



HAL
open science

L'image démultipliée. Tableau avec chutes (Claudio Paziienza - 1998)

Luc Bachelot

► **To cite this version:**

Luc Bachelot. L'image démultipliée. Tableau avec chutes (Claudio Paziienza - 1998). Cahier des thèmes transversaux ArScAn, 2009, IX, pp.83-89. hal-02263955

HAL Id: hal-02263955

<https://hal.science/hal-02263955>

Submitted on 6 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'image démultipliée

Tableau avec chutes (Claudio Paziienza-1998)

Luc BACHELOT
(ArScAn-HAROC)
(luc.bachelot@mae.u-paris10.fr)

INTRODUCTION : DE LA PEUR À LA MULTIPLICATION DES IMAGES

Avant la présentation du film de Claudio Paziienza « *Tableau avec chutes* », comme amorce d'une réflexion sur le thème de la multiplication des images qui s'inscrit dans la problématique générale de notre séminaire « La peur des images », s'impose au moins le rappel succinct de ce que nous entendons par cette expression et les enjeux qui s'y trouvent mobilisés. L'articulation entre la peur et la multiplication des images n'en sera ainsi que plus claire. La peur des images n'est pas l'une parmi tant d'autres de ces thématiques qui constituent une série quasi canonique « l'apparition des images », « l'image et le langage », « l'image comme document historique », « l'image de telle ou telle période », « l'image de la mort », etc. Ce que nous désignons par l'expression « la peur des images » ouvre en fait un champ de réflexion englobant qui concerne en sa totalité la nature des images, leur fonctionnement, leur origine comme leurs effets. Le terme de peur peut sembler très restrictif. Il l'est, en effet, et c'est pour cette raison que nous l'utilisons seulement comme élément emblématique d'une longue et complexe série de phénomènes entraînée par la production des images. La peur, nous le savons

bien, est une notion flottante, mais c'est là sans doute ce qui la rend intéressante pour nous tant elle s'applique bien à la réalité difficilement saisissable des images et de leurs effets. Elle permet d'évoquer une quantité de phénomènes psychologiques que l'on ne conceptualise pas aisément, car ils ne sont pas détachables du contexte pragmatique et singulier de leur apparition. Ce que nous appelons la peur peut en fait renvoyer simplement à une appréhension sourde, une tension provoquée par le halo d'incertitude dans lequel baignent nos représentations du monde et les perspectives que nous sommes bien contraints d'y tracer. Représentations et perspectives qui se manifestent par les images que nous faisons ou que nous recevons. Par essence, objets de continuelles réinterprétations, ces dernières, en ouvrant le champ de tous les possibles, génèrent autant d'inquiétude qu'elles donnent de liberté, autant de frustration que de plaisir.

LA PEUR ET LA MULTIPLICATION

Cette peur des images, aux mille visages, dont nous nous efforçons néanmoins de déceler les causes, a affaire avec leur constante multiplication, telle est du moins l'hypothèse sur laquelle nous avons voulu travailler cette année. La première

manifestation de la multiplicité à laquelle nous confronte immédiatement l'image est celle de ce qu'elle donne à voir d'une part et de ce qu'elle évoque, qu'elle appelle ou qu'elle suscite sans jamais le montrer clairement d'autre part, à savoir sa signification ou plutôt son sens (une œuvre peut transmettre un contenu sémantique, ou pas, mais provoque toujours des réactions, des émotions qui font sens). Sens ou signification sont rarement immédiatement accessibles, ils n'en existent pas moins, quand bien même prennent-ils la forme d'un refus explicite de signifier quelque chose. Le déni de signification est déjà une signification. Avant d'être confronté à une œuvre, l'impression domine que l'on est dans un rapport d'immédiateté au monde, que nous ayons le sentiment d'en être simplement les récipiendaires ou spontanément les constructeurs. Dans les deux cas, nous sommes à lui et il est à nous, sans question et sans effort... L'interrogation peut évidemment toujours arriver, mais elle n'est ni obligatoire, ni spontanée. On peut voir le monde sans devoir s'interroger sur la vision. L'image fait donc irruption dans l'homogénéité du monde qui nous entoure comme un objet nouveau, artificiel, parfois insolite sur lequel on bute comme sur un obstacle. Arrive alors bien vite et légitimement l'enchaînement des questions : que signifie ce tableau, pourquoi l'artiste a-t-il voulu nous signifier cela plutôt qu'autre chose ? Se succèdent ainsi le temps de l'arrêt brutal et celui de l'interrogation, le *punctum* et le *studium* de Roland Barthes¹. Se trouver devant une image, c'est donc être devant un objet et ce qui le dépasse, la signification... La seule perception de l'œuvre d'art impose cette dualité et donc la prise en charge du multiple. Tout œuvre, comme un vêtement, a une doublure qui n'est pas visible mais qui existe néanmoins. Dans le vêtement la doublure peut être secondaire, dans l'œuvre d'art, elle ne l'est jamais,

