

Tableau avec chutes

de Claudio Paziienza.

103 minutes, Béta Digital, 1997.

Ecrit 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 dis par: François Ducat.

Avec un poème de Jean-Pierre Verheggen.

Production: Giovanni Cioni

Rédaction Arte-Belgique: Carine Bratzlavky

Rédaction ARTE-Strasbourg: Pascale Cornuel

Productrices associées: Carine Bratzlavsky, Anne Hilaire, Christine Pireaux

Festivals

Prix

Synopsis

Un ciné-journal drôlatique 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 Brughel vers 1555. Le pays, c'est la Belgique. Entre les deux, un réalisateur, des chômeurs, des psychanalistes, 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.

Chute

Action de choir / Mouvement des corps vers la terre qui est déterminé par l'action de la pesanteur et qui a pour caractère essentiel de s'effectuer selon la ligne verticale et d'être accéléré / Chuter, tomber / Perdre son équilibre ou son assiette / Se laisser aller / Mourir, succomber / S'affaïsser, s'écrouler, s'effondrer / "Nous eûmes le malheur de perdre un

homme qui tomba à la mer ". Baudelaire se réfère-t-il à Icare ?

Voler. En grec.

En Grec

En grec les termes voler, déployer les ailes et tomber ont la même racine à savoir : *-pet*. Une étonnante similitude phonétique et morphologique qui résume toute l'histoire d'Icare. Une fabuleuse collusion de sens où jaillissent, dans un seul et même son, des images contradictoires. Un inquiétant emboîtement de significations où l'envol semble impliquer nécessairement la chute.

Note écrite en avril 1996, avant le tournage du film expliquant le projet autour du tableau de Brueghel.

Il est un tableau qui hante mon imagination. Intuitivement, il semble résumer une infinité de choses. Trop de choses. Intuitivement, c'est-à-dire, exagérément, ce tableau semble le mieux recevoir mes pensées. Ici et maintenant, "Paysage avec la chute d'Icare" de Brueghel en est le meilleur réceptacle, le plus généreux. Rien de comparable avec les versions que Rubens ou Picasso ont peint à partir de ce même mythe.

Des questions personnelles, certes, mais dont la teneur dépasse l'intimité domestique. Des questions qui tournent autour de l'épaisseur de l'utopie, du rêve, aujourd'hui, en Belgique et ailleurs. Des questions sur l'immobilisme, l'engagement, l'échec, la démission ou l'ivresse de la pensée. Des questions à la première personne pour ne pas désincarner l'approche, pour que les interventions qui se feront tout au long du film soient mues par un désir de rencontre.

Pourquoi ces questions se cristallisent-elles précisément autour de cette peinture-là ? Epuiserait-elle mon idée de Belgique ? Est-ce que l'autopsie de ce tableau ne donnerait pas à voir, un territoire, certes, mais surtout une époque ?

Bref, cette "Chute" éveille le désir de faire un état des lieux, un constat, une enquête. De promener la caméra dans des *intérieurs* multiples (un journal, l'univers d'une personne - fut-elle un créateur ou un imitateur - le domicile de tel ou tel autre, avec ou sans copie conforme à l'original du tableau) le temps de saisir *un point de vue*.

Je regarde le tableau. Tout est là, dis-je. Je prends des notes. Immobile, la peinture reçoit volontiers des mots et des voix dissonantes, contradictoires, incomplètes, confuses, tragico-comiques. Des signes d'une impossible Belgique. Je flâne du musée à la maison. Je relis un texte. Je reviens au tableau en miniature, à la carte postale. Tout est intact. La peinture semble inattaquable. Elle exhume des bribes d'histoires intimes, une infinité d'histoires d'ici-bas.

Lire les journaux. Parler avec ses amis. Participer à un débat, à une réunion. Visionner du matériel d'archives. Qu'en a-t-on dit à une autre époque ? Regarder la télévision. Se disputer avec ses amis. Militer malgré le fait que votre corps s'y oppose. Parler de cette contradiction. (Le désir de mouvement et l'inénarrable appel à s'immobiliser).

Ecrire son journal. Demander à d'autres de lire des bouts de leur propre journal. Qu'a-t-on ressenti, vu, pensé, dit ce même jour face aux mêmes événements ? Interpeller des artistes (des politiciens, des chercheurs, des employés ...) en les priant de revenir sur leur propre histoire et en faisant un détour par Brueghel (par ce tableau-là) comme on ferait un détour par Bruges en rentrant d'Ostende.

Finalement : s'arrêter, regarder. Regarder et prendre son temps devant des détails du tableau, devant des moments de *sa propre vie*. Prendre son temps face à des phénomènes qui nous interpellent en tant que citoyens et qui nous traversent. Faire en sorte que ce tableau reste le centre de tout le film. Faire en sorte qu'il soit un point de retour obligatoire, qu'il exerce une force centripète constante sur tous les participants. Exhumer des bouts d'histoire et se les donner à voir. Mesurer le degré d'amenuisement de l'utopie, du rêve; ou, qui sait, quantifier la persistance - ici et là - d'un désir de lévitation, d'altérité, de résistance, de révolte.

