
L'atelier Pialat

Ou la plongée au cœur du chaudron de la création

Rémi Fontanel

**Édition électronique**

URL : <http://entrelacs.revues.org/174>

DOI : 10.4000/entrelacs.174

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2009

Pagination : 13-21

ISBN : 978-2-912868-69-5

ISSN : 1266-7188

Référence électronique

Rémi Fontanel, « L'atelier Pialat », *Entrelacs* [En ligne], 7 | 2009, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://entrelacs.revues.org/174> ; DOI : 10.4000/entrelacs.174

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

Tous droits réservés

L'atelier Pialat

Ou la plongée au cœur du chaudron de la création

Rémi Fontanel

- 1 Dans le film *À nos amours* (1983), lorsque le père (Roger) – artisan fourreur et « pauvre homme inculte »¹ –, revient au beau milieu des convives qui parlent de peinture tout en dégustant quelques coupes de champagne, il s'en prend immédiatement et violemment au beau-frère de son fils (interprété par Jacques Fieschi). Il faut dire que le père est incarné par le cinéaste lui-même² et que le beau-frère en question est le parfait « intellectuel de gauche » (Robert, marié à la sœur de ce dernier, le nommera ainsi dans une conversation) ; plus encore, il représente une certaine critique parisienne bien-pensante, plutôt hautaine et assurée de son jugement sur l'art (et sur Pablo Picasso notamment, égratigné au passage – ce qui apparaît être, à ce moment-là, le comble du snobisme). Dans toute l'œuvre de Pialat, aucune scène ne marque avec autant de force la confrontation entre « ceux qui pensent, jugent, critiquent » et « ceux qui bâtissent, travaillent, œuvrent au plus près de l'art ». Mais plus que la pensée, c'est bien une certaine forme d'intellectualisme que Pialat dénonce indirectement tout en rappelant également la puissance de la main qui crée, frappe, ordonne aussi.³
- 2 Artisan plus qu'artiste, Maurice Pialat a toujours dénigré toute posture intellectuelle vis-à-vis du cinéma. « Faire » plus que « conceptualiser », « fabriquer » plus que « rationaliser » : ne l'oublions pas, Pialat fut peintre avant d'être cinéaste et cette expérience passée et avortée en plein élan aura permis la transposition d'un regard singulier sur le monde, la vie, les êtres qu'il a filmés après les avoir peints et dessinés.⁴ En 2004, à la sortie des coffrets DVD des films du cinéaste, Serge Toubiana – alors en charge de l'édition chez pour Gaumont – parlait d'« atelier Pialat », comme pour évoquer une « manière de faire », une « "manière" éparse et souvent chaotique à l'intérieur d'un espace de création qui ne peut être que celui d'un auteur, d'un artiste ou d'un artisan. À un moment donné, les choses se mettent en place dans une sorte de bouillonnement intense, vital, comme à l'intérieur d'un chaudron. »⁵
- 3 Ainsi, plus qu'une toile dans une salle d'exposition, chaque film de Maurice Pialat plonge le spectateur dans l'atelier de sa fabrication, au cœur d'un espace ouvert et décalé,

déplacé, « extérieur à... », « en amont de... », en amont de ce qui pourrait apparaître comme le résultat de l'œuvre considérée comme achevée car montrée, diffusée, commercialisée. Lieu et temps de la conception dévoilés au grand jour, l'« atelier Pialat » impose un nouveau regard à la réception tant ce qui paraît être « l'aboutissement de... » n'est finalement « que » le processus en cours d'une œuvre qui se fait, se défait, se refait avec le spectateur. Maurice Pialat admirait le peintre Pierre Bonnard⁶ réputé pour, pinceau à la main, retoucher ses tableaux au sein même des musées où ils étaient pourtant exposés au regard du public. Le musée redevenant ainsi un temps, l'atelier du peintre insatisfait. Et comme il est possible de repérer les coups de pinceaux sur une toile, partons du principe qu'il en est de même pour bien des films réalisés par Pialat dont le geste créatif apparaît sous diverses formes ; une œuvre dont la force est de révéler pleinement les circonstances de la quête plus que son résultat. « Je ne cherche pas, je trouve » disait Pablo Picasso, un de ceux dont Pialat n'aimait pas la peinture...sans doute parce que la scène « pialatienne » est un atelier, l'espace définitivement indéfini où se manifeste, par petites touches, le bouillonnement mystérieux de la création.

