



**5. L'art, la vie, la mort,
le temps dans CALLE
DE LA PIETA de
Mario Benta et Karine
de Villers**

Gian Giacomo Petrone

Le concept de temps-réel repose sur l'illusion que l'homme épuise son propre rapport avec la réalité dans l'instant-présent. *Calle de la Pietà* (2010), à travers le prétexte narratif de vouloir reconstituer le dernier jour de la vie de Titien, esquisse une fresque délicate et intense sur la vie, la mort, l'art (pictural et cinématographique) et, surtout, sur le temps en tant qu'horizon et frontière de l'existence humaine. Un temps fugitif et éphémère car personne ne peut en arrêter le flux, mais aussi persistant puisque chaque homme fait partie de cette continuité qu'est, justement, l'existence qui trouve sa propre et parfaite (in)complétude dans l'épithète du film : « vivre de mort, mourir de vie ».

Introduction

Temps-réel : une expression qui semble simple, évidente, si l'on s'en tient strictement aux deux termes qui la composent. Si on considère le temps comme une entité objective, auto-subsistante, son être *réel*, c'est-à-dire existant dans la réalité, ne pourra qu'apparaître comme la formulation la plus évidente. En outre, notre expérience quotidienne nous enseigne justement que la réalité, celle qui nous entoure et qui nous presse de tous les côtés, celle de toutes les anfractuosités, qui dessine l'architecture de nos existences, qui tisse nos vies, celle-là ne peut être vécue que dans le *temps présent*. Voilà alors que, s'il est vrai qu'on vit dans le temps, il est aussi vrai que l'on en n'habite qu'une étroite, minuscule, infinitésimale partie, rien de plus qu'une petite pointe instable et inconfortable. Par conséquent, aussitôt qu'on essaye de faire un pas en deçà ou au-delà de l'horizon temporel auquel on semble appartenir en tant qu'êtres humains, notamment celui du présent-instant, on se retrouve dans le monde obscur et brumeux du souvenir ou dans celui, friable et évanescent, de la prophétie. Raison pour laquelle, si le temps-réel est véridique, tout ce qui le dépasse semble illusoire, en dehors de notre expérience, *ir-réel*.

Temps-réel et réalité temporelle : dissonances, dérives et (in)certitudes

L'homme est *arriéré*, *obsolète*. Il l'est déjà en tant qu'organisme vivant, en tant qu'être doué d'une intelligence dynamique, complexe, et pas seulement instrumentale ou binaire, mais il l'est encore, par conséquent et de manière incontestable, vis-à-vis des appareils technologiques, mécaniques, informatiques qu'il a lui-même créés pour optimiser ses propres performances (cf. Anders, 1956 ; 1980). Le but final est celui d'atteindre, comme dirait Heidegger, l'« empire complet, parce que technique, sur la terre » (Heidegger, 1962 : 99). Empire sérieusement illusoire car nous sommes vite confrontés non seulement à un renversement des rôles entre l'homme et la technique mais, de manière encore plus dramatique, à la mutation structurelle du rôle de l'homme dans la société technocratique : rien de plus qu'un petit fragment, qu'une particule infinitésimale mais aussi paradoxalement l'encombrant fardeau d'un monde qui se veut linéaire, aseptisé, parfait. Loin d'être secondaire, ce discours peut également être étendu à la temporalité. Un des aspects majeurs de l'efficacité exigée par la réalité technologique, est la rapidité de la réponse d'un sujet (individuel ou collectif) à une sollicitation, quelle qu'elle soit. L'augmentation de la vitesse des performances vise non pas à réduire le temps, mais plutôt à l'annuler par la présence simultanée du monde à lui-même, de chaque être à tout autre.