Imaginer que le tableau parvienne à conjuguer des faits ordinaires, des bruissements de la langue (gestes et paroles d'ici) avec des mouvements plus amples (c'est-à-dire, ces phénomènes auxquels on assiste avec indifférence). Conjuguer ces mêmes gestes intimes avec ces événements qui méritent quatre colonnes ou ceux qui arrachent péniblement trois lignes. Se demander pourquoi, sous leur apparente modestie, nos gestes personnels révèlent - par leur mollesse, leur lenteur, leur indétermination - l'épaisseur de l'écueil sur lequel repose notre pensée.

Enlacer, décomposer, défricher ce tableau de Brueghel.

Revenir à la fenêtre de son propre appartement, au journal intime. Revisiter des personnes à intervalles réguliers. Penser le film pendant qu'il se fait. Non pas qu'il ait la prétention de ne reposer sur aucune prémisse ou réflexion, mais réduire l'écart entre la parole et le geste. Respecter le fait que cette quête donnera lieu à des rebondissements en cours de route et que cela - cette porte ouverte - enrichit le film, son discours. Après tout, il s'agit de tenir un journal. Un journal dans lequel se "sédimentent" (viennent se déposer) un quotidien personnalisé et le bruit du monde (et si pas du monde, certainement celui de la Belgique. Si pas de la Belgique, certainement celui de la rue où j'habite). Soit.

Filmer dans la succession logique d'une pensée, d'une idée qui en propulse une autre, qui en appelle inévitablement une autre. Prendre, bien sûr, des précautions (fichtre !) et esquisser un trajet avec des passages obligatoires faits de l'envie - je me répète - de rencontrer d'autres gens, d'autres points de vue.

Procéder par contagions successives. Ne cesser d'incarner les questions. Faire en sorte que la voix off devienne une voix hors-champs. Et que cette voix, ce regard sur l'autre, reviennent en arrière tels un boomerang et provoquent un questionnement sur-soi, pour repartir - par la suite - sur autrui. Utiliser un "tu" (plus généreux) et non un "je" plus Veiller à ce que ce questionnement passe imperceptiblement du "je" au "nous", du singulier au pluriel, du présent au passé.... Veiller à ce que ces réflexions oscillent continuellement entre les deux extrêmes du tableau : le mouvement (même si on n'en aperçoit que la fin) et l'immobilisme, la vie et la disparition, l'utopie et la résignation, le tragique et le comique ... la nécessité de regarder (Brueghel, nous) et le refus de regarder (le laboureur, toujours nous).

Assumer cette introspection. Pas forcément pédante. La traduire en une écriture épurée.

Pas un verbe froid mais un verbe qui se tiendrait à l'écart du fastidieux lyrisme qui parasite l'image. Non pas une écriture dépourvue d'ambition (d'envol ?) mais un carnet de route, un carnet ironique et cynique grâce auquel le film arriverait quasi naturellement à dire pourquoi on se doit de rencontrer ce cycliste là, ou aller sous la tour de Dixmude (haut lieu de recueillement des intégristes flamands) ou, un peu plus tard, au Musée d'Art Ancien face à l'original de "La chute" en présence du Premier Ministre ou d'un écrivain histrionique à la verve incandescente à qui on épargnerait tout commentaire mais qui, accompagné par un clarinettiste, lirait de vive voix SON texte (court, très court) inspiré par une des plumes d'Icare. (Verheggen, accepterait-il ?).

Que fuient Dédale et Icare?

"Vole entre les deux, à mi-distance des ondes, de crainte que, si tu vas trop bas, elle n'alourdissent tes ailes, et du soleil, pour n'être pas, si tu vas trop haut, brûlé par ses feux".

Tel est le récit d'Ovide dans "Les métamorphoses". Telle est la consigne que Dédale donne à son fils Icare avant de fuir le labyrinthe. Bref, une invitation à éviter les extrêmes, la démesure, le hors-norme. Une invitation qui se joue entre la vie et la mort. Une invitation à être - même en plein ciel! - *un terrien réussi plutôt qu'un oiseau raté.*

Moralisantes ou pas, maintes sont les interprétations possibles au sujet de cette double élévation, au sujet de cette puissante volonté de quitter la terre.

La légèreté de l'homme qui vole serait, par exemple, la prolongation du rêve en pleine lumière, autrement dit, "une réponse à l'impuissance du monde diurne à faire revivre les délices du monde onirique" (Bachelard).

Pour d'autres, Icare - l'homme sacrifié - permet d'expié les souillures de la communauté. En somme : un homme-émissaire (un extrémiste kamikaze contemporain ?) qui se tue pour le bien de tous.

D'une autre nature est la fonction "purificatrice" de ce personnage en alchimie. Oui, Icare à l'épreuve de la chimie et de la mystique a donné des drôles de résultats. Son envol a été perçu comme une "sublimation" (terme repris ensuite par la psychanalyse) qui, toujours chez les alchimistes, désignait un état de pureté de la matière. D'où la vision d'Icare comme le symbole d'une élévation spirituelle majeure. D'où, aussi, la perception que la démesure individuelle, plus qu'expié la souillure collective, est surtout la condition nécessaire pour accéder à la pureté.

