

L'illustre inconnu

Van Gogh, France, 1991, 2 h 38

Sami Gnaba

Numéro 285, juillet–août 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69687ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Gnaba, S. (2013). Compte rendu de [L'illustre inconnu / *Van Gogh*, France, 1991, 2 h 38]. *Séquences*, (285), 30–31.

Van Gogh L'illustre inconnu

Octobre 1991. À quelques semaines d'intervalle, sortent en salles deux films majeurs qui, deux décennies plus tard, feront date dans l'histoire du cinéma français. Ils s'intitulent **Les Amants du Pont-Neuf** et **Van Gogh**. Tant les dissemble : le maniérisme de Léos Carax face au naturalisme sec de Maurice Pialat, le contemporain de l'un face au 19^e siècle de l'autre. Et pourtant, tellement les unit : mêmes bouleversements de production rencontrés, même besoin criant de s'exprimer dans un cinéma personnel et sans compromis.

Sami Gnaba



Un ouvrier de la peinture

Dans son regard distancé et intime à la fois, Van Gogh est évacué de l'auréole de son mythe. Les épisodes événementiels de sa vie, tels ceux de l'oreille coupée ou de son séjour dans un institut psychiatrique, sont à peine évoqués.

Alors que Carax surplombe à nouveau le cinéma français de tout son incandescent génie, Maurice Pialat gît aujourd'hui – 10 ans après sa mort – comme l'une des figures emblématiques les plus tenaces du cinéma français moderne, indispensable à la génération des cinéastes comme Kechiche, Desplechins, Dumont ou de celle de Mia Hansen-Løve et Rebecca Zlotowski. Son importance et son influence sur le cinéma français nous ont été d'ailleurs rappelées tout au long de l'année à la Cinémathèque française qui participait aux célébrations – tardives – de l'autre Pialat, méconnu, discret : le peintre.

Avant-dernier film et salué par plusieurs comme son ultime chef-d'œuvre, *Van Gogh* faisait se croiser les deux vocations artistiques du cinéaste, promis à l'art de la peinture avant de s'en détacher pour se tourner vers le cinéma. Un remords naturaliste de peintre raté : c'est en ces termes peu flatteurs qu'un journaliste le qualifia un jour.

Rêvé depuis presque trente ans (un court métrage datant de 1965 le prélude), le film – rien à voir avec le navrant *Renoir* sorti plus tôt cette année – renonce au cadre biographique classique duquel défilerait le fil narratif de toute une vie dans une durée de deux heures (principe hollywoodien d'une artificialité incorrigible), et se saisit plutôt d'une période dans l'existence torturée du peintre. À l'instar de Bruno Dumont qui, tout récemment, chroniquait trois jours de l'existence internée et recluse de Camille Claudel, *Van Gogh* cristallise les trois derniers mois passés par le peintre à Auvers-sur-Oise. Période brève si on prend en mesure ses 37 ans d'existence certes, mais qui permet de raconter à travers un récit ample la lassitude d'être Van Gogh.

À son producteur Daniel Toscan du Plantier, Pialat confie : « J'ai trouvé (...) c'est un type; il est sur le quai d'une gare, il prend le train pour Auvers. Il a cent tableaux à peindre, trois mois à vivre. Il s'appelle Van Gogh, il n'en a rien à foutre. » Cette chronique d'une mort annoncée place d'emblée l'homme, Vincent comme il sera appelé dans le film, en avant-scène. Il est cet illustre inconnu dans le film qui descend du train sans bagages, un ouvrier de la peinture qui part à l'aube travailler dans les champs, arborant son barda. Un taiseux comme ces paysans qu'il rencontre.

Cette chronique appelle aussi à le montrer pris dans son geste créatif avec la même importance que revêtent ses interactions fugaces avec le monde. Tant d'instant qui le montrent à l'écart, seul, révélateurs de son mépris poli par rapport aux conventions sociales dont il redoute la lâcheté et qui dévoileront ses multiples facettes, oscillant de la rage jusqu'à la fragilité la plus bouleversante, de sa joie communicative jusqu'à ses humeurs suicidaires. Dans (sans contredit) l'un des plus beaux moments du film, la remarquable séquence du déjeuner avant la promenade sur le bord de l'Oise – sous influence impressionniste –, Pialat en détaille toute l'humeur trouble... Du Pialat pur jus, celui qui en un plan peut passer de la joie à la rudesse d'un aveu ou un regard.

Filmée sur le vif et dominée par l'ellipse, cette séquence (comme tout le reste du film) s'ancre dans des fragments de conversations d'une intensité et vitalité inouïes. On rit, on chante, on mange, on réclame des poèmes; tout sur la surface paraît inviter la douceur d'un moment, mais on est chez Pialat, on le sait; on sent que tout peut péter à n'importe quel instant (*Loulou*). On s'accroche aux images comme à une corde tendue prête à se déliter à tout instant. Tout concourt à nous rappeler l'intranquillité et la douleur sourde qui s'agitent en Vincent. C'est abrupt dans le mouvement de caméra (à l'image de ces coups de pinceau...) et pourtant d'une telle fluidité et tendresse. Cela paraît simple mais, justement comme le dit le Docteur Gachet, « C'est pas facile de faire simple ».

Simple, rien ne l'est ici. Après que Daniel Auteuil l'ait attendu presque un an pour interpréter le rôle, Pialat se désiste et se tourne vers Jacques Dutronc qui se révèle impressionnant de bout en bout. Durant le tournage, des collaborateurs – notamment le directeur de photographie Emmanuel Machuel qui avait déjà travaillé avec Robert Bresson (*L'Argent*) – quittent le navire. Machuel ne complétera pas l'entièreté du tournage, quittant après avoir mis en images 95% du film. La raison donnée aujourd'hui est on ne plus claire: pour survie mentale. Pialat était exigeant, on le savait terrible (son directeur de production malmené), prêt à tout pour faire le film qu'il désirait, malgré les trois interruptions de tournage qui se sont succédées.

