

La Revue du Ciné-club universitaire, 2015, n° 2

Alain Cavalier
le cinéma en vie

ACTIVITÉS CULTURELLES
CINÉ-CLUB UNIVERSITAIRE

UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

Sommaire

Éditorial 1
Le combat dans l'île 3
Pater: mise en place et mise à mal de la fiction 7
Entretien avec Alain Cavalier 15
Lieux saints 19
Cavalier, le Nouveau Roman et la déconstruction 23
Parcours d'un filmeur 27
Filmographie 30
Programmation 32

Illustration
1ère de couverture: Alain Cavalier dans *Le filmeur* (2004)

Remerciements
Alain Cavalier, Françoise Widhoff, Bertrand Bacqué, Astrid Maury, Gabriela Bussmann, Jean Perret, Paola Titterington

Groupe de travail du Ciné-club universitaire
Lou Perret, Noémie Baume, Ana Luisa Castillo, Lionel Dewarrat, Nathalie Gregoletto, Pietro Guarato, Emilien Gür

Activités culturelles de l'Université
responsable: Ambroise Barras **coordination:** Christophe Campergue
édition: Véronique Wild **graphisme:** Julien Jespersen



Recevoir gratuitement
La Revue du Ciné-club universitaire
chez vous?

Abonnez-vous!

en 1 minute sur **a-c.ch/revue**

Éditorial



par **Lou Perret**

Quelle formidable rencontre que celle d'Alain Cavalier! En 2011, le jeune homme de tout juste dix-sept ans que j'étais, venait de découvrir *Pater* et avec ce film un autre aspect du cinéma. Je me souviens être sorti de la salle comme abasourdi, impressionné et fasciné.

Le Ciné-club universitaire s'évertue depuis toujours à aller à la rencontre d'un cinéma singulier, parfois hors des sentiers battus, en s'aventurant sur des territoires cinématographiques moins connus du grand public. Avec Alain Cavalier nous pénétrons au cœur des préoccupations d'un cinéaste-conteur, qui, face à la modernité, réinvente une manière de filmer l'univers qui l'entoure.

L'œuvre de ce filmeur de l'intime et de la mémoire est marquée par des bifurcations, qui ont influencé sa manière de faire du cinéma et de percevoir son métier. Il est passé de films très scénarisés avec des stars comme Romy Schneider, Alain Delon ou encore Catherine Deneuve, à des films à l'esthétique picturale épurée avec des acteurs peu connus ou non professionnels, jusqu'à des formes filmiques plus immédiates, des journaux intimes réalisés seul, sans scénario et sans budget. Chez Cavalier, l'émancipation s'exprime ici à divers niveaux et avec elle un cinéma de la liberté, libéré des contraintes financières, des codes classiques de la narration et du poids de la technique. Car c'est bel et bien l'avènement des petites caméras légères DV qui révolutionnera le cinéma de Cavalier, lui permettant de filmer dans la spontanéité du geste, de son élan intérieur, ce qu'il veut, où il veut et quand il veut.

Cette rétrospective a pour désir non seulement de présenter l'œuvre d'Alain Cavalier dans son évolution mais aussi dans sa force d'authenticité, dans son rapport poétique et politique au réel et aux images. Ou comment, dans la simplicité même, capter le dénuement, la vérité d'un corps, d'un geste et d'un visage. Le cinéaste lui-même se dévoile progressivement, s'insérant dans le champ par la voix et par son corps, proposant ainsi toute une réflexivité autour de l'acte de filmer.

Pour ce cycle et cette revue, nous avons eu le bonheur qu'Alain Cavalier, rencontré à Paris dans son bureau, nous prête une main bienveillante en mettant à disposition des photographies de ses archives personnelles, et que, de sa voix à distance au bout du fil, il veille au grain pour que nous trouvions ses films et puissions les projeter. Une présence chaleureuse qui nous a accompagnés durant toute l'élaboration de ce cycle. Qu'il en soit ici infiniment remercié ainsi que pour sa venue au Ciné-club lors de la présentation, en première suisse, de son dernier opus *Le paradis*.