Toute autre est la vertu ascensionnelle dont parle M. Eliade. Dans le mouvement vers le haut, le chaman - et Icare - partagent une expérience semblable, à savoir une rupture avec le quotidien. Mais c'est le premier qui parvient à re-parcourir à sa guise les chemins qui le conduisent (lui seul) aux secrets que les langues divines (de l'au-delà ou de l'en-deçà) lui confieront et qu'il se charge de ramener sur terre. Des secrets qui guérissent ou qui permettent aux vivants de se faire une idée de l'état du monde.

Rien de plus normal donc pour un chaman que de voler car cela fait partie du *métier*.

L'excès de zèle d'Icare pourtant ne peut que sauter aux yeux même des plus distraits. Prétentieux envol, dira-t-on, pour le non initié dont les dieux ne retiennent que le battement d'ailes orgueilleux et dont nous ne retenons que le plongeon.

Voilà donc que surgit une question embarrassante : que fait Icare dans un royaume qui n'est pas le sien ? Que fuient Dédale et Icare au juste ?

Certes, un palais, une prison en pierre, mais aussi et surtout ce que ce labyrinthe symbolise, à savoir : "le for intérieur où chaque être enferme sa vie, ses actes et où il tourne en rond tant qu'il demeure lui même inabouti" (Lacarrière, p79).

Quitter le labyrinthe, c'est quitter son corps ancien, c'est commencer une lente métamorphose jusqu'à l'éclosion d'un homme nouveau, jusqu'à l'apparition des ailes ... De ce point de vue (c'est-à-dire, loin de toute imagerie judéo-chrétienne où les ailes permettent aux anges de devenir des intrépides messagers) il serait plus juste d'imaginer Icare et Dédale en hommes-papillons plutôt qu'en hommes-oiseaux. Et après ? Vers quoi pourrait tendre cette élévation, cette quête de pureté des deux personnages, si ce n'est vers un désir de fonder une nouvelle humanité ?

"Ta chute a servi d'exemple non à ceux qui rêvaient de voler mais à ceux qui vivent sans rêve ". (Extrait de "Lettre à Icare", Lacarrière). Vivre sans rêve. Est-ce ce que Dédale refuse ? Est-ce ce que Icare - ignare et muet - s'emploie à éviter en imitant son père ? Sait-il d'ailleurs ce qui lui arrive ? Vivre sans rêve, est-ce ce que le laboureur fait dans le tableau de Brueghel ?

Un rêve c'est un récit, c'est interruption de l'anonymat, c'est - justement - l'éclosion d'une "nouvelle humanité". C'est une conscience-de-soi qui s'érige contre tout conformisme qui nous écarterait de tout devenir.

Conformisme, uniformisation, fossilisation. Termes, ceux-ci, quasi totalement évacués de notre langage. Les prononcer crée une légère gêne. La même qu'on ressent quand - acculés au bout d'une phrase - on s'entend prononcer les mots "résistance", "révolution", "lutte", "utopie". On a l'impalpable impression de nourrir involontairement une vision figée, un lieu commun. Dans cet excès de raison, on éprouve une lueur d'échec, le sentiment de faire du sur-place. On a la fâcheuse impression d'un décalage entre une intuition et l'inadéquation des mots, leur impuissance à cerner la raison de notre *être-là*. L'absence de ces termes de notre langage, ne permet-il pas - finalement - de mesurer le degré de notre démission ? Ou bien - pourquoi-pas ? - ne serait-ce qu'un silencieux symptôme qui - se servant du lieu commun - annonce un inévitable renouveau ? Renouveau de quoi ?

Dans un court chapitre des *Fragments Amoureux*, intitulé "Solutions", Roland Barthes écrit ceci : "Ce avec quoi, complaisant, je vis, c'est le phantasme d'un autre rôle; le rôle de quelqu'un qui s'en sort".

N'est-ce pas entre cette double épaisseur (se percevoir comme être fini et en même temps le phantasme d'un autre) que Dédale et Icare jouent toutes leurs cartes ? N'est-ce pas en-deça de cette théâtralité et autour d'une exiguë mise-en-scène de soi que se joue toute leur vie ? Même ici, maintenant, le mots de passe semble bien être "je m'en sors". N'est-ce pas ce que semblent dire les langues de cette fin de millénaire ? Toutes engluées ?

"Dans les démocraties actuelles, de plus en plus de citoyens libres

se sentent englués, poissés par une sorte de visqueuse doctrine qui, insensiblement, enveloppe tout raisonnement rebelle, l'inhibe, le trouble, le paralyse et finit par l'étouffer. Cette doctrine, c'est la pensée unique, la seule autorisée par une invisible et omniprésente police de l'opinion ". (Ignacio Ramonet, Le Monde Diplomatique, n° 42, jan. 1995).

Est-ce que cette pensée unique ne caractériserait que notre époque ? N'est-ce pas contre un tel enlèvement de la pensée, du langage qu'en toute époque les *philosophes* (...) ont posé une certaine résistance ?

J'aime croire que tout penseur opère une "rupture", produit un "discours", choisit ou, mieux, invente, une issue. C'est ainsi que j'interprète la démesure du rêve de Dédale et d'Icare (mais, dès lors aussi la démesure du rêve d'Ulysse, Don Quichotte ...) : comme une réponse à toute tentative d'effacer un devenir, d'arrêter tout changement. Une réponse à toute main-mise sur l'Histoire.

