du travail en différents formats argentiques. Il faut être capable de se débrouiller d’une manière artisanale (en gagnant une certaine marge d’expérimentation, d’ailleurs), surtout sur des projets petits. En ce moment je travaille sur le scénographie d’une pièce de théâtre, la première tirée de la tétralogie d’Elena Ferrante. Je crée une vidéo-installation pour la compagnie Fanny & Alexander avec des archives et des images prises en super 8 sur lesquelles on est en train de faire des essais de développements différents, en faisant des erreurs volontaires pour expérimenter certains effets alchimiques.

JR — *Je sais qu’autour de la diffusion compliquée de *Bella e perduta* il y a eu un grand débat où ont émergés plusieurs problèmes cruciaux des structures de distribution, en Italie notamment. Je me demandais s’il n’y avait pas quelque chose à mettre en place de l’ordre de ce que vous avez fait du côté de la production avec *Avventurosa*, pour les démarches de diffusion... Au nom d’une certaine autonomie, d’une petite échelle coopérative.*

SF — Il s’agit d’une autre question, d’un autre problème. Le premier passage est la production, ensuite il y a la diffusion qui est un autre monde. Il y a sans doute des formes possibles d’auto-distribution, grâce au numérique notamment qui rend cette opération plus faisable. Il est tout de même très difficile de suivre le processus entier, sauf si on consacre cinq ans entièrement au projet, de la production jusqu’à la distribution. Le film est sorti en salle pour une très courte période en Italie (juste trois semaines), dans une saison peu adaptée, un mois avant Noël. En revanche, il a eu plus de succès à l’étranger – en France notamment. Il a eu une vie plus longue à l’étranger.

JR — *Tenons-nous en à la production. Tu parlais tout à l’heure du projet initial de transformer *Avventurosa* en une sorte de coopérative de cinéastes, pour développer des dynamiques d’auto-production et d’entre-aide. Où en êtes-vous ?*

SF — La société est en train de travailler en ce moment sur le nouveau film de Pietro et elle co-produit également un film de Alexander Sokurov (pour lequel j’ai fait des recherches d’archive) avec sa fondation en Russie. En général il s’est agi d’aider à travers *Avventurosa* d’autres auteurs, surtout d’une manière informelle. On a collaboré avec Gianfranco Rosi, en tant que soutien non officiel, ou aussi sur *Belluscione* de Maresco, sans forcément intervenir d’une manière très structurée. Nous aidons des projets qu’on partage.

Ensuite il y a des projets personnels, j'ai fait des travaux de réalisation (comme celui sur Arturo co-signé avec Pietro). Ce film a dû attendre un peu de temps avant d'être terminé car à un moment donné la juste distance du personnage s'était perdue: un jour Arturo nous a appelé, pour nous demander qu'on aille le chercher car il allait mal, et ensuite il est resté chez moi et j'ai dû m'occuper de lui – je ne pouvais plus à ce point-là penser de faire un film, on était trop proches. J'ai aussi co-réalisé avec Pietro un film pour une commande de l'institut Luce pour ses 90 ans, un travail sur le monde paysan qui s'appelait *L'umile Italia*. Une association de Gênes, *L'alfabeto*, m'avait proposé de réaliser un travail sur l'immigration entre la ville et Buenos Aires qui a été présenté dans une installation à Venise sous le titre de *L'approdo*. Cette année je suis en train de terminer un travail personnel dans le cadre d'un projet sur l'archive qui s'appelle *Reframing home movies*. J'ai fait une résidence à Cagliari l'été dernier pour visionner un fond de films de famille réuni pendant neuf ans: il s'agit de 9000 bobines. Ainsi est né mon projet librement tiré de *Les années* d'Annie Ernaux qui est en post-production en ce moment. Il y a aussi un film que je viens d'entamer, supporté notamment par *Avventurosa*, qui impliquera des archives et du tournage.

JR — *À propos des projets mineurs que tu as co-signé avec Pietro, il en a un que tu n'a pas mentionné, celui que vous avez réalisé pour la série Venezia 70 Future Reloaded. Il s'agit d'ailleurs d'un travail où reviennent les questions d'assemblages d'images et de la pellicule dont on était en train de discuter. Aurais-tu envie de dire quelques chose pour conclure autour de ce petit film que je trouve très énigmatique ?*

SF — Il y a avait des prises tournées en mini DV (une Sony 150, sa première caméra) par Pietro quand il habitait à Venise – il était gardien d'une île. Ce sont des images prises d'un bateau en mouvement qu'on a re-filmé en 16 mm, pour obtenir une certaine homogénéité. Nous avons aussi tourné pendant le développement et l'élaboration de la pellicule qu'on voit dans le film. On a donc réutilisé ces vieilles prises qu'il n'avait jamais exploitées. Ensuite, nous les avons mélangées avec d'autres matériaux très variés. Ce sont soit des images du premier cinéma (comme la mitrailleuse Edison) soit des images que j'avais récupérées en faisant une tournée des archives italiennes où je demandais chaque fois les plus anciennes images qu'ils avaient à disposition. Il s'agissait d'une phase préliminaire du travail pour *Bella e perduta*, quand on n'avait qu'un projet vague sur le paysage italien. J'aime travailler en amont, ratisser large sans avoir des objectifs précis. Pour revenir ensuite aux recherches d'archive lors de la phase finale, pour chercher des choses beaucoup plus précises. J'ai monté donc des archives que j'étais en train de récupérer ainsi, en y ajoutant des répertoires que j'avais pour d'autres travaux. L'image du garçon qui conduit le bateau, celle du visage d'une jeune femme tirée d'un

mariage d'un chef fasciste en 1938... On a eu envie de rassembler des images très disparates qui résumaient un peu l'histoire du cinéma. Ensuite on y a ajouté le texte de Guy Debord, qui a été réduit dans la version finale à cause de la durée très courte du film.

À plusieurs reprises nous avons tenté de rentrer en contact avec Pietro Marcello, dont on avait découvert le travail grâce à la suggestion de son ami Michelangelo Frammartino. Après quelques tentatives sans succès, nous avons réussi à contacter sa collaboratrice (monteuse et co-réalisatrice) Sara Fgaier. Un samedi matin du mois d'avril 2018, elle a accepté de partager un café à distance sur Skype pour discuter du travail mené depuis une quinzaine d'années avec Pietro Marcello et la maison de production Avventurosa.

 4.2

HABITER ENSEMBLE DES SITUATIONS DE CINÉMA

 Une discussion avec Loïc Cloez de l'association *À bientôt j'espère*

LC — Explique-moi donc pourquoi tu veux qu'on parle de notre travail avec *À bientôt j'espère*, je n'ai pas compris exactement ce que tu nous a écrit...

JR — *Pour mes recherches je m'intéresse au cinéma documentaire surtout sous la perspective des méthodes de création. Je me concentre, en particulier, sur ce que j'appelle l'« écologie de l'écriture documentaire », à savoir la tendance dans cette approche cinématographique à fabriquer un film depuis une situation singulière, des rencontres, des échanges. Bref, l'exploration d'un milieu et ses habitants où rien n'est (trop) déterminé à l'avance. Dans cette réflexion, j'avais envie d'ouvrir un petit espace pour ce qui se passe après la création, notamment la question de la diffusion: je souhaitais pouvoir parler des écologies de la diffusion de ce cinéma. J'ai donc pensé à mes expériences de programmation, mais aussi et surtout aux vôtres que j'admire beaucoup...*

LC — Ok, je comprends mieux : au départ ce n'était pas très clair quand tu nous écrivais « écologie » (par exemple). Cyril ne pourra pas être avec nous, mais nous avons sans doute des bases communes. Notamment, on s'est retrouvé – tous les deux, mais aussi les autres gens de l'association – sur une appétence pour le cinéma que tu décris, difficile à définir : « le cinéma documentaire de création », on dit comme ça souvent... Un cinéma où dans sa manière d'écrire, recevoir et capter le monde tout n'est pas écrit d'avance, où des réalisateurs se laissent surprendre et transformer par la situation en nous laissant une place en tant que spectateur. On voyait ces films en festival. Nous venions de l'approche au public, plus précisément de l'organisation d'événements pour le public à grosse jauge : moi du spectacle vivant, Cyril du cinéma au 102 [ancien lieu occupé qui, depuis 30 ans environ, propose du cinéma et de la musique expérimentaux à Grenoble]. On était tous les deux des programmeurs. Or, on a eu envie de repenser notre rapport aux participants – notamment parce qu'on sentait qu'on ne pouvait pas laisser au commerce le soin de la diffusion du cinéma. Et, si on ne faisait que le laisser, le commerce étant ce qu'il est, chaque semaine les films sortent et nous n'avons même pas le temps d'aller les voir ou d'en entendre parler qu'ils sont déjà partis. Nous n'avons pas

non plus le temps d'en parler à d'autres (si nous avions eu la chance de saisir la semaine de la sortie), qu'ils avaient déjà disparu le mercredi d'après, poussés vers la sortie par les suivants... Finalement, nous avons l'impression qu'il y avait une manière de montrer les films qui correspondait au geste de ces cinéastes qui ne savent pas à l'avance ce qu'ils vont trouver quand ils se lancent dans un film.