Bergson dans *Matière et mémoire* avait intuitionné et préfiguré un tel scénario à travers le concept de *perception pure*. Si toute la réalité matérielle est image-mouvement, comme il l'affirme, chaque être-image fera interface avec les autres, subissant leur action et réagissant à cette dernière, simultanément, c'est-à-dire en temps-réel, dans la coexistence de la perception et de la (ré)action. Il existe pourtant une exception conséquente, qui conduit à comprendre pleinement l'exacte portée de la temporalité de l'être humain. Les organismes plus évolués, l'homme par-dessus tout, sont définis par le philosophe français comme des « centres d'indétermination », c'est-à-dire des sujets vivants qui se situent comme des « intervalles » spatio-temporels dans la matière. Par leur nature, de tels centres, tout en faisant partie du même plan de réalité, ne réagissent pas à la totalité des autres images-mouvement, ni quantitativement, ni qualitativement, ni, surtout, simultanément. Leur rapport avec la matière prévoit avant tout la suspension de la réaction par rapport à l'action subie, donc la sélection de ces images-mouvement qui les intéressent individuellement et seulement ensuite une (éventuelle et jamais entièrement prévisible) réaction. De là l'*indétermination* et, donc, l'impossibilité même du temps-réel, ou en tout cas une considérable atténuation de sa portée, dans le contexte existentiel de l'homme. L'obstacle le plus significatif à la coexistence de deux formes de temporalité ainsi divergentes, encore que communicantes, telles que celle qui est proprement humaine et celle de la matière, est pourtant constitué par la *mémoire*. Seulement une « [...] perception *pure*, une perception qui existe en droit plutôt qu'en fait, celle qu'aurait un être placé où je suis, vivant comme je vis, mais absorbé dans le présent [...] » (Bergson, 31) est « capable, par l'élimination de la mémoire sous toutes ses formes, d'obtenir de la matière une vision à la fois immédiate et instantanée » (31). La perception pure et le temps-réel sont sans mémoire. L'homme, au contraire, est un gardien de souvenirs, et donc gardien du temps, mais n'en est pas son maître, étant donné qu'il y est établi comme vivant et comme *Dasein*, dont l'essence s'exprime à travers l'*être-pour-la-mort* (Heidegger, 1927), chron(olog)icité d'une projection persistante vers un destin, une fin inéluctable.

Bazin disait que « la mort n'est que la victoire du temps » (Bazin, 9). De là l'urgence de « sculpter le temps » - pour le dire avec Tarkovskij - et pas seulement de reproduire ou réélaborer l'espace à travers la représentation et l'art en général, que constitue, entre autre, l'inévitable tension humaine vers l'ineffable, vers le (dévoilement du) mystère qui habite et agite le monde. L'art figuratif - avec une attention particulière à la peinture, dans le cas spécifique au film qui sera examiné plus loin - façonne la *forme* à travers la *force* dynamique de l'acte créatif, obtenant la fixité (souvent seulement apparente) d'une image immobilisée à un moment rendu éternel et immuable, même si traversée, fréquemment, par des puissances souterraines et invisibles ainsi que par des tensions irrésolues. Celui-ci est probablement le paradoxe le plus remarquable dans la peinture : concentrer la durée d'une vie, d'un événement, d'un lieu, d'un récit dans un seul instant pour les rendre éternels ; c'est-à-dire réduire par compression un temps défini - une durée qu'on peut représenter à travers une succession de points - à un seul et unique point. Par conséquent la peinture cristallise la réalité (la vie) en un seul instant et en annule la durée de sorte qu'elle, à travers le regard et la mémoire d'autrui, sollicitée par la trace, s'étende et se répète à l'infini. Le cinématographe, de son côté, constitue non seulement une forme expressive parmi les autres, mais apparaît comme le modèle, l'archétype même de la modulation de la durée - comme continuité où chaque instant présent se fond littéralement avec tous les autres - et surtout le signe indélébile que le temps, et tous ceux qui demeurent en lui, laisse comme un faisceau de lumière vive sur un écran opaque. Une fois de plus un paradoxe et deux magies, en fait. Le paradoxe d'une discontinuité (le photogramme) qui produit (l'illusion d') une continuité, c'est-à-dire une durée : les photogrammes, quoiqu'en nombre fini,

constituent un nombre infini d'instant, permettant ainsi l'illusion du mouvement et de la durée. Un ensemble discret de points, un segment qui, dans sa finitude, contient en réalité un nombre infini de points et en même temps un seul point qui, sans aucune dimension ni temporalité, si l'on répète à l'infini, peut constituer une dimension infinie, elle aussi atemporelle, celle de l'unité toujours égale à elle-même : l'éternité. La première magie naît précisément de ce paradoxe : l'illusion du mouvement produit une *perception réelle* de la continuité et une *proximité* profonde et vitale entre le spectateur et les ombres qui bougent sur l'écran. La raison d'une telle proximité est la magie la plus grande que le cinématographe ait jamais produite, notamment sa capacité d'imprimer une trace indélébile du monde - un signe *indexical* de la réalité, c'est-à-dire *naturel* et pas seulement conventionnel (*symbole*) ou purement *iconique*, comme le dirait Peirce (*Collected Papers*) - sur un support capable de la reproduire mais surtout de la rendre *visible* à l'infini. Quelque chose de proche de l'éternel.