En somme, un tournage accompli dans un combat perpétuel et la douleur. Puis, un film qu'il déclare axé sur la création, sur un homme qui vit comme il crée, lesté du poids permanent des doutes et des hésitations. Le parallèle entre les deux artistes est palpable.

Sur un rythme lent, Pialat se pose au plus près de son Van Gogh, le capte comme on feuillette un journal intime, soit dans l'immédiateté d'un instant évacué de tout artifice ou vision romantique de l'artiste. Brut. Simplement un homme – «gauche, maladroit», comme le décrira un personnage – hanté par la souffrance de l'incompréhension quasi générale de son talent. Marguerite, fille du Docteur Gachet (titre longtemps envisagé pour le film), éprise de Van Gogh, préférera y discerner «une succession de faiblesses... au bout, quelle force». Une réplique que Pialat prend presque au mot.

Dans son regard distancé et intime à la fois, Van Gogh est évacué de l'aurore de son mythe. Les épisodes événementiels de sa vie, tels ceux de l'oreille coupée ou de son séjour dans un institut psychiatrique, sont à peine évoqués. À l'instar d'un Todd Haynes qui filmait sa (ses) version(s) de Dylan, Pialat capture dans un tout autre registre son Van Gogh, dans une succession d'instant «anodins», dédramatisés au maximum, comme cette mort qui se déroule dans le silence. C'est en creux que tout se dessine chez

Pialat, dans le regard et les rapports aux autres, dans une suite de gestes, de scènes (déjeuner solitaire dans un champ de blé, visite chez le docteur) filmées avec égales mesure et importance. Il l'observe vivre, simplement. Dans une atroce solitude.

Un des plus grands artistes de son temps, se dit Vincent, avant de déclarer qu'il n'excelle qu'à faire de la barbouille. Mais que filme Pialat au juste, sinon lui-même, son frère artiste éloigné, son double? Lui-même devant le théâtre du monde comme toujours: les victoires, les lâchetés, les amours, les classes, la brutalité et la tendresse des sentiments. Et surtout, sa solitude de créateur, les critiques. En dépit du siècle séparant la temporalité du récit avec celle de son tournage, gît un effet de contemporanéité sidérant.

Déjà, dans *À nos amours*, Pialat (interprétant le père) dénonçait l'hypocrisie des siens en évoquant une citation de Van Gogh: «La tristesse durera toujours». Suzanne (Sandrine Bonnaire) lui confessait un peu plus loin: «Ceux qu'on aime beaucoup, on voudrait toujours qu'ils soient morts». C'était là un aveu qui, à mots couverts, marquait toute l'amertume portée du fils Pialat à ses parents, mais surtout la charge et la violence des émotions dans lesquelles son cinéma se déploie. Dans *Van Gogh*, on n'en est pas loin. Affluent la même rage et amertume dans les propos de Vincent à l'égard de ses parents, inflexibles devant ses aspirations artistiques. Ou pour son frère qui confesse à sa femme haïr sa peinture, sauf si elle était exécutée par Renoir. C'est sous cet angle que le film devient atrocement triste, poignant, dans l'aveu intime et cruel qu'il énonce de celui qui a longtemps cherché une reconnaissance sans la trouver de son vivant.

Cette «vie de désastre», d'incompris, Pialat la capture avec une vive émotion et frontalité, et la fait sienne. Tous ceux conscients de la figure solitaire et continuellement incomprise qu'était Pialat dans le paysage du cinéma français peuvent aisément imaginer le geste identificatoire qui sous-tend ce projet profondément personnel. Il est difficile de ne pas entrevoir dans *cet être peu sympathique* Pialat lui-même.

Rétrospectivement, nous revenient en tête les échos des huées lors de sa réception de la Palme d'or pour *Sous le soleil de Satan*. Moment entré dans la légende par lequel, défiant, il répondit laconiquement: «Je ne vous aime pas non plus». Doigt d'honneur d'un artiste à ses détracteurs qui, à l'instar de son Van Gogh, ne supportait ni le confort dans l'art, ni le goût arbitraire dans la critique.

D'où l'effet miroir saisissant qui se diffuse devant nous à la vue de son *Van Gogh* aujourd'hui. Puis, ce plan final qui dit tout: ce gros plan serré sur le visage de l'admirable Alexandra London, interprète de Marguerite, qui déclare que Van Gogh était son ami. Déclaration, aveu déchirant duquel on sent la tristesse, mais aussi la satisfaction d'avoir vécu ce bout de vie avec lui. Avec un autre film encore à tourner (*Le Garçu*), *Van Gogh* avait tout de l'œuvre testamentaire. ☹

■ **Origine:** France – **Année:** 1991 – **Durée:** 2 h 38 – **Réal.:** Maurice Pialat – **Scén.:** Maurice Pialat – **Images:** Emmanuel Machuet, Gilles Henry, Jacques Loiseleux – **Mont.:** Yann Dedet, Nathalie Hubert – **Mus.:** Jacques Dutronc, André Bernot, J.M. Bourget, P. Revedy – **Son:** Jean-Pierre Duret – **Dir art.:** Philippe Pallut, Katia Vischkof – **Cost.:** Edith Visperini – **Int.:** Jacques Dutronc (Van Gogh), Alexandra London (Marguerite), Bernard Le Coq (Théo), Gérard Sety (le docteur Gachet) – **Prod.:** Daniel Toscan du Plantier – **Dist.:** Lions Gate.

À l'image de ces coups de pinceau... une telle fluidité et tendresse

