

---

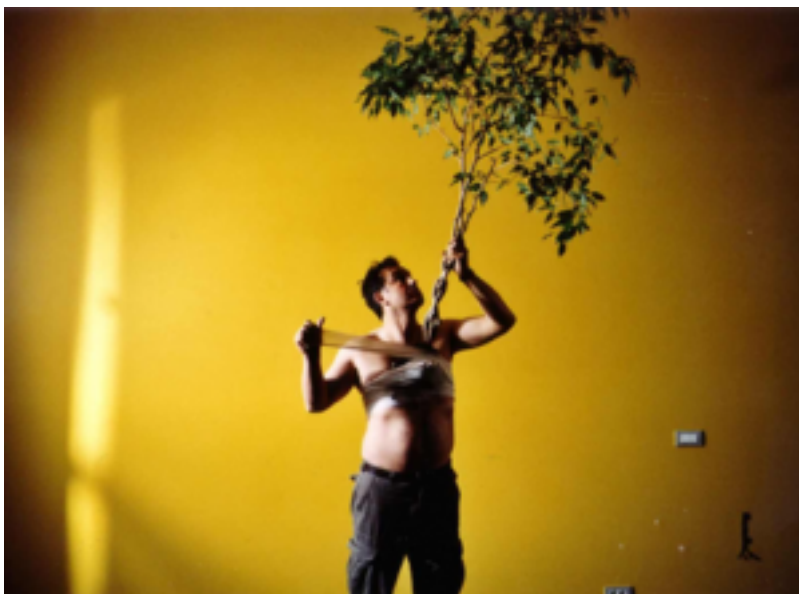
L'observatoire - projections recherches  
cinéma

# L'adieu aux images (Claudio Paziienza)

séance du 22 janvier 2012



Claudio Paziienza est en guerre contre le documentaire « naturaliste », comme autrefois Roland Barthes contre le roman « réaliste ». Le reproche principal à ces deux genres d'écriture est en effet le même : on nous prend pour des idiots. On veut nous faire croire que ce qu'on filme ou ce qu'on écrit est le Réel, que le stylo et la caméra sont des outils transparents, qui ne laissent aucune trace. Dès lors, second reproche, le roman réaliste et le documentaire naturaliste peuvent tranquillement utiliser la rhétorique de l'évidence pour exprimer une idée partiale



D'un côté, donc, le documentaire naturaliste méconnaît ce qu'est vraiment le Réel, qui est toujours plus complexe que ce que ce genre de cinéma permet de faire apparaître ? Le Réel, pour Paziienza, est un mélange d'événements politiques, d'événements biographiques, de sensations et d'idées, de sons et d'images qui parfois ne collent pas ensemble ; le Réel est fragmenté et mouvant, il ne se laisse jamais saisir par la logique d'un récit narratif, d'un montage qui, de fragments, produirait un tout cohérent. D'un autre, le documentaire naturaliste est mensonger, dans la mesure où il n'affirme pas clairement son subjectivisme, où il cache sa rhétorique, où sa transparence se renverse en argument d'autorité : c'est comme ça et pas autrement.

Le cinéma documentaire de Claudio Paziienza n'est donc pas naturaliste. Il s'appuie sur plusieurs procédés pour s'écarter de cette voie facile. J'en énoncerai deux, les plus importants. Le premier est le montage éclaté. De quoi parle exactement un film de Paziienza ? Il faut plutôt se demander : de quoi partent ses films ? Car s'il y a bien une impulsion initiale, un « sujet » (en général, celui auquel fait allusion le titre), la structure de chaque film est une construction tramée, tissée, qui associe plusieurs fils conducteurs, vont et viennent au gré, semble-t-il, des associations d'idées, des sautes d'humeur, des aléas de l'Histoire et des tracas quotidiens.

