



A Quaregnon, Chemin du Paradis, entretiens avec des passants sur le bonheur.
photo : J.-M. Vervoort

tableau avec chutes

résumé

Un ciné-journal drolatique pas tout à fait intime ni outrageusement public. Après avoir été vérifiés, décortiqués, polissés et calibrés, vos yeux découvrent un inénarrable tableau et quelques figures d'un indicible pays. Le tableau, c'est **Paysage avec la chute d'Icare** peint par Pieter Bruegel vers 1555. Le pays, c'est la Belgique. Entre les deux, un réalisateur, des chômeurs, des psychanalystes, des philosophes, des Présidents de partis, un Premier Ministre... se questionnent assidûment sur un sujet : qu'est-ce donc que REGARDER ? Docte question aux multiples ramifications à laquelle le film veut répondre simplement et avec la complicité d'un invité d'honneur : Icare en personne !

désir de film

des ateliers organisés par les auteurs & réalisateurs de l'ARBRE, en collaboration avec la Direction régionale Jeunesse et Sport, Films en Bretagne, le soutien du Conseil régional de Bretagne et, pour cette édition, de l'association Daoulagad Breizh et de Jean-François Laguionie.

1997 / 103 minutes / Beta Digital / écrit et réalisé par Claudio Paziienza / image : Jean-Marc Vervoort, Dominique Henri, Claudio Paziienza / son : Pierre Mertens, Jacques Nisin / montage : Michèle Hubinon / montage son : Etienne Curchod / costumes : Corinne de Laveleye / mixage : Franco Piscopo / interprétation : Claude Semal, Carmela Locantore, Noël Godin / textes dits par François Ducat, avec un poème de Jean-Pierre Verheggen / production : Giovanni Cioni, Arte-Belgique - Carine Bratzlavsky, Arte-Strasbourg - Pascale Cornuel / productrices associées : Carine Bratzlavsky, Anne Hilaire, Christine Pireaux.

Claudio Paziienza

Pour beaucoup d'entre nous, je crois, la rencontre avec Claudio Paziienza à Douarnenez en août 2004 fut un régal, tant il nous donna pendant plus de deux heures un moment d'intelligence rare, et d'émotion aussi, quand, se livrant publiquement au jeu d'une introspection forcée, il en venait à s'égarer lui-même dans le doute de sa propre recherche, de ses propres films.

Pour Claude, semble-t-il, il n'est pas de chemin (de salut ?) sans la volonté de placer le « symbolique » au cœur de ses films. Selon lui, seul le symbolique peut donner (redonner ?) un sens au « réel ». Ce faisant, il pose aussi la question du « style », qui va de pair ; car le symbolique ne se capte pas comme le réel en appuyant simplement sur un bouton : il se construit. D'ailleurs, ajouterais-je, ne surgit-il pas souvent en sortant précisément du cadre des éléments du réel, pour ne garder que ce qui fera symbole ?...

Vaste question donc et question essentielle pour tous les documentaristes qui ont choisi le réel comme matière première ! Vertigineuse question aussi pour des documentaristes qui cherchent leur voie dans une télévision de plus en plus formatée et toute entière, ou presque, comme aspirée vers l'esthétique de la caméra de vidéo-surveillance plutôt que vers celle du poème ; quand elle n'est pas occupée à imaginer des documentaires hollywoodiens, loin des regards d'auteurs – plus humbles –, loin des regards posés sur les autres, le monde et soi-même ; loin de ceux de Claudio...

En écoutant Claudio Paziienza, je repensais à une phrase du cinéaste Alain Tanner : « *il faut capter le réel et l'emmener ailleurs* ». Car il est clair que du *Loft* à *Strip-tease* en passant par les informations, les héros récurrents des séries (flics, médecins, instituteurs, juges) et bon nombre de documentaires du « réel », la télévision est aujourd'hui submergée par un réel relevant - au contraire - des idéaux d'un « naturalisme » exacerbé ! Et trop de réel ne tue-t-il pas le réel ?...

Alain Gallet, réalisateur

Douarnenez le 22 août 2004, lors du Festival de Cinéma consacré aux Belges...

Brigitte CHEVET

Ces rencontres que nous faisons avec « désir de film » font partie de ce qui nous nourrit dans ce métier. Nous avons tous été très impressionnés par *Tableau avec chutes*, le film de Claudio Paziienza qui a bien voulu répondre à l'invitation et du Festival de Douarnenez et de l'ARBRE. Nous allons nous donner le temps nécessaire pour parler ; la seule règle du jeu étant que l'on essaye de ne pas parler tous en même temps ! En général ces rencontres sont réservées aux professionnels, ce n'est pas pour exclure les gens qui ne le sont pas, c'est simplement parce que nous avons à cœur de parler de comment fabrique-t-on le film en tant que réalisateur ; voir en quelque sorte les arrières cuisines du film ! Cela n'empêche évidemment pas de parler du fond du film. Vous pouvez prendre la parole quand vous voulez, il n'y a pas d'animateur officiel dans cette discussion.

Claudio PAZIENZA

Je suis né en Italie en 1962, mais je suis arrivé en Belgique assez jeune. Mon père était mineur. Ma mère, femme au foyer. J'ai été scolarisé dans des écoles italo-flamandes dans le Limbourg, une région assez calme de la Belgique. Comme le projet de mes parents était de rentrer en Italie, mes frères et sœurs et moi sommes allés dans une Ecole Européenne. J'ai donc passé le Bac en italien, c'est-à-dire dans ma langue maternelle. Par la suite je me suis intéressé à la sociologie et à l'ethnologie. J'ai passé un diplôme d'ethnologie à l'Université Libre de Bruxelles. En 1982 j'ai essayé le concours d'admission à l'INSAS (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle) mais n'ai pas été reçu. J'ai également raté l'entrée au Centro Sperimentale de Rome en 1985.

J'ai commencé à tourner en super 8, après avoir beaucoup fréquenté la Cinémathèque de Bruxelles, un endroit magnifique... mon école ! J'ai tourné des courts-métrages autofinancés, puis avec des aides du Ministère de la Communauté française de Belgique ; par la suite, mes projets de documentaires ont été aidés et suivis par l'unité de programme de la Sept, à la tête de laquelle il y avait déjà Thierry

Garrel et un anthropologue, Jean-Paul Colleyn. Voilà un peu comment j'ai pu réaliser mes premiers films.

De 1986 à 1992 je m'étais consacré à la réalisation de mon documentaire *Sottovoce (A voix basse)*. Une expérience compliquée et douloureuse à plusieurs points de vue. J'ai commencé à préparer *Tableau avec chutes* en 1995, dans le cadre d'un projet de soirée thématique autour de la Belgique, pour Arte. Et cela avec la télévision belge (RTBF) mais surtout avec l'antenne d'Arte en Belgique à la tête de laquelle il y avait Carine Bratzlavsky.