L'atelier du peintre

- 4 Dans *Van Gogh* (1991) – film consacré aux derniers jours du peintre à Auvers-sur-Oise –, l'atelier, à savoir la pièce physique en tant que tel, n'est que très peu représenté. Vincent, comme tous les autres personnages « pialatien », est un être d'extérieur qui peint, mange, se repose, fait l'amour dans les champs, au bord des routes, dans le monde, « en plein dedans », à même le sol, en déjeunant sur l'herbe, « à ras de terre » (pourrait nous le souffler Vincent Amiel citer un peu plus loin à nouveau dans notre étude). Certes, la caractéristique propre à ce type de personnage tient dans l'impossibilité d'habiter un lieu ; il n'a pas de « chez lui », d'endroit qui lui appartienne véritablement, qu'il puisse s'approprier, nourrir de sa présence, de sa personnalité.⁷ Inhabitable, inhabité, l'intérieur du foyer, de la maison, de l'appartement, de la chambre est, dans le cinéma de Pialat, rejeté au profit des rues, terrains vagues, voitures, bars, etc.
- 5 Concernant le personnage de Vincent Van Gogh, il faut envisager son rapport à l'atelier ainsi mais différemment aussi car il convient d'aller plus loin en s'appuyant par exemple sur un extrait de la version proposée par Vincente Minnelli. Dans ce *biopic*⁸ réalisé en 1956, une scène a pour sujet une violente dispute entre Vincent Van Gogh et Paul Gauguin réunis à Arles dans l'espoir de pouvoir travailler et vivre ensemble. Vincent ne supporte plus d'être enfermé dans leur atelier et tourne en rond comme un fauve en cage. Paul est quant à lui à son aise et le confort matériel est l'une des données indispensables à sa pratique artistique (Gauguin ira même jusqu'à le revendiquer). Vincent n'est pas de cet avis. Il veut aller peindre au beau milieu de la campagne, en pleine nature quitte à combattre les bourrasques de vent, les tornades qui soulèvent la terre, les feuilles et les branches qui heurtent le corps au travail. On le voit ainsi se démener contre les éléments naturels, tentant d'attacher les pieds de son chevalet pour qu'il puisse peindre dans toutes les conditions. Peindre dans le calme et la sérénité qu'offre l'atelier synonyme de retrait, de repli, d'isolement (physique et psychique) n'est pas la posture adoptée par Van Gogh qui veut être dans le monde et plus seulement face à lui. Dans la scène qui suit, on retrouve un Vincent épuisé, peignant en pleine nuit, à la lueur de quelques bougies et d'une lune compatissante. Le tableau final (*Nuit étoilée (Cyprès et village)*, Saint-Rémy, 1889) portera les traces de cette épreuve qui consista à placer l'homme et l'artiste au cœur de la

nature. « Je ne connais pas encore de meilleure définition de l'art que celle-ci : *L'art c'est l'homme ajouté à la nature* – la nature, la réalité, la vérité dont l'artiste fait ressortir le sens, l'interprétation, le caractère, qu'il exprime, qu'il dégage, qu'il démêle, qu'il libère, qu'il éclaire. »⁹ L'atelier n'existe pas en tant que tel ; pour Van Gogh¹⁰ comme pour Pialat, l'atelier est en fait la nature, les êtres, les choses, le monde dans l'entière qui les entourent mais qu'ils savent embrasser eux aussi dans leur pratique artistique.