Pourtant, si on reprend le mythe d'Ovide, cette quête se fait par un voyage, une fuite initiatique, régénératrice d'imaginaire. Par une incursion dans un monde inconnu, peut-être meilleur. Et, surtout, par une mise en jeu de soi : *j'ai un rêve*.

Cette fin de millénaire (la notre) pêche par l'impression de déjà-vu qu'elle dégage, par l'interchangeabilité des espaces qui appauvrit ou rend vaine le sens de toute fuite. Ce qui est loin nous semble tout proche. Ce que nous ne connaissons pas nous semble du recuit. Serait-ce une autre façon d'expliquer ce qu'est la "réalité virtuelle"? Tout nouveau drame n'est qu'une inéluctable variante d'un malaise qu'on connaît. La pensée unique n'est dès lors qu'une invitation à s'immobiliser.

Cela me rappelle un homme, un personnage d'une nouvelle d'Herman Melville : "Bartleby". Quoi qu'on en dise ("*Bartleby n'est pas le symbole de quoi que ce soit. C'est un texte violemment comique*"; G. Deleuze, Flammarion) ce personnage - modeste copiste dans un bureau d'avocats vers 1852 - est la figure même de la démission, du renoncement, de ce qui ne peut (ou ne veut) être sauvé. Obstinement, il répond à toute question de la même façon : "Je préférerais ne pas ". Puis, immobile et désenchanté, il continue à fixer le mur de son bureau. Parfois il copie machinalement un texte. Sans mot dire. "Je préférerais ne pas ..." sont les seuls sons qui sortent de sa bouche. Inutilement les gens qui l'entourent lui posent des questions, lui donnent des ordres, l'invitent à ... : "Je préférerais ne pas ...".

Bartleby, c'est l'anti-Icare, c'est l'homme possédé par l'indifférence, c'est l'homme comblé du vide, c'est la fascination pour le mouvement mécanique dépourvu de but et de sens, mouvement que nul ne peut déranger. C'est l'homme mordu par la **divine inertie**. C'est l'homme qui a substitué à sa révolte une phrase maniérée. Toute manifestation de soi est donc vaine, quasi prétentieuse. Toute transgression, toute "rupture de ton" ou "rupture" tout court, ne dérange en rien le cours des choses. C'est en tout cela que Bartleby est notre contemporain, un anti-héros qui a contagié le plus féru des rêveurs.

Grosses vagues de désinvestissement. Désaffection. Personne n'y croit. Anémie émotionnelle. Les antagonismes deviennent flottants. *Le mouvement post-moderne révèle le procès de l'indifférence pure. (...) L'individu post-moderne est en quelque sorte "ubiquiste"*. (Lipovetsky, L'ère du vide, p.58).

Serait-ce dire à quel point tout "Icare" ne peut qu'inévitablement se métamorphoser en son contraire ? En un personnage pour qui toute ivresse ou, plus simplement, toute curiosité envers l'inconnu n'est qu'un exercice de style dépassionné ?

"Qu'elle était belle, l'indifférence, dans un monde qui ne l'était pas, dans un monde différent et contradictoire, avec des enjeux et des passions! Du coup, l'indifférence de l'esprit devenait elle-même un enjeu et une passion, diamétralement opposée. Elle pouvait anticiper sur le devenir indifférent du monde et faire événement de cette indifférence. Aujourd'hui il est difficile d'être plus apathique, plus indifférent à leur propre sens que les faits eux-mêmes. Notre monde opérationnel est un monde apathique, indifférent à lui même, dépassionné et d'un ennui mortel. Or, il ne sert à rien d'être dépassionné dans un monde sans passion. Etre désinvolté dans un monde désinvesti n'a pas de sens. C'est ainsi qu'on se retrouve orphelin". (J. Baudrillard, La pensée radicale, Sens&Tonka, p.28).

Fâcheuse impression, ici, maintenant, où toute pensée, (toute nouvelle pensée), dès son éclosion, dès le moment qu'elle se traduit en sons et qu'elle se donne, semble perdre son élan, sa ferveur, son unicité, sa force. Discourir (ce qui étymologiquement veut dire "courir, chercher à droite et à gauche sans but précis, sans finalité aucune") a acquis une connotation économique : si ce n'est pas pour finaliser, cela n'a pas de sens. Le langage comme marchandise. Que pourrait-on donc apposer à ce règne de l'indissociable (le notre, celui de Bartleby) ? Une pensée radicale ?

Jean Baudrillard en parle en ces termes-ci :

"(La pensée radicale) ... c'est une intelligence sans espoir mais une forme heureuse. Les critiques, étant malheureux par nature, choisissent toujours les idées comme terrain de bataille. Ils ne voient pas que si le discours a toujours tendance à produire du sens, la langue et l'écriture, elles, font toujours illusion - elles sont l'illusion vivante du sens, la résolution du malheur du sens par le bonheur de la langue. (...) Des idées tout le monde en a, et plus qu'il n'en faut. Cela seul, ce witz, cette spiritualité de la langue, peut justifier d'écrire, et non la misérable objectivité critique des idées. (...) De toute façon, il vaut mieux une analyse désespérante dans une langue heureuse qu'une analyse optimiste désespérante d'ennui et démoralisante de platitude comme c'est souvent le cas. (...) La pensée radicale n'est en rien différente de l'usage radical du langage. (...) Cette passion de l'artifice, cette passion de l'illusion, c'est la joie séductrice de défaire cette trop belle constellation du sens. Et de laisser disparaître l'imposture du monde ... (J. Baudrillard, La pensée radicale, Sens & Tonka, 1994).