J'ai également créé une maison de production. Il y a presque une maison de production par réalisateur, en Belgique ! Cela n'a peut-être pas été un choix très judicieux. En développant ce projet (*Tableau avec chutes*) je me suis rendu compte que c'eût été très difficile de travailler dans une équipe de production où les rituels sont souvent bien dessinés. Quand je démarre une production, j'engage des gens pour une durée déterminée, puis on se quitte si possible en bons termes. Les « bons termes » passant par le respect des contrats et mon engagement à payer les gens avec lesquels je travaille.

Brigitte CHEVET

Est-ce que l'on peut revenir au tout début de l'histoire de *Tableau avec chutes*, reprendre les choses chronologiquement ? Nous sommes tous étonnés de la façon dont tu as trouvé une sorte de liberté, à différents niveaux, dans ce film. Comment y es-tu arrivé ? Comment est arrivé le projet de ce film ?

Claudio PAZIENZA

Moi aussi je suis surpris... Je vais y revenir. Mais pour parler du contexte, j'ai éprouvé par deux fois une sorte de sidération, quelque chose d'étrange, de physique. Quelque chose de proche de ce qu'il convient d'appeler le « syndrome de Stendhal ». Quelque chose qui vous emporte au-delà de la raison. Tout d'abord c'était devant une frise qui se trouve à Berlin, au Musée de Pergam. Puis ce tableau de Bruegel, assez simple au fond dans sa composition mais qui m'a mis dans un état second, comme s'il résumait une série de choses qui se

passaient à ce moment-là de ma vie. J'ai voulu comprendre ce qui se jouait derrière cet état d'âme-là. Le démarrage de ce film réside dans cette sidération, comme si de manière intuitive j'avais trouvé le support à partir duquel je pouvais étaler une série de questions qui s'agitaient confusément en moi.

Corto FAJAL

Tu as donc tout de suite fait le lien entre le tableau qui te provoquait cette sensation et un film que tu désirais faire...

Claudio PAZIENZA

Il y a un lien. Contrairement à ce que j'avais fait avant, j'ai senti que je ne pouvais plus préparer mes films de manière trop minutieuse. J'ai senti que je ne pouvais plus anticiper à l'excès, à outrance comme je l'avais fait sur le film tourné précédemment en Italie. Je ressentais comme une topographie du désir et j'ai compris que cet outil - le cinéma - je pouvais m'en servir comme on se sert d'un ouvre-boîte, pour toucher à des choses auxquelles je n'arrivais pas à toucher, ni par l'écrit, ni par la pensée, ni par d'autres voies. L'idée du film venait aussi du fait que je n'avais pas l'impression que cela ne concernait que moi. J'avais presque l'impression que cela se projetait sur un pays, sur l'état d'âme d'un espace, d'un temps, d'un présent. A partir de cette intuition, j'ai essayé d'imaginer une manière d'approcher ce futur film en me libérant d'un rituel, toujours identique jusque-là, quelque soit le sujet. Ce rituel de production, de tournage... m'en libérer pour voir ce qui se passe lorsque l'on se dit : voilà le canevas, le parcours et voyons ce qui va se passer dans ce moment qui est en train de devenir un film. Mes autres projets se sont construits autour du souhait de me servir de la machine cinéma comme d'une machine à « se penser », comme d'une machine à dégraisser cette intuition initiale : de quoi s'agit-il dans ce tableau ? Questionner, sectionner, étaler... effectuer tout un rituel pour arriver à toucher quelque chose que j'aurais du mal à toucher par d'autres voies. Si l'on peut parler de révélation, c'est qu'il se produit quelque chose qui ne se produit pas autrement. Pasolini disait : « *Pourquoi faire un film si l'idée que l'on en a est déjà parfaite* ? ». Il y a là toute la notion de désir.

Brigitte CHEVET

Pourtant, le film que tu as fait est très écrit. Peux-tu nous expliquer comment est-ce possible de faire un film « work in progress » qui soit aussi écrit ?

Claudio PAZIENZA

C'est très trompeur en effet. C'est comme le style d'un écrivain, j'ai

des partis pris. Par exemple j'ai du mal à utiliser le contre-champ. Je suis plutôt avec le sujet que je filme dans mon cadre. J'utilise le mouvement dans certaines situations, cela finit par créer le leurre d'une écriture. Mais ce ne sont que des fragments. Ce qui se produit, pendant le tournage, c'est presque la récolte des mots. Cette phrase, elle va ensuite s'inscrire calmement entre un tournage et un montage ; je ne vois ce que j'ai filmé qu'au moment où je suis dans une intimité avec ce que j'ai fait, bien après le tournage. C'est vrai que je suis allé voir un Premier Ministre pour lui poser la question : que pensez-vous de ce tableau ? Mais en fréquentant cette matière, je me rends compte qu'en réalité j'ai filmé autre chose que ce que je voulais filmer ; et je me rends compte aussi que c'est bien plus intéressant. La rencontre révèle autre chose, le tableau est un prétexte et je me rends compte que les choses qui se produisent au fur et à mesure restent dans ce questionnement autour de ce qui m'a saisi. C'est en cela que je vois ce que j'ai filmé bien après.

Ariel NATHAN

La jubilation que l'on ressent en tant que spectateur, elle procède beaucoup de l'impression de voir un film en construction, sans arrêt. Le film commence par un tableau, donc on se dit bien qu'à un moment ou un autre on va aller voir un spécialiste, un conservateur de musée, et la jubilation réside dans le fait que la manière par laquelle cela arrive ne correspond pas à ce qu'on attendait. Par la façon dont cela vient, par la présence dans le cadre, c'est autre chose qui nous est offert. On a l'impression d'assister à l'équivalent de ce qui, dans le genre littéraire est la chronique intime. Comme si l'on voyait quelqu'un qui fait son journal. Il y a des notations sur l'état du pays à un moment donné, des notations du type : tel jour à telle heure je vais voir le Premier Ministre... Mais ce n'est pas seulement une chronique intime, c'est aussi un essai, un essai sur le regard, le rapport du réalisateur à la réalité, et c'est là que cela devient passionnant, puisque cela nous ouvre des portes sur ce qu'est le réel. Cela paraît très écrit. Tu dis : c'est au montage que je vois, mais quelle est la phase de pré-écriture, de conception, quelle est la relation concrète entre : j'écris une scène, je la tourne, je la monte ?