JR — *Voilà, c'est exactement cela que j'entendais, en tant que votre spectateur et en ayant écouté le récit de votre expérience par Cyril lors d'une intervention à l'université. J'avais l'impression que chez vous il est question d'inscrire la réception du film dans un lieu, dans une situation et ses relations avec une attention que je définirais « écologique ».*

LC — C'était une manière de montrer des films qui était pour nous encore à inventer. Finalement, ce n'est pas une vraie invention : on a inventé l'eau tiède ! Le cinéma – au départ : avant de trouver sa forme commerciale à grosse jauge – était forain et itinérant : on vient vous montrer pendant un tournée... D'ailleurs on s'est souvent présenté comme des « montreurs d'ours » (quand on nous demandais ce qu'on faisait) et – comme c'était compliqué avec la SPA et tout le reste de montrer des ours aujourd'hui – on montrait plutôt des films. Il s'agit d'une idée qui était à l'origine du cinéma, avant qu'il trouve sa forme frontale, dans une salle noire et obscure, où les gens viennent à la salle plus que la salle vient aux gens. Bref, on souhaitait retrouver un côté forain comme ça, en se disant que le lieu de la projection n'est pas neutre : on pouvait travailler sur cet aspect. Je ne sais pas si Cyril t'avait parlé de notre projet initial d'une caravane ou d'un camion...

JR — *Oui, bien sûr. Mais cela n'a pas marché, si je me souviens bien.*

LC — On a travaillé pendant un an pour écrire le projet et, ensuite, à la veille du dépôt du dossier de subvention on a décidé qu'on n'allait pas le poser et qu'on avait fait fausse route. Même si elle était mobile et si elle venait s'installer au pied des immeubles ou sur une place de village, la caravane restait une salle. On n'avait pas passé notre temps à essayer de déjouer le problème de comment passer les portes d'une salle pour aller en récréer une. Reconnaître qu'il est difficile de passer les portes d'une salle, voilà notre point de départ : avant qu'une salle soit nôtre il faut des hasards, des rencontres. Au mieux, il faut pouvoir programmer dans la salle pour pouvoir sentir qu'elle est nôtre et, vu que les salles sont fermées à la programmation (celle-ci étant confisquée par des personnes « professionnelles », par une seule personne souvent), c'est dur d'y rentrer. Moi, par exemple, je trouve qu'il est difficile de monter les marches de la MC2 [une des

deux scènes nationales de la métropole grenobloise] alors que j'ai programmé dans le spectacle vivant.

JR — *L'exemple de la MC2 est particulièrement extrême, pour sa taille et son allure un peu « monumentale »...*

LC — Bien sûr. Nous étions donc en train d'imaginer quelque chose qui, même si mobile, était au final une salle et on a fini par se rendre compte que ce qu'on décrivait était un salon. On s'est demandé pourquoi ne pas aller directement dans les salons. Les salons, ils existent. On est basculé dans une expérience qui a entraîné plus de cent séances de cinéma chez l'habitant. On avait vraiment envie de faire cela et pendant longtemps on s'est interdit de faire d'autres choses (par exemple des projections publiques, même si on a vite commencé à nous en demander). Être à quinze, questionner la parole autour de la projection – lors du cinéma chez l'habitant on a découvert beaucoup de choses qu'on n'avait pas forcément anticipé...

JR — *Qu'est-ce donc votre expérience de « cinéma chez l'habitant » ? Quels sont les enjeux de cette pratique ?*

LC — On avait des hôtes qui nous invitaient. Eux, ils avaient une habitude de cinéma ou, au moins, avaient déjà été au cinéma à défaut d'en avoir une véritable habitude. Ils pouvaient être déjà allés au cinéma voir des documentaires, même juste trois dans leur vie entière... Par contre, le 85/90% des participants invités par les hôtes (disons, douze sur les quinze qui participaient aux séances) n'étaient jamais allés voir un documentaire dans une salle. C'est marrant – on s'est dit – exactement l'envers des salles où des médiateurs et une communication incroyable essayent d'avoir le 15% de non-habitués, comme réussite suprême, tout en acceptant d'avoir le 85% d'habitués. Ce qui n'est pas plus mal pour eux: cela remplit la jauge, la billetterie est garantie etc. Nous nous retrouvions avec l'exact envers, c'est-à-dire le 85% des gens qui n'était jamais allés voir un documentaire en salle et pourtant ils venaient là, aux séances de cinéma chez l'habitant. Ils y venaient donc pour autre chose. Rien n'est neutre, pas seulement le lieu de projection – c'était notre constat. Ils n'étaient pas là parce qu'il y avait un médiateur professionnel qui était allé les chercher. Nous ne devions pas trouver quinze personnes, une suffisait: c'était elle qui trouvait les quinze autres. On faisait en sorte qu'elle n'invite pas que des amis, mais aussi des voisins (par exemple) et d'autres gens qu'ils n'avaient jamais invités chez eux. On créait donc un contexte où ce qui comptait n'était pas seulement le film, mais aussi le collègue ou le voisin qu'on n'avait jamais invité, auquel on n'ose jamais proposer de venir manger à la maison. Le film en devenait l'occasion. Ils

pouvaient leur dire : « Venez, il y a un film ». D'un coup, il y a un aréopage de gens qui ne se connaissent pas : ils viennent d'univers différents mais ils ont en commun d'avoir été invités par la même personne. Cette personne même a fait un boulot d'invitation plus fin que celui que pourrait faire tout médiateur professionnel parce qu'il a souvent l'intuition de certaines choses formidables. On s'est retrouvé avec des hasards formidables : des gens invités parce que l'hôte savait que dans un certain couple lui rêvait de voyager tandis qu'elle pas du tout et donc il avait choisi un film parmi ceux qu'on propose en se disant qu'il était parfait pour les voisins qu'on avait envie d'inviter (c'est l'histoire opposée à leur histoire). Et, effectivement, le jour de la séance ils rigolent pendant toute la projection parce que le film parle d'eux (en même temps il parle aussi de nous etc.). Les gens – on l'a constaté – se sentaient légitimes d'être là parce qu'ils avaient été invité par la personne qui accueille la séance.

JR — *Et vous ? Sans faire un boulot de médiateur professionnel, vous jouez quand même un rôle important dans ce dispositif...*

LC — Et nous travaillons l'entrée dans le film, les premiers pas, notamment par une introduction que nous considérons très importante tandis que dans les salles de cinéma il n'y a jamais une introduction. On met le noir et c'est parti... Même aux festivals, quand il y a une intro, souvent c'est décevant (parfois, c'est même honteux !). Le choix de mettre le noir direct n'est pas neutre. Est-ce que on ne perd pas des gens s'ils ont besoin de quinze minutes pour comprendre où ils mettent les pieds ? Parfois c'est super, parfois c'est compliqué.

JR — *Il faut accompagner, notamment dans le cas de films de recherche ou de création comme les documentaires que vous avez l'habitude de montrer.*

LC — Les premiers pas dans un film, c'est quoi ? On essaye de travailler nos synopsis, nos programmes... On cherche une manière d'abord de donner envie d'être là et, ensuite, de savoir où mettre les pieds. Il s'agit de films inconnus pour la plupart des gens. L'introduction, en ce sens, continue le travail entamé par le tract avant que le film démarre. À la fin du film, les lumières se rallument et voilà qu'un échange commence. On s'installe autour d'une table basse, notre hôte a prévu un plat principal et les gens ont amené une bouteille ou un dessert : ils se sentent donc légitimes d'être là et, surtout, ils ne peuvent pas partir ! Ils restent là, ils se sentent bien et, éventuellement, ils peuvent se cacher derrière leur assiette s'ils en ont envie (pendant une demi-heure, une heure même). Mais ils peuvent toujours prendre la parole, quand ils se sentent prêts. Il y en a

qui vont démarrer immédiatement et qui vont tenter de faire le ping-pong avec nous et, dans ce cas, nous avons essayé de trouver des stratégies pour que si on nous pose une question on répond en finissant par une nouvelle question aux participants. Il faut, comme ça, que la parole tourne. Nous étions très fier quand, à un moment donné, pendant vingt minutes on parlait plus du tout. Après avoir fait un certain nombre de séances, la pression est devenue très forte pour qu'on organise des projections ailleurs. Au début on a beaucoup dit « non ».