L'art (de vivre) consisterait-elle donc dans notre capacité de distinguer en quoi le langage crée l'apocalypse (l'immobilisme) ou en quoi elle se contenterait de la décrire (mouvement) ?

Radicale ou pas, le discours de Baudrillard m'induit à repenser l'acte de Dédale et Icare dans des termes loin de ceux où l'échec est perçu comme un corrélât de la "punition" judéo-chrétienne. Non, l'ivresse de cette invention, (à savoir : les ailes comme réponse à l'impasse que représente le labyrinthe) serait-elle la seule transgression possible, et donc la seule source de bonheur imaginable ?

Inventer, ne serait-ce pas célébrer la possibilité d'un langage radical, et donc l'illusion d'un autre monde ?

C'est ce qu'ont fait (tenté de faire) les surréalistes belges, les conceptualistes ...C'est ce que croient faire les chefs de file du mouvement "Banane" ... c'est ce qu'ont fait (continuent de faire) les situationnistes. Est-ce ce que fait l'art ?

Et Icare, loin d'être un thuriféraire de l'objectivisme, de la norme, peut-il pour autant être considéré comme le messager d'une pensée radicale ?

Epris de vide, ivre d'altitude, Icare pourrait ne pas être le penseur que nous croyons. Dans son vol vertigineux, il ne semble pas se poser de questions (d'ailleurs dans le récit d'Ovide, il ne fait qu'exécuter !) mais juste répondre à une irrésistible pulsion de vie. L'échec de son entreprise vient peut-être rappeler que cette pulsion est dépourvue de lien avec toute idée de mort. Dès lors, la figure la plus proche d'Icare, n'est pas le penseur (extrême, marginal, radical ...) mais le trapéziste qui renonce au filet tendu au sol ...ou, encore, le motocycliste qui, ivre de vitesse, se fond au paysage.

Victime de sa folie, Icare - personnage finalement tragi-comique - se noie. Dédale, l'homme d'une folie maîtrisée, sort du champ. Drôle de destin pour un homme qui a osé et qui a réussi son coup: Brueghel n'en veut pas dans son paysage.

Brueghel, son époque.

"Au mot *grâce spéciale* substituez, si vous voulez, le mot *folie* ou *hallucination*; mais le mystère restera presque aussi noir. La collection de toutes ces pièces répand une contagion; les cocasseries de Brueghel le Drôle donnent le vertige. Comment une intelligence humaine a-t-elle pu contenir tant de diableries et de merveilles, engendrer et décrire tant d'effrayantes absurdités?"
Charles Baudelaire.

Maître de la transparence, Brueghel nous a laissé une cinquantaine d'oeuvres qui dénotent un détachement semblable à celui d'un philosophe humaniste ou d'un naturaliste.

Un naturaliste qui fréquente tant l'histoire que le mythe. Tant les paysages belges et son folklore que les thèmes recourants dans la peinture du XVème et XVIème siècle : thèmes à sujets allégoriques (*Triomphe de la mort*, *Le combat de Carnaval et Carême*), thèmes religieux (*Le massacre des innocents*, *La Conversion de Saint-Paul*) ou thèmes sur la condition de l'homme. Son regard est incisif, lucide, ironique. Son pinceau interprète, réadapte, met en scène. Ce n'est pas le pinceau d'un moralisateur. Autant dire que Brueghel aime à embrasser en un seul tableau l'inépuisable; autant dire qu'il élabore (inaugure ?) ce qu'aujourd'hui nous appellerions un *point de vue*.

Dans le vaste champ où *La montée au Calvaire* (1564) est mis en scène, la figure du Christ - à peine perceptible - a les mêmes dimensions que les fidèles qui l'entourent. Il n'est guère plus important qu'eux. Comme si le peintre - tout en le peignant au centre géométrique de la toile - le considérait comme un humain à part entière. Comme s'il voulait redéfinir l'homme en le soustrayant aux lieux communs d'une iconographie (et donc à une idéologie) révolues, pour le réconcilier avec ses semblables.

Tout aussi intéressante est la position et la dimension de la Vierge qui apparaît dans *Le Dénombrement de Bethléem* (1566). Guère plus grande que les autres, elle se déplace sur son âne dans le plus silencieux des anonymats. "Et ils sont saints de n'être que cela" (B. Claessens). C'est-à-dire : des mortels.