Claudio PAZIENZA

Pour revenir un peu avant : qu'est-ce qui fait qu'une télévision se dit « *on va mettre un peu d'argent dans ce projet* » ? Nous avons tous l'expérience de cet objet ingrat et à double tranchant qu'est le dossier. C'est presque un genre littéraire en soi ! J'ai siégé dans une commission de sélection au Ministère, les dossiers qui m'agaçaient le plus c'était ceux dont en les refermant je me disais : tout est là ! je n'ai aucune envie de voir ce film puisque je viens de le voir ! Au

Croquis de Jean-François Laguionie inspiré du tableau
"Paysage avec la chute d'Icare" de Pieter Bruegel.
Avec l'aimable autorisation des Musée royaux des Beaux-Arts
de Belgique.



contraire, un texte qui flirte avec le film à venir est aussi exaltant que difficile à prendre en compte. Je pense que ce film - **Tableau avec chutes** - a été possible parce qu'à un moment il y a eu la complicité de quelqu'un qui partage vos questions plutôt que quelqu'un qui exige de voir (sur papier) un film qui n'existe pas encore. Où est-ce que je veux en venir ? Ce qui existait avant le film, c'était un texte de 60 pages, qui me servait de canevas : voilà le sujet, le tableau comme premier cercle. Autour du premier cercle, mes questions, mais aussi celles qui me semblent être celles de ma génération, de mes amis, par rapport à cet espace, la Belgique et à ce temps. Le deuxième cercle est constitué par la famille, ceux à cause de (ou grâce à) qui on est là, les hommes politiques auxquelles on s'intéresse ou bien qui vous harcèlent et le troisième cercle, qui pourrait être le mythe. La façon astucieuse qu'a eu Bruegel de mettre en scène le mythe, cela ne nous parle-t-il pas de la Belgique ? D'où ma vision de la Belgique en 1995, lorsque je me disais : j'ai l'impression d'une tragédie sourde, invisible, qui n'arrête nullement le cours de l'histoire.

Corto FAJAL

Ton projet n'était pas très écrit, mais bien pensé dès le départ. Le tableau était donc bien censé t'amener vers ce canevas que tu avais écrit.

Claudio PAZIENZA

Il y a quelque chose d'écrit, mais qui n'est pas le film in fine.

Brigitte CHEVET

Est-ce que dans ce dossier il y avait déjà la voix off ?

Claudio PAZIENZA

Non pas du tout. Il n'y avait ni la voix off, ni l'intention de la deuxième personne. Je pense que beaucoup de choses se jouent dans le rapport de ceux qui ont décidé de vous aider ou pas. A la commission de sélection où je siégeais, quand je voyais arriver des projets où la voix off était déjà écrite, j'étais catastrophé.

Brigitte CHEVET

Et pourtant, l'image est construite en fonction de la voix off, elle a bien du précéder le tournage...

Claudio PAZIENZA

Il y a le canevas, puis la question qui guide le film à savoir : qu'est-ce que regarder ? Et c'est ainsi que j'ai tourné, puis suis parti en salle de montage. En fréquentant cette matière, j'ai voulu courir le risque d'écrire au jour le jour la voix off pendant le montage. Je me suis dit que, pour une fois, je me passerai de ma manie de faire précéder la raison. Ces images sont venues s'inscrire de façon fluide dans cet ensemble. Je suis devant ce tableau, je fais un travelling avant, au moment où je tourne ce plan, je ne sais pas que je vais y mettre cette voix off qui dit qu'à un moment une sorte de chant s'est installé : « *un homme laboure son champ, un berger regarde le ciel, un bateau rentre au port, un homme se noie...* » Je commence à imaginer cela et je me dis que je peux rechercher des archives à la TV. C'est important pour moi d'imaginer que la production peut se plier à ce que l'écriture exige. J'ai souvent l'impression que beaucoup de films ne parviennent pas à une forme de grâce parce qu'ils subissent un rituel qui n'est pas celui que le sujet voudrait rencontrer.

Charles VERON

Qu'est-ce qui se passe dans cet espace temps entre le moment où tu filmes quelque chose de manière un peu intuitive, ensuite le moment du montage où cela prend sens, où tu découvres le sens peut-être ailleurs que là où tu l'avais situé ? Ce temps intermédiaire, de quoi est-il constitué ? d'angoisse ? de questionnement ?

Claudio PAZIENZA

Ce n'est pas jubilatoire sur le moment. Qu'est-ce qui surgit au moment où je m'absente de moi ? Est-ce que cela est plus intéressant qu'au moment où j'y suis, les pieds ancrés ? Quelque chose de fort persiste dans le projet, une sorte de foi - d'autres pourraient dire : "*c'est ta capacité à retomber sur tes pattes*" - une foi qui se traduit par le fait d'avoir une constance dans la question. La question varie mais pas autant que la ramification des déplacements. Qu'est-ce que voir ? Eh bien on le décline ! J'ai découvert que j'avais du plaisir à

éprouver le sens, une ivresse de la polysémie du sujet, de l'objet, ne plus pouvoir être harcelé par ce à quoi l'objet me renvoyait.

(silence)

Christine GAUTIER

Cela ne doit pas être facile au montage. Est-ce que tu travailles avec un monteur ou une monteuse ?

(rires)

Claudio PAZIENZA

Je travaille avec une monteuse, avec qui je me suis interdit d'avoir des relations autres que de réalisateur à monteuse ! Mais je vois où vous voulez en venir parce que cette expérience de voir l'objet prendre forme est compliquée. Beaucoup passent par une confiance aveugle : permettez moi de ne pas devoir justifier à tout prix la raison pour laquelle on va filmer cela... Je ne sais pas, mais quelque chose en moi le sait. J'avais 20 heures de tournage, dans lesquelles il devait y avoir 8 heures d'entretiens. Dans **Esprit de bière** j'ai travaillé de façon semblable mais la voix s'installait et je n'avais pas les images que j'aurais aimé avoir. J'ai donc fait des petits dessins que j'ai filmés et la durée me permettait de voir si cela pouvait fonctionner ou pas. Je vais dans le lac avec mon père, je filme un plan très large et je me rends compte que cela ne se termine pas très bien.

Christine GAUTIER

Il faut donc que votre monteuse ait la souplesse d'essayer, qu'elle accepte de partir dans ce monde qui est le votre. Ces 60 pages sont en fait une immense note d'intention.

Claudio PAZIENZA

Ce fut une expérience parfois pénible pour elle, pour le preneur de son et le cameraman aussi.

Charles VERON

Comment est-ce que tu impliques tes parents ? Est-ce que tu leur fait partager tes questionnements ou est-ce que tu les prends tels quels ?