Dans *Calle de la Pietà*, l'éternité de l'œuvre picturale devient éternité du geste créatif et son symbole, un geste créatif absent et présent simultanément dans les « mains de Titien », qui, dans le film, appartiennent au peintre syracusain Biagio Gibilterra. C'est la caméra qui consent à immortaliser la réalité dans son déroulement, dans son perpétuel « se dessiner » devant nos yeux : il s'agit, justement, de la magie du cinématographe, de son obsession magnifique, mais aussi de sa grande et éternelle illusion de rendre pérennes les choses et les hommes à travers les images, qui (parfois) durent pour toujours, mais qui demeurent, malgré tout, des images. Il en est de même pour l'art figuratif : cinéma et peinture éveillent, de cette façon, dans le film étudié, un rapport *en abîme* entre le simulacre de mondes qui renvoient l'un à l'autre interminablement en se configurant comme des images d'une réalité qui s'y reflète continuellement, tout en fuyant ou débordant sans pouvoir être domestiquée ou comprise. >>>

Vivre de mort et mourir de vie

Double est la condition humaine, oxymorique, celle de vivant-mourant, là où la vérité ultime semble appartenir vraiment à la fin, à la disparition. Comme l'affirmait Pasolini : « [...] tant que nous sommes vivants nous manquons de sens » (Pasolini, 241, *traduction de l'italien par l'auteur de cet article*). L'homme se débat sans arrêt à l'intérieur d'une organisation temporelle chronologique, oscillant entre les deux limites extrêmes de la présence et de la dissolution, à la recherche éternelle de la vérité, qui n'est autre que la recherche d'un sens *avant* que la mort n'accomplisse « [...] un fulgurant montage de notre vie » (241). Toutes les formes expressives révèlent le besoin atavique de l'être humain de s'opposer à la fin inévitable qu'attend chaque organisme vivant, même le plus évolué et complexe : dans tous les cas, la mort et, quasi toujours, l'oubli *Tempus edax rerum*. Voilà pourquoi l'objectif de la vérité coïncide, correspond, avec l'individuation du persistant, de ce qui perdure, indéclinable, outre les outrages fatals de *Chronos*. La vie est ouverture, la mort fermeture (même du sens) : l'art tente d'embaumer l'image de la réalité ou, peut-être, ambitionne l'assassinat de la mort, en tuant pourtant aussi la vie, qui lui appartient.

La nécessité de bloquer le devenir, d'individuer la continuité et l'immutabilité de l'*e-idos*, de l'é-vidence, de ce qui se donne stablement à la vue, indique donc de manière péremptoire non seulement l'un des dénouements de l'art de la représentation iconique (peinture, sculpture, photographie, cinématographie), mais de la totalité des moyens d'expression de l'humain (poésie, philosophie, théâtre ; la seule exception, pour certains traits, mais pas pour tous, étant la musique). Ce n'est pas un hasard, en effet, si une des catégories-clé de la pensée occidentale est l'*idée*

platonicienne (de *idein*, voir), c'est-à-dire la vue - éternelle, immuable, donc stable, incorruptible - indissolublement liée à la faculté perceptive privilégiée par l'homme : la vue, même si puissamment assistée par la prérogative de l'*intelligere*. L'essence, la substance, l'acte, la forme, le divin, ne sont rien d'autre que - dans le sens large et non strictement aristotélien - des catégories, c'est-à-dire des *déterminations* de l'être capables de transfigurer la constitutive finitude humaine et de la poser dans une dimension de laquelle soit bannie, ou du moins décidément offusquée, la menace de la dissolution.