elle est au contraire fondamentale, son support ou sa trame. Rappelons, par ailleurs, qu'il n'y a de sens possible que dans le cadre d'un code, c'est-à-dire d'une liaison constante entre le représentant et le représenté, le signifiant et le signifié. La constance de cette liaison implique le principe de l'itérabilité des signes. Une équivalence qui ne serait valable qu'une seule fois rendrait impossible la transmission des significations. Il faut au moins que deux individus (l'émetteur et le récepteur) acceptent les équivalences établies par le code pour qu'un message puisse passer. La prise en compte nécessaire d'un deuxième individu dans l'élaboration du code le rend en droit accessible à tous. Il y a donc toujours dans l'œuvre la nécessité de la reproduction du même, fût-elle partielle.

TABLEAU AVEC CHUTES²

Le film de Claudio Papienza *Tableau avec chutes* (1998), intégralement projeté au cours du séminaire, analyse le mécanisme de la duplication avec le souci obsessionnel de ne négliger aucun de ses rouages, ni aucune des modalités de son fonctionnement, en même temps qu'il en est lui-même une parfaite illustration. Il est composé d'une série d'entretiens entre le réalisateur et différents personnages, de toutes conditions et de tous âges, sur le tableau de Bruegel l'ancien, peint en 1555 (fig. 1), représentant le mythe d'Icare. Chacun des intervenants est interrogé sur ce qu'il voit, ce qu'il comprend et ce qui l'émeut dans cette œuvre. Des spécialistes, historiens d'art, philosophes, à l'homme de la rue, du simple citoyen au dirigeant politique, toutes les catégories socio-culturelles sont représentées et s'expriment. Au fil de ces discussions, émergent une à une toutes les questions, absolument toutes, que l'on peut poser à propos de ce tableau comme de n'importe quelle

1 - Barthes 1980.

2 - Papienza 1997.

image. Et l'on voit alors se superposer à l'image première, et s'imposer à nos yeux, pléthore d'images différentes à la fois les mêmes et tout autres. Le palimpseste ainsi constitué interdit toute saisie unitaire de l'image. S'y remarquent, c'est inévitable, des retournements, des paradoxes, des confusions, des redites et toutes les banalités imaginables, mais aussi des intuitions, parfois fulgurantes, des idées inattendues, des postures sérieuses ou grotesques, qui donnent toute la mesure de l'étendue que les images peuvent mettre en mouvement. Leur impact sur les consciences pèse de la diversité sans limite des domaines qu'elles parviennent à atteindre. Au cours de la projection s'installe donc et se consolide l'idée que l'image est essentiellement le site d'une germination incessante de questions et de réponses qui constituent de fait de nouvelles images ; non

certes matériellement présentes, mais dans la pensée, dans l'imagination de ceux qui regardent et qui cherchent à se saisir de cet objet jamais totalement maîtrisable. Le processus s'entretient et s'accélère continuellement du fait que chaque interprétation donne en même temps le sentiment de se rapprocher de « la bonne interprétation » et de la repousser inexorablement en interposant toujours de nouveaux éléments, eux-mêmes sujets à discussion. Séquence après séquence s'affirme le caractère inlassable de la quête à laquelle chaque événement de l'existence finit par nous ramener dès que nous cherchons à comprendre ce que nous avons sous les yeux. Entrer dans l'intimité d'une œuvre, nous engage sur mille pistes différentes et en emprunter une, nous amène, tôt au tard, à croiser toutes les autres. Ces quelques centimètres carrés de toile peinte deviennent, au terme d'un précipité