Claudio PAZIENZA

Je les ai toujours impliqués, pour diverses raisons. La première raison, c'est que faire un film, c'est une manière d'être avec eux. L'autre question qui m'importe, c'est d'incarner des propos mais aussi le fait que l'on ne fait pas l'économie de soi, même lorsque l'on n'est pas devant la caméra. Une fois que l'on est en paix avec cela, on se sent libre. Comment cela se traduit-il, c'est une autre chose... Boris Lehman s'y prend d'une façon, Dominique Cabrera d'une autre, Henri-François Imbert encore autrement, bref, c'est une déclinaison. Ce qui m'insupporte le plus, ce sont tous les réalisateurs qui voudraient créer le leurre qu'ils sont invisibles dans leurs films. Cela va du narcissisme le plus indigeste - même s'il est anthropologiquement toujours intéressant - à d'autres formes plus subtiles, comme le portrait de Richard Dindo sur Che Guevara. Pour revenir à mes parents, je dirais aussi que je me suis servi de cet outil pour des choses que je n'aurais pas pu faire autrement. La vision du monde, qu'on le veuille ou non, se construit d'abord autour d'une table de cuisine familiale. Pour moi ce lien minime est très important. Ce matin je disais à Patrick Jean (le réalisateur des **Enfants du Borinage, Lettre à Henri Storck**, également présent à Douarnenez) de manière ironique, que l'on parle peut-être de la même chose, en faisant des films très différents. On peut résumer cela par la question : qu'est-ce que le lien ? qu'est-ce qui nous lie ? Ce lien premier, de la famille, il n'est pas inébranlable mais il est très fort.

Ariel NATHAN

Pour revenir à cette idée d'assister à un film en train de se construire, je pense que la cuisine est fondamentale. L'exposition de ta famille et de toi-même nous donne à voir, pas simplement la construction du film, mais la construction de la pensée du réalisateur en mouvement : d'où il vient. Je n'ai jamais vu cela au cinéma de cette façon là, c'est fondamentalement ce qui fait la force de ce film. On le voit aussi dans tes autres films, ce n'est pas un simple procédé de

mise en scène. J'ai beaucoup apprécié la fabrication du pain, dans le geste qui rappelle la façon dont tu fabriques le film. On est dans le même mouvement. Mais ce qui m'a troublé, c'est que tu oses rajouter une scène de réel tournée en VHS, qui surgit au moment où on s'y attend le moins... Il y a la scène de ménage entre tes parents, qui n'est pas jouée... le père dit : "tu vas prendre une claque !" et heureusement il y a la caméra !

Claudio PAZIENZA

C'est le fait de croiser mon regard. Peut-être qu'à cet instant-là il se dit : je pourrais recevoir une claque en retour !

Ariel NATHAN

Je ne cherche pas d'explication psychanalytique, je dis simplement qu'en tant que spectateur, le grand plaisir que j'ai de ce que tu nous donnes à voir, de cette mise en scène, c'est que cette construction ne semble pas couler de source. Cette idée de la cuisine, d'où vient-elle ? C'est le lieu où l'on parle en famille, c'est le lieu où s'élabore le lien, c'est le lieu d'où il faut sortir pour ne pas étouffer ?

Claudio PAZIENZA

Je me pose la question avec vous. Mes grands-parents avaient une maison, comme beaucoup de paysans des Abruzzes, qui était composée d'une pièce au rez-de-chaussée et d'une pièce à l'étage. Puis, dans les années 60 presque tout le monde, dans ce village, s'est mis à construire une annexe au rez-de-chaussée : le salon. On y a mis la TV et, aujourd'hui, tout le monde utilise cette 2ème pièce comme un entrepôt. On n'arrive pas à se détacher de cette cuisine, on n'arrive pas à ne pas accueillir les gens dans cette cuisine. Il y a quelque chose d'intrigant et d'intéressant anthropologiquement. Pour moi le cinéma est plus proche de la cuisine qu'il ne l'est du théâtre. J'ai découvert que le désir de quelque chose peut naître d'une association imprévisible, sans être tributaire d'une tradition, d'un langage... Mes films sont un hymne à ce rapport très physique à la pensée. Prendre, tordre, couper, sectionner... quand vous parlez de jubilation, ce terme résume le sens de mon travail. En revoyant l'objet, je me rends compte que je suis un sujet désirant, que cette machine à penser fait de moi un acteur. Je jubile devant un film de Chris Marker, même si beaucoup de choses m'échappent... au fond j'ai la sensation – tout en ne comprenant pas toujours – que la vision d'un de ses films me rend intelligent (ou me rend mon intelligence) ! Tout à coup j'échappe à cette dimension culturelle qui voudrait que le monde est destin, qu'il est fini. Le sujet qui traverse les 3 derniers films que j'ai fait, c'est cela, un hymne à ce tourbillonnement jubilatoire de pensées dont on peut être le siège. Une machine à se penser et à revivifier cette conscience d'un sujet pensant, et certainement pas d'un sujet écrasant devant le poids du monde.

Philippe LUCAS

Je m'étais posé une question : celle de l'utilisation du tutoiement dans la voix off. C'est donc le film qui « te » parle...

Claudio PAZIENZA

Je n'avais pas l'impression, en faisant le film, que ce que je disais de moi ne concernait que moi. En même temps cette expérience m'a permis de sortir d'une intimité impartageable. Ce « tu », il remplissait plusieurs fonctions : le « je » eut été plus fermé, plus centripète. C'était aussi très étrange d'entendre un « je » sans que cela soit moi qui parle et tout en étant à l'image.

Corto FAJAL

Je voudrais revenir sur tes parents, qui sont presque les comédiens principaux dans tes 3 derniers films. Comment ont-ils accepté ce que tu fais ? Ce n'est pas le fils qui vient filmer ses parents, c'est autre chose, comment tes parents reçoivent-ils cela ? Ils deviennent comédiens, tu les mets en scène...

Claudio PAZIENZA

Ces choses sont possibles lorsqu'il y a une confiance qui va presque au-delà des explications que les réalisateurs peuvent donner à leurs comédiens. Dans *Esprit de bière*, pour la scène du lac, j'avais dit à mon caméraman d'essayer de ne pas rater la 1ère prise car relire ce texte une 2ème fois devant mon père, cela me semblait trop difficile ! Vous voyez ce que l'on n'invente pas pour toucher à quelque chose

qui finalement est la quête d'une preuve d'amour... Ce n'est pas plus compliqué ou plus simple.

Luc BLANCHARD

C'est ce qui m'a touché. Tu revisites en permanence ta vie, avec tes parents. C'est cela le film, tu essayes de le planter avec les deux pieds sur la terre de Belgique, la terre sociale, la terre de lutte... Tu acceptes de ne pas tout contrôler et le sens tu le trouves au montage. C'est ce qui m'a beaucoup plu. Il m'a semblé qu'il y avait deux parties dans ce film : l'homme que tu es, qui contrôle et une autre partie où ce n'est pas toi. C'est peut-être Icare...