Dans ce domaine étendu et problématique, *Calle de la Pietà*, de Mario Brenta et Karine de Villers - l'œuvre probablement la plus riche et complexe du cinéaste vénitien, d'autant plus qu'elle en est la plus personnelle, car accompagnée, de façon substantielle dans la réalisation du projet, par une artiste, une réalisatrice, qui est aussi la compagne de sa vie - semble apte à instruire une compénétration stratifiée de thèmes, temps, lieux, aspirations, sensibilités artistiques et existentielles diverses. Le point de départ duquel tout naît est le dernier jour de vie de Tiziano Vecellio, entre le 26 et le 27 août 1576, scandé par la lutte contre la maladie, (probablement) la peste, qui le conduira à la mort avec des milliers d'autres vénitiens, mais surtout contre l'oubli, dans la recherche désespérée d'un rêve, d'une trace, qui lui consentent de témoigner de manière persistante de son passage parmi les vivants. À ses côtés une figure féminine, compagne et muse de ses derniers jours, qui, muette, le tient suspendu aux dernières gouttes de sa vie, alors qu'il est en train de peindre la *Pietà*, un travail pour lequel il est lui-même le commanditaire (le tableau aurait dû orner la chapelle de la Crucifixion aux Frari, où Titien entendait être enterré) et qui, comme nous le savons, restera inaccompli.

Dès le commencement de l'œuvre, l'objectif des auteurs est clair, celui de vouloir se détacher d'une recomposition antiquaire de la Venise du XVI^e siècle et des événements survenus aux personnes qui, en ce temps lointain et désormais révolu, ont vécu, aimé, souffert et sont mortes. C'est la voix même de Mario Brenta à l'ouverture du film - voix *over* qui, par moments, sert de guide au spectateur, créant, entre-temps, non pas une simple et didascalique mise en évidence des images, mais bien un véritable contrepoint sonore, un dialogue et un écart continu avec le visuel - qui nous avertit : « Au début il y avait l'idée de faire un film de fiction sur la dernière journée de vie de Titien [...], mais les idées changent. Aujourd'hui faire un film qui ne serait qu'une simple représentation du passé n'aurait pas beaucoup de sens. Cela semblerait faux, poussiéreux ». L'écart et la compénétration, la fusion, entre présent et passé, entre réalité et fiction, sont exposés de suite, sont déclarés, et se configurent de la sorte, immédiatement, comme partie intégrante du texte. Il ne s'agit pas seulement d'un choix stylistique ou de contenu mais de la reconnaissance de l'impossibilité, pour le cinéma et pour ceux qui le font, de recréer/réactualiser le temps perdu, les époques de l'homme qui sont passées et achevées. Déjà le fait que, dans la préface introductive - véritable déclaration des intentions verbales et audio-visuelles - la caméra nous montre l'inscription gravée sur la pierre à l'entrée de ce qui fut la maison de Titien *Hanc Domum coluit Titianus Vecellius* (« Titianus Vecellius habita cette demeure »), indique l'éloignement temporel et la fin du cycle vital du peintre. Dès le début du film, donc, les signes sonores et visuels du présent, de la contemporanéité - la sirène d'un bateau, les vénitiennes en plastique aux fenêtres, une petite et moderne embarcation de pêche qui traverse l'eau, divers ustensiles du quotidien, les vêtements, les pots métalliques contenant les couleurs et les pinceaux de Biagio Gibilterra, l'artiste qui, comme déjà énoncé, « prête » à Titien non seulement ses propres mains mais aussi son propre atelier - se mélangent avec la persistance de la corporéité et de la présence atemporelle de Venise, une ville qui ne vieillit jamais ou qui, peut-être, et justement pour cette raison, semble porter en elle tout le temps du monde.

La ville lagunaire, de ce point de vue même et non seulement pour des raisons historiques et biographiques, représente le *setting* naturel : persistance d'un temps qui ne passe jamais, suspendu entre ciel, pierre et eau immobile. Un lieu qui, d'une certaine manière, est le reflet, l'image fluide de

