

La Chimère du Modèle Balzac, Dufour, Rivette

Mireille Calle-Gruber

Volume 4, Number 1, Fall 1993

Écrit/Écran

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000112ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000112ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

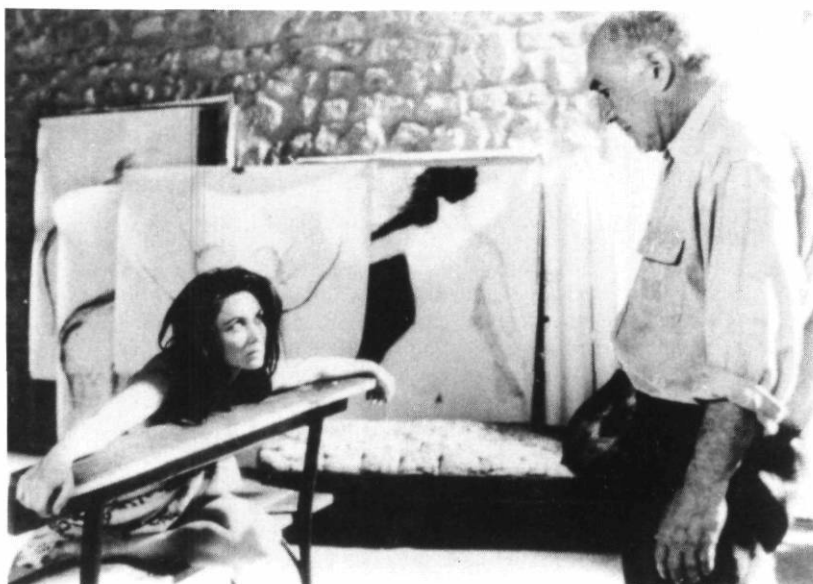
[Explore this journal](#)

Cite this article

Calle-Gruber, M. (1993). La Chimère du Modèle : Balzac, Dufour, Rivette. *Cinémas*, 4(1), 72–87. <https://doi.org/10.7202/1000112ar>

Article abstract

Le Chef-d'oeuvre inconnu (The Unknown Masterpiece) by Balzac tells the story of the painter Frenhofer, an artist gone stale, who meets a young woman model and believes that he can overcome failure and create the ultimate masterpiece. But through overwhelming regrets, his canvas becomes an unreadable screen which prefigures the painter's death. Rivette's *La Belle Noiseuse*, inspired by Balzac's story but also by the paintings of Bernard Dufour, portrays both the real time of painting and the fictive time of film, replaying, by raising the question of *mimésis*, the aporia of the model's relationship to her representation, and bearing as well the missing image of the film. This is the impossible painting, that which Art cannot take from Life without incurring the penalty of Death.



La Belle Noiseuse de Jacques Rivette
Coll. Cinémathèque québécoise

La Chimère du Modèle¹

Mireille Calle-Gruber

RÉSUMÉ

Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac raconte le drame du peintre Frenhofer, créateur devenu stérile, qui, par la rencontre d'une jeune modèle, croit pouvoir surmonter l'échec et réaliser «le» chef-d'œuvre. Mais la toile devient écran illisible à force de repentirs et préfigure la mort du peintre. *La Belle Noiseuse* de Rivette, inspiré du texte de Balzac mais aussi des toiles de Bernard Dufour, met en scène le temps réel de la peinture et le temps fictif du cinéma : rejouant, avec la question de la *mimèsis*, l'aporie qui frappe le rapport du modèle à sa représentation et porte à l'image manquante du film. C'est celle de l'impossible tableau, c'est-à-dire de ce que l'art ne peut prendre à la vie que sous peine de mort.

ABSTRACT

Le Chef-d'œuvre inconnu (The Unknown Masterpiece) by Balzac tells the story of the painter Frenhofer, an artist gone stale, who meets a young woman model and believes that he can overcome failure and create the ultimate masterpiece. But through overwhelming regrets, his canvas becomes an unreadable screen which prefigures the painter's death. Rivette's *La Belle Noiseuse*, inspired by Balzac's story but also by the paintings of Bernard Dufour, portrays both the real time of painting and the fictive time of film, replaying, by raising the question of *mimèsis*, the aporia of the model's relationship to her representation, and bearing as well the missing image of the film. This is the impossible painting, that which Art cannot take from Life without incurring the penalty of Death.

Il ne saurait y avoir divergence plus notable. D'une part, *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, qui constitue le plus maigre des récits (35 pages) qu'ait écrit le signataire des douze mille pages de la *Comédie humaine* et qui, publié en 1832, esquisse les perspectives d'une esthétique non représentative dont toute la production balzacienne semble, par la suite, se détourner. D'une part, donc, un Balzac inconnu en ce minuscule chef-d'œuvre.

D'autre part, Jacques Rivette donnant à voir *la Belle Noiseuse*, un métrage d'exceptionnelle longueur : quatre heures, en salle obscure, c'est-à-dire, à l'écran, moins le temps de la diégèse que le temps réel de la peinture à l'œuvre.

D'emblée, la minceur du matériau diégétique de «départ» — si l'on peut désigner ainsi la nouvelle de Balzac — nous garde de parler adaptation, ressemblance, fidélité.