JR — *Qu'est ce tu entends pour « ailleurs » ?*

LC — Ce sont, notamment, des équipes qui nous ont demandé par exemple d'aller dans des maisons des habitants, dans un centre social... Dans le social, surtout. À un moment donné, nous avons accepté. Petit à petit, nous nous sommes aperçus que cela marchait : le film est un magnifique support pour changer les habitudes de discussion. Nous avons commencé à organiser des activités de ce genre pour la maison des adolescents, pour la maison des habitants vers le Vieux Temple au centre-ville, pour des étrangers en train d'apprendre le français, au Patio au quartier de l'Arlequin. Ainsi on a créé un petit salon mobile, comme on s'est dit qu'on ne pouvait pas rester dans des espaces qui ressemblaient trop (par exemple) à un bureau. Nous avons donc acheté des tables basses, des chaises longues, des lampes sur pied... On re-déclinait les espaces où ils étaient habitués à venir pour le cours ou la réunion et, tout d'un coup, les gens se retrouvaient dans une salle toute noire, avec un projecteur et un grand écran. On ne voit plus les affiches, ni le tableau. C'est une attention qu'on leur porte, c'est pour eux que cela a été fait: pour retrouver un peu de légitimité à être là. Voilà, on a commencé comme ça et cela a ouvert une brèche. On a ensuite continué en prison et, chemin faisant, on s'est retrouvé à revenir sur des projections publiques. Mais pas du tout comme on le faisait avant.

JR — *C'est-à-dire ? Qu'est-ce qui a changé par rapport à ce que chacun de vous faisait avant de se lancer dans À bientôt j'espère ?*

LC — Avant, quand on avait envie de passer quelque chose on le passait. L'un et l'autre, moi pour le spectacle vivant et Cyril pour le cinéma. Mais il y avait quelque chose qui avait entretemps changé. Dans le mouvement qu'on avait fait pour s'échapper et s'arracher aux habitudes d'acteur culturel (et à la salle fixe, aussi), on s'était aussi arraché à l'obligation de suivre l'actualité des sorties. On pouvait passer un film jamais sorti, sans visa d'exploitation, avec visa mais déjà vieux de trois ans... Mais surtout ce

qui avait changé était qu'on ne pouvait plus faire une programmation simplement parce que nous avions envie de passer quelque chose, un film en l'occurrence. Il fallait qu'il y ait un point de départ: ce point de départ devait être nécessairement quelqu'un (d'autre), comme l'hôte qui nous accueille dans le cinéma chez l'habitant. Celui qui choisit le lieu, une date, mais aussi le film parmi ceux qu'on raconte et les invités. On a essayé de se dire, dans les lieux où on est intervenu (les centres sociaux, notamment), qu'il fallait qu'il y ait quelqu'un qui soit le point de départ pour qu'il y ait ces lieux, si on revenait aux projections publiques. Finalement la résidence au centre-ville, à la MDH du Vieux Temple, a donné lieu à un festival (« Le monde au coin de la rue ») où chaque séance est connectée à quelqu'un. Cela peut être la commerçante qui fait les raviolis chinois à la main qu'on mange presque tous les midis quand on est là. Elle est chinoise, elle n'a jamais vu des films documentaires sur la Chine (qui ne soient pas des reportages). On lui parle de certains films et, à un moment donné, elle en choisit un — elle va prendre *Sud Eau Nord Deplacer* (2012). Le film, immédiatement, résonne différemment parce que quelqu'un l'a choisi. Ce film (qui n'est pas « évident », qui est plutôt contemplatif,) tout d'un coup devient légitime parce que quelqu'un l'a choisi. Et la salle est remplie. Voilà, ainsi on est maintenant revenus à la projection — mais avec toujours ce souci et ce soin d'accueillir (avec nos chaises longues et tout le reste...).

JR — *Vous avez donc interrompu l'expérience du cinéma chez l'habitant, finalement ?*

LC — On n'avait plus la disponibilité pour le cinéma chez l'habitant avec nos séances publiques et nos salons mobiles et nos ateliers. On a entretemps tenté des choses comme l'atelier du « spectateur-programmateur », par exemple. On commençait à voir des gens qu'on retrouvait de temps en temps : qui étaient chez un ancien hôte, après on les retrouvait dans une autre projection, et puis encore une autre fois. On s'est demandé pourquoi ne pas retrouver des gens comme ceux-ci pour partager un cycle de dix-quinze films, dans un groupe de vingt. Au Petit 38 [petit espace théâtral dans le vieux quartier grenoblois de Saint Laurent], notamment. C'est quelque chose qu'on ne fait pas d'habitude dans nos vies de partager un film à vingt et d'en discuter ensuite ensemble. Nous avons organisé cela autour du thème de l'amour, pendant une année. Et ce projet a finalement donné lieu à une programmation. Après avoir vu autant de films, ils étaient légitimes pour faire un geste de programmation. Avec toutes ces activités on a donc arrêté le cinéma chez l'habitant et pourtant, quand on a commencé, on pensait faire une révolution ! On a tellement porté cela à deux qu'à un moment donné on a voulu créer un groupe de spectateurs pour qu'ils prennent la relève. Mais, cette fois-là, la vie n'a pas suivi et nous nous sommes dit qu'on n'allait pas continuer une année de plus... On

s'était imaginé, au départ, de pouvoir créer un, deux, trois, quatre groupes avec le matériel correspondant pour que, certains soirs, il puisse y avoir quatre séances autonomes en parallèle.

JR — *Des séances qui ne passent plus par vous, par votre organisation ?*

LC — Oui, sans passer par nous. Mais plutôt par gens qu'on aurait formé: dans la ville quatre ou cinq groupes auraient existé ainsi... On n'a pas réussi à faire cette bascule là sur Grenoble, mais cela s'est fait ailleurs. Il y a sept associations (en Belgique et en France) qui ont repris le cinéma chez l'habitant sur la base du projet d'*À bientôt j'espère*.

JR — *Ils se sont adressés directement à vous pour le faire ?*

LC — On leur a tout transmis: nos dossiers de subventions, les annexes, toute l'écriture du projet. Certains, on les a eu longtemps au téléphone, certains sont venus nous rencontrer, d'autres on les a rencontrés ailleurs. Il y en a à Bruxelles, en Bretagne, à Toulouse, vers Paris, dans le Nord-ouest... Il s'est passé quelque chose ailleurs bien qu'on n'ait pas réussi à faire ça à Grenoble.

JR — *Cela me fait penser à des ciné-clubs conviviaux qu'on fait avec un groupe d'amis (rencontrés autour de la bibliothèque anarchiste Antigone). Mais je ne crois pas qu'il s'agisse tout à fait de la même chose. Quelle était exactement votre démarche pour le cinéma chez l'habitant, celle que vous avez diffusé ?*

LC — On s'était donné des règles. Par exemple, on avait choisi de ne jamais retourner deux fois dans le même endroit, de ne pas aller chez des amis. On fonctionne toujours de la même manière: on ne sollicite personne. Les gens viennent nous voir. Pour le cinéma chez l'habitant, par exemple, on a fait un tract et on l'a posé dans des bibliothèques, au bar, dans des locaux associatifs ou dans des librairies — en interdisant à nos amis de nous inviter. Au bout de quelques semaines, on a eu un premier appel. Ensuite un deuxième, un troisième et, assez vite (au bout de la cinquième séance, je crois), on a commencé à avoir des anciens participants qui nous invitaient à leur tour chez eux. Et puis d'autres qui nous invitaient. On a sorti trois fois des programmes de cinéma chez l'habitant et, avec le premier tract, c'est tout au niveau communication. On a fait nos 135 séances sur ces trois documents là.

JR — *Lors de la conception de ce dispositif, vous êtes allés voir ailleurs pour tirer une inspiration ?*

LC — Non, pas vraiment. Le cinéma chez l’habitant est né surtout de l’envie de rompre avec nos habitudes d’acteurs culturel, de tenter autre chose, de faire un pas de côté. On a démarré avec trois ans de financement (de la région, qui a accepté de se conventionner et soutenir l’expérimentation). Cela pouvait s’arrêter, on a eu une vraie liberté. Avant l’écriture nous avait pris un an et demi: un an pour le projet de la caravane qu’on a laissé tomber pour aller dans le salon et cela nous a pris six mois supplémentaires d’écriture. On a réécrit plusieurs fois notre document de présentation du cinéma chez l’habitant (on en a une version actuellement de 80 pages) : une première version avant le démarrage, une version de démarrage et une dernière version après un an. Cela devait poser une éthique de la projection, de la rencontre, de la conversation... Je ne sais même plus de quoi exactement: de la place du film, de l’accueil, de la discussion, à ce niveau-là se définit une éthique. Nos déclinaisons autres puisent toujours dans l’éthique qu’on a trouvé dans l’expérience du cinéma chez l’habitant. Il n’y a pas une seule chose : ce sont la projection, l’accueil et la conversation (ces trois éléments) qui composent ensemble une telle éthique.

JR — *En même temps, tout cela tournait nécessairement autour d’un noyau qui est celui du film documentaire...*

LC — Le cinéma documentaire est ce qu’on a trouvé de mieux pour raconter le monde (d’abord). Il y avait aussi le plaisir qu’on a face à un film et l’envie de le partager. J’allait déjà en festival et Cyril beaucoup plus que moi, mais on sentait qu’au final, même dans des festivals, on parle très peu des films. Dans les séances publiques, ceux qui parlent sont toujours les mêmes : tu peux deviner qui va parler et qu’est-ce qu’il va dire, tu n’écoutes plus au final...