Paziienza ne part pas d'un scénario très écrit, d'une idée bien conçue. Il part d'un problème. *Tableau avec chutes* (1997), c'est le choc produit par *Tableau avec chutes*, c'est le choc produit par *Tableau avec chutes* la voit au musée des beaux-arts de Bruxelles. *Scènes de chasse au sanglier* (2007), c'est la mort de son père, moment déclencheur du tournage. Le tournage commence donc, il est entrecoupé de moments de montage, et de moments de réflexion (parfois retranscrits dans le film sous forme de voix off), qui relancent le tournage, et ainsi de suite. Des images amènent d'autres images, elles semblent s'auto-engendrer. Autrement dit, le Réel se construit petit à petit comme un mélange de plans filmés, montés et réfléchis, un peu à la manière dont Kleist dit que les idées de l'écrivain lui viennent *en écrivant*. Dans ce sens, on peut dire que le cinéma de Paziienza est performatif : quelque chose se produit pendant le tournage, que le montage et le commentaire cherchent à interpréter, mais en posant de nouvelles questions. Il faut savoir que Paziienza ne monte pas lui-même ses films, même s'il donne des indications à son monteur. L'essentiel, pour lui, se passe bien au moment où la caméra tourne, ou quelque chose comme un événement peut advenir. Aussi, plutôt que la figure du tissu, qui fait trop penser encore au montage alterné, c'est plutôt la figure dédaliennne du méandre qui convient au type de montage des films de Paziienza (ce n'est pas pour rien que *Tableau avec chutes* consacre une bonne partie de son temps au mythe d'Icare et de Dédale).

Le second procédé anti-naturaliste de Paziienza est l'auto-filmage. Paziienza se met en scène dans chacun de ses films. Il s'agit d'affirmer clairement la subjectivité du point de vue proposé sur le monde, avec une sorte de narcissisme comique. Paziienza a de grands modèles derrière lui : *Portraits d'Alain Cavalier*, et mieux encore, les Godard des années 80-90 depuis *L'été à Freddy Buache*. Comme Godard, Paziienza pose, de film en film, la question de la nature de l'image. Une image, est-ce la même chose sur un tableau, sur une pellicule, en vidéo, en numérique ? La plupart de ses films semblent s'interroger sur la matérialité des images.



*Tableau avec chutes* part d'une interrogation sur le tableau de Bruegel : que se passe-t-il face au tableau, quand on le voit au musée ? Que dire de sa copie peinte ? Que peut-on voir sur une reproduction du tableau, que Paziienza arbore sur un t-shirt qu'il montre à ses voisins ? Ce tableau nous parle-t-il de peinture, ou de la Belgique ?

Dans *Archipels Nitrate, notes pour une cinémathèque* (2009), qui est un montage d'une centaine ou plus (l'auteur dit « des milliers ») d'images extraites de films, une sorte d'histoire du cinéma résumée en une heure, la question de la pellicule abîmée, restaurée, revient sans cesse, confrontée à la « restauration » des gueules cassées de la guerre de 14-18, comme si, par ce rapprochement, Paziienza suggérait qu'il existe une isotopie entre le contenu des images filmées et leur matérialité : un film a une durée de vie et de mort comme un être vivant, faire du cinéma c'est donner la vie et la mort.



Des images. Par milliers. Avec ou sans sons. Parfois intactes, d'autres fois rayées, virées, presque effacées. Des images par milliers qui reviennent à l'esprit de manière sauvage et incontrôlable. Pourquoi ce plan de *Sayat Nova* de Paradjanov, pourquoi cet autre de *The great train robbery* de Porter, pourquoi ce regard de Maurice Ronet dans *Le feu follet* de Louis Malle ou ce visage de l'enseignant sidéré par la beauté de son élève dans *De man die zijn haar kort liet knippen* de André Delvaux ? Pourquoi ces images s'incrument-elles, survivent-elles à d'autres ? Je l'ignore.