Où se fait donc la confluence des œuvres? Où se noue l'attache qui permettra cependant de tenir l'une et l'autre à l'œil? L'une «pour» ou «contre» l'autre : travaillant dans un processus de filiation et de déplacement. Disons-le aussitôt : c'est à une réflexion sur l'art que Balzac, puis Rivette, chacun son tour, chacun son temps, chacun ses moyens, offrent un relais. Plus précisément, à la problématique de la construction — et donc de la destruction — de l'œuvre.

À cet égard, et bien que ce soit là un des aspects de la complexe interrogation que nous allons suivre, je ne me satisferai pas de la romantique interprétation de Roger Laporte qui hypostasie dans le personnage balzacien la figure paradigmatique de l'artiste en travail et en souffrance :

[Frenhofer] c'est Balzac lui-même (...) c'est Cézanne lorsqu'il abandonne ses toiles, les crève à coup de pied furieux, ou les contemple en pleurant comme un enfant; c'est Kafka lorsqu'il nous dit «sa grande aversion» pour la *Métamorphose* (p. 62).

Certes, il est vrai. Et Balzac met fin abruptement au récit : Frenhofer brûle ses toiles et se donne la mort. Les raisons de son geste, toutefois, restent dans l'ambiguïté. Quant au finale de Rivette, il est plus retors : Frenhofer, littéralement, «se survit». Et, en vérité, que pourrait faire d'autre le peintre qui a réalisé le chef-d'œuvre par lui rêvé (poursuivi) depuis toujours, sinon mourir? En mourir? Ou bien, de son vivant encore, comme le

personnage de Rivette, œuvrer *post-mortem* déjà, depuis l'outre-tombe?

J'y reviendrai. Car ceci rebondit vers cela, que je crois le point fondamental qui accroche et Balzac et Rivette : la «fin» de l'œuvre d'art rebondit vers la question de son commencement; son échec, ou sa finition; en tout cas sa finitude. Rebondit vers les exigences qui la suscitent et la meuvent: sa finalité en somme ne peut que reporter à la question de son origine. Telle est, à mon sens, l'interrogation qui subsume toutes les autres : la question de «l'origine de l'œuvre d'art».

D'où vient, d'où «me» vient l'œuvre d'art?

Vieux problème qui est celui de la *mimèsis*, du rapport de la création à la réalité, de la fiction à la vie, et que Rivette comme Balzac aborde par le biais du «modèle» en peinture, de la chimère du modèle. Au double sens dont il m'appartiendra de rendre compte : d'une part, illusion du modèle qui se prend pour l'original, pour la muse inspiratrice de l'artiste; d'autre part, modèle qui «est» une chimère : être hybride, mi-fantastique mi-réel, là et pas là, corps et essence. «C'est vous et ce n'est pas vous, c'est vous plus que ce que vous imaginez de vous», lui dit le Frenhofer de Rivette. Le modèle en peinture, c'est la chimère du peintre: le lieu où luttent et s'intriquent *technè* et *phusis*, art et nature.

Vieille question, aussi, de «l'imitation», de l'art par l'art, qui fait des œuvres de Balzac et Rivette deux étapes dans l'histoire de l'évolution des formes; entraîne, selon un processus autoréflexif, le questionnement du rapport même de Rivette à ses modèles : le texte de Balzac dont il s'inspire d'une part; le faire et les toiles de Bernard Dufour qu'il met en scène d'autre part. Au générique en effet, la mention «librement inspiré de Balzac» fait pendant à cette autre : «et la main du peintre Bernard Dufour».

Il est temps d'introduire à l'intrigue et à ce qui s'y noue : il y va de trois créateurs, Balzac, Dufour, Rivette, et de trois arts, la littérature, la peinture, le cinéma, tous trois affrontés au paradoxe constitutif de l'esthétique du figuratif. Il y va, non moins, de la démarche d'un film dans sa relation aux deux modèles hétérogènes qu'il se donne : modèles tout occupés d'interroger le rapport au modèle, l'un (Balzac) par son discours sur la peinture; l'autre (Dufour) par son «faire» la peinture.

Les modèles de Rivette

Incertitudes balzaciennes

Le *Chef-d'œuvre inconnu* se divise en deux parties ayant pour titre deux noms féminins : la première, «Gillette», femme de

Nicolas Poussin, jeune peintre plein de talent et de promesses; la seconde, «Catherine Lescault», belle courtisane appelée la «Belle Noiseuse», qui est le sujet et le titre du tableau inachevé de Frenhofer.

La première partie présente principalement des thèses sur la peinture, une leçon du vieil et célèbre Frenhofer à Porbus son disciple et au débutant Nicolas : «Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète» dit-il (p. 21). Et la magistrale démonstration de Frenhofer qui *trans-figure* le tableau de Porbus, se termine par une étrange mise en scène: «Oui, je la signerais, ajouta-t-il en se levant *pour prendre un miroir dans lequel il la regarda*» (p. 28, je souligne). Le geste de Frenhofer signifie que l'œuvre d'art n'est comparable qu'à elle-même; qu'elle n'est pas «miroir» de (quelque chose ou quelqu'un), mais au contraire : qu'elle soutient sa propre image en même temps qu'elle porte en elle son propre modèle. Et que le peintre la mire, l'*ad-mire*, «par définition» à distance, c'est-à-dire *dans la distance intime à elle-même qui la constitue œuvre d'art*.