*Fig. 1 : La Chute d'Icare par Bruegel l'Ancien Pieter.
Huile sur bois, 73,5 x 112 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-arts de
Belgique.*

massif et inéluctable d'élaborations mentales, le réceptacle de toutes les questions auxquelles l'existence nous confronte. À propos d'un épisode mythologique (Icare), les personnages, qui dans le film sont confrontés à cette œuvre, évoquent avec une pertinence et une spontanéité (que ne favorise parfois aucune connaissance en histoire de l'art ou en mythologie) saisissantes : les questions de la vie, de la mort, du désir, de la filiation, du pouvoir, de la violence. Rien de convenu ou d'artificiel dans cette accumulation ! Seulement l'enregistrement par la caméra d'un propos qui n'est pas celui d'un scénario préalablement écrit. Le réalisateur revendique pour son film le statut de documentaire, sans cacher pour autant ce que cette irruption qui semble si naturelle doit au travail du montage. C'est là, évidemment, la leçon délivrée par toute image. La nature, ou la réalité, ne peut apparaître qu'à travers le travail de l'artifice ou de la fiction. Or comme tout travail, celui-ci n'est jamais qu'une reprise de ce qui était déjà là, fait ou faire. Le travail n'est-il pas finalement qu'une modalité du retour à... ? En cela *Tableau avec chutes* est une illustration précise de la question de la multiplication des images qui re-présentent ou re-présentifient constamment.

Précisons : le tableau de Bruegel, soumis au crible de tous ces regards et à leur pouvoir fécondant, renvoie donc à un mythe, celui d'Icare, c'est-à-dire un récit, une fiction, qui est nécessairement une fraction ou une diffraction (de *frangere* = briser, casser), celle d'une situation qui a été fragmentée dans la chaîne des mots et les différents segments du texte. Soulignons que, outre ce que lui impose la mécanique linguistique, à savoir le jeu du multiple pour pouvoir être transmise, cette histoire est celle du désir... Celui d'Icare de voler et d'atteindre le monde des dieux, mais qui provoquera sa chute... Or le désir, en posant, à la fois, l'existence du sujet désirant et

celle de l'objet désiré, qui lui manquera toujours, n'est lui-même que la manifestation du multiple. Si l'un et l'autre se rencontrent, la fusion s'opère et le désir se perd. Celui-ci ne persiste que dans le maintien du multiple. Rappelons aussi que le désir n'est que l'autre nom du manque et accueille en tant que vide, tout ce qui peut venir s'y loger. Un seul objet, un seul autre, fût-il manquant, rend structurellement possible tous les autres. Le désir entraîne le désir et multiplie ses objets. L'histoire d'Icare est bien celle du désir et de sa nécessaire insatisfaction entraînant inéluctablement sa reconduction (sortie du labyrinthe, voyage vers les dieux, etc.). Le désir apparaît toujours comme un enchaînement de désirs et c'est en cela que rien n'en rend mieux compte que l'image, elle-même soumise à l'axiome de la démultiplication.

En sondant de sa caméra tous les recoins du tableau et de ses questions toute l'histoire d'Icare, Paziienza y découvre naturellement toutes celles de ses interlocuteurs, répliques, ou reflets, fidèles à bien des égards à celle du héros légendaire. Sont alors révélées des chutes de toutes sortes, réelles ou symboliques (individuelles ou collectives provoquées par la violence, la misère, la maladie, la mort ou le chômage), mais qui ne doivent, semble-t-il, rien à l'action du désir. Aucune chute, bien sûr, n'est a priori objet de désir, mais la menace qu'elle constitue, en ajoutant au prix de l'objet désiré, n'est sûrement pas étrangère à son émergence. Mais, nous disent le tableau de Bruegel et le film, le désir et la catastrophe à laquelle il conduit ne semblent avoir que peu d'importance. La catastrophe de la chute se double de celle du silence qui l'entoure. Le laboureur laboure, le berger regarde en l'air et rien n'est apparemment troublé. La prosodie lancinante de la voix off qui ne cesse de répéter « un bateau, un soleil, un laboureur, un homme qui se noie », souligne l'écrasante indifférence qui accompagne le drame de la chute d'Icare. Cette

dernière d'ailleurs est rejetée dans un coin du tableau... Au premier plan : le labour ; telle est la réalité qui compte. Parmi les multiples activités auxquelles peuvent s'adonner les hommes, c'est le labour qui occupe la place centrale et qui est bien repéré comme telle par la majorité des spectateurs et par Claudio Paziienza lui-même. Dans l'ordre symbolique occidental, être réaliste c'est « avoir les pieds sur terre », cet élément qui nous soutient et nous nourrit. Le travail de la terre, le labour, est l'activité imposée à l'humanité pour sa survie, depuis que Prométhée outragea les dieux par un partage inéquitable des morceaux d'un bœuf sacrifié. Sans doute le tableau nous rappelle-t-il qu'il est dangereux de trop désirer mais que cela n'a finalement guère d'importance. Un soleil éclatant baigne de sa chaude lumière toute la scène.