Claudio PAZIENZA

C'est en effet dans cette tension que tout se joue. Je me rends compte après coup que ces films se construisent dans un double mouvement qui est la maîtrise et la peur de se perdre si l'on ne voit plus d'où l'on regarde. C'est le philosophe dans *Tableau avec chutes* qui résume cela en citant Merleau-Ponty : "Pour voir il faut avoir un point de vue, tout point de vue limite la vue et sans point de vue on ne voit rien du tout". Ce paradoxe est constamment là. Le film interroge ce double mouvement : qu'est-ce que l'on voit quand on affirme, quand on tient un point de vue ? Qu'arrive-t-il lorsque l'on lâche le point de vue ? Pour moi cela résume la complexité de cette notion de réel. Ce qui m'exaspère le plus en ce moment dans le documentaire, c'est qu'il a été pris en otage par le social. Du coup, il a la prétention du tout explicable. Là où nous manquons cruellement de cette dimension symbolique qui enrichit le réel, qui nous permet de le rendre acceptable, voilà que ressurgit cette terrible manie de rendre presque intelligible ce qui ne le sera pas, n'a pas à l'être et contre lequel je pense parfois qu'il vaut mieux se défendre qu'il soit intelligible. S'il y a une chose qui me paraît d'une extrême pauvreté, par rapport au réel, c'est le documentaire. C'est pourquoi je dis qu'en tant que documentariste, la réalité ne m'intéresse pas. Par une série de mutations compréhensibles, la réalité est devenue marchandise. Elle se définit surtout par sa capacité d'être échangeable. Comme à la criée on achète le poisson, dans les marchés de documentaires on définit le nouveau cru de la réalité ! Tout ce que j'ai à faire en tant que documentariste, ce n'est pas de saper tout cela, mais de l'interroger, depuis ces « angles de vues » uniques, c'est-à-dire non interchangeable, que nous sommes, nous autres documentaristes. Si le documentaire a un intérêt, c'est qu'il ne peut être que de création, c'est-à-dire que l'on ne fera pas l'économie de soi. Le terme de « réel » pour moi est autrement plus intéressant que celui de « réalité ». D'où l'impression que le documentaire participe d'un processus de consolation. En nous montrant la dureté de la guerre, il nous la rend familière. Un documentaire qui n'arrive pas à faire de nous des insurgés, c'est pour moi un échec. Quand je parle de grandeur de la création j'en reviens à interroger quelle serait la puissance du langage, surtout là, c'est-à-dire dans ce que nous convenons être un documentaire, ce leurre d'images qui sont le plus proche de ce que nous vivons. Quel serait donc ce langage, cette force, c'est-à-dire cette poésie ? C'est là qu'elle m'importe le plus, non pas dans ce qu'en définit la fiction, mais dans ce que nous définissons être le documentaire. J'estime que le terme de poésie est le plus important, parce que c'est là que se traduit le mieux ce lien unique qui nous lie aux choses. Non pas un lien universalisant. C'est pour cela que je milite, pour que surgisse dans le documentaire cette chose rare, unique, qui me réconcilie avec quelque chose qui est là depuis toujours, mais qui par la force du quotidien devient – parfois - invisible.

Brigitte CHEVET

Mais c'est plus la critique du journal télévisé que du documentaire, que tu fais là.

Claudio PAZIENZA

Aujourd'hui cela s'étend au documentaire. Je suis triste de voir à quel point même Arte devient une chaîne de mauvaise qualité. Pourquoi ? Parce que cet élan pédagogique, cette prétention à vouloir tout expliquer, maîtriser, raplatit ma vision du monde, l'enlaidit même.

Corto FAJAL

J'ai ressenti une certaine moquerie, par exemple dans les séquences où tu rencontres des officiels et leur offre des cadeaux... Du coup,

même s'ils répondent sérieusement, on sent que ce n'est pas leur discours qui t'intéresse. Par la manière dont tu agences les images, tu racontes tout autre chose que le propos pour lequel tu es venu les rencontrer.

Claudio PAZIENZA

Le cadeau est un vrai geste. La moquerie, c'est quelque chose qui me guette. Cela m'agace de glisser vers cela. C'est la « canalpluvisation » de l'interview ! Je me suis entretenu une heure avec le Premier Ministre, autant avec le Président du Parti Socialiste et d'autres gens. Il s'agissait pour moi de choisir entre : le montage interdit, façon Bazin, c'est-à-dire monter de façon à ce que l'on perçoive le ridicule sans que j'aie à forcer. Le Président du Parti socialiste, par exemple, ne s'entend pas parler, n'entend pas sa langue de bois. C'est donc pendant l'entretien qu'il s'agit de pousser le personnage pour qu'il exprime lui-même peu à peu ce que je ressens de lui. Je ne montre pas la langue de bois mais on y vient peu à peu. On ne peut pas ne pas rejoindre la vision que l'on a de ces personnages, vision qui précède le film, car ce sont des personnages que l'on fréquente depuis des années par les médias etc.

Corto FAJAL

L'historien d'art, on a l'impression que ce qu'il raconte ne t'intéresse pas vraiment. Il est dans un autre univers qui n'est pas celui que tu es en train d'explorer...

Ariel NATHAN

Ce serait très facile de les ridiculiser, tu aurais pu le faire, or tu leur donnes la place de développer ce qu'ils sont, dans cette langue de bois il y a quelque chose qui surgit.

Brigitte CHEVET

Est-ce qu'ils ont accepté facilement ? Je n'imagine pas Jean-Pierre Raffarin interviewé sur Bruegel...

Claudio PAZIENZA

Il y a deux choses importantes pour y arriver. D'abord l'examen que l'on passe avec l'attaché de presse ; ensuite il y a la réponse à la question : pour qui faites-vous ce film ? Le fait que ce soit pour une soirée thématique d'Arte m'a sans doute facilité les choses. Je ne sais pas si l'on joue sur le narcissisme des personnes que l'on interviewe ou sur celui des attachés de presse... Mais je suis très mal à l'aise avec cela. Je n'ai aucun plaisir à voir quelqu'un qui se fait « entuber » par un journaliste. C'est ce qui me rend insupportable certains numéros de l'émission **Strip-tease**.

Ariel NATHAN

Je voudrais revenir sur un point qui devrait tous nous faire réagir. Tu disais que le documentaire n'a rien à voir avec le réel, que cette expression de « cinéma du réel » il faut la rejeter... Nous sommes tous, dans cette salle, des réalisateurs qui avons cru à cela ! Dans nos dossiers, nous nous référons tous à du réel et à de la pédagogie... L'émission **Strip-tease** serait un des derniers avatars pour se rapprocher du réel avec cette idée que la caméra est invisible. Ce qui fait le succès de cette émission, c'est bien que n'importe quel spectateur se dit : comment ont-ils fait pour filmer cela ? Comment ces gens se sont prêtés au jeu de la caméra ? L'effet de réel est donc extraordinaire. Dans une période où la télévision a récupéré tous les modes de narration, quelle est la place du documentaire de création ? Essayons de délimiter la place qui reste, s'il en reste une : c'est le fait d'un documentaire où l'on s'engage ? où l'on dit « je » ? où, la relation avec l'autre est de telle nature qu'elle nous amène un éclaircissement, une nouvelle compréhension du monde ? Essayons de définir cela, sinon nous allons ressortir de cette rencontre totalement désespérés !