Après quoi, on apprend qu'il y a un mystère Frenhofer : ce peintre génial doute de son œuvre, interdit à quiconque, depuis dix ans, l'entrée de son atelier, où il ne cesse de «perfectionner» sa *Belle Noiseuse* qui doit être «le» chef-d'œuvre : c'est-à-dire «avoir quelque chose de divin» (p. 30) et «respirer» (p. 31).

Puis Frenhofer dit chercher depuis longtemps le modèle idéal, «une femme irréprochable», «l'introuvable Vénus des anciens» qui lui permettrait de voir «un moment, une seule fois, la nature divine» (p. 35) :

Comme Orphée, je descendrais dans l'enfer de l'art pour en ramener la vie (p. 35).

Il est clair, dans cette formulation, qu'il n'est pas question, pour l'art, de faire aussi vrai que nature, mais bien d'être «plus vrai que nature». D'atteindre à l'essence de la nature : surhumaine, «divine».

Après, c'est le retour de Nicolas dans la mansarde où l'attend Gillette — Gillette qui est «parfaite», qui vaut «tous les chefs-d'œuvre du monde» (p. 50), et que Nicolas s'apprête à livrer à Frenhofer contre le gré de la jeune femme.

Fin de la première partie, qui se clôt sur la femme en chair et en os. La seconde, qui s'ouvre à l'enseigne de Catherine Lescault, la femme en peinture, va sensiblement déplacer la question du modèle. Frenhofer, à présent, pour s'assurer que le chef-d'œuvre est accompli, «cherche un modèle pour comparer mon tableau aux diverses natures» : car «Peut-être ai-je là-haut (...) la nature

elle-même» (p. 46). Les formulations, contradictoires, sont irréductibles à la confusion réaliste. Ainsi, dans le même paragraphe, Frenhofer s'écrie : «Ce n'est pas une toile, c'est une femme!», et aussitôt après : «Cette femme n'est pas une créature, c'est une création!» (p. 47).

Reste que la fonction du modèle est, soudain, totalement inversée : non plus antécédente mais postérieure, elle intervient désormais comme moyen de vérification, pièce à conviction en somme, en ce qu'elle devra convaincre le peintre de son chef-d'œuvre, faire la preuve que l'art est supérieur à «la vie». Où le modèle, donc, devient un contretypé : le cliché négatif inversé du tableau. Le modèle devient contre-modèle — disons le mot : un repoussoir à l'art.

Dernier coup de théâtre : Frenhofer ouvre enfin sa porte, derrière laquelle l'écrivain nous a maintenus durant toute la nouvelle, ne «montrant» rien.

Il ouvre. Et le modèle, aux yeux du peintre, semble avoir fonctionné comme il l'escomptait: souriant à la «femme imaginaire», Frenhofer considère sa toile comme un parfait chef-d'œuvre. Consternation de Nicolas et de Porbus en revanche. Car eux, sur la toile, voient «rien» : ou plutôt «que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture» (p. 55). Et pourtant, la peinture de la création — c'est-à-dire du chaos primordial, de l'inachèvement et non pas d'une créature finie — est troublante:

En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indéfinies, espèce de brouillard sans forme; mais un pied délicieux, un pied vivant! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction. Ce pied apparaissait là comme le torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les débris d'une ville incendiée (p. 56).

Restent, pour le lecteur, à supputer, contradictoires, les hypothèses qui suspendent le récit sur une aporie.

1. Première hypothèse : Frenhofer a gâté son tableau en croyant le perfectionner. C'est l'échec total. Ce que le peintre croit un moment en voyant la consternation de ses amis.
2. Corollaire de cette première hypothèse : ratage ou saccage, le chef-d'œuvre est «impossible» à l'humain — voué aux débris des matières et des gestes de la création; à surcharge, limite, décomposition.

3. Deuxième hypothèse : Frenhofer a fait, ne pouvait que faire «le» chef-d'œuvre, lui que le récit n'a cessé de montrer si virtuose.

4. Corollaire de cette seconde hypothèse : d'essence divine enfouie dans la matérialité de la peinture, le chef-d'œuvre est «invisible» aux humains, Il ne peut être que méconnu — car il ne saurait être vu/reconnu par ceux qui attendent d'un tableau qu'il ressemble à un tableau. Le chef-d'œuvre ne peut que ressembler à : «rien».

5. Troisième hypothèse : Frenhofer a compris que le chef-d'œuvre est sublime : lieu de tensions extrêmes où «le sens intime semble vouloir briser la Forme» (p. 23). Qu'il est une question de vie et donc de mort : mort de l'art dont l'artificielle construction met en œuvre, du même geste, sa destruction; mort de l'œuvre que le peintre-Pygmalion, amoureux jaloux de sa création, envisage de détruire avec lui-même; mort du modèle, devenu accessoire, sans plus de raison d'être, littéralement détruit et sacrifié à l'œuvre qui l'a supplanté. «Tue-moi», dit finalement la femme à Nicolas Gillette qui a perdu toute existence diégétique dès qu'elle franchit le seuil de l'atelier.