Il n'y a donc pas de protagonistes majeurs dans les tableaux de Brueghel. Aucun individu ne se détache du groupe. Il n'y a qu'une immense communauté dans laquelle les sujets vivent et trouvent leur bonheur : la communauté des hommes. Certes, parfois un monstre y fait irruption, mais il a ("naturellement" dirait Brueghel) sa place. Nous sommes donc loin des scènes paroxystiques des tragédies que la peinture italienne, à la même époque, érige à modèle universel avec Giorgione, Da Vinci, Perugino ou Michelangelo. Loin aussi des peintres flamands qui italianisent (c'est à dire, qui restituent le réel par un recours constant aux thèmes mythologiques de l'Antiquité). Brueghel, lui, s'ancre davantage dans le particulier et fait coexister le réel à côté de l'antiquité non à travers elle.

Il n'ignore pas les grands thèmes chers à la culture chrétienne mais les mélange, les fonde à sa langue, à son terroir, aux proverbes de ses contemporains. Une sorte d'équilibre a donc regagné la terre. Demeurent - bien entendu - les conflits, les injustices, les guerres, les monstruosité mais tous ces phénomènes sont désormais *humains* et non le signe d'une inéluctable, malédiction liée au péché originel. Tout aussi humains, par ailleurs, sont ses paysages façonnés sans l'intervention d'une quelconque divinité.

C'est peut-être là que Brueghel invente : il n'y a plus un seul centre, tout fluctue, tout est suspendu entre un **BAS** grivois, gras, matériel donc profondément humain où grouillent

même d'étranges forces surnaturelles (v. *Le Sept Vertus*, Dessins, 1559) et un **HAUT** inconnu, lourd d'imageries chrétiennes mais tout aussi inquiétant. L'homme nouveau que Brueghel sort du Moyen-Age devient donc le carrefour où se croisent des mémoires séculaires, où confluent des forces contradictoires, tant païennes que pieuses et où coexistent passé et présent, tradition (frustration ?) et désir.

Maints tableaux amplifient davantage cette vision : ils sont habités par une multitude de récits antinomiques et incompatibles mais qui coexistent au sein d'un même espace/temps, sur une même toile. Cette *coexistence des contraires*, cette folie, n'est pourtant quasi jamais criarde. Elle se donne à voir dans une apparente simplicité géométrique: l'oeil reçoit vite une "tranche de vie", une émotion. En réalité, Brueghel se plaît à construire des récits touffus, complexes où se superposent plusieurs "lectures du réel". Il y concilie ses dons d'observateur-anthropologue avec ses préoccupations de citoyen qui - impuissant - assiste par exemple aux sanglantes répression lors de l'arrivée du Duc d'Albe et de sa garnison de 60.000 hommes (v. *Le Massacre des innocents*, 1567). Involontairement ou pas, il devient dès lors "le peintre des moeurs populaires" - certes - " mais aussi celui de la résistance", (Robert L. Delevoy), le peintre qui exprime une nouvelle vision du monde et qui révèle l'éclosion d'une nouvelle conscience-de-soi.

Or, est-ce que cette conception de l'homme chez Brueghel n'est pas d'une étonnante modernité ? Est-ce que cette époque (celle-là) ne trouve pas en la notre de troublantes résonances ?

Brueghel, contrairement à la légende populaire qui ne le veut que "joyeux drille", fut un peintre érudit (les deux choses ne sont d'ailleurs pas incompatibles). Sensible et ouvert, il fréquenta les savants de son époque ce qui lui permit d'apprécier les oeuvres satiriques d'Érasme (1467-1536) et très certainement de découvrir les recherches en géographie mathématique de Mercator (1512-1594) ou de Ortelius d'Anvers (1527-98), ou encore celles du botaniste Dodonus de Malines (1518-1585).

Son siècle est celui de l'humanisme, pensée qui renoue en quelque sorte avec le réel et qui remet les pieds sur terre.

L'homme, qui était devenu un élément périphérique dans la cosmologie du Moyen-Age, y reacquiert une place centrale.

Une véritable révolution industrielle commence sous la poussée d'une bourgeoisie marchande toujours plus avide de pouvoir. L'élection de Charles Quint à l'Empire se fit d'ailleurs avec l'intervention de grands magnats, de grands banquiers. Le XVIème siècle assiste donc au foisonnement de divers extrémismes, à l'éclatement d'innombrables luttes paysannes, de guerres de religion et à la mise au point d'un redoutable système de répression à vaste échelle: l'Inquisition.

Le tableau.

Une étonnante lumière légèrement en contre-jour enveloppe les objets qu'on voit dans *Paysage avec la Chute d'Icare*. Tout y est calme, serein, paisible. Peint probablement vers 1558, le tableau - très composé - semble tout droit sorti de l'imagination du peintre.

Si on observe attentivement la moitié supérieure de la toile (très claire, légère), l'on découvre des éléments couverts d'une légère brume. A côté d'un soleil couchant, surgit une ville aux tons pastels, irréels, impalpables. On entrevoit même des maisons aux toits roses.

La moitié inférieure (plus sombre, plus dense, aux contours nets) est, par contre, d'un réalisme prosaïque. Tout y a l'air d'avoir un statut, une fonction, une place. Les figures y tiennent un rôle : un berger, un laboureur, une perdrix, un pêcheur ...

Entre les deux moitiés, on voit des bateaux qui - tels des traits d'union - relient deux espaces inconnus.