JR — *C’est évident qu’il y a des limites pour une séance classique frontale, avec un public nombreux... Les problèmes de taille me semblent assez centraux, finalement.*

LC — En effet, au ciné-banquet où tu a été on était 20, mais avant c’était 22. Après on s’est dit qu’il fallait réduire à 20. Pareil pour le cinéma chez l’habitant. Au début, il y avait 15 invités (plus les hôtes et nous), ensuite on s’est dit que c’était 15 avec les hôtes, et après on s’est dit que c’était 15 avec nous aussi. Si on était en-dessous, cela posait des problèmes et si on était au-dessus, il y en avait des autres. Mais après il y a des hasards, des conditions exceptionnelles. La plus grosse jauge qu’on a fait a été 240 places, la grande salle du cinéma Méliès à Grenoble, pour la sortie de *J’avancerai vers toi avec les yeux d’un sourd* : 120 sourds dans la salle, 120 entendants... et 50 personnes dehors! L’échange

a été incroyable, avec la réalisatrice (Laetitia Carton) et deux interprètes en langue des signes. Dans ce cas, on avait vraiment réfléchi à comment ne pas se retrouver dans un dispositif frontal. Il y avait deux possibilités : des personnes dans la salle pouvaient faire des remarques ou poser des questions sur le film et dans ce cas la cinéaste répondait (avec quelqu'un qui signait l'intervention et la réponse, face au public) ; si quelqu'un, par contre, posait une question sur le monde des sourds (comme le film appelle vraiment à cela), on proposait à quelqu'un de la salle de répondre en descendant pour réagir face au public. On avait tenté de recréer une certaine logique même dans une salle comme celle-là et ça a marché: il s'agit d'hasard, mais on s'était aussi entraîné...

JR — *Cette expérience nous ramène aux choix que vous avez fait : vous avez décidé de rentrer dans les institutions et les accepter (de temps en temps) tout en déjouant leurs contraintes. Je me réfère aussi aux interventions que vous avez acceptées de faire à l'université...*

LC — Non, ce n'est pas tellement « accepter des institutions ». On avait envie de jouer avec cela, certainement. Mais je crois, que dans ce genre d'endroit, il est dur de garder une certaine éthique. Pour les participants aux ateliers de programmation qu'on a coordonné à la fac (ce qui a donné le festival *Fracass*), il s'agissait surtout d'une question de transmission. On a mis les étudiants dans le même bain où nous nous mettions pour programmer, pour écrire, pour introduire les films et animer les échanges... Comme pour l'atelier du spectateur-programmateur. On ne se sentait pas de les coincer dans nos formes, comme le salon ou le banquet, qui sont des formes qui chez nous arrivent après tout un chemin dans l'approche au public. Si on ne l'avait pas fait, sans ce préalable-là, on n'aurait pas eu l'urgence et la conscience forte qu'il fallait faire ce pas de côté. Mais il faut d'abord faire le chemin, organiser la séance publique, la refaire, jusqu'à en voir les limites. Probablement, on avait déjà commencé avant à le faire, ce pas de côté (autant moi que Cyril, dans son expérience avec les squats), mais ce n'était pas conscientisé. Il a fallu faire beaucoup d'essais, rater beaucoup de choses, pour décider à un moment donné d'arrêter tout cela. Mais nous n'avons pas le droit d'enfermer les gens qu'on accompagne à programmer dans nos formes. Si tu fais une expérience de l'EST (au campus), du Musée Dauphinois, du cinéma Le Club et du 102, tu auras ensuite un aperçu complet des démarches, des rôles et des lieux. Avec des surprises étonnantes, au niveau des libertés et des contraintes.

JR — *Il y a une chose dont on n'a pas spécialement parlé mais qui me semble très importante dans ce que vous faites. C'est-à-dire un principe rigoureux d'autonomie et d'autogestion. Le fait que vous vous occupiez de*

chaque aspect des événements que vous organisez : de la communication (avec vos légendaires brochures) aux installations techniques... Cette petite autarcie que, franchement, j'admire.

LC — En réalité, il y a aussi des choses qui existent autour de nous, l'Atelier Fluo par exemple. Le Petit 38 (devenu Le Midi/Minuit) aussi, qui est conçu et géré d'une certaine manière. Mais, globalement, ce que tu dis à propos de l'autonomie est vrai. Cela nous permet de garder une certaine mesure, de ne pas sous-traiter (la communication, par exemple). Ainsi tu reviens à ce que toi même tu es capable de gérer. Il faut faire des choses qu'on est en capacité de faire: ça nous permet d'avoir une mesure, y compris par la fatigue. Il s'agit aussi du problème de la spécialisation des tâches. Quand les salles font cela, elles sont pour moi déjà trop grandes : il y a quelqu'un qui fait la sécurité, quelqu'un qui s'occupe de la projection, quelqu'un qui fait la communication dans son bureau et ce ne sont pas eux qui vont faire la programmation. Et ensuite dans aucun cinéma le programmeur vient dans la salle rendre compte de ses choix. Alors que dans nos banquets, par exemple, il y a un vrai danger car cela nous expose toujours aux spectateurs et on doit répondre de nos choix (de manière douce, la plupart du temps). Au fond, c'est facile: on a aimé le film, on était présent à l'introduction, au moment du repas aussi, on a revu le film avec les spectateurs, on a pris soin des conditions de leur projection... C'est cela qui nous différencie de n'importe quelle autre entreprise. C'est, à nouveau, une question de légitimité. Une des grandes impasses de la culture, à mon avis, relève du fait qu'on programme pour ceux qui nous ressemblent – si on est dans une salle notamment. Si nous ne voulons pas que cela arrive, il faut qu'il y ait des intermédiaires entre nous et les nouveaux : ce n'est pas nous qui allons les trouver, les nouveaux. Par contre, les gens qui vont venir, embarquent d'autres gens. Sur cette dynamique nous pouvons travailler. La crise culturelle est liée à une histoire de confiscation. Comment cela se fait que dans les grands équipements culturels la programmation soit confisquée ? Ce faisant, on enlève la légitimité à programmer, alors qu'il faut programmer (même en ratant des choses) pour savoir ce qu'on veut et progresser en devenant plus fins dans la programmation. C'est en partageant cette capacité-là, celle de programmer, qu'on obtient une capillarité où chacun va ramener une autre personne en se sentant impliqué. Alors que quand on se spécialise, quand on travaille en pyramide, cela ne peut pas se passer... Entre autres à cause d'un véritable mépris.

Nous avons rencontré le travail de l'association À bientôt j'espère grâce au Club des Spectateurs, un dispositif d'action culturelle du lieu de vie artistique Le Prunier Sauvage. Loïc et Cyril étaient venus présenter au public du quartier Mistral Pleure ma fille, tu pisseras moins, un documentaire belge très drôle, dans le cadre convivial d'un Cinéma chez l'habitant en version élargie pour l'occasion. Depuis cette première rencontre très marquante, nous avons suivi de près les différentes initiatives qu'À bientôt j'espère a mis en place dans la région grenobloise autour d'une diffusion alternative de films documentaires.

Très touchés par leurs méthodes de programmation, nous avons finalement choisi de leur demander un temps pour discuter plus précisément de leur histoire et de leurs différents projets. On a donc retrouvé Loïc Cloez, descendu du Trièves où il habite, aux locaux de Cap Berriat (à Grenoble) qui font office de domicile postale pour l'association. Cette conversation s'est déroulée autour d'une tasse de thé noir l'après-midi du 23 mai 2018.

4.3

TËNK : RÊVE (NUMÉRIQUE) D'UN FESTIVAL PERMANENT

Une conversation à trois avec Jean-Marie Barbe et Pierre Mathéus

JR — *J'avais pris rendez-vous au nom du nouveau numéro de La Revue Documentaires, qui traite de la place du cinéma documentaire « au milieu de nouveaux média », à savoir ceux numériques. On a commencé à s'intéresser d'abord aux questions liées à la création : autant au niveau des outils (nouvelles caméras, smartphones etc.) que des matériaux (images de Youtube, Periscope, Skype...). Mais je crois qu'il est important de considérer également les aspects qui concernent les nouvelles infrastructures de distribution, notamment des œuvres documentaires. Et voilà que je pense immédiatement à Tënk, l'importance de cette expérience me paraît d'autant plus évidente qu'en tant qu'italien je n'ai pas l'impression que chez nous existent des structures comparables...*

JMB — Cela tombe bien, puisque nous sommes en train de travailler avec le *Festival dei popoli* à Florence et une autre équipe qui organise un festival de cinéma documentaire en Sardaigne (mais eux, ils sont à Milan). Avec eux on envisage de créer *Tënk Italie*. On a déposé un dossier à l'Europe, bien que ce ne soit pas sûr qu'on l'ait... Mais en tout cas on espère avoir mis en place d'ici un an, un an et demi, *Tënk Italie*.