6. Corollaire de la troisième hypothèse : mort et destruction sont signes mêmes de chef-d'œuvre.

Conforme à son sujet, la fin du *Chef-d'œuvre inconnu*, sibylline, ne lèvera donc pas le voile sur son dénouement. On ne saura jamais si Frenhofer est mort de désespoir ou de transcendance, de mauvaise peinture ou d'amour fou, d'avoir trop échoué ou trop réussi. S'il s'est suicidé ou s'il est passé, logiquement, du côté du «divin», partageant «les fuites» de la nature. Il n'importe. Car ce ne sont plus là des contraires : ce sont les deux faces inconciliables de l'art; qui «précisent» la question de l'art. L'art comme questionnement, excès, excessif. Inhumain.

La chimère du cinéaste

De ce premier modèle écrit, Rivette retient la leçon de la mise à l'écart du modèle. Triplement. D'abord en congédiant tous les détails circonstanciels de la nouvelle balzacienne qu'il ne copie pas ni ne porte à l'écran². Ensuite, en recentrant la question de l'œuvre d'art sur la confrontation peintre modèle. Enfin, en faisant écran à son second modèle, Bernard Dufour, dont il filme la main et la facture mais qu'il double de l'acteur Michel Piccoli — lequel, dès lors, dans les quelques scènes où il est filmé peignant, joue le rôle de Dufour jouant Frenhofer ou... Dufour.

Piccoli imitant Dufour imitant Dufour imitant Frenhofer : voilà qui brouille singulièrement l'origine du film, transformant

les signes en une série de renvois, et qui nous rend au chaos de la création. En fait, Rivette conserve soigneusement à son modèle «Frenhofer» le statut de chimère : modèle composite fait d'imaginaire (le personnage littéraire), de réalité (le vrai peintre) et de vraisemblance (le comédien); modèle fait d'un hybride où la main, «la griffe» du vrai peintre — griffe signataire et qui ne cesse de griffer papiers et toiles par des coups que la bande-son restitue en prise directe, sans musique, sans parole — est collée à la silhouette du faux peintre. Et l'on ne saurait certes établir qui des trois — de l'acteur, du facteur (de peinture) et du personnage — est le premier ou le plus vrai : «Frenhofer» ici est une chimère tricéphale.

Ce qui apparaît ainsi, un modèle faisant écran à l'autre et réciproquement, c'est l'origine éclatée de l'œuvre filmique, l'origine comme éclatement et, partant, la dynamique de la recherche de l'art. En fait, on retrouve dans la *Belle Noiseuse*, mis en scène par le spécifique faire cinématographique, le débat balzacien quant au chef-d'œuvre : immanence et transcendance. C'est-à-dire la question de l'*eidōs* : «l'image en question». L'acteur donne la figure; la main du peintre, la Forme; le personnage de Balzac, l'idée.

Reste que cette hybridité dans l'imitation, Rivette ne l'exhibe pas devant le spectateur. Rien ne laisse voir que «Frenhofer» est une chimère. On ne saurait, en regardant le film, de quel trucage il est fait. Il y faut une information supplémentaire : la connaissance des œuvres de Dufour (toutes les peintures du film sont d'authentiques toiles : le nu dessiné y est un enchevêtrement de traits; le nu peint est plan, plage vide, silhouette poreuse, souvent tronquée, démembrée, non finie); ou bien il y faut la connaissance des conditions de tournage dans l'atelier de Frenhofer dont Rivette a voulu qu'elles soient celles, précisément, de l'atelier de Dufour qu'il a fait intégralement déménager sur le lieu du tournage; et dans lequel le peintre a, véritablement, œuvré : sous l'œil d'une caméra qui opère différemment selon ses modèles :

Piccoli-Frenhofer joue, donc il a de nombreuses possibilités d'interprétations. Dufour-Frenhofer ne joue pas : ce qu'il fait, dessin ou peinture, est fait une fois pour toutes, irrépétable, unique, et la prise unique. Ce que Rivette filme de Piccoli est son jeu d'acteur. Ce que Rivette filme de moi est mon réel de peintre (Dufour).

Tournage et montage se soumettent donc aux règles de la représentation dont la loi est d'effacer toutes traces de travail (les raccords en l'occurrence) au profit des effets de réel produits.

Optant pour le réalisme de la créature aux dépens de l'exhaussement de la création cinématographique, Rivette sur ce point reste très classique. Il choisit la cohérence et la solidité de Frenhofer-personnage contre le «Frenhofer»-modèle-chimère du cinéaste. Pour son projet, il est nécessaire que Frenhofer-personnage ait, à l'écran, la conventionnelle compacité du protagoniste de fiction : car, au cours de la querelle entre peintre et modèle, c'est la femme-modèle, c'est la Belle Noiseuse qui sera démolie.

Version Rivette, donc.

