

## Claudio Paziienza, le conspirateur du cinéma

André Roy

---

Le film-essai ou l'oeil sauvage

Number 159, October–November 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67800ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Roy, A. (2012). Claudio Paziienza, le conspirateur du cinéma. *24 images*, (159), 18–18.

# Claudio Paziienza, le conspirateur du cinéma

par André Roy



SCÈNES DE CHASSE AU SANGLIER (2009)

F ilm-essai, film expérimental, film moderne, film d'avant-garde. Toutes ces dénominations sont appropriées pour décrire les films du cinéaste belge Claudio Paziienza. Son cinéma est porteur de la dialectique la plus fondamentale au cinéma sur le savoir et le regard : que les images et les mots établissent constamment, irrémédiablement un rapport aigu avec le réel.

Ce rapport est chez Paziienza tendu, distancié, parfois incongru, parfois poétique. De *Tableaux avec chutes* aux *Exercices de disparition* en passant par *L'esprit de bière*, *L'argent raconté aux enfants et à leurs parents* et *Scènes de chasse au sanglier*, les films, par tout un jeu de décalages et de forçage entre les images et les mots, placent le spectateur au centre de leur discours pour mieux le déstabiliser. Par coïncidences et écarts, par rapprochements et glissements, ils décentrent le spectateur qui se trouve dès lors empêché de donner quelque priorité soit aux images, soit aux mots. Chaque film, objet non clos, s'ouvre ainsi à la tension des sens, à leur torsion, à leur vitesse, dans une logique narrative « disséminante ». Le rapport entre les images et les mots devient un cinéma qui, avec ses sujets au premier abord graves et encyclopédiques (le capitalisme, la chasse, la bière, la mort, etc.), prend à témoin le spectateur pour mieux lui léguer l'incertitude sur ce qui reste de ces images et de ces mots une fois l'œuvre terminée.

Claudio Paziienza reste dans la non-maîtrise, dans un ordre de la perception où s'agencent dans l'après-filmage plans et séquences « célibataires ». C'est bien en ce sens qu'on peut définir ses films comme des films-essais : dans le vrac des images et des mots, il faut saisir ce qui est nécessaire au film. Rien n'est théorisé à l'avance. Pas de maîtrise donc, pas de langue de bois chez ce cinéaste qui a été probablement imprégné par le surréalisme belge pour affronter comme il le fait l'imprévisible et l'improbable. *L'esprit de bière* en est la plus évidente illustration, qui se traduirait ainsi : « Chercher l'esprit de la bière, c'est chercher à penser ». Le chemin qui mène à cette pensée est à la fois savant et iconoclaste, concis (il y a un côté scientifique dans la démonstration) et extravagant par les analogies créées. Chemins de traverse : Paziienza cherche, pense trouver, pour

ensuite s'écarter de l'objet de sa réflexion ou de son enquête, finit par y revenir, affirmant toujours non son autorité, mais sa présence comme ligne de fuite plutôt que comme point d'ancrage. Le film est un ruban de Möbius. Tout bouge et rien n'est à sa place. *L'esprit de bière* – mais nous pensons à d'autres opus, comme *Scènes de chasse au sanglier* – n'épuise pas son objet, mais le rend énigmatique, c'est-à-dire non résumable.

Ce cinéma n'est donc pas une quête qui irait au fond des choses, mais une recherche qui tient du tâtonnement comme du coq-à-l'âne, de la surprise comme de l'évidence. On pourrait dire de ce cinéma qu'il est fait pour se tromper en tournant ainsi en rond, en s'égarant, en ne prenant jamais la ligne droite, mais en rôdant autour de son sujet, s'en approchant à pas de loup ou ludiquement, en passant du rire au pathétique. C'est ainsi que le cinéaste s'aide à cheminer, c'est-à-dire à terminer ce qui a été commencé. Filmer, vouloir saisir le réel par tous les moyens relève d'un défi, d'une volonté de venir à bout des illusions que nous tend constamment le cinématographe.

Paziienza ne veut pas convaincre son spectateur – mais, certes, lui faire plaisir. Son discours est lacunaire et parle beaucoup de lui-même, de sa famille, de ses goûts, des penseurs qui le guident. L'auteur précise toujours le lieu et le cadre du film ; il ne triche pas sur sa position et sa posture : je suis ici, c'est la maison de mes parents, j'aime telle et telle chose, etc., et c'est avec cela que je prends des notes sur le monde. La matière du film deviendra ces notes, choses solides et labiles, vraies et inventées, documentées et rêvées.

Voilà sa manière de faire, c'est-à-dire son style qui marquera le film, le pourvoira d'une identité qui prendra la forme d'une résistance au leurre, à ces illusions du cinéma documentaire dominant. Avec les mots et les images, Paziienza plie et dépie le sens, noue et dénoue le discours pour qu'un peu de vérité sur le monde advienne dans la métamorphose du non-vu en ce visible qui viendra à notre rencontre. Ce cinéaste lent et subjectif, inquiet et contraint, amusé et amusant, chagriné et mélancolique est un conspirateur des formes. ■