JR — *C'est formidable. Surtout parce qu'en Italie il y a un réseau de diffusion du cinéma d'auteur (et du cinéma documentaire, en particulier) beaucoup plus faible qu'en France. Malgré tout en France vous vous en sortez plutôt bien : avec les festivals, les salles Art et Essai, le soutien du CNC... Certainement l'aide d'une plateforme numérique pourrait combler des lacunes du système italien. Mais revenons à Tënk en France : j'aimerais savoir d'où vient cette initiative, comment elle a émergé. Je crois qu'on pourra utiliser cet espace de conversation pour prendre un peu de recul par rapport à votre quotidien pragmatique et dégager quelques réflexions plus théoriques sur votre aventure...*

JMB — D'où ça vient ? La question est relativement simple : ça vient du constat que la télé a complétement lâché le documentaire d'auteur depuis mainte-

nant une quinzaine d'années. C'est quelque chose qui s'est fait progressivement et maintenant il ne reste plus que quelques niches. Globalement on ne voit plus les télévisions dans les festivals, par exemple. Cela veut dire que les films ne sont vus que par une minorité de gens. Et là, il y a une contradiction par rapport aux fonctions de base du documentaire qui donne des nouvelles de l'état du monde autrement que par l'info, des nouvelles des multiples situations que les réalités du monde offrent et qui sont mal-médiatisées ou sur-spectacularisées. C'est le problème des médias par rapport à la représentation quotidienne de l'état du monde.

Donc, *Tènk* c'est une réaction par rapport au lâchage de la télévision. C'est le premier point. Le deuxième point, c'est qu'au lâchage dans la distribution correspond aussi un lâchage dans la production. Il y a donc deux volets dans *Tènk*, un premier volet (celui de la diffusion) qu'on a décidé de monter en deux ans et là, il faut qu'on atteigne les 8500 abonnés avant la fin de l'année. On en est pour l'instant à 6500. Le deuxième volet, c'est prêcher des films pour permettre à des œuvres qui n'ont pas l'appui d'un diffuseur, d'en trouver un, par exemple par un apport en post-production grâce aux équipements qu'on est en train d'installer ici, à Lussas.

JR — *Le constat de départ est clair. Mais entre cette analyse et la mise en place de votre plateforme numérique y a un certain chemin qui n'est pas évident. Comment en êtes-vous arrivés à concevoir et développer ce type de structure en ligne ?*

JMB — Pour nous, c'était évident depuis longtemps qu'il fallait trouver le média pour remplacer la télévision qui ne jouait plus le rôle qu'elle avait joué pendant les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, chez nous en France au moins. Mais c'est vrai aussi pour toutes les télé publiques, comme *Channel 4* en Angleterre. Elles continuent à assurer un service public (en finançant des films-dossier, par exemple), mais elles ne s'intéressent plus à ce qu'on entend nous par création de forme, au documentaire d'auteur.

Au début des années deux-mille on a cru, d'une part, que la VOD [*Video On Demand*] allait être la solution avec, de l'autre, l'édition DVD. Ils auraient dû être deux maillons qui allaient remplacer la télé. L'édition DVD a duré 10 ans sans jamais amener une économie suffisante pour soutenir la production. Et la VOD s'est avéré un acte qui n'était pas dans les habitudes culturelles et qui, même au-

jourd'hui avec des habitudes qui ont changé, reste un acte marginal. Au moins pour le documentaire, pour l'instant. Et – miracle ! – au début des années 2010, voilà la vidéo *on demand* mais par abonnement : c'est-à-dire la SVOD [*Subscriber Video On Demand* ou VOD sur abonnement]. Là, on s'est dit qu'il y avait quelque chose à faire en étant sûr qu'il y avait des plateformes qui allaient se créer. Le temps passe et rien n'a été fait... Il a donc fallu prendre en main notre destin : il fallait y aller, on s'est dit, avec une bonne dose d'innocence.

Ici, autour de Lussas, il y avait une culture, un capital de films et de gens qui les connaissent : pourquoi pas nous, au fond ? On avait eu ce débat au milieu des années quatre-vingt, disons entre 1985 et 1990, au sein de la *Bande à Lumière*, sur si c'était à nous de nous occuper de la diffusion. Notre conclusion à l'époque, face par exemple à la multiplication des chaînes (*La Sept, Planète...*), avait été « non ». Il n'y avait pas de raisons objectives de s'en charger alors qu'il y avait des professionnels qui s'en occupaient. On a été plusieurs à l'avoir regretté à la fin des années quatre-vingt-dix quand on a vu que la relation entre documentaire de création et télé était finie. Elle n'était plus à l'ordre du jour. En tout cas, c'était mon regret. On a commencé à réfléchir à une forme, avec une gestion coopérative, qui pouvait permettre de rassembler des recettes d'abonnement pour les réinvestir dans la production. Il a ensuite fallu une multitude de talents pour arriver à la création de *Tènk*...

JR — *Dès que vous avez identifié votre projet de construire cette plateforme numérique, comment avez-vous procédé ? Quels principes ont guidé la mise en forme de cet outil ? En pensant aux expériences actuelles (de Youtube à Netflix), le web propose une série très variée d'approches à la diffusion audiovisuelle, avec des éthiques sous-jacentes plutôt différentes voire contradictoires.*

JMB — On avait plusieurs modèles face à nous, par exemple *Mubi* qui montre un film par jour. Chez nous il y avait l'idée de faire une programmation hebdomadaire. Et de faire une programmation très éditorialisée, c'est-à-dire avec des films choisis chaque fois par une personne qui dit chaque fois pourquoi elle l'a choisi. Elle en explique l'intérêt, le sens. Ensuite, on a constitué des « plages » (on a préféré ce nom à celui de « case », non par hasard). On a défini des plages qui nous paraissaient essentielles : « histoire et politique », « écologie », « festivals », « arts »... On est parti de cette hypothèse (à relativiser, bien sûr), qu'en documentaire personne ne connaît ni les titres, ni les auteurs. Personne

donc ne va choisir un film documentaire sur le nom du réalisateur ou celui des acteurs (puisqu'il n'y en a pas !). Comment choisir donc les films ? À travers la thématique. Ou parce qu'ils ont un conseil avisé de quelqu'un qui est en capacité ou a la légitimité de leur conseiller tel ou tel film chaque semaine. L'idée était de proposer quelque chose d'éditorialisé et donc de donner à voir des films choisis par une équipe. Cette équipe devait être multiple et donc on a créé un système de binômes (un par plage) qui nous font tous les six mois une proposition d'entre 8 et 16 films en fonction de l'importance de la plage.

JR — *Dans ce que vous dites il y a des éléments cruciaux en ce qui concerne la réflexion autour des nouveaux media et de leurs usages. Ce qui caractérise la plupart du temps ces espaces techniques, le web notamment, est la quantité débordante d'informations et d'objets culturels qu'ils sont capables de faire circuler au point où l'accessibilité même de ces contenus devient compliquée et ingouvernable. Sauf si on sait ce qu'on cherche (et comment y arriver), il est compliqué de s'orienter dans cet univers ouvert et labyrinthique. Les opérations éditoriales et les engagements intellectuels dans un tel contexte représentent une instance importante : il me semble qu'il faut réfléchir aux formes de médiations possibles dans cette multiplicité fuyante.*

JMB — Nous sommes vraiment dans l'idée que l'éditorialisation fonde effectivement la plateforme. Il faut donner des repères, il faut proposer des choix, par des gens qui ont la culture et le talent pour repérer ces films (des gens avec 20 ou 30 ans de visualisations de films, qui ont une connaissance des auteurs...). Il est question de partager avec des gens qui sont un peu plus connaisseurs, voir « savants », sur le sujet.

JR — *Je me disais à ce propos qu'il y a eu sûrement un rôle joué par votre longue expérience de programmation festivalière ici à Lussas. Lorsqu'on programme un festival comme les États généraux on fait exactement le même boulot que vous êtes en train de décrire : il faut faire un choix de films, les réunir dans des séries cohérentes, les introduire et les soutenir face à un public...*

JMB — Absolument. Si la plateforme est née ici, c'est parce qu'on avait trente ans d'expérience de programmation : on sait donc ce que c'est de choisir certains films et pas d'autres, comment les défendre, même si c'est difficile – mais c'est ainsi qu'on signe un regard et il faut des regards ! Des regards avertis,

différents. Et effectivement la question est celle de la variété des regards et de leur cohérence. Chez nous le fil rouge a été le « film d'auteur ».

JR — *Pour revenir à la question du lien entre l'expérience festivalière et la plateforme numérique, je n'y vois pas seulement des continuités. J'y vois aussi des écarts qui me posent quelques problèmes. Par exemple, le fait de regarder des films ensemble. Ce qui me donne envie de venir en festival est surtout la présence : à savoir la présence d'autres spectateurs avec lesquels je regarde le film, avec des programmeurs, avec des auteurs... C'est exactement ce qui vient à manquer lorsqu'on passe sur un dispositif en ligne. Le risque de se retrouver chaque soir grâce à Tènk à voir un film (très beau, qui nous questionne) tout seul devant l'ordinateur est une situation que j'expérimente au quotidien...*

JMB — Ce dont tu parles est un élément constitutif du media. La SVOD, c'est un media qui donne la possibilité à chaque individu d'en faire un usage individuel et donc là, on perd quelque chose qui fonde le documentaire. Comme le documentaire est une création qui fait travailler le spectateur, on a envie d'en parler à la fin (parce qu'on a travaillé pendant le visionnement). Le résultat de ce travail n'a pas lieu a priori devant l'ordinateur. Donc nous, ce qu'on encourage sont des visionnements en famille, en petits groupes, en invitant les voisins... Mais on n'a pas des outils spécifiques pour l'instant qui puissent nous faire passer de l'encouragement oral à une vraie politique.