Frenhofer-Piccoli, peintre qu'une maturité sceptique a détourné depuis dix ans de la *Belle Noiseuse*, tableau inachevé pour lequel sa femme, Lise-Jane Birkin, a été le modèle, décide de reprendre et terminer l'œuvre avec Marianne-Emmanuelle Béart, rencontrée par l'entremise de Porbus. Marianne est la femme de Nicolas, jeune peintre de talent admirateur de Frenhofer; Porbus est chimiste, riche collectionneur d'art, ami commun des deux couples et autrefois amant de Lise. Nicolas «vend» Marianne contre le prix du tableau achevé. Au terme des séances de pose et des scènes de confrontations violentes, le tableau est réalisé. C'est le chef-d'œuvre. Mais il ne sera jamais vu : ni par les destinataires de la diégèse (Porbus et Nicolas) ni par les spectateurs du film (vous et moi). Frenhofer fait disparaître sa toile en l'emmurant. Après quoi, il peint un nu comme il en a déjà fait cent fois et le présente comme *La Belle Noiseuse*, avec ces mots : «C'est mon premier tableau posthume.» Personne n'est dupe mais tout le monde s'accommode du simulacre (Porbus : «Je voulais seulement un tableau»).

Quant au modèle (Marianne): il est détruit. Ainsi que son amour pour Nicolas. Le dernier mot du film, c'est celui de Marianne, dos au mur, gros plan, qui dit à Nicolas — l'homme et le peintre — «Non». Sortie du champ. Noir. Générique. Une voix narrative, *off*, qui a introduit à l'intrigue au début du film, reprend sur l'avant-dernière scène (dans le jardin) et c'est alors qu'elle dévoile son identité : c'est la voix de Marianne — *post-mortem*, elle aussi, en quelque sorte; en tout cas, outre-diégèse et après qu'elle a fait le deuil de sa vie privée et d'elle-même. Car le film la montre, par ce décalage image-son, comme jouant son propre rôle, figurante dans sa propre histoire.

Topologie d'un site fantôme : le lieu de la peinture

Frenhofer et Lise habitent un lieu visiblement inhabitable — du moins est-ce ainsi que la caméra le donne à voir : travellings dans les couloirs vides, les portes en enfilade, plongées et contre-

plongées depuis les terrasses, dans la volée d'escaliers, panoramiques montrant le contraste privé extérieur, obscurité lumière. Autant d'éléments qui font du château d'Assas, hôtel particulier du XVIII^e, une retraite, une île, un promontoire, un labyrinthe, un espace chimérique. En somme : font du décor un décor. Le «théâtre», comme on dit, des événements par quoi tout geste de vie quotidienne se trouve théâtralisé, mis en scène.

Il résulte, malgré la beauté idyllique du cadre, un malaise ambiant : espaces trop vastes, trop hauts, trop nus, inaptes à «la vie». Les gestes des personnages y semblent gauches, les paroles, ne pas communiquer.

À la croisée des parcours il y a, incontournable, «le salon des chimères» (ce fut une raison du choix pour le tournage). C'est une pièce vide de meubles, qui n'a que de grandes toiles peintes (d'époque) aux murs et deux statues de chimères de chaque côté de la porte vitrée. Le salon des chimères est lieu de passage : vestibule, antichambre que l'on emprunte pour aller de la cuisine-séjour à l'atelier, du quotidien à l'art. Elles conduisent à l'atelier de Frenhofer situé en haut d'un donjon. Île dans l'île, l'atelier est un huis-clos parfait, n'ayant pour jour que la lumière artificielle, que Marianne, à deux reprises, associe à la «chapelle du couvent».

Autre lieu névralgique : à la tour solitaire du peintre fait pendant, sur l'habitation, la plus haute terrasse où Lise a installé un petit laboratoire. Elle y pratique la «naturalisation», donnant aux oiseaux morts les poses suggestives de la vie.

Le coup de maître de Rivette est ici d'avoir mis à l'œuvre et incorporé au récit un des paramètres de l'art cinématographique : à savoir «la distance», ses jeux variables, ses effets de distanciation. C'est autour du drame de la distance que cristallisent les éléments diégétiques, théoriques (sur l'art) et filmiques. La question de la distance est également le point nodal dans l'affrontement qui a lieu entre le peintre et le modèle.

Où le modèle cherche noise

Il convient d'abord d'écarter toute ambiguïté : la nudité n'est source dans ce film ni d'érotisme ni de variations sur le thème du désir et de l'amour. Pudeur et gêne dans la première séquence de pose, vont bientôt faire place, pour le peintre, au laborieux avènement de l'œuvre — à quoi toute relation «extérieure» sera subordonnée. Rivette va même développer la thèse contraire à celle du peintre amoureux ou de l'amour-peintre. Lise, longtemps le modèle «unique et préféré» de Frenhofer, dit : «D'abord, c'est parce qu'il m'aimait qu'il a voulu me peindre,

ensuite c'est parce qu'il m'aimait qu'il n'a plus voulu me peindre. C'était moi ou la peinture, c'est ce qu'il a dit.»

Séparer, au-delà d'un certain point, la question de l'art de la thématique amoureuse c'est, en s'éloignant d'une certaine mièvrerie de la tradition littéraire, affirmer que l'impudeur n'est pas dans l'exposition du corps. Ce qui est impudique, c'est l'être en son existence qui s'«expose» : prend le risque de la mort et de la vie. Car ce n'est que par le progressif anéantissement du modèle que peut advenir l'œuvre d'art. Le rapport peintre-modèle établit, par suite, un jeu cruel, sans merci, dans lequel la cohésion du sujet exposé, l'unité, l'opacité, le secret qui le constituent, sont le point d'application des forces créatives de l'artiste. Sa résistance, son effraction sont partie prenante.