- 6 Répétons-le : dans le film de Pialat, la représentation de l'atelier de l'artiste ne remplit pas sa fonction première ; à savoir celle qui consisterait à montrer l'artiste au travail devant son chevalet. Le cinéaste désigne l'atelier du peintre comme un lieu de vie où l'on fait l'amour (Vincent y accueille Marguerite Gachet), où l'on échange verbalement (où l'on supporte la parole de l'autre, du visiteur, du compagnon, du collectionneur). La peinture, reste ici (comme ailleurs dans le film) discrète, absente. Une seule fois, il en est question mais c'est encore une fois la parole qui prend le dessus sur le geste. Ainsi, Vincent subit les critiques acerbes de Gilbert, cet autre peintre qui partage les lieux avec lui. Ce dernier lui reproche la trop grande densité de son art ; densité représentée par la juxtaposition excessive des couches dans le tableau *Les Bords de l'Oise à Auvers* (1890). Il dénonce l'épaisseur de sa peinture, l'accumulation de touches mises les unes à côté des autres, l'absence de glacis... Tout ce qui finalement fait penser que le tableau est encore en cours d'exécution alors qu'il est bel et bien considéré comme *terminé* par son créateur. La transposition est dès lors facilement envisageable si l'on considère le cinéma de Pialat comme un art qui ne recherche pas à explorer la finalité du geste mais bien le geste lui-même, ce que Vincent Amiel¹¹ nomme « le passage », « le procès », « le dynamisme » d'un art où la notion d'état n'a plus lieu d'être. L'atelier est bien ce qui relève du mouvement ; le mouvement d'une œuvre « en devenir » qui ne deviendra jamais parce qu'elle « est » déjà et sera toujours, quoi qu'il en soit.
- 7 Dans le *Van Gogh* de Maurice Pialat, le premier lien entre le peintre et Marguerite Gachet s'établit lorsque celui-ci réalise le portrait de la jeune fille au piano. Vincent est dans le jardin des Gachet ; il décide ainsi de peindre la jeune fille à travers la fenêtre. Le cinéaste cadre quant à lui la scène de l'intérieur et souligne la picturalité de l'espace en plaçant le peintre dans l'embrasement de cette même fenêtre. Ce dernier est certes à l'extérieur mais rien ne prouve aujourd'hui qu'il fut vraiment à cet emplacement lorsqu'il réalisa cette toile. *Mademoiselle Gachet au piano* (1890) ne contient aucune trace d'un tel positionnement dans l'espace. Le choix du réalisateur est intéressant car il désigne par là son refus de distinguer les espaces où l'on peint, que l'on peint, où l'on filme et que l'on filme. Vincent escalade la fenêtre pour se rendre à l'intérieur et Marguerite ne cesse de bouger dans le salon comme pour signifier avec force l'impossibilité de figer la scène à représenter. Mais le plus étonnant réside sans doute dans le renversement opéré. Vincent Van Gogh peint l'intérieur de l'extérieur et Pialat filme des deux côtés comme pour effacer les frontières et permettre la confusion des chevalets (*le sien* et celui du peintre). L'atelier est tout cela à la fois : le lieu d'un sujet à représenter et celui d'un mode de fabrication révélé et qui met en lumière les principes de son élaboration, de son traitement ; le lieu d'une création artistique certes et le lieu vivant de sa représentation sous la forme d'un « work in progress ».
- 8 Jean-Pierre Duret, ingénieur du son sur *Van Gogh*, raconte que le cinéaste lui demanda, lors de cette scène précisément, d'aller chercher le son bien au-delà de ce qu'il imaginait alors. Il a ainsi dû capter à la fois le son du piano, les dialogues, le son extérieur jusqu'au chant d'oiseau perché dans l'arbre derrière le peintre ; comme s'il fallait « tout prendre »

sur le moment, tout essayer, tout tenter pour que la matière filmique engrangée puisse faire naître le sens d'une œuvre obligée d'accepter le débordement, l'envers du décor, les mouvements éphémères du monde aussi lointains soient-ils (le chant d'un oiseau, le regard, le geste, le déplacement d'un acteur, etc.). Regarder un film de Pialat, c'est bel et bien plonger dans l'atelier de sa fabrication, au cœur d'un processus qui traduit le mouvement d'une œuvre en train de se former, de se tordre, de s'exprimer, de se dévoiler au grand jour ; et ce, dans l'évolution chaotique, indéterminée, complexe d'une mise à nu qui place au plus haut rang les instants, les essais, répétitions, tentatives, premières fois, ratés, imprécisions, miracles de la création qui participent d'ores et déjà de ce qui forge la « représentation » finale.