Paziienza dit toute la monstruosité que représente pour lui l'assemblage de l'homme disparaissant dans les flots et la sérénité lumineuse qui baigne l'ensemble de la scène. Il n'y a pourtant là rien que de très normal. Tous les jours se produisent des drames dans une nature paisible et sous un ciel radieux. Mais dans la vie, la force d'une émotion occultant les autres, nous sommes pris soit par le drame, soit par le paysage idyllique. Le tableau, lui, conjoint les deux situations et nous remet en face de l'implacable dualité de la vie qui nous réduit à l'impuissance, la sidération ou la contemplation fascinée. Telle survient la peur attachée à la multiplication des images.

Pourrait-on mettre un terme à de telles analyses ? Sans doute pas, mais à défaut de les poursuivre indéfiniment, listons au moins et dans un ordre qui n'est pas dicté par la construction du film, les thèmes qui, d'une façon ou d'une autre, recourent celui de la multiplication des images.

LE TABLEAU DÉMULTIPLIÉ

A – LA QUÊTE

Paziienza cherche désespérément à savoir ce qu'est le tableau. Non ce qu'il signifie, qui est bien connu, mais ce qu'est, au-delà ou en deçà de la signification qu'il véhicule, le tableau. Il s'agit d'une recherche de ce qui pourrait être une porte de sortie de ce labyrinthe que constitue la multiplication des explications qui lui sont proposées : scientifiques (les médecins, les anthropologues), philosophiques et historiques (historien de l'art, conservateur, écrivain). Et toute nouvelle explication, loin d'ouvrir sur un sens qui lui indiquerait une direction, constitue une chicane, un nouveau dépôt, un élément supplémentaire du labyrinthe qui l'enferme toujours un peu plus. Pour se sortir de cette infernale situation, l'homme enfourche son vélo et pédale... Après chaque interprétation insatisfaisante, une fuite éperdue est ainsi tentée. La tête n'est jamais montrée, mais seulement les jambes. La tête enferme, mais les jambes libèrent, semble vouloir dire le réalisateur. Là encore, le rappel à d'autres images est clair : celles de Dédale pédalant sur une machine volante présente dans le second tableau de Bruegel... Mais souvenons-nous de la chute de l'histoire d'Icare, qui précisément se termine par une chute, comme se terminera également le film, par une mort annoncée...

B- OUVERTURE DE LA PROBLÉMATIQUE

Ainsi dans l'image, c'est tout le destin de l'humanité qui peut trouver place. Alors qu'il s'agit d'une représentation mythologique, on en arrive à l'évocation de toutes les chutes, celle des chômeurs, qui établissent explicitement le parallèle entre leur situation et celle d'Icare.

C – CONSTRUCTION DU REGARD

L'image est bien celle que construit le spectateur. Chacun, selon sa sensibilité, sa culture, ses attentes voit et décrit avec précision une image qui cependant n'appartient qu'à lui. Enveloppés des différents discours, celui du médecin, de l'historien d'art, de l'astronome, de l'ouvrier, nous, spectateurs du film, nous concevons avec eux une image chaque fois différente...

Ainsi est abordée la question classique de l'accès à la connaissance que peuvent se partager le livre et l'image. Au cours d'une séquence, la caméra balaye les rayons d'une imposante bibliothèque alors que la voix du réalisateur dit toute la confiance qu'il met dans le livre qui donnerait accès à un « fragment parfait de la réalité ». Mais la confrontation à l'image, à ce qu'elle montre, bouscule cette certitude et l'on assiste au rétrécissement symbolique d'un imposant volume qui devient lilliputien dans le creux de la main du réalisateur. Le recours continu aux mots et aux discours du réalisateur et de ses interlocuteurs ne parvenant jamais à une compréhension assurée ni du tableau, ni du mythe, le regard doit être rétabli dans tous ses droits. La dissociation des images qui défilent et du discours qui les accompagne marque bien la spécificité de chacun de ces modes d'appréhension. Pourtant c'est bien le même objet qui se modèle dans cette intervention conjointe. Les mots informent le regard et produisent des images qui à leur tour génèrent des mots nouveaux. Cette dialectique, qui détermine par ailleurs tout le montage du film, déroule mécaniquement la chaîne de l'image et de ses doubles.

Ainsi la réalité ne semble jamais se satisfaire seulement des mots ou des images. Après la déception des premiers, symbolisée par le rétrécissement du livre dans la main du réalisateur,

les secondes laissent éclater toute l'absurdité d'une situation privée de commentaires. C'est le cas notamment d'une séquence au cours de laquelle un acteur est déguisé en Icare, pour être aussi proche que possible de l'image du tableau. Mais, à ce dispositif strictement visuel, manque l'accompagnement du discours; ce qui l'expose cruellement au ridicule. Une moitié de l'image fait défaut...