lui-même. Les lieux et figures qui prennent alors forme, appartiennent non seulement à la mémoire (qui fut celle) de Titien, mais aussi à celle de Brenta, né dans la ville lagunaire et lié affectivement à cette dernière. Il n'y a, alors, aucun besoin de costumes, d'objets d'époque et de figurants, car suffisent les vénitiens et leur ville, qui, depuis sa fondation, est toujours le même lieu, la même ville et parce que nous ne pouvons pas nous confronter, dans le présent que nous vivons, à un passé désormais révolu. Les images tournées de Venise deviennent donc un voyage dans l'atemporalité d'un territoire réticent à la mutation et, comme tel, destiné à inciser dans l'imaginaire de qui y est attaché depuis toujours beaucoup plus profondément que n'importe quel autre. Voilà qu'alors les diverses époques et les diverses sensibilités individuelles, celle du peintre, celle de la femme-muse et celle des réalisateurs, de même que leurs instances personnelles, trouvent une approche commune et juste dans le cadre vénitien, qui ne sert pas seulement d'arrière-plan, mais imprègne de sens chaque action, cadrage, son, contraste sémantique, accédant ainsi au rôle de véritable protagoniste, démiurge des vies et des événements des êtres humains qui, en tout temps, ont parcouru ses *calli* et ses canaux, et vécu l'âpreté de ses pierres.

Avec la ville lagunaire, le véritable centre du film est constitué par la figure féminine, symbole d'une force vitale émergente, pont et ouverture vers une dimension existentielle autre, non limitée par les étroites limites de l'espace et du temps. C'est Karine de Villers elle-même qui a donné son propre corps et son propre regard limpide à la caméra dirigée par Mario Brenta, en éveillant un échange continu de questions, besoins, émotivités, intuitions qui transitent de la pure subjectivité perceptive de l'homme à la pure dimension charnelle de la femme. Elle est le miroir mutant et le guide silencieux d'un artiste, d'un homme, qui pour se représenter nécessite la présence d'un passeur, d'un stimulus fécond et, surtout, d'une présence qui constitue le réacteur et l'interlocuteur de sa propre recherche. C'est à la réalisatrice belge de recouvrir, dans le film, le rôle de la mystérieuse figure féminine qui accompagne et soigne Titien dans les derniers instants de sa vie (« Madeleine, peut-être ? », se demande Brenta, à propos du nom de cette inconnue et mystérieuse créature, un appel à la Madeleine évangélique représentée dans la *Pietà*), dernier contact que le peintre aura, probablement, avec une forme de vie pas encore entachée par la maladie ou par la proximité de la mort. Le rôle de Karine de Villers s'étend toutefois aussi à celui de la femme qui, dans le présent, s'interprétant fondamentalement elle-même, fait sentir à Brenta la nécessité d'enquêter (sur) l'essence de son propre art et surtout de sa propre existence. Karine/Madeleine et Biagio/Titien représentent probablement les seuls véritables signes du temps-réel présents dans le film, en cela qu'ils prennent par la main (dans le cas de Biagio Gibilterra littéralement) le spectateur dans un échange continu et simultané d'identité et d'altérité. Reflets, correspondances et distance qui conduisent le jeu de la *mise en abîme* du présent et du passé, de la peinture et du cinéma, de la représentation et de la réalité. >>>

La vie et le temps dans l(a mise en) abîme de l'art : l'illusion du vrai

Se déclenche, donc, un glissement ininterrompu de sujets, signes et images en miroir, qui se configurent comme vecteurs de la dialectique constitutive qui unit et sépare la réalité et l'art, la vie et la mort ou, encore mieux, qui met en face, en un véritable conflit dynamique, l'horizon existentiel - duquel naissance et mort sont les frontières - et celui, artistique, qui n'est autre que simulacre, l'empreinte témoignant d'un sacrifice, d'un martyr, qui s'accomplit toujours et seulement dans la chair, dans les plis et dans le souffle de l'expérience individuelle. « Vivre de mort. Mourir de vie », comme l'énonce l'épithète finale du film. Indissoluble lien et coappartenance réciproque de ces deux

stades de l'existence, sublimés, interrompus, altérés, absolutisés, cachés, vivifiés par l'art figuratif qui les transforme en gestes, poses, figures d'une réalité iconique, où le temps chronologique s'estompe et se dissout, pendant que la vie charnelle continue de rester en deçà de la toile/miroir.

