

Ciné-Bulles

Le cinéma d'auteur avant tout

Carte blanche à Claude R. Blouin : le peintre comme modèle

Claude R. Blouin

Volume 13, numéro 1, hiver 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33933ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Blouin, C. R. (1994). Carte blanche à Claude R. Blouin : le peintre comme modèle. *Ciné-Bulles*, 13, (1), 36-39.

Le peintre comme modèle

par Claude R. Blouin

Le modèle donne-t-il à rêver? ou fixons-nous, par lui, notre attention sur le rêve? Le spectateur interroge le récit comme le peintre le modèle. La vue d'événements encadrés dans le temps d'une projection donne le coup d'envoi aux mouvements d'émotions, de réminiscences, comme, je l'imagine, provoque l'animation de l'œil et des doigts du peintre la pose de son modèle.

Le modèle pour le peintre

S'agit-il bien pour l'artiste, ainsi que le laisse entendre le peintre de *la Belle Noiseuse* de Jacques Rivette¹, de révéler par son art à la femme qu'il peint des aspects qu'elle ignorait d'elle-même? Ou le peintre ne va-t-il pas chercher d'abord dans ce que suggère un corps ce qui l'aide à fixer une obsession intime? Je ne crois pas que c'est ce qu'il a de singulier qui attire l'artiste dans un modèle: cela serait amour de la personne. C'est plutôt, que cela soit en harmonie ou en désaccord avec ce que ressent le modèle, ce qu'il suggère, par le jeu des ombres, des teintes, ce qu'il donne à penser.

Que l'être humain fasse du corps le sujet de son art pourrait être mis au compte d'un désir de comprendre ce qu'il est. Mais que les hommes peignent si volontiers les femmes nues, n'est-ce pas expression d'un ébahissement autant qu'hommage? D'où vient que le corps humain de l'Autre puisse à ce point animer au sens le plus physiologique celui du mâle? Libération lyrique de sa sensualité provoquée par le geste de suivre des yeux le corps du modèle, singulier dans l'apparence, si universel dans le dessin? Ce serait trop simple. Car il entre aussi dans l'émoi masculin face à la nudité de la femme, à travers les idées de la mère, l'approche de l'interdit maternel, et, plus profondément, la reconnaissance d'un corps tel que celui dont on est issu — ainsi que le montrent bien les nus de peintres femmes comme Suzanne Valadon.



Emmanuelle Béart dans *La Belle Noiseuse*

Le modèle pour l'écrivain

Un écrivain peut-il inviter une femme, une passante ou un passant, à poser pour lui, comme il arrive aux peintres, aux photographes, de le faire? Aux cinéastes aussi, qui ont ainsi parfois choisi leur modèle-vedette stimulant leur besoin d'expression. Un peintre me certifie que oui. Mais pourquoi en a-t-on si peu traces, pourquoi ne m'y suis-je jamais résolu? Ne serait-ce pas parce que l'écriture ne part jamais du présent pour en extraire le vivant, tel qu'il est «éternisable»? Contrairement à la peinture, à la photo, au cinéma documentaire, arts du présent, en ce qu'il devient, aussitôt que cadré, exemplaire, l'écriture serait plutôt l'art qui restitue à ce qui dure ce qui s'évanouit, contrairement aux trois arts précédents; c'est celui qui ne naît bien qu'à partir de ce qui a été vécu, et ainsi a pu, souvenir parmi d'autres, s'entrecroiser d'autres expériences, d'autres émotions, devenir part d'un imaginaire.² L'art de la parole est art d'évocation, effort pour faire disparaître à partir de fragments une totalité à jamais absente. Décrire un corps nu, c'est dire ce qu'ont laissé en nous la vision, le toucher de ce corps, ou dire ce que l'on voudrait voir, toucher. Peut-on écrire ce que l'on voit? Écrire d'après d'autres modèles vivants? Oui... seulement, c'est faire violence à la compulsion même de l'écriture qui presse l'écrivain à regarder en soi ce qu'il advient de ce qu'il a vu des autres, de l'Autre féminin, de l'Autre étranger. Tant ici, érotisme, exotisme ont de communes délicieuses racines à condition que l'on sache en extraire le suc vénéneux. En quoi vénéneux? En ce qu'ils sont pièges de conscience, capables de détourner l'attention de l'être au profit du paraître, ou plutôt, de ce que nous pouvons être avec l'autre vers ce qu'il pourrait être pour nous.