Le plein de super (1976) un road movie vivifiant.



Préoccupations politiques et liaisons dangereuses pour le jeune Clément (Jean-Louis Trintignant) qui s'implique au cœur d'un complot extrémiste dans *Le combat dans l'île* (1962).

Le combat dans l'île
ou la mythologie de la politique

Dans la lignée des premières œuvres de Louis Malle et du* Petit soldat *de Jean-Luc Godard, Alain Cavalier signe, avec* Le combat dans l'île*, un thriller politique qui mêle drame existentiel et trame sentimentale, avec des séquences poétiques qui côtoient d'autres quasi documentaires.

par **Pietro Guarato**

Après quelques années passées en tant qu'assistant de Louis Malle (pour *Ascenseur pour l'échafaud* et *Les amants*) et suite à son premier court-métrage *Un Américain* sorti en 1958, Alain Cavalier, alors âgé de trente ans, tourne *Le combat dans l'île* qui marque, en 1961, ses débuts dans la réalisation de longs-métrages. En France, cette période est marquée, au niveau politique, par l'instauration de la cinquième République, le sacre du pouvoir gaulliste, et la guerre d'Algérie. Dans le domaine cinématographique, on assiste au triomphe international de la Nouvelle Vague et de ses plus célèbres représentants: Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol. Tous liés aux *Cahiers du cinéma*, ils furent souvent associés, à cette époque-là, au groupe de «rive droite» de la Nouvelle Vague en raison de leur dépolitisation, de leur individualisme romantique, de leur tendance anarchiste (beaucoup plus souvent de droite que de gauche), et du profil de leurs protagonistes, représentés d'une façon plutôt exemplaire par le Michel Poiccard d'*À bout de souffle*. Moins iconoclaste au niveau du bouleversement du langage cinématographique (mais moderne quand même), le groupe «rive gauche» de la Nouvelle Vague est plus hétéroclite au niveau tant idéologique que stylistique, avec pour représentants Alain Resnais, Agnès Varda, Louis Malle, Henri Colpi, Jacques Demy, Chris Marker, qui s'inscrivent davantage dans une lignée culturelle liée à l'engagement politique des années 1950. Alain Cavalier se situe assez naturellement dans ce deuxième groupe, par sa filiation avec Louis Malle – dont des œuvres comme *Les amants* ou *Le feu follet* possèdent de nombreuses similitudes stylistiques avec *Le combat dans l'île* –, et qui est par ailleurs crédité comme superviseur au générique de ce même film.

Quel est l'argument du *Combat dans l'île*? À Paris, au début des années 1960, Clément, le fils d'un riche industriel, vit avec sa femme Anne. Fasciné par les théories fascistes et ultra nationalistes, il fait partie d'un groupuscule terroriste d'extrême droite, dont le chef, Serge, le pousse à commettre un attentat contre un député de la gauche, Louis Terrasse. Suite à une trahison, Clément est recherché par la police et, en compagnie d'Anne, trouve refuge dans la campagne normande chez son ami d'enfance Paul, imprimeur et homme de gauche. Après avoir appris que Serge, qui travaillait en sous-main pour un concurrent industriel de son père, l'a dénoncé, Clément part pour l'Amérique du Sud, pour tuer le traître qui s'y est réfugié. Restée à ses côtés, Anne se rapproche de

Paul. Tous deux tombent inévitablement amoureux. De retour au pays et ayant découvert cette liaison, Clément provoque en duel Paul et perd la vie. Anne restera avec Paul.