JR — *Un ami à Grenoble organise chez lui des « Aperi-Tènk », par exemple. L'idée est de se retrouver vers 18 heures avec quelque chose à boire et à grignoter et on improvise des projections (avec les discussions qui suivent) en fouillant le répertoire de la plateforme. Je pensais également à des amis à Bologne, Distribuzioni dal Basso, qui font de la distribution alternative en ligne en Creative Commons : ils ont un volet de leur activité qui consiste à organiser des projections collectives des films de leur catalogue (auprès d'un collectif, d'une association, d'un centre social...). Ils insistent vraiment sur l'organisation d'événements autour de leurs films.*

JMB — On y tourne autour, il y a des gens d'ailleurs qui nous demandent si des projections collectives sont autorisées. Pour l'instant on n'a pas le droit. Sauf si on demande aux ayants le droit une extension pour une projection collective non-commerciale pour moins de 50 personnes. Il faudrait qu'on ajoute sur chaque film au moins 50 euros pour l'achat des droits et pour l'instant on n'en a pas les moyens. On paie les films entre 200 et 250 euros pour les voir en ligne

pendant deux mois mais on ne peut pas payer plus. Récemment on s'est dit qu'on pouvait le faire pour quelques films choisis, par exemple en faisant une liste de 20 films et proposer tous les 6 mois une vingtaine de films pour lesquels il y a les droits pour faire des projections collectives et non commerciales.

JR — *Je crois qu'ainsi Tënk pourrait devenir un instrument plus intéressant pour toute une série d'usages sociaux qui dépassent l'usage privé auquel il est restreint pour l'instant. Je pense à un festival de cinéma documentaire qu'on organise à Grenoble et qui aurait envie de proposer parfois des projections plus ponctuelles et rapides à organiser. Avec une telle source de films on pourrait faire cela d'une manière beaucoup plus simple. Je pense aussi aux associations qui proposent du cinéma chez l'habitant, comme À bientôt j'espère à Grenoble, qui pourraient vraiment profiter de ce réservoir de films. Ce serait à mon avis une bonne occasion d'élargir les publics du cinéma documentaire, sur le terrain. D'ailleurs, par rapport à l'inclusion des publics, où en êtes-vous ? Qui regarde Tënk ? Comment démocratisez-vous l'accès social au cinéma documentaire à travers la plateforme ?*

JMB — *Donc, on programme entre 5 et 7 films nouveaux par semaine et on s'est dit qu'il fallait chaque fois au moins un ou deux films qu'on appelle « d'ouverture » : des films plus faciles au niveau de la lecture tout en étant de qualité. C'est le pari de Tënk. On va essayer de les mettre en « coup de cœur » ou sur des plages au public large pour les rendre plus visibles.*

JR — *Et faites-vous des actions pour aller chercher d'autres publics ? Souvent dans le web les usagers se retrouvent dans des circuits identitaires plutôt serrés, malgré tout le potentiel riche et hétérogène du moyen. C'est paradoxal, mais souvent on y tourne en rond – chacun autour de ses présupposés.*

JMB — *C'est tout notre travail. C'est pour ça qu'on a été à Arles, c'est pour ça qu'on sera à la Biennale de la Danse à Lyon, c'est pour ça qu'on a fait un accord avec la CFDT, c'est pour ça qu'on va dans les centres culturels et qu'on essaie de travailler avec les bistrots de pays.*

JR — *D'accord, mais au fond lorsque vous passez dans des festivals culturels vous restez dans un cercle réduit du point de vue des milieux sociaux. Les bistrots de pays me semblent un défi plus courageux. C'est un domaine plus mixte et imprévisible. L'école aussi pourrait être un espace de travail intéressant...*

JMB — On essaie. Par exemple on est sur 28 collèges dans le département, normalement on sera sur le Pass Culture du Ministère. L'université, pour l'instant on cale. Comment faire ?

PM — Les lycéens peuvent aussi s'abonner gratuitement avec le Pass Région. Cela veut dire que les profs peuvent dire à leurs étudiants qu'ils doivent s'abonner à *Tënk* pour travailler sur tel film...

JR — *Je pense aux bibliothèques universitaires qui chez nous (à Grenoble) comme ailleurs paient des droits collectifs d'accès à des plateformes numériques de diffusions de textes scientifiques. Il pourrait y avoir des dispositifs similaires pour les plateformes audio-visuelles comme Tënk. Il m'est arrivé plusieurs fois de conseiller des œuvres sur Tënk à mes étudiants...*

PM — On a effectivement mis en place des possibilités d'achats groupés par exemple pour les médiathèques, mais cela peut se faire aussi pour une bibliothèque universitaire. On achète un certain nombre de comptes pour des prix cassés : par exemple, pour 200 comptes on ne fait payer que 1000 euros par an. Comme les usages vont être inégaux (on constate cela à la Femis, par exemple) on arrive à faire des prix de groupe. À Grenoble on aura l'École d'Art qui va acheter un abonnement.

Pour revenir à la question que tu discutais avec Jean-Marie, les projections non commerciales ne posent pas simplement le problème des droits mais aussi de la connexion. Parce qu'il faudrait prévoir la possibilité de télécharger le film : tu ne peux pas organiser une projection collective avec le streaming et le risque qu'internet plante ! Cela implique donc d'autres démarches au niveau technologique. Nous sommes en train de creuser avec nos développeurs.

JMB — Le problème est qu'en ce moment on est bien focalisé sur le seuil des 8500 abonnés qui est vital. On est concentré là-dessus. Et en même temps il ne faut pas perdre de vue le projet, c'est vrai...

JR — *Le projet, voilà, revenons-y. Il y a à mon avis un thème majeur dans le débat autour des nouveaux media qui est celui des rythmes. Avec des accélérations de plus en plus fortes et éphémères des mouvements, des accès, des communications qui dépassent souvent nos capacités (de perception, de choix et d'élaboration). Le débit devient souvent insoutenable, individuellement au moins. Quel a été le choix de*

Tënk par rapport à cette question ? En tant qu'utilisateur, je me trouve souvent frustré par la quantité de films intéressants que je rate (car ils disparaissent après deux mois).

JMB — Comme l'idée de *Tënk* était de montrer des films qu'on ne voit pas, qu'on ne voit plus, qu'on a raté à leur sortie cinéma, on avait envie de les garder suffisamment longtemps pour que les gens puissent avoir le temps de les voir – s'ils en ont envie évidemment. C'est-à-dire, au moins deux mois. Et après qu'ils ont disparu – c'est la deuxième idée – on souhaitait qu'ils ne disparaissent pas totalement. Lorsqu'on peut, on a essayé de garder la version VOD du film pour que les gens puissent l'acquérir pour deux euros supplémentaires (pendant 48 heures) et les visionner après le délai des deux mois. On ne doit pas être dans l'éphémère et dans le jetable : on est dans l'œuvre et ça prend du temps, pour être vue et pour être retrouvée même au-delà du temps de vision. Quand tu vas sur *Tënk* tu peux voir tous les films qui sont passés sur la plage et cela est une mémoire assez considérable. On a déjà 800 films, passés en presque deux ans. Des films choisis pour leurs qualités : ensemble ils constituent un corpus.

PM — Effectivement, même si les films en VOD sont sur la plateforme, on les a mal mis en visibilité. Beaucoup de gens ne sont pas au courant. Par contre on a voulu que cela soit réservé seulement à nos abonnés, parce que c'est une VOD qui n'est pas chère : elle coûte juste deux euros. Mettre en valeur tout ce qui est passé est un travail encore plus lourd, qui reste à faire.

JR — *Et donc par rapport à la surcharge de possibilités propre au numérique (à laquelle Tënk ne me semble pas échapper complètement) ?*

PM — On était même partis sur plus de films : pour *Mubi*, c'est un par jour. On se disant qu'il fallait que tout le monde puisse se retrouver : il faut plus de films parce qu'ils ne peuvent pas plaire à tout le monde. Effectivement, cela fait beaucoup de films et peut causer une certaine frustration. Avec l'idée que chacun choisit sa porte d'entrée : par exemple quelqu'un accède à *Tënk* par la plage « écologie » et il faut donc qu'écologie reviennent assez souvent... On ne peut pas partir sur trop peu en faisant le pari que les gens veuillent tout voir : ce serait le mauvais pari. Il faut satisfaire les 6000 abonnés qu'on a avec une palette assez large. Après tu as la VOD de rattrapage. Si on avait deux ou trois films par se-

maine, ce serait trop peu. Après, avec beaucoup de films, il faut essayer de voir où se trouve la limite.