D – DIALECTIQUE AIR/TERRE

Le film commence par un gros plan de pieds nus sur terre. Quelques instants après seulement de longs passages concernent les ailes d'Icare, leur fabrication, etc. Se met ainsi en place une dialectique entre les pieds et les ailes, les airs et la terre qui ne cessera de jouer durant tout le film.

E – LES IMAGES DANS L'IMAGE

Dans le film, celles du tableau de Bruegel apparaissent bien sûr fréquemment mais aussi celles de la caméra du réalisateur; comme pour montrer la nécessaire élaboration de multiples images pour comprendre une image. Pour saisir le tableau de Bruegel, il fallait faire un film et le film de ce film.

F – LE NARCISSISME

Y a-t-il ici la marque du narcissisme du réalisateur? Ce dernier, il est vrai, se met constamment en scène, se filme lui-même, en train de filmer et parle beaucoup... Toute création cependant peut-être taxée de narcissisme. Pourtant, mieux vaut tenter de se voir soi-même et de s'entendre parler, avant de s'exposer aux autres, ce qui est ici le cas. Une telle pratique n'est d'ailleurs pas nécessairement le signe de quelque complaisance à l'égard de soi-même. Le bon fonctionnement du dispositif théâtral (dans lequel les spectateurs sont emportés par ce qui se joue

devant eux) par exemple fait de cette attitude une exigence absolue. Pour que, entre les comédiens et les spectateurs, la barrière s'escamote, le comédien doit devenir spectateur de lui-même parmi les autres spectateurs³.

G- EN FIN DE COMPTE, C'EST AU MOINS UNE TRENTAINE D'IMAGES D'ICARE QUI ÉMERGENT DE CE FILM.

Est d'abord évoquée celle que propose le mythe lui-même dans l'imaginaire collectif. Une deuxième est mentalement élaborée par le peintre. Une troisième naîtra du passage de ses pinceaux sur la toile; probablement différente de celle qu'il imaginait. Bruegel fit par ailleurs une deuxième version de ce tableau, légèrement différente de la première, c'est donc un quatrième exemplaire qui est montré. Les parents du réalisateur, constamment sollicités brosent chacun leur tableau particulier. À la suite de ces cinquième et sixième tableau, se forme le septième, le huitième et le neuvième par trois médecins. L'une, radiologue cherche dans cette d'image d'Icare, comme sur une radiographie médicale, les signes de quelque anomalie... Un deuxième, ophtalmologue, après avoir consciencieusement décrit les mécanismes de la vision, préfère s'en remettre à la poésie... Un chirurgien quant à lui évalue, l'âge d'Icare en fonction de la taille de ses jambes, seules visibles dans la peinture de Bruegel. Puis viennent les versions du philosophe (dixième exemplaire), celle du premier ministre (onzième exemplaire), de la conservatrice (douzième exemplaire), des deux astronomes (treizième et quatorzième exemplaire), des deux écrivains (seizième et dix septième exemplaires), puis viennent cinq acteurs, ménagères, hommes de la rue, etc. À chacune de ces interventions, c'est incontestablement une nouvelle image qui apparaît.

Ainsi l'image ne semble trouver sa justification qu'à toucher aux bords de toutes les sphères individuelles, qu'à lancer cette multitude de ponts dont l'invisibilité n'empêche personne d'en ressentir l'effective réalité. Se crée alors un lien; celui du « goût » partagé qui devient un plaisir au fondement de la sociabilité.

« Le plaisir que nous ressentons nous le ressentons comme nécessaire en tout autre...⁴».

C'est bien ce que ce qu'illustre le film de Claudio Pazienza. Rien n'échappe à l'emprise du tableau qui se démultiplie, donnant ainsi à voir ces « clones », imaginés mais réels, dont nous avons seulement esquissé la présentation.

BIBLIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE

BARTHES R. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Cahier du cinéma, Gallimard, Seuil.

BROOK P. 2003. *Oublier le temps*. Paris : Seuil.

KANT 1790 [Trad. française A. Philonenko : 1989]. *Critique de la faculté de juger*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin.

PAZIENZA CL. 1997. DVD : *Tableau avec chutes*. Liège : Qwazi Qwazi Films.

3 - Brook 2003 : 167-169.

4 - Kant 1790 [1989]: 61.