Le simple récit des événements du film rend compte de son double caractère: on assiste d'un côté à un thriller politique bien ancré dans le contexte historique et la chronique sociale de la France contemporaine, et qui rappelle en plusieurs points le genre du film noir; et de l'autre, est conservée une qualité universelle et mythique des événements narrés, face à laquelle le profil psychologique des personnages semble parfois inadéquat pour soutenir la complexité des grandes questions historiques et philosophiques dont ils sont censés être les porte-parole. Dans cette œuvre hybride, la politique est donc surtout vue de manière abstraite: peu d'information est communiquée aux spectateurs de sorte qu'il leur est parfois difficile de placer les événements dans un contexte précis. *Le combat dans l'île* s'avère être finalement un intéressant mélange de genres, qui fait se côtoyer film politique noir, œuvre romantico-sentimentale et trame psychologico-existentielle. Les parentés stylistiques et narratives sont nombreuses, non seulement (comme on l'a déjà souligné) avec les premières œuvres de Louis Malle, mais aussi avec *Le petit soldat* de Jean-Luc Godard sorti à la même époque: ces deux films se ressemblent, tant dans le portrait qui est fait des protagonistes, tous deux membres d'une organisation terroriste d'extrême droite combattant contre la résistance algérienne, que dans la façon plutôt singulière de traiter une thématique politique (la guerre d'Algérie) par un subjectivisme et un individualisme exaspérés, qui donnent lieu à un effet final aliénant, amplifié par le choix d'une ambiance particulière, qu'elle soit genevoise (dans le film de Godard) ou campagnarde (dans le film de Cavalier). À cet égard, il peut être également intéressant de



Pour cacher une activité crapuleuse, les mensonges de Clément mettent à mal sa relation amoureuse avec Anne, jouée par Romy Schneider. *Le combat dans l'île* (1962).

comparer *Le combat dans l'île* avec *Muriel, le temps d'un retour* (1963) d'Alain Resnais. Dans le film de l'auteur de *Hiroshima, mon amour*, les événements d'Algérie ne sont évoqués que par flashbacks et au travers du récit qu'en font les personnages suite à leur retour en France. La façon indirecte de traiter un problème politique brûlant n'est donc pas une prérogative exclusive du film de Cavalier, mais un trait commun à plusieurs films du début des années 1960, reflet probablement de la dureté de la censure politique à cette époque.

Une fois confirmée la pleine participation du *Combat dans l'île* au débat politique et cinématographique de son temps, il reste à se demander ce que le style de cette œuvre a à révéler de la personnalité en devenir de son auteur. Tout d'abord, le premier long-métrage de Cavalier (de manière similaire au film suivant, *L'insoumis*) n'a pas beaucoup à partager avec ses films de la pleine maturité; il se place plutôt dans le sillage du cinéma d'auteur narratif que la Nouvelle Vague était, en ce temps-là, bruyamment en train de renouveler. La prévalence des gros plans sur les plans généraux, l'atmosphère hivernale, souvent brumeuse et peu déterminée, combinée à la trame rhapsodique de la narration, précisent son caractère anti-spectaculaire. Autre élément extrêmement important (et dont on a déjà parlé), la duplicité (ou dualisme) se fait jour non seulement au niveau thématique mais aussi stylistiquement. À plusieurs reprises, des séquences lyriques et poétiques se greffent sur un matériel strictement lié à la réalité sociale et politique de ce temps-là, et alternent avec d'autres séquences presque documentaires (la description des manœuvres du groupe terroriste d'extrême droite est par exemple dominée par une tonalité d'une étonnante sécheresse, propre au reportage). La musique de Mozart, à la fois suave, intimiste et expressive, symbolise l'irruption des sentiments et des passions dans un film dominé a priori par l'Histoire et la politique; toutefois, dans ce sombre drame shakespearien où se mêlent assassinats et trahisons, on repère déjà une certaine attention portée aux détails de la vie quotidienne et qui deviendra typique de la période artistique, plus accomplie et plus tardive, de Cavalier.