Je pense que ton cinéma est très proche des frontières entre documentaire et fiction. Est-ce que tu te poses la question du passage à la fiction, pour échapper au piège du documentaire formaté ?

Claudio PAZIENZA

Je vais revenir sur ce que j'ai découvert après avoir fait **Tableau avec chutes**. Ce que j'ai découvert, c'est que cette notion de réel se cristallise pour moi autour d'un désir, d'une capacité à prendre en compte des niveaux de ce même réel qui ne relèvent pas uniquement du perceptible. Si on faisait un diagramme du film on pourrait

dessiner des lignes, un peu comme une partition musicale. Le réel est pour moi devenu le désir de naviguer entre ces lignes, dont une seule est celle du perceptible, c'est-à-dire du social, de l'histoire. Les autres lignes sont d'une autre nature et c'est justement l'interaction, l'entrelac entre ces lignes qui constitue pour moi le réel. Ce n'est donc pas uniquement raisonnable. Le réel est souvent – si pas toujours – de l'ordre de l'effroi. Quand je vous parle de mon agacement de voir le social prendre en otage le documentaire, c'est qu'il y a une poussée idéologique qui rend tout le reste insignifiant. Quand je vous parle du niveau symbolique qui, à mes yeux, fonde le réel et dont il est très complexe de parler par le démonstratif, par la preuve, mais qui néanmoins dirige le quotidien... L'important est de réinjecter dans ce qui est de l'ordre du tangible quelque chose qui ne l'est pas et qui ne le sera jamais mais qui néanmoins nous porte, nous constitue. La manière dont tout cela s'est toujours manifesté dans d'autres arts que le cinéma a été le langage. N'essayons pas de définir le documentaire comme voulant être authentique, au moment où l'on voit le moins celui qui met en œuvre un langage. Qu'on le veuille ou non, c'est un langage ! Nietzsche disait : « *Les faits n'existent pas, n'existent que des interprétations* ». Il y a 6 millions de juifs qui sont morts, c'est acquis. On ne ré-interroge pas cela... Mais cela n'est possible que si à un moment on interroge le moyen par lequel on exprime cela, c'est-à-dire la force, le leurre, la place du langage. D'autant plus dans le documentaire parce que c'est là que - putassier - ce langage fait semblant de ne pas en être un. Et quand je parle du jeu, quand je parle du plaisir à montrer que la caméra y est, qu'il y a de petits artifices, je tiens aussi à ce que l'on ne tombe pas dans le leurre. Il y a quelque chose de monstrueux dans beaucoup de documentaires à vouloir annuler cette notion de langage. De nouveau nous tombons alors dans l'idée du monde comme destin, comme fini, qu'il faut décrypter, pour lequel il faut des mots de passe. La meilleure manière de manifester que le monde est multiple, c'est de trouver ces langages qui font que ce même objet que nous observons vous et moi, au moment où il est raconté par vous et par moi, on n'aura pas l'impression qu'il s'agit du même objet. Quel intérêt, allez-vous dire ? quel plaisir ? pour moi c'est de me réconcilier avec quelque chose qui, jusque là me semblait invisible. Quand je vous parle du fait que c'est terrible que l'on arrive à faire des documentaires sur la guerre sans que cela provoque une insurrection généralisée, il y a quelque chose de tragique. Pourquoi j'ai une foi dans la force poétique qu'aurait le langage ? Parce qu'il réveille en moi ce désir d'être avec quelqu'un qui serait à la fois autre et semblable.

Christine GAUTIER

Comment **Tableau avec chutes** a été diffusé, comment a-t-il été accueilli par les producteurs ou la télévision ?

Claudio PAZIENZA

C'est un film qui a été très bien accueilli par la télévision, ainsi que par ceux qui m'entourent. Je me suis aperçu que j'avais plaisir à beaucoup penser à mes parents pendant la construction du film. Je me disais souvent : ma mère, ou mon père, vont-ils comprendre ce passage ? A la question pour qui faites-vous des films ? Je ne dirai pas que c'est pour mon père ou ma mère, mais ce qui m'importe c'est de renforcer ce lien, ou le rendre visible, par l'intermédiaire de ces objets que sont les films. Par rapport à **Esprit de bière**, mon père n'a pas bronché.

Ariel NATHAN

Il ne t'as pas dit : tu exagères !

Claudio PAZIENZA

Non. Il y a quelque chose de magnifique, c'est que l'on peut rentrer dans un état de rage, mais cela ne remettra pourtant pas en question ce qui nous lie. Il y a quelque chose qui est au-delà du langage, au-delà de tout ce que l'on pourrait se dire de dur, d'aigri. Je me suis aussi rendu compte que ces personnes qui me sont chères et proches me parlaient par des voix autres que celles où je les attendais. Pendant (et après) **Tableau** j'étais dans une étrange nudité, mais je sentais que ce n'était pas obscène. J'avais l'impression que quelque chose changeait. J'ai ce désir d'atteindre des formes de nudité, dans la pensée ou la démarche, qui font qu'elles deviennent contagieuses et peut-être est-ce une définition de la poésie. Surgit une forme tout à fait inattendue et inimaginable, quelque chose

jusque là innommable par l'image, par ce rituel, par ce montage. Le documentaire, c'est accepter que cela puisse se produire, que quelque chose arrive à se nommer, presque sans que l'on mette du son. L'intérêt du documentaire il peut aussi être dans le fait de se servir de l'image comme d'un outil de transmission d'une expérience, d'une enquête. Néanmoins, il se joue aujourd'hui dans ce mot de documentaire des choses qui m'intriguent beaucoup, mais où j'ai l'impression d'être assez seul. Il me semble que cette machine à « produire de la réalité », que le poids de cette marchandise-là devient écrasante.

Brigitte CHEVET

Comment regardes-tu le travail de Michael Moore en ce moment, avec son dernier film, **Fahrenheit 9/11** qui utilise des recettes plutôt éprouvées du documentaire tel que tu le fustiges, mais justement pour montrer peut-être autre chose ?

Claudio PAZIENZA

Je n'ai pas d'avis pour la simple raison que je ne l'ai pas vu ! Mais j'ai trouvé jubilatoire son premier film : **Roger and me**, dans cette capacité du réalisateur à ouvrir les portes.