Soustraites à leur récit initial, ces images nourrissent-elles dans *Archipels Nitrate* ? une nouvelle partition visuelle. Et c'est un peu le lot de toutes les images car ? mémorisées ? tout spectateur en fait un usage très intime et détourné pour lequel il n'a de comptes à rendre. Vues, aimées ou pas, elles nous appartiennent aussitôt. Elles cristallisent en elles ? parfois - un monde, une vision du monde. Ce qui soude, lie une image à une autre est imprévisible, archaïque. En nous, ces images ? de films, d'époques, d'écritures différentes - se parlent, se regardent, s'échangent du sens. Et qu'on le souhaite ou pas, elles parlent toutes de temps. Toute image garde la trace d'un temps.



J'aime penser que le « cinématographe » ne s'est occupé que de ça : saisir ce qui n'est déjà plus, injecter une vitesse « virtuose » dans un fragment inanimé (un photogramme) et recréer un leurre essentiel. Il s'agit donc de croire (au leurre) et de s'y faire (à ce jeu-là). On pourrait même supposer que le « cinématographe » est le premier outil de masse qui nous a permis de jouer avec la mort sans en avoir l'air, de jouer ou jouir avec ce qui s'efface. De soustraire cela ? le temps d'une séance ? au tragique, de transformer le rapport à la disparition en un jeu. De voir? d'avoir l'impression d'être regardés par ceux qui sont là? devant nous? sans qu'ils soient encore de ce monde. Et ainsi soit-il.

*Scènes de chasse au sanglier*, le film précédent, était une réflexion sur la survivance autrement plus dramatique et biographique, puisqu'il s'agissait de faire un film avec (ou contre) la mort du père. Mais c'est aussi dans ce film que la réflexion sur la matérialité des images est la plus étendue, puisqu'on voit tout le spectre des images en mouvement convoqué, depuis le fusil chronophotographique de Marey jusqu'au téléphone portable. Le sanglier comme métaphore du Réel, la chasse comme métaphore du cinéma : quelle est la meilleure arme pour débusquer et abattre le Réel ?



Car c'est bien la question du Réel qui compte pour Paziienza, beaucoup plus que celle de la nature de l'image cinématographique. Le Réel serait toujours au présent pour Paziienza, tandis que le Cinéma serait toujours au passé pour Godard. En réalité, l'image n'intéresse Paziienza qu'en tant qu'outil pour capter le Réel. Et on peut même aller plus loin, puisqu'il affirme, dans plusieurs entrevues que longtemps il a cru que le Réel *pouvait être capté que par cinématographe* (art de produire des images), pour Paziienza, n'est pas une façon de représenter le Réel, c'est-à-dire de prendre de la distance vis-à-vis de lui, d'en donner une image intelligible, d'en faire un objet de connaissance (comme le fait le documentaire naturaliste). Au contraire, le cinéma est la seule manière de se plonger dans le Réel. Le Réel ne prend corps qu'à travers l'image. Position très paradoxale, que Paziienza explique de manière psychologique : l'image met à distance du Réel et permet de se loger dans une situation confortable, quand le Réel est trop inquiétant, trop erratique, trop dangereux. L'image est un abri quand le Réel fait peur. Si Paziienza était plus courageux, a-t-on envie de commenter, il ferait de la politique, il interviendrait sur le terrain, il serait agriculteur ou activiste. Les mains dans le charbon (comme son père mineur) ou la terre (comme sa famille d'agriculteurs des Abruzzes).

Dans le même temps, les films de Paziienza montrent ses tentatives diverses pour affronter cette peur, aller au dedans du Réel. Le rôle de l'image change alors : elle enregistre un événement. Mais cet événement se produit parce que Paziienza le suscite pour son film. Autrement dit *l'image provoque l'événement qu'elle enregistre*

Le cas de figure le plus simple ? qui le rapproche de documentaristes *raw stream* comme Michael Moore ? est de



se mettre en scène en train d'interroger les gens, protocole traditionnel du documentaire qu'il adopte surtout dans ses premiers films, comme *Tableau avec chutes*. L'événement filmique est, dans ce cas, la réponse de l'interviewé. Mais son intervention peut être plus subtile et expérimentale.