On aura noté que le rapport de l'écrivain au modèle, tel que je le réduis ici, est bien jumeau de celui du critique au film dont il rend compte. Si l'on peut, en regardant un film, prendre des notes, c'est au péril de perdre ce qui se passe, ce qui passe, pendant qu'on écrit; c'est en se mettant à la fois dans et hors du courant, dédoublement duquel la perception télévisuelle nous rend familiers. Mais ces notations ne sont pas la critique, qui rend toujours compte, au fond, de ce qu'est le film en nous, bien plus qu'en soi... Voilà pourquoi l'analyse, qui nous aide à voir, ne le fait qu'au prix d'un aveuglement au moins momentané à une des finalités de l'œuvre: émouvoir.

Du peintre comme modèle

Choisir un peintre comme sujet de son film serait-ce chercher à rendre la manière dont, par le travail, la distanciation (puisqu'au moins on ne met pas en scène un cinéaste, mais un artiste d'un autre médium), l'artiste trouve la manière d'émouvoir sans être lui-même prisonnier de l'émotion? Veut-t-on montrer comment l'artiste cherche à témoigner, par l'œuvre, de ce qui l'anime, du jeu en lui des mouvements suscités par les désirs; comment il veut donner formes concrètes à des énergies aussi fondamentales que les forces qui travaillent, dans l'infiniment petit, le cosmos lui-même? Serait-ce donc, pour le cinéaste, manière de légitimer (par insistance sur le travail qu'est aussi l'art) et son utilité et le sentiment qu'il a de son exil? S'agit-il bien d'un hommage à Van Gogh, ou, à travers sa biographie reconstituée, ne serait-ce pas plutôt fabrication d'un idéal d'attente, de recherche, d'une légitimation de son propre travail de cinéaste?

Et que cherche le public dans ces films auxquels on aime dire qu'il fait un accueil «inattendu»? Y puise-t-il, comme il le devrait, me semble-t-il, de n'importe quelle œuvre sur n'importe quel sujet, une invitation à être, dans son métier, dans son registre, capable de tout ce qu'il peut à travers le peu qu'il est, ou nourrit-il sa nostalgie d'une vie plus riche intérieurement, soumise à d'autres intérêts que celui de l'acquisition de biens matériels? Y cherche-t-on un supplément d'informations pour alimenter notre regard déjà aimant sur l'œuvre du peintre? Cherchons-nous à nous assurer que nous ne sommes pas seuls à désirer rester près des forces invisibles, mais pressenties, dont nous camouflons plus ou moins consciemment les appels sous ceux de la consécration et de la sécurité? Il n'est pas surprenant, si ces dernières hypothèses sont justes, que Van Gogh ait été 160 fois sujet de films.

Du peintre au cinéma

Qu'advient-il donc du peintre devenu modèle? Je soupçonne que c'est le même qui en l'autre fascine le cinéaste. Non la différence, mais l'identité. Filmer la vie d'un peintre, c'est, pour le cinéaste, dégager de sa propre vie ce qu'elle a d'anecdotique, en retenir le sens, en infuser ce qu'il y a d'anecdotique dans la vie du peintre. Se distancier, se saisir de l'extérieur, se peindre sous les traits d'un autre comme soi fasciné de couleurs, de formes. C'est par le travail du peintre, ses rapports avec gens de son milieu, laisser entendre ce que l'on croit être, voudrait que soit son propre rapport d'artiste avec le monde. C'est indiquer qu'objet commercial, le tableau-film est d'abord objet dont la réalisation a pour fin de rendre réelle l'identité de l'artiste. Quiconque étudie l'œuvre d'un cinéaste devrait mettre à la suite les personnages d'artistes, singulièrement de peintres, qu'il a mis en scène. Pas seulement pour dégager en quoi le cinéaste serait un double: on peut mettre en scène ce qu'on croit ne pas être... Mais pour découvrir de quelles contradictions se nourrit le projet de filmer.

