

MARIO BRENTA

ENTRETIEN

Cinéaste trop rare, guide et passeur au sein du laboratoire de recherches et d'expérimentations IPOTESI CINEMA (créé à Bassano del Grappa en Vénétie), enseignant, participant actif du collectif FILM FLAMME (Marseille) : seize années après le très bressonien « BARNABO DES MONTAGNES », Mario Brenta a co-réalisé avec Karine De Villers « CALLE DE LA PIETA », réflexion philosophique et poétique sur les traces du Titien. Il est aujourd'hui professeur de Théories et Techniques du Langage Cinématographique à l'Université de Padoue.

« Le poète peut opposer une limite sonore, métrique, à une limite syntaxique. Ce n'est pas seulement une pause, c'est une non-coïncidence, une disjonction entre le son et le sens. C'est pourquoi Paul Valéry a pu donner une fois cette définition si belle du poème : Le poème, une hésitation prolongée entre le son et le sens »

Giorgio Agamben, Le cinéma de Guy Debord « IMAGE ET MÉMOIRE »

Quelle est l'origine de « CALLE DE LA PIETA » ?

« CALLE DE LA PIETA » est un projet assez âgé. L'idée a vu le jour vers 1996 et découle d'une lecture que j'avais faite de la vie à Venise à l'époque du Titien. Ce livre était une approche historico-sociologique. On y apprenait que Titien était mort alors qu'il peignait une Pieta, tableau de mort autant que de vie puisqu'il évoque aussi une résurrection. Titien souhaitait que cette toile soit déposée sur sa sépulture au Frari mais il meurt pendant sa réalisation. Une épidémie de peste sévit au même moment dans Venise, ce qui fait qu'on ne sait pas très bien si Titien est mort à cause de cette maladie. Quoiqu'il en soit, le tableau reste inachevé. Il y a là-dedans une ironie du destin que je trouve intéressante. Pourquoi l'art existe, si ce n'est toujours pour repousser la mort ? Le processus de création porte en son cœur un arrêt du temps. Il s'agit de saisir un fragment de réalité puis de le rendre. Et si l'œuvre est une œuvre d'art, au sens propre du mot, alors elle peut continuer à vivre au-delà de l'existence de son auteur, dans la mémoire des autres. Mais cette mémoire reste cependant inaccessible pour l'auteur. Il y avait là une réflexion intéressante à mener, d'autant que Titien, très âgé, vivait dans son atelier vénitien avec sa servante qui s'occupait du ménage et qui pouvait être en même temps son modèle. Il y avait donc ces deux éléments, la vieillesse et la jeunesse. Cette femme s'occupe du quotidien, de tout ce qui concerne la vie. Elle va au marché, entretient la maison, prépare les repas. Mais tout ce qui produit de la vie chemine aussi vers la mort. Ces deux éléments constituent les pôles dialectiques de l'histoire. Pendant que tout cela se déroule, des pestiférés sont enfermés dans un hôpital d'une île de la lagune de Venise. Nous avons fait cette découverte pendant le tournage. Ces gens faisaient la même chose que Titien. Ils avaient décoré les murs des pavillons où ils étaient reclus avec des petits dessins, des phrases, des mots. C'était une tentative, là aussi, de laisser une trace. Tous ces éléments ont finalement réagi entre eux et le film a vu le jour. À l'origine, ce projet n'était qu'une idée pour réaliser un moyen-métrage de fiction mais je l'avais abandonnée. Faire une reconstruction du passé par l'intermédiaire d'une fiction avec les costumes, les barbes... non, c'était un peu trop de poussière !

Vous parlez d'une image pour survivre, en tout cas de la

peinture pour survivre. Du coup, l'idée me vient que l'image est peut-être la seule forme de la résurrection, celle de « l'éternel retour ».

