

## L'intégrale de Maurice Pialat en DVD

Édouard Vergnon

---

Number 126, March–April 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/8899ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

Vergnon, É. (2006). Review of [L'intégrale de Maurice Pialat en DVD]. *24 images*, (126), 38–39.

# L'intégrale de Maurice Pialat en DVD

par Édouard Vergnon



À nos amours (1983).

La parution en DVD du second coffret réunissant l'intégrale des films de Maurice Pialat clôt un travail éditorial sans précédent qu'il convient d'abord de saluer. Son maître d'œuvre, Serge Toubiana, avait pour ambition de nous faire pénétrer dans « l'atelier intime et secret » du cinéaste. Non par l'entremise d'une démarche analytique, mais en accompagnant chaque film de nombreuses archives qui en éclairent la fabrication. Séquences coupées, entretiens avec le cinéaste, scènes de tournage, regards croisés des personnalités ayant participé à la réalisation de chacun des films, courts métrages, livrets, rien ne manque et tout est dit. La restauration numérique effectuée sur chaque film est à la hauteur, à une réserve près, mais qui vaut pour la majorité des éditions DVD : le syndrome récurrent des mains coupées, autrement dit le rétrécissement du format 1.66 d'origine vers un format proche du 1.85.

On sait que hormis *La maison des bois*, série télévisée vécue comme l'expérience professionnelle la plus heureuse de sa carrière, Pialat n'avait de cesse de dénigrer ses propres films. D'un entretien à l'autre, il disait toujours le plus grand mal du film qu'il venait de réaliser pour n'en sauver souvent qu'un seul aspect. Le temps passant, c'est cet aspect qui avait trouvé alors grâce à ses yeux qu'il finissait par critiquer au seuil du film suivant. Un exemple parmi tant d'autres est celui du *Garçu*.

« Sur ce film, le montage s'est bien déroulé », confiait-il aux *Cahiers du cinéma* lors de sa sortie. Il se déjugea en réalité très vite et on sait aujourd'hui qu'il espérait jusqu'à sa mort pouvoir le remonter. Ces faits resteraient anecdotiques s'ils n'éclairaient pas la nature humaine du cinéaste et partant, celle de ses personnages. Car elles se confondent et pour

comprendre l'une, il importe de comprendre l'autre. Commençons par le commencement, autrement dit par les cinq premières minutes de son premier long métrage, *L'enfance nue* (1969). « Qu'est-ce que tu es moche ! » s'exclame une fillette en regardant les habits tout neufs d'un jeune garçon. À cette première invective répond un geste, terrible, qui marque la première scène du film : celle où on voit le garçonnet jeter un chat du haut d'une cage d'escalier. Cette scène, restée injustement célèbre, nourrit la théorie exprimée par Joël Magny dans son ouvrage consacré au cinéaste, selon laquelle « la cruauté n'est pas seulement un élément dominant de l'œuvre du cinéaste, mais le but et le moteur même de son œuvre ». Sans doute vraie du cinéma de Mizoguchi ou de Bresson, cette formule nous semble mal refléter la démarche de Pialat. Car ce qui importe dans cette scène, et qu'on oublie toujours, c'est le plan suivant : lorsque ce même petit garçon apporte un bol de lait au chat blessé et affirme qu'il « va le soigner ». Autrement dit, ce qui fonde le cinéma de Pialat, c'est moins la cruauté du geste qu'un mouvement de balancier permanent qui empêche le repos de l'âme, une forme épuisante d'éternel recommencement : on blesse, puis on soigne, puis on blesse à nouveau, puis on soigne à nouveau, etc. Jamais l'un sans l'autre. Pialat se comporte avec ses films comme ce petit garçon avec les chats. Le jeu de miroir ne s'arrête pas là.