Après l'*incipit* initial, *Calle de la Pietà* alterne, mélange et fait rentrer en collision la dimension existentielle et celle artistique, à travers une confrontation serrée - dans un montage alterné et d'apparence sans aucune intention narrative - de moments, d'impressions, de suggestions. Le film est constitué de deux macroparties, dont la brève et intense séquence centrale tournée sur l'île de Lazzaretto Nuovo constitue le clivage. Au début de la première partie, pendant que Biagio/Titien peint dans son atelier, Karine/Madeleine est occupée dans les tâches du quotidien. Les plans fixes des deux figures s'alternent en rythme, scandant la *vie qui meurt* du premier et la *vie qui vit* de la deuxième, presque en suggérant que le geste artistique, seul, ne suffit pas à annuler le devenir et son résultat final. Le temps fuit et presse, toujours : le cliquetis d'une pendule, hors-champ initialement, est l'indice sonore de cette démarche impitoyable et presque obtuse. Le retour du son des cloches (déjà présent dans le prologue, comme *réagissant* sonore aux bruits de la modernité) reconduit le regard sur la ville, chargée du passé (tous les édifices, les pierres, les statues, les bas-reliefs sont chargés d'histoire et de temps) et projetée dans un étrange présent, où l'élément esthétique se transforme en *spectacle*. Panneaux, affiches, manifestes et slogans nous avertissent que « All [is] Art », « Replay loves Art », « I will not make anymore boring arts », ironique constat, de la part des auteurs, du passage d'un contexte quotidien imbu d'art (la Venise qui fut, hier), à une dimension esthétique globale (« tout est art »), trempée d'une quotidienneté prosaïque (la Venise aux frontières avec le postmoderne, aujourd'hui). Promiscuité de temps et de signes.

La séquence suivante du marché nous projette de nouveau dans la confrontation entre quotidienneté et (recherche du) sublime : les fruits de la terre exposés sur les échoppes, viandes, mollusques et crustacés, alternés aux images de la *Pietà* de Titien. Aliments de la vie et privés de cette dernière, entrecoupés par la figure peinte du Christ, trace d'une « mort - non-mort » projetée vers l'éternel et signe de salut pour toute l'humanité, mais aussi possibilité pour l'homme, à travers l'art, de s'amender de la condition de précarité qui lui est propre. Une confrontation dialectique qui s'alimente des évidences des images (pour en imprégner ultérieurement la suite du film), et qui montrent, en un temps, que tout ce qui est vivant nécessite la mort pour se conserver tel quel, et pour mourir ensuite également. Ceci vaut bien entendu aussi pour le rapport entre l'homme et le Christ, le Fils de Dieu qui est en même temps fils de l'homme : il n'y a point de salut (donc de vie) sans sacrifice. Les vues du corps peint de Jésus et celles de la nourriture synthétisent magnifiquement la double dualité entre le corps et l'esprit et entre la vie et l'art, ayant comme signifiant, comme moyen expressif, l'image filmique, le simulacre de la durée et de l'existence de quelque chose qui n'est plus, tout en apparaissant éternelle. Une mouette boiteuse (la vie, qui porte en elle la maladie, c'est-à-dire la trace prémonitoire de la mort) achève son vol sur un des emplacements qui, peu avant, hébergeaient le marché, et elle béquette les restes de poisson : encore une fois, pour que quelque chose survive, il est nécessaire qu'autre chose succombe.

La séquence centrale au Lazzaretto Nuovo constitue le véritable *turning point* du film. Dans une espèce de léger contrepoint, d'un tragique et impalpable contrechamp à la vie du peintre et de Madeleine, le regard des auteurs part à la recherche des pestiférés reclus sur l'île : anonymes, marginaux et surtout oubliés, tout en étant encore en vie. Eux aussi tentent obstinément de résister non pas tellement à la mort, mais bien à la férocité du temps. Eux aussi décoorent, comme Brenta l'affirme, « [...] les murs des grands pavillons de petits dessins, écritures, figures symboliques ou, tout simplement, de rien d'autre que leurs noms. Traces désespérées abandonnées au temps et contre le temps, elles aussi comme autant d'anonymes Pietà ». Il n'y a aucune différence

existentielle ni morale entre l'artiste et les autres hommes, étant donné que tous succombent au temps et à la mort, ils en sont terrifiés et pour cela dessinent ou écrivent, en cherchant, en bref, à ne pas être *oubliés*. À noter également que, au contraire des hommes, les autres êtres vivants qui peuplent le film (chiens, chats, oiseaux, poissons, insectes... spectateurs légèrement distraits et étonnés des événements humains), résident dans une dimension d'absolue inconscience, et donc de suspension du jugement, en ce qui concerne leur condition sur terre. « Privés » du temps (ou peut-être plus proches d'un temps-réel), en ce qu'ils sont placés dans une pérenne pointe de présent, enveloppée et parcourue par les pulsions et les besoins primordiaux, ils suivent leur cours et leur destin sans l'angoisse et l'urgence de devoir lutter contre le *tempus edax* et sans l'obsession des fantômes du passé ou des ombres opaques du futur. Aucun *logos*, signe ou représentation du monde, de leur part, pour exorciser la (peur de la) mort, mais seulement la vie et ses conflits quotidiens.