L'atelier du cinéaste

- 9 De quelles manières le cinéaste intègre-t-il les formes de cette déprise qui permet à chaque film d'être livré à lui-même ? Comment parvient-il à considérer les traces de ses gestes créatifs comme la possible matière de son œuvre ?
- 10 Désireux de sortir le film de son moule, de son sillage, de sa destinée scénaristique, Pialat filme à l'extérieur, va titiller la marge, filme le bouquet du côté où il n'a pas été préparé (comme Pierre-Auguste Renoir le faisait). Ainsi, combien de fois le cinéaste aura-t-il piégé ses acteurs en oubliant de leur dire « ça tourne » ou « coupez ».
- 11 *A nos amours* est le film le plus représentatif de cette démarche ; celui dont les stigmates de l'acte même de sa création sont les plus visibles. Lorsque la jeune Solange vient chercher Suzanne (Sandrine Bonnaire) pour aller au cinéma, Roger (le père de cette dernière, interprété par Pialat lui-même – car il est toujours plus facile de modeler son film de l'intérieur) lui demande ce qu'elles iront voir comme film. Cette dernière répond « qu'elle ne sait pas » parce que rien n'avait été décidé auparavant ; en d'autres termes, le scénario ne comportait pas d'éléments informatifs concernant cet échange, de précisions pouvant permettre à l'actrice de répondre à cette question. Pialat décide donc, au cours d'une conversation, de faire sortir le film de son cadre et de solliciter son actrice vers l'inconnu. Il ajoute même alors, comme pour enfoncer le clou : « tu ne t'attendais pas à ce que je te pose la question ? » À ce moment-là, c'est autant sinon plus le cinéaste qui s'adresse à son actrice prise au dépourvu que Roger le père qui s'adresse au personnage de Solange. A travers ce type de scènes, le spectateur est donc le témoin d'un film en train de se faire, d'un film qui devient aussi le documentaire de son propre tournage. Il est invité au sein de l'atelier où il se fabrique, au cœur du tournage comme lieu vivant où « tout » se dévoile devant lui. Lorsque le soir même le père questionne Suzanne au bord de l'établi, on sent que la scène dévie très vite vers une phase d'improvisation où la narration, en roue libre, se développe au fil du film. Roger/Pialat évacue rapidement les quelques dialogues autour du retour tardif de sa fille qui lui répond du tac au tac et qui joue le jeu en s'enfilant dans la brèche ouverte par le cinéaste. Ce moment-là offre le spectacle qui montre celui-ci en plein travail ; ce travail qu'il aurait pu réaliser en répétition (donc en amont) mais qu'il choisit de mettre à l'épreuve de la narration qui vient finalement s'en nourrir sur le moment, sur le vif. C'est alors que nous sommes, nous spectateurs, invités dans l'atelier du réalisateur, ce lieu et ce moment offerts à l'exploration, à la recherche d'une vérité qui ne semblent pouvoir s'obtenir qu'à cette condition.