MARIANNE. — Je suis forte. Vous voulez me faire fuir.

FRENHOFER. — Je veux que vous vous défendiez.

Dès lors, c'est une lutte mortelle qui s'engage dans le champ clos de l'atelier : celle de la «vérité» en peinture, c'est-à-dire de l'«ab-strait», de l'«ab-solu», de la désincarnation, du «deuil». La «vérité» en peinture n'est pas du côté de «la vie» : elle opère, sur toile, une série de «sacrifices» à la manière d'un rituel. En voici quelques aspects.

1. Casser le modèle

C'est aux jouets cassés de l'enfance que Frenhofer compare son activité sur le corps du modèle : qu'il traite en objet, qu'il modèle comme une chose, désarticule en des positions de plus en plus invraisemblables et douloureuses.

FRENHOFER. — Je veux vous faire sortir de votre petite carcasse, voir ce que vous avez dans le corps (...). Je veux plus (...). Je veux tout, le sang le feu la glace, je veux les faire sortir, les mettre sur ce cadre... Savoir ce qu'il y a à l'intérieur. Je veux l'invisible.

On est loin de la joliesse, de la sage copie, des priorités et de l'ordonnancement. C'est au cataclysme, c'est à l'Apocalypse que s'apparente la création. Une sorte d'art «brut». C'est-à-dire de «brutalité».

FRENHOFER. — Plus de cuisses, plus de jambes, plus de cul, le grand tohu-bohu des origines. C'est ça que je veux de vous depuis le début. Je vais vous émietter, vous disperser.

La fonction du modèle n'est pas d'être une muse, c'est-à-dire toutes grâces et don. Et lorsque Marianne prend un moment l'initiative, veut inspirer le peintre, et s'identifie aux poses en les

«remplissant» du récit de son enfance, Frenhofer n'écoute pas. Non. Ce que Frenhofer demande au modèle, ce ne sont pas des confidences : c'est de «faire chier». Tel est le sens de la Belle Noiseuse : «la belle querelleuse», «la chieuse» dit Frenhofer en rappelant l'étymologie : celle qui cherche des noises; dont l'existence fait chier au point de déclencher chez le peintre cette fureur, ces foudres de la création.

Les gestes de l'art, ici, sont par définition toujours gestes de destruction autant que de création. La bande-son qui ne restitue que le bruit du heurt des matières sous la main — grincements, frottements, griffures, grattages, froissements — et, par trois fois, pour toute musique, les accords de *Agon* de Stravinsky, atteste de l'agression de ce labeur qui redonne à «travail» tout son sens : celui — *tripalium* — de souffrance.

2. Le divorce du peintre et du modèle

Parler d'affrontement est inexact : la lutte n'est pas frontale. Il n'y a aucun face à face — ce qui serait encore une forme de communication. Les mouvements de la caméra sont sur ce point particulièrement éloquents. Il n'y a jamais champ contrechamp du modèle au papier ou à la toile en cours. Pas non plus de déplacements mimétiques de la caméra, c'est-à-dire épousant le regard du peintre ou son point de vue. Lorsque l'objectif, toujours plus rarement, quitte la toile ou le papier pour cadrer la pose du modèle, il prend des trajectoires obliques, (lents travellings) qui soulignent la distance et ne correspondent pas à la visée du peintre en train de dessiner. Ce n'est pas l'œil du peintre mais une lentille qui «voit». Il en résulte un effet de rupture et de dépsychologisation.

Davantage. C'est, de plus en plus visiblement, entre le peintre et la surface peinte que «ça» advient. Que «ça» œuvre. D'une part, du fait peut-être de la contrainte de ne montrer que les mains de Dufour, le spectateur ne se trouve *pas derrière le peintre* : il EST le peintre. Il a pour la peinture le regard du peintre (focalisation interne). Position significative si l'on ajoute que le temps de la narration devient alors le temps réel du dessin, sans hiatus ni raccords (plan séquence). Autrement dit : la narration est de parti-pris, a déjà pris son parti — c'est celui de la peinture : contre le modèle.

D'autre part, lors de la réalisation du second état de la *Belle Noiseuse*, le modèle est totalement évincé. Du tableau à la palette et retour, du tableau au visage de Frenhofer jetant un coup d'œil de côté (sur quelque chose qu'on ne voit pas) et retour : telles sont les seules images du montage. Le modèle, complètement hors champ, est hors jeu. Nous sommes alors, nous spectateurs

vers qui Frenhofer jette ces coups d'œil, «à la place du modèle» : ce que le peintre regarde de biais et dont il se détourne aussitôt. Nous sommes en situation de tiers exclu, et, avec nous, le modèle, rejeté dans le trou noir de la salle — spectateur d'un événement auquel il n'a point de part. L'écran fait écran entre peintre et modèle. Entre eux, le divorce est total.

Le face à face, il advient, à la lumière des lampes, entre l'œuvre et l'artiste pris dans le même plan, signifiant parfaitement ce que Frenhofer explicite à deux reprises : «Je veux... ce n'est pas moi qui veux, c'est le trait»; «C'est le tableau qui veut».