C'est un élément évidemment fondamental en ce qui me concerne. Tout cela est représenté dans le film par le personnage féminin avec cette ambiguïté sur le double rôle qu'elle joue, le sien propre et celui de la servante du Titien. Il y a là une boucle qui se referme sur elle-même et qui continue, car nous avons choisi de raconter cette histoire en utilisant comme décor Venise telle qu'elle est aujourd'hui. Cette histoire est à la fois en dehors du temps et dans le temps parce qu'on retrouve aujourd'hui à Venise la même chose que cinq siècles auparavant. Venise est une ville coupée par le grand canal en forme de « S ». Elle est un peu à l'image du Yin et du Yang, qui se poursuivent éternellement. Cette voie d'eau est finalement insolite parce qu'elle met en communication la lagune avec elle-même dans une sorte de repli sur soi. Elle est assez ambiguë car les côtés n'ont pas de rivages mais des pavés qui se reflètent dans l'eau. Et ses reflets sont si puissants que tu ne comprends plus quelle est l'image réelle et quelle est l'image réfléchie. Cette forme de « S » m'évoque le ruban de Möbius. C'est ce sentiment que je ressens par rapport à Venise. Il est présent dans le film à travers l'eau (liquidité du temps), la pierre (conservation des traces), les reflets (la représentation, donc l'art). Ce sont des aspects cachés à l'intérieur du film.

Voyez-vous dans ce film un fil conducteur avec vos précédents travaux ? Avec « ROBINSON DANS LA LAGUNE » par exemple ?

« ROBINSON DANS LA LAGUNE » était aussi un film sur Venise, sur le temps, la vie et la mort. Là aussi il y avait cet « éternel retour » que j'ai trouvé au montage avec l'image de ce pêcheur-agriculteur qui, à la fin du film, dirige son bateau vers la caméra. Dans ce plan, tout est tourné au téléobjectif pour que cela produise une image qui n'avance pas : il rame, il rame... Il y a des éléments visuels, les paquebots qui passent par exemple, que l'on retrouve dans les deux films. « ROBINSON DANS LA LAGUNE » était pour moi un banc d'essai pour « BARNABO DES MONTAGNES », c'est-à-dire une manière de raconter. Il y a évidemment un fil rouge entre mes films. Je pense à « VERMISAT », la terre, l'eau. Des fossés de « VERMISAT » à la lagune de Venise, l'eau est très importante, elle y est tout le temps.

Quelle est votre rapport au religieux ? Vous créez un cinéma que l'on pourrait qualifier de « matérialité » et, en même temps, ce travail cinématographique est constamment traversé par une iconographie religieuse très forte, presque sensuelle.

Il y a l'aspect proprement religieux et l'aspect lié au sacré. Je ne suis pas religieux dans le sens courant du terme, dans le rapport à la foi, par exemple, mais c'est un élément fondamental de la culture occidentale. Si l'on parle de « CALLE DE LA PIETA », tout ce qui est lié à la mort passe par ça. En empruntant des voies différentes, l'art et la religion ont tous les deux en commun la quête de l'immortalité. Ça c'est pour l'aspect religieux : l'homme est appelé à compléter, à perfectionner l'œuvre de Dieu. Mais il y a d'autres éléments qui m'appartiennent et qui viennent des anciens philosophes grecs, notamment des pré-socratiques, et des philosophies orientales. Cette idée d'éternel retour n'est pas quelque chose d'occidental. Mon rapport au sacré en revanche, qui est un autre élément du religieux, se manifeste dans la

MARIO BRENTA

représentation d'objets tels quels, mais aussi d'animaux, de corps ou de personnages. J'essaie de porter un regard qui les considère pour ce qu'ils sont et non pas pour ce à quoi ils servent. Dans notre culture occidentale, tout cela est regardé de manière utilitariste. On a une œuvre à accomplir, on est appelé à faire quelque chose dans ce monde. J'ai une autre position. C'est ce que je trouve dans le sacré et qui diffère du religieux : rétablir cette sorte de dignité existentielle des éléments du réel.

Sur le plan des formes, la peinture est-elle pour vous une inspiration (travail sur les fonds, les clairs-obscur, la composition) ?