Kurosawa et Van Gogh

Arts du regard, mais dont l'un provoque le mouvement à l'aide de ses compositions, alors que l'autre compose avec le mouvement; dont l'un fixe, alors que l'autre



Jacques Dutronc dans *Van Gogh* de Maurice Pialat (Photo: Erato Films, Marie Laure de Decker)

appelle la succession, peinture et cinéma n'ont-ils pas été plus mis en rapports dans la fiction par ce qu'ils ont en commun (démêlés avec mécènes-producteurs, malentendus sur le rôle social de l'artiste, travail sur l'image) que par ce qui échapperait de la peinture au cinéma? Le film ayant le mieux réussi à rappeler que l'œuvre et non la biographie de l'artiste est la raison d'être de notre admiration, c'est, je crois, le rêve intitulé **les Corbeaux** d'Akira Kurosawa dans **Rêves**.

Kurosawa s'identifie au protagoniste, jeune peintre tenant sous le bras un canevas. Le cinéaste a nourri dans sa jeunesse l'ambition d'être peintre et, pour ma part, tout en respectant sa virtuosité dans **Ran**, je préfère au film les dessins préparatoires qu'il en a faits, dont les couleurs et les traits vibrants ne sont pas sans rappeler Van Gogh. L'œuvre de ce dernier, comme celle des impressionnistes, l'avait autant touché dans sa jeunesse que l'art japonais.

Nous suivons donc un jeune peintre japonais interrogeant les tableaux de Van Gogh, entrant littéralement dans l'œuvre. Le décor en trois dimensions sera relayé par le décor reproduit par les techniques de l'informatique, et ce, de façon manifeste; la vérité dont il est question ici est celle non de la reproduction d'objet, mais de la transposition d'une démarche. Première façon, un peu trop évidente à mon goût toutefois, dont le cinéaste témoigne de son attention au travail de l'artiste. Il nous rappelle que le film est travail. Comme si ce traitement qui nous mène de la galerie, au décor champêtre (en studio), à l'infographie ne suffisait pas, Kurosawa, depuis **Kagemusha**, insiste toujours, en entrevue, sur le travail effectué.

Dans le récit même, c'est le travail de l'artiste qui est sujet de la rencontre, dans l'œuvre, des deux peintres. Van Gogh est joué par un cinéaste, Martin Scorsese, admirateur de l'œuvre de Kurosawa et auteur lui-même d'un sketch de **New York Stories** où il insiste sur cette découverte de son héroïne: ce qu'elle aime, ce n'est pas l'homme, c'est le travail du peintre, l'homme n'est pas modèle de vie, prince charmant, mais modèle en tant qu'artiste, et, à cet égard la caméra se portera aussi bien sur la palette et les détails du tableau, que sur l'ensemble.

Cette rencontre d'un jeune peintre nippon avec le peintre hollandais se fait sous le signe du travail, de l'urgence de peindre. C'est, on l'a vu, à la correspondance de Van Gogh que Kurosawa emprunte la métaphore de la locomotive — on se souviendra de

ce film sur le cinéma qu'est **la Nuit américaine** où Truffaut, personnage de réalisateur, définit le cinéma comme un train qui fonce dans la nuit, et rappelle à l'assistante, que le travail est tout, l'obsédant d'ailleurs jusque dans ses rêves. Ici, Scorsese a adopté les gestes imitant le mouvement des montants d'acier reliant les roues d'une locomotive; Van Gogh parle de locomotive, le son de la locomotive se fera entendre. Ainsi l'artiste suit comme sur un rail la vision à fixer... Van Gogh ajoute qu'il n'a pas de temps à perdre en conversations inutiles avec un admirateur. Pourquoi? Parce que le soleil modifie la lumière dans sa course. Le peintre doit saisir le moment. Van Gogh est en quête d'harmonie avec le cosmos plus qu'avec la société: on passera des tableaux à traces humaines (lavandières, maisons) aux tableaux vides de présence humaine, dont le dernier, celui des **Corbeaux**, qui donne son titre à ce rêve. Kurosawa a pris soin d'expliquer quel tour de force, quel travail son tournage avait été, les centaines de corbeaux dressés, les uns pour voler dans une direction, les autres dans une autre, tous, lâchés en un seul moment, qu'il fallait saisir, car aucun oiseau n'était dressé à revenir... Saisir l'instant.