Si on avait trop peu d'œuvres, les gens se demanderaient où ils mettent leur argent. On a des gens qui nous demandent par exemple plus de films en disant qu'ils sont capables de choisir dans un catalogue (ce qui ne correspond pas à notre logique). On a des retours comme ça. Et on reçoit aussi des mails de gens qui se désabonnent parce qu'ils n'ont vu qu'un film en un mois et ils n'arrivent pas à rentabiliser leur abonnement. Ce qui est fou parce que cela coûte la place d'une entrée au cinéma tarif étudiant. Mais le numérique induit des logiques comme ça d'optimisation. La question de proposer beaucoup de films impose de réfléchir à où se trouve la limite, en tout cas.

JMB — On sait d'ailleurs que l'usage tourne autour d'un film/un film et demi par semaine... C'est 4 heures et demi par mois, ce qui fait une heure à peu près par semaine.

PM — Pour nous la priorité, c'est de savoir qui sont nos publics pour connaître ceux qu'on n'a pas encore touché. Plutôt que de savoir ce qu'ils aiment et combien de films par semaine ils aimeraient qu'on propose, on s'intéresse à comment ils rentrent sur la plateforme... Mais on ne va pas remettre en discussion la ligne éditoriale.

JR — *À propos des publics et notamment des jeunes je pensais à l'énorme usage qu'ils font du web (soit par les plateformes de streaming soit par le téléchargement) pour accéder aux œuvres audio-visuelles. Toutefois ils sont d'habitude sur des produits très distants du format documentaire. Je pense notamment au phénomène des séries, très spécifique au circuit de la télé et d'internet... Comment serait-il possible d'intercepter ce public ? Il est possible, à mon avis, que l'internet de Tènk ait un rôle particulier à jouer auprès de ces publics... Peut-être par des formes de « sérialités documentaires » ?*

JMB — Il y a Claire Simon qui fait une série sur *Tènk* en ce moment, une série documentaire. Les dix premiers épisodes seront diffusés sur *Ciné+* au mois de novembre et, moi, j'aimerais qu'on puisse en proposer quatre épisodes sur la plateforme.

Il y a eu un engouement pour les feuilletons documentaire au début des années deux-mille, sur *Arte*, *France Television*, *Canal+*... Tout le monde s'y est mis à

l'époque et on ne parlait que de cela (avant que la télé-réalité arrive). Et à ce moment-là il y a eu quelques séries qui étaient pas mal, dont une de Julie Bertucelli sur les grands-magasins à Paris. Mais en général il y a eu un problème de dramaturgie : ça ne tenait pas, ça répétait les mêmes choses. Il n'y avait pas cette obligation qui amène le feuilleton ou la série, c'est-à-dire une dramaturgie avec des événements, des personnages qui évoluent. Au moins, dans les temps et dans les économies qui étaient donnés pour faire des feuilletons documentaires. Je pense que si tu travailles deux ans en immersion dans n'importe quel milieu (comme Claire Simon), tu auras une dramaturgie qui se dessine, parce que les personnes évidemment se transforment et les situations changent.

JR — *J'ai mentionné cette question parce qu'un des principes de succès des plateformes en ligne (Netflix notamment) a été la production et la diffusion de séries, il me semble. Comme si cette forme de diffusion était particulièrement adaptée pour ce support... Au contraire de la salle de cinéma qui préfère d'autres formats.*

JMB — Je pense, sincèrement, que dans les prochains dix ans le feuilleton documentaire est un genre qui va revenir. Je pense que les télés ne vont pas jouer ce jeu (c'est trop dangereux) et qu'il n'y a que les plateformes qui peuvent travailler sur ça. Les films de Claire vont montrer que c'est possible. Ils sont sur des longueurs variables : ça varie entre 35 et 45 minutes en restant autour des durées des séries télé. Ce qui a tué les feuilletons documentaires ont été les interventions excessives des télés dans la dramaturgie et dans la durée qui ont coupé les aîlés de ces séries. C'était trop formaté. La chance de Claire était la liberté de la durée en fonction de la matière (une fois c'est 30 minutes, une fois 40 minutes...) et comme ça la série documentaire peut marcher. Nous, il faudra qu'on anticipe ces tendances. On pourrait imaginer (après avoir atteint le numéro d'abonnés nécessaires) de soutenir 4 ou 5 projets de séries documentaires dans notre espace de production.

PM — Le succès des séries (lié au format numérique) me semble connecté à la durée très courte. Les gens peuvent choisir d'en voir un épisode ou deux ou plus en fonction du temps à disposition, qui souvent n'est pas beaucoup dans le monde d'aujourd'hui. Une demi-heure libre peut suffire. Et pour Tënk on voit que les films les plus regardés sont les courts : plutôt que de ne rien regarder ou

regarder la moitié d'un film, on regarde un court-métrage ! Cela me fait dire que le format sériel pourrait marcher.

JR — *En général je trouve que la plateforme permet de faire circuler une variété très ample de formes créatives (des films d'études aux documentaires sonores) qui ne bénéficient actuellement d'aucune vraie diffusion. Cela reste pour moi un des avantages majeurs de cette infrastructure. Mais que pensez-vous des formats très longs ? J'ai du mal à me dire que je vais regarder un Wang Bing de 9 heures sur l'écran de mon ordinateur, si jamais Tënk me le proposait...*

PM — On a parfois proposé des films très longs, de trois heures par exemple. Il n'y en a pas beaucoup, mais il y en a. Ils ont leur public. C'est peut-être plus simple que de se dire je vais en salle 9 heures : mais quand est-ce que j'y vais, finalement ?! On peut se dire plutôt : j'ai vraiment envie de le voir et je peux le faire en plusieurs temps, sur un weekend, en le coupant... C'est justement le bon support pour des grandes longueurs.

JMB — En tout cas, s'il y a une chose que les plateformes bouleversent en termes de diffusion des images, c'est la durée. Il n'y a plus de question de durée. La salle de cinéma obligeait au formatage, la télé aussi obligeait à des formatages. Cela est magnifique avec les plateformes numérique, c'est la grande révolution : la liberté de durer.

PM — C'est sûr. Nous, on peut parler des œuvres et non de durées. Et aussi au niveau de la production, sur Tënk on s'en fiche : que ce soit du cinéma ou de l'audio-visuel, chez nous n'est plus important.

JR — *Une dernière question... En général on pense à l'espace du web comme à un territoire libre et neutre qui ne connaît pas de contraintes de frontières ou de localités spatiales. Mais souvent cela s'avère être plus un mythe que la réalité. Lorsque j'ouvre Tënk en Italie, par exemple, je ne peux pas avoir accès à mon compte d'abonné parce que je ne suis pas dans une zone de visionnement autorisé. Comment se situe et se prospecte au niveau international l'aventure numérique de la plateforme ?*

JMB — Il y a deux éléments, à ce propos. D'abord, la chronologie de la diffusion des médias change en fonction des pays, en France par exemple les plateformes ne peuvent diffuser un film que 36 mois après son passage en salle (le dé-

lai le plus long au monde). Ensuite, deuxième élément, il y a la question de la langue et de la culture. On ne peut pas faire comme *Mubi*. D'abord on veut que les films qui sont diffusés en Espagne aient une version espagnole, ou allemande s'ils sont diffusés en Allemagne. Et, au-delà de ça, on souhaite qu'il y ait une programmation spécifique pour chaque pays ou zone géo-linguistique. Par exemple sur les 6 films que proposera *Tënk Italie* il y en aura trois qui viendront du fond de Tënk Lussas (sous-titrés) et après trois autres choisis par, disons, *Festival dei popoli* : des films du festival ou de la production italienne... Celle-ci ne peut pas alimenter une plateforme avec six films par semaine de qualité, mais il y a quand même un capital assez conséquent qui pourra alimenter trois plages spécifiques. Et comma ça on pourrait monter un *Tënk* germanophone et ensuite une programmation anglophone pour la Scandinavie avec le Royaume Unis et la Hollande (et même l'Est de l'Europe). En Europe du Sud, entre Portugal et Espagne on pourrait constituer une autre zone de diffusion, notamment avec la production de l'Amérique du Sud. Contrairement à Mubi on croit qu'on aurait intérêt à déléguer une partie du travail aux équipes locales (qui feront aussi une partie du travail de recherche des abonnés). On serait plus subtils, plus fédéraux, plus libertaires. Et en même temps cela pourrait générer une dynamique européenne entre ces *Tënk*s qui pourront à terme, dans dix ans, co-produire ensemble en donnant une certaine puissance de production au documentaire européen.