Brigitte CHEVET

Combien de temps a duré l'aventure du film ? Entre l'idée, l'écriture, le tournage, le montage ? Comment le temps s'est-il organisé ?

Claudio PAZIENZA

Le tournage a commencé en juin 1996 et j'ai tourné à 4 reprises jusqu'à fin octobre. Le film a été mixé en décembre. Cela semble en contradiction avec ce que je vous disais tout à l'heure. En fait, j'ai un capital de jours de tournage que j'essaie de ne pas dépasser. En tant que producteur, j'ai une bonne notion du coût d'une journée de tournage. J'avais 20 jours, j'ai décidé de commencer par 10 jours. Au final, j'ai tourné 24 jours. Je savais que j'aurai 12 semaines de montage. Je n'ai pas de matériel de montage chez moi et je n'en veux pas, parce que j'ai besoin de ce cadre, d'une limite à l'intérieur de laquelle je rentre dans un état de travail qui me permet d'atteindre une certaine liberté. Je fais un premier bloc, une trame, je peux commencer à monter des séquences, des durées assez longues dans la chronologie. Ensuite, retour vers du tournage, puis du montage, etc. Cette façon de travailler organise ma pensée. Je reviens monter 2 ou 3 semaines et je prépare 3 jours de tournage. J'épuise ainsi mon capital tournage.

Brigitte CHEVET

Est-ce que sur une même séquence il peut y avoir plusieurs tournages possible ? Par exemple avec les parents, dans le musée ?

Claudio PAZIENZA

Oui. Chez mes parents c'est facile. Au musée c'est plus compliqué. Le tableau, on le filme d'une certaine manière. D'autres choses qui semblent être filmées dans le musée sont en fait des ektachromes, des mouvements sur l'image qui ne sont pas forcément sur le tableau réel. Tout ce qui est autour du tableau a été fait en une journée avec les reflets des amis. Les gants de boxe ont été fait en incrustation, après. Avant le tournage de **Tableau avec chutes**, il y a eu 4 semaines de préparation pour les accessoires. J'avais un bureau dans lequel j'avais un atelier de menuiserie car j'ai construit moi-même tous les petits accessoires. Dans **Esprit de bière**, j'ai construit toute la partie où l'on voit les tuyaux sous terre, de même que les planches anatomiques avec le tuyau qui traverse des estomacs d'âges différents. J'aime bricoler ces effets spéciaux qui relèvent de l'époque du cinéma muet.

Sur mes tournages il y a un assistant, un directeur de production et un accessoiriste / costumier, un ensemblier pour aller chercher les petits objets, ensuite il y a un ingénieur du son, un cameraman avec un assistant. Parfois il y a un peu de renfort pour l'éclairage et moi. Avant ces 4 semaines de préparation, il y a des réunions avec l'équipe autour de ces scènes qui sont pour moi incontournables. Par exemple : décrire comment Icare et Dédale sont sortis du labyrinthe, la scène avec le Minotaure et Pasiphaé, le "casting" avec Icare...

Pendant le montage, il m'arrive de tourner tout seul (avec une Betacam digital pour **Tableau avec chutes**), des choses qui me semblent avoir une place, sans que je sache encore laquelle. Exemple : la scène de la mappemonde avec mes parents.

Brigitte CHEVET

Et le temps de l'écriture ?

Claudio PAZIENZA

L'écriture c'est environ 6 mois. Cela va dans beaucoup de sens, se ramifie par des lectures très diverses ; le film se pense peu à peu de cette façon. Je ne lis pas la biographie du Premier Ministre ni le programme du Parti Socialiste... Dans beaucoup de documentaires, on a l'impression que le réalisateur expose ce qu'il a trouvé pendant sa préparation et qu'il en fait un film. Et souvent, après le film, je me dis : c'est là que le film devrait commencer ! C'est-à-dire après l'étalage des matériaux. Personnellement je récolte ces matériaux, mais je le garde pour moi, de façon disparate.

Corto FAJAL

Tu parles essentiellement de tes derniers films : **L'argent, Esprit de bière** et **Tableau avec chutes** ; est-ce que tes films précédents étaient déjà construits de la même manière ?

Claudio PAZIENZA

Panamarenko, Portrait en son absence est une autre expérience qui est dans la même lignée mais où il y a une rencontre avec une personne. Panamarenko n'a pas aimé les propositions de mise en scène que je lui avais faites. Nos relations se sont gâtées. Puis un jour il me dit une chose merveilleuse qui est une leçon pour moi : "Qu'est-ce que j'ai à voir dans le film que vous voulez faire de moi ?". Il résumait tout ce que nous venons de dire, à savoir : prends à bras le corps, assume et dis moi ce que tu penses (de moi, de mes œuvres etc.). Mais ne me mets pas dans la situation où je devrais jouer ce que toi tu penses de moi ! La manière dont tu me perçois et dont je me perçois sont inconciliables. Tout portrait ne serait donc qu'une façon d'assumer une trahison. Cela pourrait ne pas aboutir à une histoire d'amour !

Le philosophe Levinas disait : "Regarder, c'est être responsable d'autrui". Cela peut vouloir dire que dans cette probable trahison, demeurera une trace indélébile d'un lien.

Avec cette gifle, ou cette leçon de Panamarenko, j'ai décidé d'appeler ce film : **Portrait en son absence**. J'ai fait les 20 premières minutes et je suis allé lui montrer et il a été ravi.

Corto FAJAL

Ces 4 derniers films procèdent d'un mode de narration assez particulier, ce qui marche c'est la surprise que crée ce mode. En admettant que l'on soit un inconditionnel de Claudio Paziienza, au bout d'un moment on n'est plus surpris par ce mode de narration. Est-ce que tu as envie d'explorer d'autres formes pour que l'on puisse continuer d'être surpris par ta vision ?

Claudio PAZIENZA

Je n'ai pas tourné depuis 2 ans, peut-être est-ce pour cela. Je sens une limite, je n'ai pas trouvé une manière de faire ce travail de manière joyeuse. Tous ces films m'ont mis dans un état de déprime invraisemblable. Mais une chose a changé, c'est que j'arrive à faire des films en restant avec la même compagne ! Avant, c'était pour



Claudio Paziienza :
"Que voyez-vous ?
Vous le voyez le
paysan ?"
Mme Harvengt :
"Le paysage est
trop beau pour
mettre un paysan
là-dedans !".

moi soit la compagne, soit le film. Peut-être que la difficulté est pour moi : comment questionner le réel et pouvoir y ramener de manière harmonieuse ces couches qui s'entrelacent dans ma perception des choses ? De manière ontologique, dans un film comme **Tableau avec chutes**, c'est assez difficile car une séquence suit l'autre. Vous ne pouvez pas voir la séquence « mythe » parallèlement à celle du quotidien de ma mère et à celle de la vie du premier Ministre mais successivement. Idéalement, j'imaginai 6 ou 7 crans, chacun étant un film ininterrompu, le regard allant de l'un à l'autre. La fiction pourrait peut-être résoudre ce désir de questionner ces autres couches symboliques tout en gardant un lien très fort avec ce qu'on convient d'appeler le réel. L'idée d'une fiction avec mon père ne me déplaît pas (ma mère est décédée), nous avons encore deux ou trois choses à nous dire.