*Esprit de bière* est révélateur de ce type de démarche qui constitue la véritable signature de Pazienza. Tout le film, une commande d'Arte pour une soirée Théma sur la bière, peut être vu comme une expérience chimique : que se passe-t-il quand on boit de la bière ? Que produit cette rencontre entre un corps liquide contenant du gaz et un corps solide contenant d'autres gaz (le corps humain) ? Et d'abord le film semble s'orienter vers une parodie de documentaire scientifique ? rôle traditionnel de l'image qui représente, donc fait comprendre le Réel. Mais bientôt le film dérape, et Pazienza fait faire à ses parents une série d'actions qu'eux-mêmes ne comprennent pas (comme son père le lui dit), mais qui changent complètement l'orientation, la question, le propos du film. Ce n'est plus d'une rencontre chimique dont il est question, mais d'une rencontre humaine ? Pazienza spinoziste.

Le plus bel exemple d'image performative est cependant fourni par *Scènes de chasse*, film de crise, film où la mort du père de Pazienza joue le rôle de catalyseur d'une question angoissante : l'image peut-elle vraiment saisir le Réel (ici la mort, c'est-à-dire l'absence de mouvement, de vie, donc d'image) ? Comment faire, quand le Réel surgit de lui-même, quand son cours imprévisible s'impose comme un raz-de-marée, pour le maîtriser malgré tout, pour l'encadrer dans des images ? Dans *Tableau avec chutes* la question s'était déjà posée, alors que, pendant qu'il tournait ses entrevues sur Bruegel, des manifestations massives avaient secoué la Belgique. Pazienza avait réussi, dans son film, à rattraper le Réel et à l'intégrer dans son projet. Mais la mort du père, au moment du tournage de *Scènes de chasse*, et son deuil impossible, a semblé pour un temps un Réel trop puissant pour les images. Ce film est une façon d'enterrer le visuel avec le père, de tenter de lui substituer le tactile, pour voir si le toucher n'est pas plus apte à capturer le Réel. Comment vivre sans son père, sans sa mère ? revient à se demander : comment vivre sans image ? Et cette question, posée dans un film ?



---

Au programme, ce dimanche soir :

### **Scènes de chasse au sanglier**

46 minutes, béta digit, 4/3 Letterbox, couleur, stéréo, Belgique?France, 2007.

Ecrit et réalisé par Claudio Paziienza

Produit par : Claudio Paziienza (Komplot films etc. - Bruxelles), Patrice Nezan (LESFILMSDUPRESENT - Arles).

Avec : Jacques Sojcher, Carlo Paziienza, Filomena Magro.

Image: Vincent Pinckaers, Claudio Paziienza, Rachel Simoni, Rémon Fromont.

Son: Irvic D'Olivier

Montage: Julien Contreau

### **Archipels Nitrate**

62 minutes, béta Digit, 16:9ème, couleur, stéréo, France, 2009.

Ecrit, réalisé et produit par Claudio Paziienza.

Montage : Julien Contreau.

Images : C. Paziienza, V. Pinckaers.

Son : Irvic D'Olivier.

### **Notes**

[1] Claudio Paziienza, « Archipels Nitrate », présentation du dossier de presse, 2008.

[2] On pourra se reporter notamment aux entretiens et aux articles réunis dans *Images documentaires*, n° 67/68, 1er et 2e trimestre 2010, sur Claudio Paziienza.

[3] À une étudiante qui lui demandait, après projection de ce film à la Villa Arson, s'il l'avait aidé à faire le deuil de son père, Paziienza répondit simplement : « Non ».

## Commentaires

2012-01-15 10:55:19 - kolibet

Moi qui suis en train de préparer une séance pour l'Observatoire, dans laquelle la question du Réel au cinéma est aussi importante, je trouve très intéressante cette présentation - mais je reste un peu perplexe (comme Thomas, semble-t-il, quand il dit que si Paziienza était plus courageux, "il serait agriculteur ou activiste").