- 12 « Je hais ce marbre qui me sépare de ma statue » disait Michel-Ange. Cette phrase mise en perspective avec le travail de Pialat par Marc Chevrie dans l'une de ses études rappelle combien le cinéaste fut artiste proche de sa matière. « Un sculpteur : sa matière, ce qu'il travaille, ce sont les corps. Ces corps qui se tournent autour, explosent en cris, en gestes, en coups dans une sorte de sculpture en mouvement où il s'agit de traquer les acteurs, de leur faire subir le traitement du tournage pour les atteindre à vif. »¹²
- 13 Dans *Police* (1985), alors que la fin du film devait rapprocher Mangin (Gérard Depardieu) de sa femme de ménage, censée le reconforter après le départ de Noria (Sophie Marceau), Maurice Pialat et Yann Dedet (fidèle monteur du cinéaste), décident au montage de couper net, de stopper le film sur l'image figée de Mangin, dont le regard se perd dans le vide. Ce regard était en fait destiné à la femme présente en hors champ mais le film n'en aura finalement pas voulu ; comme si le dit « film » prenait encore une autre forme au sein d'un autre atelier : celui de la salle de montage. Cette dernière séquence porte en elle le geste ultime du monteur qui aura choisi, au dernier moment, de donner une autre direction au récit. Ce type d'exemple, vient mettre en lumière la couture de la création, son modelé... Tout comme cela pourrait être visible sur une toile de maître où l'on pourrait discerner les coups de pinceaux à même le support ; tout comme cela pourrait être présent sur une sculpture où l'on pourrait sentir, au regard et d'une main caressante, les coups de burins, le travail, la griffe, l'histoire d'une relation entre l'artiste et son œuvre.
- 14 La fin du film *À nos amours* est sans aucun doute le meilleur exemple de cette relation intime. Alors que l'œuvre est terminée, alors que le récit semble avoir trouvé sa fin (les fiançailles de Suzanne qui se mariera avec Jean-Pierre), le cinéaste décide de revenir un temps dans son atelier. Ce retour se concrétise par l'arrivée imprévue du père (Roger, le cinéaste lui-même, précisons-le à nouveau), au beau milieu du groupe. Les acteurs (qui n'ont pas été mis au courant de la chose) autant que les personnages qu'ils incarnent, sont surpris, agacés, déstabilisés par cette ré(apparition) – le père est censé être mort, dans leur esprit du moins. Chacun doit s'adapter à la situation, converser, se mouvoir sans que rien n'ait été préparé, décidé auparavant. Roger (Maurice Pialat) vient régler ses comptes, s'en prend sans ménagement à son fils, son beau-frère, au pouvoir de l'argent, etc. Cette scène est un dernier coup de pinceau sur une toile pourtant terminée ; une sorte d'ajout ultime qui vient comme rééquilibrer une œuvre engagée dans une voie. Et ce geste final s'effectue bien dans l'atelier collectif ressuscité un temps par le cinéaste car chacun des personnages présents participe, dans le feu de l'action, à la fabrication d'une scène que rien ni personne n'aurait pu écrire, prévoir, imaginer au préalable et qui fut initiée par le seul retour d'un homme qui décida, à un moment donné, sur un coup de tête d'apposer un dernier coup de pinceau à sa toile, prête selon lui, à accueillir un dernier motif, au sein même de la salle d'exposition.
- « Selon Valéry, la perfection – l'achèvement – de l'objet esthétique n'est qu'apparence. Ce qui apparaît à l'observateur comme une perfection formelle, ou adéquation de la forme au contenu, n'est pour l'artiste que l'une des solutions possibles en face d'un problème qui en comportait une infinité. »¹³
- 15 Certes, le spectateur ne perçoit que la finalité de ce type de décision portée par le cinéaste ; pourtant, il est confronté au mouvement dynamique d'un film qui s'est finalement révélé au moment où il a été fabriqué.
- 16 L'atelier chez Pialat ne s'étendrait-il pas au cœur de la salle de cinéma ? Là même où le spectateur se trouve confronté aux gestes incisifs, coups de couteaux (in)déliés, venus

d'une petite spatule qui, à défaut de relier les formes entre elles, à défaut de les harmoniser, les différencie pour mieux les dévoiler à notre regard. Le relief du film ainsi se crée : ce relief que bien des peintres s'appliquent pourtant à gommer avant d'accepter l'exposition publique mais que Maurice Pialat décide au contraire de conserver comme la marque, la singularité, la puissance d'un art qui place l'atelier comme le moteur, le cœur, le fondement de sa représentation... Cinématographique bien entendu !