Luc BLANCHARD

La place du corps dans ton film est très importante. D'abord parce que tu le mets en scène, dans la place qu'il a dans ton amour filial. La place du corps dans la nature, dans la maison, la nudité, d'homme et de femme. On sent que c'est un univers que tu as envie d'explorer. Dans ce film où il y a des moments qui sont longs, la place du corps vient comme des moments de paix. Et là, on sent que tu es bien, par conséquent nous aussi ! En tant que spectateur, je reposais les pieds dans un réel que j'aime. Le reste n'est que tension, de quelque chose que tu aurais à prouver à tes parents, comme nous tous lorsque l'on revisite notre histoire avec nos parents. Tu vas jusqu'à la nudité, je ne savais pas pourquoi. Est-ce que tu peux nous éclairer là-dessus ?

Claudio PAZIENZA

Non, c'est vous qui m'éclairez ! Je pense qu'il y a des choses qui nous échappent, mais ce n'est pas pour cela que l'on a pas à les intégrer dans ce que l'on fait, dans ce que l'on montre. La preuve, c'est qu'un jour quelqu'un vous éclaire. Je n'ai pas une explication à vous donner sur ces corps nus qu'on voit à la fin du film. Il se révèle qu'au fur et à mesure du film, les explications que j'en avais sont devenues périssables, elles ne tiennent plus. J'entends ce que vous dites, je continue de me questionner. Il y a probablement quelque chose autour de la jubilation. Imaginer qu'il y ait ce désir de légèreté du côté du corps, du bien être...

Dans **Le voyage à Cythère** de Theo Angelopoulos il y a une

actrice qui a une relation furtive avec un matelot. "Chaque fois que je ne crois plus à rien, je reviens à mon corps", dit-elle en substance au détour d'un baiser. Je pense que dans cet état d'âme-là il y a quelque chose autour du corps comme dernier rempart au moment où le socle n'est plus la pensée, mais devient physique et animal. Du coup, pour répondre à votre question sur la fiction, bizarrement vous m'aidez à mieux formuler ma question : pourquoi dans les projets de fiction que j'ai y a-t-il un questionnement plus brutal voire animal ? Quelque chose m'intrigue beaucoup : j'ai longtemps été interpellé par la dimension du bestiaire dans notre culture. Je me souviens qu'en pensant à des gens qui auraient pu jouer Dédale ou Icare, cette part du corps plantureux me plaisait beaucoup parce qu'il y a ce jeu autour du paradoxe. Voir Noël Godin courir et que malgré cela il y ait une tentative d'envol !

Brigitte CHEVET

Y a-t-il une dernière question ?

Alain GALLET

Ce n'est pas une question : Merci ! cela a été un pur bonheur !

Claudio PAZIENZA

Merci d'être restés si nombreux. Ce qui me réjouit dans mes rencontres, c'est que parfois se produit la sensation d'arriver à verbaliser quelque chose qui continue à m'échapper dans ce que je fais. Cela aussi c'est un plaisir. Je pense qu'il arrive un moment où l'on se sépare d'un film. Cela ne veut pas dire que le film nous rende plus heureux... j'ai toujours une relation tendue avec ce que j'ai fait. Je n'arrive pas à me dire : je suis content de mes films. Je suis content d'une séquence... Mes films, c'est presque des objets auxquels j'ai confié des états d'âme pour qu'ils ne me prennent plus en otage. Et le fait de rencontrer des personnes qui regardent mes films me réconcilie avec quelque chose que j'ai fait et que je suis, en partie. Merci à vous.

Brigitte CHEVET

Nous en sommes tous plus ou moins là, dans notre relation à un métier un peu compliqué... Ton film est plein de désir, tu nous redonnes du désir.

Merci.

retrouvez les livrets de "Désir de Film" en téléchargement sur le site www.films-en-bretagne.com

Claudio PaziENZA est né à Roccasalegna (Italie) en 1962. Il est diplômé en Ethnologie à l'Université Libre de Bruxelles, réalisateur et photographe autodidacte. En 1997 il crée et dirige la première édition du festival de cinéma d'animation « Matita film festival » à Guardiagrele (Italie). En 1998 il crée sa maison de production : « Komplot films etc... ». De 2000 à 2003, il est membre de la Commission de Sélection du film à la Communauté Française de Belgique. Il intervient dans le cadre du DESS organisé à Lussas (Ardèche), ainsi qu'à la FEMIS. En 2004-05 il est professeur de réalisation et tuteur à l'ESBA section cinéma à Genève.



filmographie

- Le nombril** / Super 8 muet / 14' / 1984
- L'arteriosclerosi del nonno** / Super 8 / 4' / 1985
- Oggi è primavera** / 16 mm / 4'15" / 1988
- Un po di febbre** / 35 mm / 17' / avec le soutien du CNC, Grand Prix au Festival de Montréal 92 / 1991
- Sottovoce** / 35 mm / 104' / documentaire-fiction / Qwazi Qwazi films, Bxl & les films de la Lune Vague, Arte-La Sept / Prix de la 1ère œuvre au festival Filmer à Tout Prix, Bruxelles / 1993
- Tableau avec chutes** / Beta digital / 104' / Qwazi Qwazi films, Arte-Belgique, WIP, RTBF / 1997
- Panamarenko : portrait en son absence** / Beta digital / 27' / Qwazi Qwazi films, Heure d'Été Productions, Image Création, Arte-Belgique, RTBF, avec le concours du CNC et de la Délégation aux arts plastiques / 1997
- Esprit de bière** / 35 mm / 54' / Komplot films etc, Arte, RTBF, Heure d'Été productions, WIP / 2000
- Oedipus Rex** / Beta digital / 30' / séquences projetées pendant l'opéra de Stravinsky / mise en scène de Guy Joosten / Opéra Royal de la Monnaie, Bruxelles / 2000
- L'argent raconté aux enfants et à leurs parents** / Beta digital / 53' / Arte-France, RTBF, Les Films à Lou, Komplot films etc, / en collaboration avec le CNC et la Procirop / 2002
- Mic Mac** / Beta digital / 9 x 26' / émission culturelle pour Arte et la RTBF / 2002
- Kaleidoscope – Inis Meain** / Ducam / 26' / magazine / Wajnbrose, Arte, RTBF / 2004