

Fragment de vie *Van Gogh* de Maurice Pialat

Marie-Claude Loiselle

Numéro 59, hiver 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23321ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Loiselle, M.-C. (1992). Compte rendu de [Fragment de vie / *Van Gogh* de Maurice Pialat]. *24 images*, (59), 64–65.

FRAGMENT DE VIE

par Marie-Claude Loïselles

On ressent devant *Van Gogh* une énergie semblable à celle qui émane des toiles du peintre hollandais : ce fréuissement de la vie fragile et violente à la fois, recueilli en creux dans chaque image ; ce qu'aujourd'hui les arts – tous confondus – semblent avoir de plus en plus de mal à dérober au réel. Plus que la mort d'un artiste rongé par sa détresse, ce film nous montre un homme que la vie s'acharne à retenir. Plus que l'histoire du déclin physique et psychique du peintre ployant sous le poids d'un destin tragique, *Van Gogh* est avant tout du « vrai cinéma » porté par une mise en scène (précise et brillante) et des personnages (tous interprétés avec une sobriété et une densité admirables – à noter tout particulièrement la présence d'Alexandra London dans le rôle de Marguerite Gachet) peuplant le quotidien, à la fois singulier et pareil aux autres, de ce peintre. Le film raconte peu mais montre et exprime beaucoup ; sur Van Gogh, certes, mais aussi sur la condition humaine.

Dans le tout premier plan du film, la caméra, par une sorte de ralenti saccadé, suit nerveusement le tracé de la spatule de l'artiste sur la toile. Si les moments de création tiennent peu de place dans le film (à peine 10 ou 15 minutes sur un total de 158), ce bref prélude annonce cependant la vivacité éclatante que déploiera la mise en scène. Plus que jamais chez Pialat, la caméra sculpte et creuse l'image, poétise l'espace qui enveloppe les personnages pour en faire un environnement – pour la première fois – non hostile. Que l'on pense aux derniers films du cinéaste : *À nos amours*, *Police*, et surtout *Sous le soleil de Satan* où le monde, inhospitalier apparaissait comme une matière aride au milieu de laquelle chacun souffrait de ne pouvoir s'abandonner, ne serait-ce qu'un instant. Dans *Van Gogh*, les rapports du cinéaste avec le réel

filmé deviennent beaucoup moins austères ; ce qui a priori peut sembler paradoxal pour un film dont l'aboutissement est la mort du personnage central.

Ce paradoxe n'est pourtant qu'apparent puisque ce que le film met essentiellement en lumière, c'est le déchirement violent entre pulsion de vie et pulsion de mort. Toute la structure formelle s'élabore d'ailleurs autour d'un principe d'alternance. D'une part, il y a ces plans serrés, servant souvent à circonscrire un fragment de deux corps, une étreinte, un moment de silence ou d'extrême solitude comme lorsque Van Gogh-Dutronc se vise en plein front avec un revolver ; et d'autre part, ces plans larges, savamment construits, creusant un espace où cohabitent souvent plusieurs actions autonomes comme cette scène où, pendant que Chaponval boit un verre de vin accoudé au zinc, on peut voir, dans le miroir qui occupe un coin de l'image, la fille du propriétaire en train de placer les chaises du café. Comment ne pas souligner également cette scène (une des plus magnifiques du film) où Van Gogh peint Marguerite Gachet au piano ? Le peintre observe la jeune fille, modifie légèrement la posture de celle-ci pendant qu'elle continue de jouer, puis, dans le même plan-séquence, il enjambe l'embrasure de la fenêtre alors que lentement la caméra se rapproche pour ne plus cadrer que les volets à l'intérieur de la pièce et lui dans le jardin peignant Marguerite que l'on entend toujours jouer et parler.

Conçus à la manière de tableaux, les plans ne laissent jamais d'espace à l'abandon. L'arrière-plan tout comme les extrémités du cadre sont exploités avec le même souci que son point fort. Il est d'ailleurs souvent difficile de subdiviser l'espace en zone « forte » et zones « faibles » puisque ces dernières y ont toujours un poids formel (masse lumineuse ou de couleur d'une fenê-

tre, d'une large porte) ou narratif (le miroir du café ou une fenêtre ouverte sur l'extérieur montrant une deuxième action, une tête qui entre dans le cadre pour dire de passer à table et en ressort, etc.).