À ce moment, il reste à Van Gogh à peine quelques mois à vivre. S'il l'ignore, Kurosawa et nous le savons. Comment alors ne pas penser à l'âge du cinéaste, né en 1912, pressé de filmer, tant qu'il en a la force (il fera d'autres films après celui-ci)? L'obsession du temps pour le Van Gogh de Kurosawa n'est pas ouvertement celle de la mort qui vient, mais celle de la nuit. C'est le soleil qui nourrit le paysage à peindre, soleil épié, symbole du Japon, plus que cela: source mythique des Japonais eux-mêmes qui en seraient issus.

Filmer les **Corbeaux**,³ c'est donc donner de façon indirecte un autoportrait d'un artiste fou de cinéma, artiste qui, à près de 80 ans, ressuscite le jeune peintre qu'il rêvait d'être à 20 ans, sa conception du travail de l'artiste retrouvée, imaginée en Van Gogh, enrichie des influences esthétiques et religieuses qui n'ont cessé de l'alimenter, en cela, ayant encore 20 ans, nous disant, voici où j'en suis. Au milieu du champ des corbeaux, oiseaux néfastes en Occident, signes de la réalité de la mort qui vient, oiseaux fastes en Orient, messagers des dieux, du sens de notre commune union à tout ce qui est vivant, à tout le vivant, y inclus la mort, qu'il faut savoir accompagner d'une procession funéraire, non pas funèbre, mais joyeuse. Ce que je devrais dire, tiens, dans un autre film, un sketch. Le dernier de mon film: **Rêves**. Oui, une procession le long d'une rivière torrentueuse aux



Épisode «les Corbeaux» dans
Rêves de Kurosawa

eaux claires, dans une forêt généreuse de fleurs, aux teintes, aux traits vibrants comme ceux de Van Gogh. ■

1. Le peintre de *la Belle Noiseuse* entretient avec son modèle un rapport équivoque. Il semble trouver dans le choix des poses une occasion de connaître les voluptés du triomphe de la volonté en même temps que de gratter comme une plaie le désir de retrouver cette émotion dont son épouse-modèle fut d'abord le catalyseur.

En prenant modèle sur une courte nouvelle pour en faire un très long film, Rivette me semble inverser le sens de la méditation de Balzac. Celui-ci, en situant dans le passé un peintre et en le confrontant à Poussin, à la fois anticipe la nouvelle figuration, avec ces fragments de formes repérables apparaissant dans le tableau, et dresse un portrait d'artiste travaillant sur le même canevas dans l'obsession de la peinture pure, qui est aux antipodes de la démarche de Balzac, nourri de la même exigence, mais comme Gauguin et Van Gogh, s'en approchant par le passage d'une œuvre à une autre, aucune ne recouvrant, ne voilant l'autre, toutes ensemble rêvées comme œuvre

unique. Comme si Balzac avait tenu à distance la tentation perfectionniste en imaginant ce peintre, auteur du chef-d'œuvre inconnu.

2. Gauguin fait du besoin de modèles le plus urgent à combler, plus que la faim. Il voit même dans le libertinage des Malgaches et des Tahitiennes un moyen d'obtenir enfin un modèle à domicile! Un modèle, donc, et non pas tel être. Un modèle, quel (le) qu'il (elle) soit! Mais, précise Gauguin, une fois les croquis dessinés, mieux vaut peindre de mémoire. En cela, il ne fait que retrouver le précepte premier de la peinture chinoise, repris par les Japonais. Si donc la peinture peut se faire au présent, devant et avec le modèle, rien ne l'y oblige. Mais la littérature ne se fait qu'avec le souvenir ou l'anticipation du modèle...

3. «Les raisonnements comme ceux que l'on n'entend que trop chez les marchands de tableaux à propos 'd'artistes doués' sont un si affreux croisement de corbeau. J'ai la patience, comme c'est calme, comme c'est digne; peut-être on ne le dirait pas si justement s'il n'y avait tout ce croisement de corbeaux. [...] avoir de la patience en voyant silencieusement lever le blé, croître les choses.» Van Gogh