Depuis l'inauguration de la plateforme TËNK, on a ouvert un compte et suivi constamment son travail de sélection et de diffusion de films documentaires, animés autant par une curiosité personnelle que par des motivations de recherche et de programmation festivalière. Nous avons déjà connu le contexte très singulier de Lussas grâce quelques séjours de documentation à la Maison du Doc ainsi qu'aux États généraux du mois d'août. Dans un cadre assez différent, nous sommes repassés par cette petite ville ardéchoise pour rencontrer Pierre Mathéus et Jean-Marie Barbe, qui dirigent l'équipe de TËNK.

Avec eux, l'après-midi du 9 juillet 2018, nous avons discuté quelques heures de la plateforme, de son origine et de son avenir en essayant de mieux comprendre comment diffuser (mieux) des documentaires de création aujourd'hui et demain. Une version de cet entretien est à paraître en 2019 dans le trentième numéro de La Revue Documentaires, « Au milieu des nouveaux media », en dialogue avec le témoignage d'une autre aventure de distribution numérique d'œuvres documentaires, l'italienne DDB.

4.4

« FOR THE LOVE OF THE THING : ATIAT EL ABNOUDI À GRENOBLE »

Programme et biblio-filmographie d'un workshop

de Maria Cuomo et Raphaël Morio

Maria Cuomo / Raphaël Cuomo
For the love of the thing. Atiat à Grenoble

Workshop 8-30 novembre 2017 (x3)

8 novembre

10h-12h

Atiat El Abnoudi à Grenoble (Festival 2017)
Vers une géo-géographie des cinémas amateurs ?
« Intro, tour de table, visionnement de deux courts-
métrages de Atiat El Abnoudi et discussion

Bibli/Film

- A. B. Abenadi, *Chemise Rose* (1991, 12 min)
- A. B. Abenadi, *Le train-chien de Touks* (1991, 12 min)
- A. B. Abenadi, *Qasr, The Pillar Image : Cine-Geography, Third Tier*, 2011
- D. E. James, *The Most Typical Arab-Cinema: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*, 2008

12h-14h

Rapac collectif

14h-16h30

Pratiques « amateurs » et enjeux esthétiques, sociaux,
politiques : transformer l'histoire en histoires
« Lecture de textes et visionnement d'une série d'extraits
de films « amateurs » historiques et de vidéos d'artistes

Bibli/Film

- « *Archives de films amateurs* (comptes rendus) en Egypte et Tunisie », *Arabic*, 1972
- M. Desser, « *Amateur Professional* », in *Essays in Desser: Collected Writings on Film*, 2005. Révisé et publié dans *Movie Images Annual*, 1999
- E. Giza-Dirkge, *Le cinéma amateur* (1963, 464p)
- « *Proceduralities*, indépendance d'une révolution (1991, 146 min) - extrait *Dossier/Mémoire, So far So good, Sur ce nous la communication*, Marsel (1996, 88 min) - extrait
- M. Paganoni, *Night Vision: The Night of Cinema in the Near East* (2011, 872p)
- A. J. O'Brien, « *La question de l'amateur* », in *Commentaires*, 636, 1997
- A. Gammetermann, « *Quel est amateur et discussion* », in *Commentaires*, 646, 1999
- J. Gammetermann, « *The thing that is not a thing* », in *Writing the Home Movie*, *Essays in Film Studies and History*, 2010

9 novembre

11h-12h / 14h30-16h30

Pratiques cinématographiques issues de la Fédération
française des cinéastes amateurs (FICA) : fragments
d'une histoire d'un cinéma décolonial = cinéma « amateur »
comme site d'émergence de nouvelles subjectivités.
« Lecture de textes et visionnement/discussion d'une série
de courts films « amateurs » historiques

Bibli/Film

- J. Gasset, *Le cinéma* (1941, 674 pages)
- K. Bahr, *Scènes cinématographiques* (1972, 226p)
- A. Baudin, *Dual* (1991, 01 mai)
- F. Caillaud, « *Stratégies au cinéma - Les héritiers des vies des célébrités* », in *Revue de la Culture et du Cinéma*, *Revue de la Culture*, numéro 2, 2017
- « *CRISTO GILBERT* », 1970, Texte, Extrait
- F. Chou, *Pratiques, Poétiques, Médias, Sociétés, Filmographie, and Performance Chinese Cinema*, 1993
- M. Cuomo, « *La communication radiométrique : les plans de cinéma en Tunisie au tournant de 1950s* », *Arabic*, 2017 (en 99-102), p. 110-121
- R. Cuomo, « *M. Jorio, For the love of the thing* », *Cinéma Revoir*, 110, 2017
- J. Gasset, *Le grand dictionnaire* (1934), 11 mai
- J. Mouton, *De la culture à la formation*, 2016
- J. Mouton, « *Les médias* (1999)
- J. Said, *L'Orientalisme: L'Orientalisme au Proche-Orient*, 1978
- J. Th. Sans pleurs (2006, 7:26 min)

30 novembre

10h-12h

Rendre visible un cinéma invisible?
Comment nommer ou transporter le matériau d'un film, d'une
image, d'une séquence, d'un son, d'un dialogue... ?
« Expérimentation pratique et discussion relative à l'organisa-
tion des séances les semaines à venir

Bibli/Film

- « *Arabic* », *Expérimentation cinématographique*, 1978
- J. Baudin, *P4: Amateurs, Amateurs - Movie Images* (1993, 236p)
- M. Gammetermann, *For the love*, 1993

14h-16h30

« Sortir le cinéma de la salle et projeter le film sur le monde :
Passages, déplacements, séquençages : expérimentations
artistiques avec les formats et les formats, avec les disposi-
tifs et les pratiques, avec les « situations » de cinéma.
Pour conclure : se rassembler, s'entretenir et donner à
voir - une conversation amicale pour ouvrir le dialogue
Nord-Sud
« Lecture de textes et visionnement/discussion d'une série
d'extraits de films

Bibli/Film

- E. Adami et A. Theodor, « *Le Tabli el-Banna in Terms of the Factory* », *Social Reproduction: Power relations and Home Movies in Dakar and Merville - Third Text*, 2007
- R. Barakat, « *En sortant du cinéma* », in *Communications*, 25, 1973
- S. Besson, C. Paganoni, *Conversation Nord-Sud*, (1993, 45 mai) - extrait
- E. Bulot, « *De la conférence-cinéma film* », *Cinéma Image*, *Communications*, 2712
- M. Nemes, *Mémoires d'urgence* (1996) - extrait
- J. Jorio, *Je suis de base et d'ailleurs* (1990) - extrait
- M. Jorio, *Le film est déjà commencé* (1991) - extrait
- Argument, *Le film est déjà commencé* (1991) - extrait
- M. Jorio, *Je suis de base et d'ailleurs* (1990)
- R. Barakat, « *Le cinéma comme structure sociale à l'ère des outils
structurels* », *Expérimentation cinématographique*, 1978
- J. C. Rapin, « *Par un cinéma d'urgence* », *Arabic*, 1999

16h-17h

Conclusion de la discussion relative à l'organisation des
séances les semaines à venir

Après...)

Depuis plusieurs années, la plateforme Pratiques d'hospitalité portée par Katia Schneller et Simone Frangi de l'École des Beaux Arts de Grenoble organise des résidences d'artiste accompagnées par des moments pédagogiques. Dans le cadre des financements de la Maison de la création de l'Université Grenoble Alpes, les initiatives de la plateforme ont pris l'habitude de se dérouler en partenariat avec un laboratoire universitaire. Le domaine de travail cinématographique de Maria Iorio et Raphaël Cuomo, deux artistes italo-suisse invités en 2017, a poussé Pratiques d'hospitalité à prendre contact avec notre laboratoire, Litt&Arts.

Nous nous sommes ainsi retrouvés à co-organiser leur période de résidence à Grenoble en découvrant leur précieuse pratique à la croisée de recherche, création et enseignement. C'est à partir d'une enquête autour du cinéma amateur maghrébin – entre production et diffusion – que les deux artistes nous ont invités à mener une réflexion autour de la circulation des images ainsi que de l'agencement des situations de rassemblement cinématographique.

Nous remercions chaleureusement tous ceux qui ont accepté de nous consacrer un peu de leur temps et de leurs énergies pour nous raconter leur travail. Ils nous ont confié des réflexions, des anecdotes, des questionnements qui ont nourri d'une manière décisive notre recherche. Nous nous sommes intéressés à des expériences contemporaines, nous avons choisi d'accompagner des chemins en devenir. Il a donc été important, autant que possible, de rentrer directement en relation avec les protagonistes de ces aventures et avec leurs récits. Parfois cette relation a été indirecte, elle s'est passée à travers des documents d'archive qui sont ici reproduits.

Ces annexes représentent l'espace d'enquête « documentaire » qui a alimenté notre étude autour des écologies des créations documentaires contemporaines. Dans chaque chapitre est en jeu une rencontre dans un espace-temps particulier – entre septembre 2015 et août 2018, entre la France et l'Italie –, qui a été enregistrée, montée et mise en forme afin d'être partagée grâce à ce support éditorial. Ce carnet documentaire est associé au travail plus ample et théorique d'une thèse doctorale, mais il peut également faire l'objet d'une lecture et d'une exploration autonomes (du moins, tel est notre souhait).