Entre les deux - encore - une île aux rochers abruptes. L'entrée sombre sculptée dans la pierre laisse supposer qu'il s'agit d'une prison (un labyrinthe?).

Autour de l'île voltigent d'ailleurs des oiseaux, peut-être des rapaces qui, probablement attirés par l'odeur pestilentielle du Minotaure en décomposition, attendent le moment propice pour plonger.

Nombreux sont, malgré tout, les personnages de cette toile.

A l'avant-plan, un élégant paysan qui suit sa charrue et qui laboure son champ avec la même délicatesse dont on se munit pour tourner les pages d'un ouvrage fort précieux. Derrière lui, un berger qui rêve avec son chien bizarrement attaché à la laisse, puis des matelots sur un bateau qui lentement s'apprête à rentrer au port et, encore, on aperçoit un pêcheur qui vient de jeter sa ligne.

Dans les buissons, un homme qui - couché et discret - a fait jeter beaucoup d'encre aux historiens de l'art. S'agit-il d'un mort? S'est-il allongé à l'ombre pour faire sa sieste? Selon de récentes recherches il semblerait qu'à l'origine Brueghel ait peint un homme qui se soulage. Bref: un homme au froc baissé. Bien plus tard, de chastes pinceaux auraient donc transformé un cul plantureux en un visage endormi.

Si non, tout est calme à un point tel que le paysage dégage une impression d'attente. Oui, le paysage comme métaphore de l'attente.

Tout le monde est, en quelque sorte, occupé. Tout le monde a le regard dirigé vers un objet. Même le berger qui rêve. Tout a l'air immobile.

Tout ce *concret lyrisme* de l'avant-plan soustrait au regard des figurants la tragédie sèche et concise qui se passe au second plan du tableau : Icare est tombé. Il n'est pas en train de tomber. Non, il est déjà tombé, il est dans l'eau. Il se noie. Cela vient de se passer il y a quelques instants. D'ailleurs les plumes de ses ailes blanches voltigent et continuent encore de descendre.

Remarquons, ici, l'astucieuse mise-en-scène de Brueghel: il nous a mis (nous, les spectateurs) dans la même position que ses personnages. Absorbés par notre tâche

(celle de regarder **son** tableau) il a fait en sorte qu'on ne s'éloigne pas du centre de la composition car c'est là qu'elle est d'une lisibilité immédiate. Occupés nous aussi, je le répète, on ne voit que très - trop - tard l'homme qui se noie.

Qu'est-ce que cela pourrait vouloir dire? Que nous appréhendons le réel par le chemin le plus court, c'est-à-dire celui que nos réflexes nous dictent en premier? Que la vérité ne se trouve pas toujours au centre?

Le tableau est donc une sorte d'*instantané* où l'immuable quiétude des choses ignore l'événement, où la proximité et la synchronie entre deux mondes contigus semble exclure le dialogue, où l'immobilité générale occulte - presque - le mouvement (la fin d'un mouvement).

Les deux jambes frêles d'Icare opposées au majestueux paysage multicolore pourraient donc suggérer l'indifférence du monde devant le sort d'un individu aussi exceptionnel soit-il. C'est le maigre constat d'une audacieuse tentative.

Brueghel n'a pourtant pas accentué l'aspect tragique de cet événement. Est-ce dès lors un regard serein ou désenchanté ou, encore, résigné ? Et est-ce que l'extrême limpidité du tableau ne devient-elle pas, au bout d'un moment, suspecte et ambiguë ? Est-ce que, finalement, cette fameuse toile n'est pas, malgré sa parfaite lisibilité, une question toujours ouverte ? Je ne parle pas de la correcte interprétation des symboles et des proverbes résumés par les objets qui y figurent ("Aucune charrue ne s'arrête devant un homme qui meurt"). Je ne parle pas (encore) de l'actualité du mythe de la chute d'Icare (1). Non, je me réfère à ces drôles de détours par lesquels finalement le récit pictural touche le mythe dans sa signification la plus profonde et montre son sujet à vif.

Il ne s'agit pas, là, de la représentation de la figure d'Icare tombant d'un ciel avec un soleil au zénith (nous serions dans l'iconographie classique, dans une citation plate des "Métamorphoses" d'Ovide ou dans le tableau de Rubens) mais bien du regard d'un artiste qui a inventé une forme parfaite pour que le mythe garde intacte la quintessence de sa vérité quand elle se donne à voir.

Après tout qu'est-ce qui nous intéresse dans ce récit? Le fait-divers ou l'incandescence actualité qu'il dégage chaque fois que nous le rapprochons de l'Histoire? Cette dernière chose, n'est-ce pas ? C'est un peu ce que Brueghel a fait. Tout en choisissant un paysage imaginaire, il inscrit le mythe dans un décor qui - en quelque sorte - pourrait être le notre et choisit une mise-en-scène dans laquelle, au-delà du fait divers, il nous interpelle en tant que citoyens : nous ne regardons pas.

Voilà son constat, son point de vue sans merci.