La paix ensoleillée du Lazzaretto laisse place, peu à peu, à une mutation atmosphérique qui prélude à la tempête. Après l'averse, la nuit tombe et la ville se vide. Karine/Madeleine se promène dans les rues désertiques. À l'aube, le cliquetis d'une horloge et un drap vide viennent nous annoncer la mort de Titien. Encore une fois, tout se joue *en absence*, par métonymie, par synecdoque, sans récitation ou fiction. Le temps de Titien s'est conclu désormais depuis plusieurs siècles et il ne pourra certes pas être ramené à la vie par le cinéma pour ensuite mourir une *deuxième fois* à l'écran. La *Pietà* ne sera pas terminée par le peintre parce que la mort n'attend pas et parce qu'elle ne vient qu'une fois, unique et définitive. Toutefois, il réussit, pour la dernière fois, à imprimer sur la toile sa volonté de vie et d'infini de même que sa façon de la voir et de *la raconter*.

Le tableau de Titien et le film de Mario Brenta et de Karine de Villers se colloquent, de la sorte, comme deux images en miroir, sans être pourtant identiques. Le peintre crée, dans la *Pietà*, un *récit allégorique* sur l'(im)mortalité, où la narration et les personnages indiquent, à un niveau dénotatif, ce qui est évident, mais ils constituent aussi - comme nous tenterons de le mettre en évidence plus bas - l'exposition iconique d'un autoportrait stratifié que le peintre fait de lui-même, exprimant, en même temps, une condition et un désir : dépasser la condition terrestre, transcender la simple existence charnelle, pour ensuite s'étendre vers une autre dimension de l'esprit. Une dimension qui est hors (du) cadre, mais devinée avec certitude, sans hésitation. Les deux réalisateurs par contre, s'immergent dans la vie et la parcourent dans tous ses aspects, en ouvrant leur propre regard organico-mécanique à tous ses dégradés et contradictions, et qui la laissent être, en tissant un discours interrogatif, dans lequel chaque chose se dénote elle-même et renvoie en même temps à une multitude de sens non codifiés. Un seul et unique horizon ouvert, dans lequel l'image de la réalité, trouvée avec empathie bien qu'inconsciemment au moment du tournage, vire vers le *symbolique* dans sa contextualisation, à chaque fois de façon (dis)semblable, à chaque nouvelle vision.

Le dernier jour de Titien, dans sa ville envahie par la peste, aux prises avec la maladie, avec son ultime œuvre, la *Pietà*, et avec ses obsessions d'homme et d'artiste, devient donc, surtout, le sentier, inévitablement interrompu, que Brenta parcourt pour se pencher sur l'abysse (in)comblable qui sépare l'art de la vie. Titien est un éternel hors-champ/hors-temps, et pourtant son image se multiplie sur la surface de la peinture, dans la *Pietà* : sur la tablette des vœux (dessinée en bas à droite dans le tableau, image dans l'image) dans laquelle il s'est représenté avec son fils ; en Joseph d'Arimatee, qui a les traits du peintre et qui soutient le corps de Jésus, mais aussi dans le Christ lui-même, *mort immortel*, qui indique la duplicité de la condition humaine, oscillant entre l'immanence et la transcendance. Un triple autoportrait et donc une *propension* multipliée vers l'absolu, le temps sans temps de l'éternité. De la même manière s'irradie la participation du réalisateur, comme regard et voix *over*, voix qui active le subtil jeu de la présence et de l'absence, exactement comme la figure