Alors qu'étrangement, peu de films, dans leur conception de l'image, permettent d'envisager véritablement le cadre en tant que *cache*, c'est ici, dans ce film où il est question de peinture, que cette opposition est authentiquement perceptible. Comme on le sait, André Bazin avait fait cette distinction entre le *cadre* en peinture, délimitant un espace fermé, et le *cache* au cinéma dont la fonction est de masquer une partie de la réalité pour ne laisser paraître qu'un petit fragment de celle-ci par cette fenêtre que l'on nomme écran. Ainsi, la peinture de Vincent Van Gogh (tout comme celle d'autres peintres tel Degas) marque le début de cette volonté, propre à la peinture moderne, de se soustraire aux contraintes du cadre traditionnel. Or, *Van Gogh*, par sa forme, se situe tout au long à la frontière de cette interrogation entre champ et hors champ, cadre et cache. Certains plans (surtout d'intérieur), davantage à la manière d'un tableau classique, circonscrivent l'es-





Marguerite Gachet (Alexandra London) et Vincent Van Gogh (Jacques Dutronc). Plans conçus à la manière de tableaux.

pace de façon franche par des éléments verticaux (portes, volets, etc.) à chaque extrémité du cadre. D'autres, plus nombreux, laissent fuir l'imagination du spectateur hors des limites de ce qui apparaît sur l'écran, comme toutes les scènes de guinguette, de dîner champêtre, de cabaret qui rappellent tantôt Seurat, tantôt Renoir ou Toulouse-Lautrec (choix qui ne sont pas innocents par rapport à ce questionnement sur le cadre). Même si, comme l'avait fait remarquer Bazin, ce qui apparaît à l'écran est toujours structurellement lié à ce que l'on a choisi de soustraire à notre regard, paradoxalement, fort peu de films sont véritablement attentifs à cette capacité propre au cinéma de jouer sur une présence du hors champ, alors que le plus souvent, celui-ci n'intervient que grâce au son. Or ici, combien de fois a-t-on ce sentiment qu'une autre scène – ou même plusieurs – se déroule en même temps que celle à laquelle nous assistons ?

Avant d'être un récit des mois qui ont précédé la mort de Vincent Van Gogh, ce film est une sorte de bataille contre la mort que mène le cinéaste à travers son personnage, car le Van Gogh de Pialat luttera silen-

cieusement contre cette force destructrice jusqu'à n'en plus pouvoir. La vie transpire de partout dans ce film et on reconnaît bien là le cinéaste de *À nos amours*, si attentif aux instants de vérité et à une authenticité tournant le dos au romanesque. On retrouve dans *Van Gogh*, dans le chuchotement des uns, les hésitations des autres, la spontanéité maladroite d'Adeline, la fille du propriétaire du café, ou de Marguerite Gachet, ou encore dans cette impression d'arracher au quotidien quelques scènes prises sur le vif, une préoccupation propre depuis toujours à Pialat; ce désir de capter la vie dans ce qu'elle a de plus vibrant, loin des émotions fabriquées. Que l'on pense à la simplicité de cette scène chargée d'émotion où Madame Chevalier apprend à Marguerite qu'elle a eu un fils mais que celui-ci est mort à 15 ans sur les barricades de la Commune.

Le film, vers le dernier quart, perdra cependant légèrement de cette force qui l'animait jusque-là, alors qu'à travers le conflit entre Théo et Vincent (réel dans la vie du peintre mais artificiel dans la quasi-atemporalité du film) vient se greffer au récit une progression dramatique, imposée

pour mener celui-ci à terme. Il ne retrouvera alors son intensité que dans certains moments magiques dans le cabaret de Montmartre, puis, dans l'agitation du café des Ravoux. Ce ne sera d'ailleurs pas la mort de Van Gogh qui viendra créer l'émoi parmi employés, famille et locataires du café, mais le pied meurtri de Madame Ravoux, écrasé sous la trappe de la cave. Sur la mort de son personnage, Pialat choisit de faire triompher cet ultime instant de vie et de vérité. Qui cherchera dans ce film un portrait pathétique ou archivistique des derniers jours de Van Gogh sera assurément déçu. Tant pis; le film est ailleurs... ■

VAN GOGH

France 1991. Ré. et scé. : Maurice Pialat. Ph. : Emmanuel Machuel, Gilles Henri et Jacques Loiseleux. Mont. : Yann Dedet et Nathalie Hubert. Int. : Jacques Dutronc, Alexandra London, Gérard Sely, Corinne Bourdon, Bernard Le Coq. 158 minutes. Couleur. Dist. : C/FP.