« Madame Bovary, c'est moi », disait Flaubert. Nul doute que Van Gogh, l'abbé Donissan, Mangin (*Police*), c'est lui, c'est Pialat. Aucun autre cinéaste ne se tient à ce point dans ses personnages et il leur suffirait presque de changer de costume pour passer incognito d'un film à l'autre. D'où l'impression saisissante que la composante autobiographique de son œuvre est plus forte encore dans cette appropriation de personnages venant d'ailleurs que dans les films ouvertement familiaux de l'auteur (*Nous ne vieillirons pas ensemble*, *Loulou* et *Le garçu*). Réappropriés par Pialat, ils ne forment plus que la figure d'un seul homme : qu'il soit peintre, curé ou policier, c'est toujours le portrait d'un individu tout à la fois tourmenté, bon, talentueux et colérique, qui détruit négligemment ce qu'il aime et finit toujours par renoncer. Ce qui est authentiquement douloureux dans ses films – et qui n'empêche nullement le surgissement du rire et de la joie – c'est moins la violence exprimée contre les autres (dans les cris, les injures, les scènes de ménage) qu'une angoisse sourde qui mine de l'intérieur. Ses personnages vocifèrent, mais ce sont des créatures tragiques qui se débattent d'abord avec elles-mêmes. S'il fallait leur trouver une descendance, ce serait Lantier (Jean Gabin) dans *La bête humaine*, ce film de Renoir que Pialat aimait tant. Inaptes au bonheur, l'abbé Donissan (*Sous le soleil de Satan*), Van Gogh, Mangin (*Police*), Jean (*Nous ne vieillirons pas ensemble*) sont en effet traversés d'une même pathologie du désespoir. Il faut l'entendre comme une tare dissimulant une vraie tendance suicidaire. On peut même y voir la ligne de fuite de toute l'œuvre du cinéaste. À lui seul, le titre *Nous ne vieillirons pas ensemble* dit bien cette espèce de fatum. Et parce que nous ne vieillirons pas ensemble, je finirai seul. Mais a-t-on remarqué à quel point ce je est déjà seul lorsque les films commencent ? C'est bien ce qui frappe lorsqu'on revoit *Nous ne vieillirons pas ensemble*, *Loulou* ou *Le garçu*, trois films qui ont pour sujet visible la rupture d'un couple, mais dont la première image pourrait tout aussi bien être la dernière tant

le cinéma de Pialat est étranger à l'idée même de réconciliation.

On songe alors à cette phrase prêtée à Van Gogh que le cinéaste aimait citer : « La tristesse durera toujours ». C'est justement là qu'intervient le cinéma comme moyen d'expression permettant d'en éterniser le sens. On en jugera par cette façon qu'avait Pialat de clore de nombreux films sur des plans parfaitement quotidiens, mais une quotidienneté qu'on dirait presque d'outre-tombe, spectrale, rendue aux seuls fantômes du souvenir, soudain muette. Le temps paraît alors comme suspendu par la montée en puissance d'un lyrisme contenu jusqu'alors. Le montage se fait moins abrupt et chaque image converge vers un hors champ de solitude, rendue pérenne par le surgissement même de la musique. C'est vrai de *Nous ne vieillirons pas ensemble*, avec Marlène Jobert nageant dans la mer sur une musique de Purcell comme une image à jamais obsédante dans la tête de Jean Yanne, des derniers plans superbes d'*À nos amours*, lorsque Pialat, qui joue le père, se retrouve seul dans le bus après avoir quitté sa fille et que l'obscurité du tunnel recouvre progressivement son corps. Comme dans les films d'Ozu, les pères restent d'ailleurs toujours seuls chez Pialat. La fin de *La gueule ouverte*, quand Hubert Deschamps éteint une à une les lumières de la maison, pourrait être celle de *Printemps tardif* et ne montre plus qu'une seule réalité : celle de l'abandon. *Police* enfin, dont la dernière séquence met deux êtres en position de s'aimer pour les séparer aussitôt. Apparemment si simples (Depardieu quitte la voiture de Marceau, traverse une rue, rentre chez lui et lève les yeux au plafond), ces plans deviennent poignants par l'intelligence du montage et de la lumière (ce plan de Depardieu traversant la chaussée de nuit est inoubliable par la façon même dont le cinéaste saisit, par un plan de coupe, son corps d'abord immobile de l'autre côté de la rue avant de le faire avancer vers nous) et la montée graduelle de la musique de Gorecki. Ce « petit trépas » de Mangin égale en intensité la mort tragique de Balthazar et de Mouchette accompagnée chez Bresson par Schubert et Monteverdi.