de Brenta même, qui apparaît, dans un très bref cadrage du début, comme image d'une image, un reflet sur la vitre d'une fenêtre pendant qu'il est en train de filmer aux côtés de Karine (ou Madeleine, qui sait ?). Une voix *over*, qui traverse donc les frontières de l'espace diégétique, pour y rentrer de nouveau, paradoxalement - comme trace acousmatique d'un auteur qui se fait personnage du film, esprit (in)visible et *logos* - oscillant entre ces deux statuts de l'énonciation filmique et en les maintenant de manière ambiguë en équilibre pendant toute la durée de l'œuvre. Le regard des auteurs se déploie de manière interrogative et énigmatique sur le monde et leur propre art, pour faire la lumière sur le dilemme le plus grand, celui de l'existence, en unissant époques différentes et lointaines, et sur deux façons de *voir* les choses - celle du peintre et celle du cinéaste, mais aussi celle de la peinture et celle du cinématographe - incommensurables, tellement distants et pourtant proches. Un véritable entremêlement multiforme de temporalités, visions, opérativités pensantes et créatrices, où rien ne coïncide parfaitement et où tout est, peut-être, l'image imparfaite et incomplète, et donc humaine et vitale, de quelque chose d'autre.

>>>

Conclusion

Calle de la Pietà est, en définitive, une invitation, une exhortation faite à l'homme afin qu'il se rapporte au monde et au temps (à son propre temps), avec un regard et une attitude renouvelés. C'est seulement en parcourant cette voie qu'il pourra être capable de dépasser l'angoisse de l'existence, en s'ouvrant à l'être, en se greffant sur ces charnières vitales qui le rendent partie prenante de la *chair du monde*, pour le dire avec Merleau-Ponty, de l'absolu qui, tout en fuyant, peut être effleuré, voire même caressé à travers l'ouverture et le hiatus qui séparent les vivants. Je ne serai jamais l'autre (aucun autre) et pour cela, grâce à cela, je renonce à ce qui, seulement de manière illusoire, est de ma compétence, c'est-à-dire la possibilité de me poser comme sujet dominant, regard omniscent et omniprésent sur les choses, afin de me glisser pleinement dans mon *Dasein* vivant/mortel, pour reconnaître mon manque, qui est en même temps la source de ma richesse humaine. Non plus l'artiste qui façonne et conquiert le réel, mais l'humain, ou, pour reprendre encore des mots de Merleau-Ponty : « [...] le présent et le passé, comme ensemble pêle-mêle des corps et des esprits, promiscuité des visages, des paroles, des actions, avec, entre eux tous, cette cohésion qu'on ne peut pas leur refuser puisqu'ils sont tous des différences, des écarts extrêmes d'un même quelque chose » (Merleau-Ponty, 116-117). C'est peut-être le propre de ce « même quelque chose » de déclencher le dernier paradoxe à qui les diverses formes de la représentation du réel doivent se confronter et qui leur permet de se re-approprier un monde qui semble leur échapper sinon leur être nié. L'art n'est qu'illusion ; la vérité et la réalité demeurent du côté de la vie, mais il est aussi vrai que tout art - y compris le cinéma - ayant comme fin la récréation/interprétation de l'existant pour mieux le connaître, le dominer, le rendre éternel, ne peut pas se placer à l'extérieur du même existant, mais seulement à son intérieur et, par conséquent, ne peut pas échapper à ses règles. La vraie illusion de l'art est peut-être de se placer dans une position de « survol » par rapport aux choses (Merleau-Ponty), mais en réalité ses infinies interprétations d'un monde fini deviennent à leur tour *part de ce monde*, créant ainsi un modèle réel et concret d'*infini actuel* : un *temps réel* sans plus aucun tiret.

Bibliographie

Anders Günther. *Die Antiquiertheit des Menschen I*. München : C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck), 1956 _‐_. *Die Antiquiertheit des Menschen II*. München : C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck), 1980.

Bazin André. *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Paris : Les Éditions du Cerf, 1981.

Bergson Henri. *Matière et mémoire*. Paris : Presses Universitaires de France, 1949.

Heidegger Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1927 _‐_. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Trans. fr. Paris : Gallimard, 1962.

Merleau-Ponty Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Éditions Gallimard, 1964.

Pasolini Pier Paolo. *Empirismo eretico*. Milano : Garzanti, 1972.

Peirce Charles Sanders. *Collected Papers*. Cambridge, Massachusetts : The Belknap Press of Harvard University Press, 1931.