NOTES

1. C'est ainsi qu'il se qualifie lui-même face à l'assemblée.
2. Roger revient à l'improviste lors des fiançailles de sa fille Suzanne (Sandrine Bonnaire) avec Jean-Pierre (Cyril Collard), fêtées par sa mère Betty (Evelyne Ker), son frère Robert (Dominique Besnehard), la famille de ce dernier ainsi que des amis présents pour l'occasion.
3. Le doigt levé, Roger (le père) ordonne à sa femme de retourner après la gifle qu'il a reçue de cette dernière. « *La main qui ordonne peut supplier aussi.* » Nous citons là la toute dernière phrase du commentaire-off du premier film professionnel réalisé par Maurice Pialat, *L'Amour existe* (1961).
4. La totalité de ses peintures (21 huiles sur toile et aquarelles ainsi qu'une douzaine de dessins) fit l'objet d'une exposition, intitulée *Maurice Pialat peintre* et est réunie dans un catalogue édité par L'Institut Lumière (Editions Institut Lumière, Lyon, 2003, 54 pages). Concernant les œuvres picturales de Maurice Pialat, nous renvoyons le lecteur à l'étude de Caroline Ha Thuc in site Web Maurice Pialat : http://www.maurice-pialat.net/pialat_peintre.htm.
5. Cf. Rémi Fontanel, « L'atelier Pialat - entretien avec Serge Toubiana - » in www.maurice-pialat.net (rubrique « Articles » - section « Articles et entretiens 2003 »).
6. Le peintre Pierre Bonnard est cité par Maurice Pialat, dans *A nos amours toujours* et ce par l'intermédiaire de Suzanne (Sandrine Bonnaire) qui vante le caractère sensuel de ses œuvres.
7. François (*L'Enfance nue*) vit chez ses parents nourriciers, Jean et Catherine (*Nous ne vieillirons pas ensemble*) se disputent et se réconcilient dans la voiture de celui-ci, les jeunes de *Passe ton bac d'abord* se retrouvent dans des chambres d'hôtel et des bars, Mangin (*Police*) possède un appartement qu'il n'arrive pas à investir (on le ressent lorsqu'il y invite Lydia, la prostituée à qui il décrit des pièces sans âme), l'abbé Donissan (*Sous le soleil de Satan*) n'existe que dans la trop grande maison de Dieu, Gérard (*Le Garçu*) vit autant chez son ex-femme (et son nouveau compagnon) que chez lui. Cf. Joël Magny, « L'espace inhabitable » in *Maurice Pialat*, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, Collection « Auteurs », Paris, 1992, pp. 48-50.
8. *Lust for Life* (*La Vie passionnée de Vincent Van Gogh* pour la traduction française) a pour principaux interprètes Kirk Douglas et Anthony Quinn respectivement Vincent Van Gogh et Paul Gauguin à l'écran.
9. Vincent Van Gogh, Lettre à Théo in *Correspondance* Tome 1, Editions Gallimard / Grasset, Collection Les Cahiers rouges, Paris, 1960, p. 331.
10. Dans le film de Maurice Pialat, Vincent Van Gogh explique au Docteur Gachet que son atelier ne lui sert qu'à faire des copies, un double de chacun de ses tableaux peints en extérieur.
11. A propos de Van Gogh et plus précisément de la place qu'y tiennent les œuvres du peintre dans le film de Pialat, Vincent Amiel écrit : « Dans la relation d'expression que l'artiste entretient avec la réalité, ce n'est ni le résultat (les tableaux), ni la démarche (les affres de l'inspiration) que

cherche Pialat : c'est l'énoncé des conditions, l'épaisseur du mystère avant la création. » Vincent Amiel, « La peinture absente : le « Van Gogh » de Maurice Pialat » in LIGEIA - Dossier sur l'art - Peinture et cinéma - *Picturalité de l'image filmée. De la toile à l'écran*, n° 77-78-79-80, Juillet-Décembre 2007, XXe année.

12. Marc Chevré, « Pialat et la Nouvelle Vague » in *L'enfant sauvage*, collectif dirigé par Sergio Toffetti et Aldo Tassone, Editions Museo Nazionale del Cinema, Torino ; France Cinéma, Firenze ; Admiranda, Institut de l'Image, Aix en Provence, Collection Lindau, Turin, octobre 1993.

13. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Edition Gallimard, Collection Tel, Paris, 1978, p ; 140.

AUTEUR

RÉMI FONTANEL

Maître de Conférences, Université de Lyon II