Preuve que la mise en scène chez Pialat ne se réduit jamais à une forme d'enregistrement plus vraie que nature, mais bien à l'art d'obtenir un résultat. Et c'est bien parce qu'elle garde son autonomie sur le réel qu'elle est admirable. Ainsi, le drame chez Pialat n'est

pas dans la reproduction de scènes dramatiques, mais dans sa façon de les monter à cru : en ne nous plaçant jamais ni dans les causes ni dans les conséquences de la scène, mais dans l'empoignade du moment. D'où cette sensation unique qu'elles paraissent toujours avoir déjà vécu sans nous et un effet de désorientation extrême, dont les séquences sur l'île du *Garçu* ou le début de *Loulou* (tout le monde semble déjà se connaître) témoignent de façon exemplaire. Cette autonomie sur le réel, qui tient aussi à la qualité picturale des plans, est même indispensable à la pleine réussite de ses films. À cet égard, *Loulou* est un film passionnant car on y voit nettement la différence entre une première heure tendue par un projet formel qui ouvre le réel sur l'imaginaire (alternance féconde entre les scènes de jour et les scènes de nuit, ces dernières gagnant une vertu romanesque du fait même de cette alternance, changements de mises au point raffinés qui saisissent magnifiquement l'expression des visages, photographie qui parle d'elle-même : quand la blancheur éclatante des draps dit par exemple le bonheur des amants) et une seconde partie oubliieuse de cette exigence formelle qui deviendrait prosaïque si ce n'étaient encore les secousses du montage. Ce relâchement passer de la forme, comme s'il s'agissait d'accentuer encore la véracité d'une situation en la dégraissant de toute épaisseur esthétique, menace sporadi-

quement ce film à la fois gai et déchirant qu'est *Le garçon*. À trop vouloir faire entrer la vie, le cinéaste y court momentanément le risque de faire sortir le cinéma. Comme le montre par exemple la présence d'Élisabeth Depardieu qui ne parvient jamais à faire corps avec le scénario et dont la légitimité documentaire sonne dès lors toujours faux. Preuve que la vérité au cinéma n'est pas dans le réalisme, mais dans sa capacité à nous faire voir ce que cache cette réalité en la récréant. Mais puisque nous évoquons les cinq premières minutes de son premier film, terminons cet article par les dix dernières de cet ultime long métrage. Une scène de restaurant, avec un père, une mère et un enfant. Ils échangent quelques mots et nous paraissent heureux. Puis le père sort sur le trottoir et fait le clown avec l'enfant. Soudain ce plan, le dernier du film, que personne n'a vu venir : la mère pleure et sèche doucement ses larmes. On dirait des larmes d'épuisement. Pour nous qui regardons, c'est foudroyant. Et si c'était elle finalement le personnage principal du film, celui qui exprimait le mieux la sensibilité du cinéaste ? Et si c'était la femme le secret bien gardé de son œuvre ? Une émotion extrêmement profonde passe et rien ne nous y préparait. La mise à nu chère au cinéaste trouvait un dernier mystère à sa mesure, celui-ci inconcevable hors du cinéma. 21

Van Gogh (1991).



Pialat l'intégrale, volume 1 et 2, Gaumont.

Ces deux coffrets peuvent être commandés sur [www.amazon.fr](http://www.amazon.fr) ou [www.alapage.com](http://www.alapage.com)