J'aime dès lors croire que la question ouverte que le tableau pose est : comment regarder? Et encore: qu'est-ce que regarder veut dire? N'est-ce pas là tout le problème éthique du rapport de l'homme à ce qui l'entoure ? N'est-ce pas à partir de ces frêles mots - regarder, voir - que tout homme construit son univers éthique? N'est-ce pas à l'intérieur de cette question, de cette notion, que sommeillent d'autres questions, du moins celles plus explicitement liées au contenu du mythe et à l'interprétation que Brueghel en a donnée? Le philosophe Emanuel Lévinas résume à merveille tout ceci: "Regarder, c'est être responsable d'autrui".

Regarder. Etre curieux. S'arracher à sa condition. Rencontrer l'autre. Volonté de changer.

Désir de savoir. Désir d'un défi spirituel. Utopie. Quel rôle joue cette succession de désirs dans la liquéfaction de la cire des ailes d'Icare ? Comment enquêter sur une Belgique (qui nous entoure) à travers ce tableau ?

A ce stade, il est indispensable de *résumer* davantage le tableau en accentuant la direction prise (notion du regard) et de le donner à voir (tout particulièrement dans le cadre de ce projet) sous trois mots clés:

REGARDER NE PAS REGARDER DISPARAITRE

Cette démarche a le mérite de schématiser la lecture, de la traduire en concepts qui, réamplifiés ou réincarnés dans le film par l'analyse de cas concrets, traduisent le lien étroit entre l'oeuvre de Brueghel et la Belgique (l'idée que j'en ai) et finissent par donner un nouveau tableau, peut-être une nouvelle version du mythe.

Mais avant d'avancer revenons un instant sur ces trois mots clés. Qu'évoquent-ils au juste ?

(1) Voir chapitre : Que fuient Dédale et Icare ?

La Belgique dans ce tableau.

A première vue, dans le tableau, tout semble calme et paisible.
C'est un peu la même impression qu'on a, à première vue, en pensant à la Belgique.

Puis, le regard quitte légèrement son axe (le centre) et s'arrête sur un détail (périphérique): l'immense quiétude (sérénité, équilibre, bonheur) dévoile une tragédie, un échec.

La noyade dure un peu, puis l'homme - Icare - disparaît. Le tout dans un grand silence, par une légère brise, sous une étrange lumière. Le bruit du plongeon d'Icare se fond à celui du vent dans les bosquets et les arbustes. Le bruit de la mort de tout homme (ivre d'altitude ou d'altérité) se fond au bruit du monde. C'est un bruit qu'on n'entend pas. Que je n'entends plus. C'est un bruit que Brueghel étouffe en dressant un hymne à la terre. Oui, c'est une image qui occulte un son, alors que ce son, ce bruit devraient rendre fous.

A ce stade-ci, nous pourrions prétendre que cela n'est pas une caractéristique que de la Belgique, mais plutôt d'une époque.
Pourquoi, dès lors, vouloir faire entrer un pays tout entier dans ce tableau? Quelles sont les affinités électives entre ces deux univers?

Ivre de pragmatisme, la Belgique emprunte au Brueghel de "Paysage avec la chute d'Icare" la notion de "bon sens", "d'équilibre" et hausse ces valeurs à leitmotiv. Mais, tenons nous bien, un bon sens qui, indifférent aux regards des autres et désintéressé à regarder tout court, ne se rend pas compte de sa folie, de son absurdité.

De quelle absurdité est-il question? De celle des employés maniaques, certes, mais aussi de celle qui par exemple pousse le directeur d'un conservatoire renommé à demander aux pianistes flamands de jouer sur le Steinway qui leur est réservé et aux pianistes francophones d'utiliser leur Yamaha... Question: sur lequel des deux piano jouera une soliste russe lors de son récital dédié au compositeur Viganovsky?

Le bon sens semble donc être une consigne, une conduite de survie, une notion économique qui permet d'arriver au bout de sa tâche. Au bout de son champ.

Ce bon sens semble également être l'indispensable corrélat qui introduit une implacable logique de la disparition : indifférent, le regard apathique aux bras productifs qui ne se ressourcent pas et qui ne régénèrent pas son imaginaire, ne voit pas, ne communique pas.

Irait-on jusqu'à dire que ce regard (cette absence de regard) provoque la disparition ? Que disparaît?

Disparaissent, certes, des hommes, des femmes, des enfants. Disparut Lahaut, l'homme qui cria "Vive la République" le jour de l'intronisation du Roi Baudoin, disparaissent les acquis sociaux, deviennent invisibles (disparaissent donc) les stigmatisés de ce pays : les sans-emplois, les sans abris, les exilés. Disparaissent davantage les projets, les révoltes, les résistances et les utopies. Disparaissent les intellectuels.

La constatation tragique reste pourtant que dans ce règne des *bons-sensistes*, la disparition de ces formes de pensée et de regards, est une chose *naturelle*. C'est un peu comme dans le tableau : tout a l'air normal. Tout à l'air d'être à sa place.

Même si tarabouillé par d'innombrables contradictions, le laboureur brueghelien est peut-être heureux de sa condition. Pourquoi prétenderions-nous le contraire?

Mais rien n'empêche de penser que dans cette forme de bonheur-là, dans ce silence-là sommeille une Belgique où se croisent et coexistent des idéologies fascisantes, projets politiques et sociaux hybrides, luttes inter-ethniques. Une Belgique Minotaure. Des Belges.