Finalement, de quoi parle-t-on, quand on dit "le Réel" ? On peut désigner l'espace dans lequel nous vivons, un espace commun, conventionnel, construit par notre éducation, et dont le documentaire "naturaliste" rend assez bien compte (participant de cette construction qui se poursuit pendant toute notre vie, à travers toutes sortes de "médias"). On peut aussi (et il semble que ce soit l'optique de Paziienza) désigner le Vécu individuel, qui est partiellement informé par cet espace commun, mais aussi par tout l'arrière-plan d'expériences propres à l'individu, et qui donne à chaque évènement sa résonance unique, im-(ou difficilement)-partageable. Quand Thomas conclut en parlant du toucher qui serait peut-être "plus apte à capter le Réel", on voit que ce mode est éminemment individuel - une image peut se partager, mais un contact tactile ?..

Je crois comprendre que le langage peut être considéré comme la possibilité, malgré tout, d'établir ce partage, pour que du Réel, au second sens, vienne nourrir le Réel commun - mais grand me paraît le risque du fatras, qui restera lettre morte dans l'espace commun... Le cinéma expérimental nous en a largement abreuvé - mais je pense à Jonas Mekas, qui a fait du cinéma à la 1ère personne, et qui sauve des instants intimes par un recours incessant à des artifices très simples (secouer la caméras, flous, accélérés) visant une poétisation de la vie - ici, la Beauté est ce qui rend le Réel partageable.

Je suis curieux de voir comment Paziienza tente ce partage...

2012-01-26 10:45:11 - Aka - simpleappareil@free.fr - <http://simpleappareil.free.fr>

En substance, Angelo disait qu'il fallait prendre à la lettre les propos de Paziienza, dans le plan central de *Scène de Chasse* : Paziienza faisait du cinéma pour être dans le même cadre que ses parents. C'est tout le drame du cinéaste désormais : une fois disparus ses parents, à quoi bon faire une image ? Comment faire un nouveau film ? Réponses : *Archipels nitrate*, avec les images des autres ; *Exercice de disparition* : le vide est central mais le film sonne un peu creux. Fin d'une période.

Mais que signifie au fond "partager le cadre avec son père" ? Il y a quelque chose qui se brise avec cette fameuse séquence, où Paziienza filme son père sur son lit de mort (et vient s'inscrire à l'arrière plan de l'image) : ils ont beau partager le même cadre ? c'est sur image qu'est énoncée cette idée ?, le fantasme ne s'accomplit pas : le père est mort, il n'y a pas de réel "partage", même l'image n'accomplit pas de miracle. Le père est bien mort et c'est juste une image de mort. Le père n'a pas rejoint le monde des images, on ne voit que sa mort. La mort est la *réalité* dernière - précisément ce qui ne veut pas jouer le jeu des images, l'illusion des images. Pire, c'est cette illusion qu'elle déjoue. Paziienza s'est trompé, il ne fallait surtout pas ? surtout pas ! ? tourner ce plan (qui était l'aboutissement, le prix à payer peut-être, de sa logique de l'essai filmé et du subjectivisme : il se devait, il devait à sa posture d'auteur exhibitionniste, à tout son cinéma jusque là, de tourner ce plan ; en dernière analyse, il ne pouvait pas ne pas le tourner : ce subjectivisme n'était pas une narcissisme mais une aventure totale avec le fait de faire des films. Cette séquence devait signer son engagement dans les images, elle liquide sa croyance).

Il ne fallait surtout pas faire cette image de mort, pour pouvoir continuer à croire aux images. Paziienza a tout perdu : sa croyance et son père. ("Moi et mon père sommes dans le même cadre mais la vérité est que nous ne le partageons pas" : défaite mortelle de l'image).

Orphée ne doit pas regarder Eurydice (: il ne peut que l'imaginer).

Copyright : Golsenne - 2011-12-04 18:55:36