Forcément. J'ai commencé par là dès les premières années de mon enfance. Je n'ai jamais été peintre mais le premier langage que j'ai découvert est celui des images. Je dessinais beaucoup. Pour moi, dans la peinture, l'aspect essentiel est la composition. Comment les éléments sont placés à l'intérieur du cadre et comment ces choix de compositions établissent des parcours de sens est très important. C'est par là que le sens circule et existe dans mes films plutôt que dans l'enchaînement des rapports entre des causes et des effets. Le montage chez moi met des choses ensemble plutôt qu'en séquences. J'essaie de me libérer de cette espèce de déterminisme du rapport cause/effet. Le sens doit être ouvert et le spectateur doit trouver son propre chemin même s'il est évidemment guidé par ces éléments qui composent le cadre. C'est aussi l'esprit de la peinture. Le cinéma est plutôt une dynamique centrifuge qui va vers les bords du cadre et pousse les images ; la peinture est plutôt centripète. Il y a aussi dans mon travail un rapport essentiel entre le personnage et le décor. Dans mes films le décor n'est jamais là en tant que décor mais en tant que personnage. Et parfois, il est le personnage principal.

Comment avez-vous travaillé avec Karine Devillers ?

C'est dans un musée d'Amsterdam que nous visitons avec Karine que le sujet de CALLE DE LA PIETA, que j'avais abandonné pour les raisons évoquées plus haut, est revenu. Karine a proposé alors de faire un film qui serait le repérage filmé d'un film qu'on ne ferait jamais. J'ai proposé de lui montrer les lieux auxquels j'avais pensé, de reparcourir Venise dans son entier pour retrouver des éléments qui pourraient jouer dans ce film. Et puis, finalement, la caméra était là et je n'ai pas pu m'empêcher de mettre mon œil dans l'ocilleton. On a donc travaillé ensemble en dépassant cette phase du repérage filmé. C'est devenu autre chose, un journal intime, un carnet de bord dans Venise sur les traces du Titien. Retrouver aujourd'hui ces éléments qui parlent de l'époque du Titien, justement parce qu'il y a cet éternel retour, que les choses se reproduisent de la même manière. C'était un véritable work in progress basé sur nos discussions communes et nos déambulations dans Venise. Si « CALLE DE LA PIETA » s'est fait au jour le jour, sans bien savoir où l'on allait, le cadre a toujours été le résultat d'une réflexion. La découverte de l'île du Lazzaretto Nuevo par exemple, qui est un élément important du film, n'était pas prévue. Ce travail a duré un an et demi. Karine s'est ensuite occupée du montage. Elle a aussi produit un travail énorme sur la bande-son et la finition s'est faite ensemble. J'ai écrit par la suite le texte que je dis en voix off, ce qui est un peu contre mes principes. Karine m'a convaincu du contraire en me disant que ce film n'était ni une fiction ni un documentaire mais plutôt le fruit d'une réflexion, d'un parcours. Ce que je peux dire c'est que le cinéma doit être de la poésie, donc du rythme. C'est-à-dire quelque chose qui n'est pas simplement intellectuel, rationnel, mais qui devient physique. Le son, même

s'il est invisible, est porteur de cet aspect là. Le vrai cinéma, à mon avis, ressemble à une partition musicale.

Pouvez-vous nous parler d'IPOTESI CINEMA ?

IPOTESI CINEMA a été créée en 1982 par Ermanno Olmi. Ce laboratoire est inspiré de l'Atelier des peintres de la Renaissance où un ou plusieurs maîtres et des apprentis apprennent un métier qui n'est pas simplement l'apprentissage d'une technique mais l'apprentissage de la vie. Pour le dire autrement, faire de la technique un outil pour mieux voir les choses afin de mieux les reproduire et mieux les raconter. L'intervention de la RAI, avec la figure de Paolo Valmarrana, a été ici déterminante. Valmarrana est intervenu pour que cette industrie de la communication de l'État investisse dans ces expérimentations. La RAI a ainsi financé douze heures d'émissions télévisées en nous donnant carte blanche. Olmi a appelé autour de lui des amis, dont moi-même, des gens qui avaient une expérience de cinéma et de formation. Nous n'avions pas un rôle d'enseignants mais nous étions un peu des guides. On prenait un chemin commun en découvrant et en apprenant les choses ensemble.

Propos recueillis par Jean-François Néplaz (FILM FLAMME, POLYGONE ÉTOILÉ, Marseille) et Eric Vidal, octobre 2010.