Autrement dit : «l'origine de l'art c'est l'art», ce que Heidegger analyse avec tout le soin que l'on sait : insistant sur le fait qu'il y va, avec l'œuvre, avec «l'être-œuvre», l'installation d'un monde :

Quand l'œuvre d'art en elle-même se dresse, alors s'ouvre un *Monde*, dont elle maintient à demeure le règne.

Etre-œuvre signifie donc : installer un monde. (...)
Un monde s'ordonne en monde (*Welt weltet*) (p. 47)

C'est, par suite, le «processus tangible d'un faire-venir» (p. 49) qui est à l'œuvre.

3. *Peindre la chimère*

Quelle sera l'œuvre qui a partie liée avec cette installation d'un monde? Heidegger : «Un temple grec n'est à l'image de rien.» Frenhofer, lui, peint des chimères.

Là s'arrête le parallèle. Il faut suivre à présent le faire du peintre dans ses strates successives. Le premier état de la *Belle Noiseuse* c'est Lise, en pied, portraiturée de face, le torse en torsion, les yeux écarquillés, avec deux mains levées peintes comme des griffes, rouges, disproportionnées.

Pour le second état de la *Belle Noiseuse*, Frenhofer reprend la même toile qu'il place à l'horizontale (la couche) et procède en peignant, par-dessus (il efface donc Lise), Marianne. Longue séquence : il noie Lise-Noiseuse sous des couches de couleur bleue, progressivement, du torse au visage, strangule, bâillonne, aveugle et, pour finir, laisse sous les strates en transparence un regard voilé. La leçon est claire : la peinture doit faire écran pour pouvoir continuer son œuvre. À Lise qui reproche : «Tu m'as remplacée, tu as remplacé ma gueule par une paire de fesses», Frenhofer répond : «Je ne pouvais pas ne pas le faire. Je ne peux pas avancer dans ce travail si je garde des souvenirs, des regrets.»

Le second état de la *Belle Noiseuse* ce sera donc, sur Lise noyée, Marianne de dos, accroupie, sans tête (rentrée dans les épaules) — et sous rature. C'est-à-dire barrée de deux traits rouges, en croix. Poignardée dans le dos, ou mise à mort comme dans le rite de la tauromachie...

Après ces simulacres de mort, le troisième état de la *Belle Noiseuse*, c'est-à-dire son état définitif de chef-d'œuvre, peut advenir : c'est celui qu'on ne verra pas.

Marianne qui le regarde reste, littéralement, «pétrifiée». Sans vie. Puis s'enfuit.

Lise, entrée furtivement dans l'atelier, de nuit, le contemple puis inscrit, au dos du tableau, une croix mortuaire, au pinceau noir, à côté de l'initiale de Frenhofer — défunt.

Magali, l'adolescente qui aide Frenhofer à faire disparaître le chef-d'œuvre, y reconnaît le modèle : «Elle est belle! C'est la demoiselle.»

Trois réactions dont la diversité rend l'œuvre des plus sibyllines. Pour Lise, c'est le chef-d'œuvre. Pour Marianne, c'est inhumain, c'est vrai : «(...) une chose froide et sèche, c'était moi.» Pour Magali, spectatrice naïve : ça ressemble, c'est beau.

L'emmurement de la Noiseuse

Pour Frenhofer, deux certitudes donc : *La Belle Noiseuse* est «le» chef-d'œuvre. Il faut le faire disparaître à jamais.

Mais l'emmurement n'est pas une destruction, c'est une occultation. Ce qui donne au tableau le statut de secret. De sacré aussi, car il est occulté comme un objet précieux, ou un être humain (dans les églises, les chapelles). Et puis, le tableau est emmuré dans une niche résultant, semble-t-il, d'une porte murée. C'est sur ce seuil condamné que la *Belle Noiseuse* est placée, debout. Séquence : le tissu qui recouvre le tableau, tel un suaire, se soulève légèrement et laisse voir un pied, deviner l'autre : et donc la position. Clin d'œil à la *Belle Noiseuse* de Balzac ainsi qu'à sa métaphore d'une «muraille de peinture», devenue dans le film, au pied de la lettre, mur contenant la peinture. Certes. Mais ces deux pieds, on va le voir, indiquent peut-être une piste.

Pourquoi le chef-d'œuvre doit-il disparaître? Parce qu'il est chef-d'œuvre? Parce qu'il ne souffre aucune reconnaissance? Parce qu'il doit rester ce qui est à *dé-couvrir*? Vérité toujours voilée? Parce qu'il est l'inconnu irréductible à du connu, «à l'image de rien»? Parce qu'il est, pour chacun, un trajet en souffrance(s)? Et que, avec la *Belle Noiseuse*, Frenhofer, qui est «fini», a atteint, tout au plus, «sa» vérité?

Pour toutes ces raisons, sans doute. Et parce que l'art demeure un «questionnement» : n'est en aucun cas une réponse. Et : parce

que le chef-d'œuvre est, lui aussi, «noisieux». Qu'il dérange, en son absolue nouveauté. Parce que «la vérité» n'est pas toujours bonne à voir : Marianne, quelque part, en meurt. Meurt d'avoir confondu l'art avec «la vie» : *le modèle ne peut se voir en peinture...* Désormais murée dans le silence et le refus, elle a, dit la (sa) voix narrative, «remis son masque ou elle en a pris un autre». («Marianne c'est moi, *c'était moi*» dit la voix *off*; cependant qu'en direct le personnage énonce : «J'étais inconsciente, je ne le suis plus».)

En fait, tout n'était que mises en scène et le film s'achève sur la comédie humaine — qui enveloppe et ensevelit en son centre, tel le mur, le chef-d'œuvre, la tragédie de l'irreprésentable condition humaine.

Reste qu'on peut rêver indéfiniment au chef-d'œuvre inconnu — à l'image manquante dans le film. Supputer, inventer la Forme qu'il pourrait prendre. Deux indications permettent d'approcher, un peu, la chimère. Car cette Belle Emmurée est sans doute un hybride, conjuguant les deux modèles recouverts : Lise peinte de face, Marianne de dos. En fait, la dernière pose de Marianne dans l'atelier, dont il ne nous a pas été donné de voir le résultat sur la toile, était campée, de dos «et» de face, un pied en avant car retournée dans une torsion violente du buste, les yeux écarquillés, la main dressée sans que l'on puisse décider si dans un geste d'imprécation, de menace ou de crainte.

Cette chimère, qui est question de vie ou de mort, de passé et d'avenir, et où se joue l'irreprésentable de notre condition, prend alors force emblématique. Et appelle irrésistiblement à la mémoire, pour moi, «l'ange de l'Histoire» tel que Benjamin l'évoque, décrivant l'*Angelus Novus* de Paul Klee.

Il représente un ange qui semble avoir dessein de s'éloigner du lieu qu'il regarde. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche est ouverte et ses ailes déployées. Tel est l'aspect que doit avoir l'ange de l'Histoire. Il a le visage tourné vers le passé. Où se présente à nous une chaîne d'événements, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui est brisé. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse incessamment vers l'avenir auquel il tourne le dos, cependant que jusqu'au ciel, devant lui, s'accumulent les ruines. «Cette» tempête est ce que nous appelons le progrès (p. 255, c'est moi qui traduis).

Ce qui «parle d'aujourd'hui» dans le récit de Balzac, et qui en parle avec Dufour-Rivette, c'est bien ceci : la tempête de l'œuvre d'art en son faire-venir. C'est la tourmente où jettent

inéluclablement la/les représentation/s de l'humain — lesquelles ne peuvent porter qu'au *dés*-ordre, à l'inhumain. Monstrueux ou merveilleux, *deinon* est son nom; ou : *angelus novus*. Désormais l'art figuratif ne peut que tordre, porter la figure au tourment : à torsion, torture, déchirement. C'est-à-dire à *dé*-figure. L'œuvre d'art c'est la position intenable : au seuil de l'*im*-présent-able; passant les bornes; un pied ici, l'autre outre.

Tel est le tourment qui occupe Balzac et Dufour-Rivette : où l'œuvre d'art exproprie l'humain. Tous trois la mettent en scène par une «défaillance de l'image» : image brouillée pour Balzac; image tronquée image poreuse pour Dufour; image ôtée, escamotée pour Rivette. Il y a une différence, cependant, signe des temps : absolue, irréconciliable chez Balzac où elle finit par s'abstraire de l'existence, la question de l'œuvre d'art avec Dufour-Rivette est existentielle : elle se joue au théâtre de l'existence, à notre théâtre de l'existence quotidienne, notre «cinéma». L'œuvre d'art, *Belle Noiseuse*, y est alors, à tous les sens du terme, «l'échappée belle».

Queen's University

NOTES

1 Je remercie vivement les *Archives du cinéma* de Bois d'Arcy (France) en particulier Mme Aubret et M. Courbet, ainsi que la conservatrice de la Bibliothèque nationale Florence Linden, pour leur précieuse collaboration.

2 Le coscénariste Pascal Bonitzer est très net sur ce point : «(...) nous voulons que notre histoire se passe non au XVII^e siècle, ni au XIX^e, mais de nos jours, et nous faisons de Frenhofer un peintre d'aujourd'hui, figuratif certes (...) mais moderne (et certainement pas «postmoderne»). Un peintre dans le style de De Kooning, de Fautrier ou de Bacon, ou plus près de nous, du mal connu Bernard Dufour. (...) Balzac peut nous y aider à condition de nous servir de ce qui dans son récit nous parle d'aujourd'hui, et non de vouloir vainement servir (illustrer) un récit écrit dans la première moitié du XIX^e siècle» (pp. 76-77).

OUVRAGES CITÉS

- Balzac, Honoré de. *Le Chef-d'œuvre inconnu* [1832]. Paris : Climats, 1990.
- Benjamin, Walter. «Sur le concept d'histoire», IX, *Illuminationen, Ausgewählte Schriften*. Suhrkamp 345, 1977.
- Dufour, Bernard. «Questions au peintre». *Cahiers du cinéma* n° 447 (septembre 1991) pp. 25-29.
- Heidegger, Martin. *L'Origine de l'œuvre d'art, Chemins qui ne mènent nulle part* [1949]. Paris : Gallimard, 1962.
- Laporte, Roger. «Postface», Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Paris : Climats, 1990.