La scène finale du *Combat dans l'île* se distingue nettement du ton souvent poétique et digressif du reste du film: cette scène de duel très «classique», qui est à rattacher à d'innombrables modèles cinématographiques (le western par exemple), a peut-être l'avantage d'éviter le piège d'un final trop rafistolé; cependant, elle peut également apparaître comme un corps étranger, une fois comparée au reste du film beaucoup moins conventionnel. Le combat entre Clément et Paul, qui donne au film son titre, possède toutefois une dimension symbolique claire puisqu'il renvoie véritablement à un duel entre «deux France», dans un contexte de guerre civile: une France plutôt obscure, rongée par un fascisme larvé empli de rancœur et de frustration, l'autre plus lumineuse, éprise d'idéaux humanistes et démocratiques. Encore une fois, le dualisme constitue ainsi le cœur du film. Ce final, dur mais peu audacieux, témoigne de la difficulté que Cavalier a pu rencontrer au début de sa carrière, partagé entre la recherche d'un langage expressif autonome et la nécessité de recourir aux «genres» cinématographiques pour assurer une meilleure visibilité commerciale à son œuvre.



Vincent Lindon dans *Pater* (2011).

Pater: mise en place et mise à mal de la fiction

Alain Cavalier rencontre Vincent Lindon et lui propose de réaliser un film avec lui:* Pater. *Devant la caméra, les deux hommes se transforment en hommes politiques, avant de revenir au rôle qu'ils occupent dans la vie de tous les jours. Le passage d'un rôle à l'autre est toutefois loin d'être toujours signalé.

par **Emilien Gür**

Ovationné suite à sa présentation au festival de Cannes en mai 2011, *Pater* reçut un accueil critique enthousiaste lors de sa sortie en salle quelques semaines plus tard. Les critiques consacrées au film insistent de manière significative sur l'originalité de ce dernier. Ainsi, *Le nouvel observateur* qualifie *Pater* de «film [le] plus singulier [...] de toute [l']histoire [du festival de Cannes]», affirmant que «personne au monde n'a jamais pu voir un film comme celui-ci»[1]. À en croire la presse, *Pater* serait un film inclassable, n'entrant dans aucune catégorie préétablie, ce qui amène d'ailleurs certains critiques à «bricoler une catégorie conceptuelle de fortune»[2] dans laquelle l'inscrire: «grand film sur les mots en P.» pour *Les inrockuptibles*, exploration du «sous-genre du "film en costard"»[3] selon *Les cahiers du cinéma*. Ce qui intrigue les critiques, c'est le brouillage entre documentaire et fiction qu'opère le film: «L'écart, dans *Pater*, qui sépare le scénario politique de son tournage est réduit à zéro. Et qui pourrait dire lequel de ces échanges avec des morceaux entiers de France (un boulanger, un ex-sportif devenu bodyguard, un chauffeur, un pilier de bistrot) tient de la farce, du jeu de rôle, du documentaire, du faux et usage de faux. Qu'ils soient l'un ou l'autre d'ici ou de là, quelle différence après tout? Aucune.»[4] De même, *Le courrier* note: «Séances et repas de travail, répétitions, scènes jouées, moments d'intimité: les séquences naviguent entre *making of* et *work in progress*, sans que leur statut ne soit signalé – sont-ils ici en train de jouer ou de répéter, parlent-ils là d'eux ou de leur personnage?»[5]

Pour mieux saisir le statut ambigu de *Pater*, qui oscille entre fiction, autoportrait et documentaire, il vaut la peine de faire un détour par le texte qu'Alain Cavalier a écrit sur la genèse de son œuvre[6]. L'oscillation qui a tant surpris les critiques entre la fiction et son envers qu'est «la vie courante» y est affirmée dans sa dimension structurelle: «Au bar de l'hôtel Meurice, rue de Rivoli, je propose à Vincent une structure pour notre film: nous nous filmons tous les deux dans notre vie courante. Et sous l'œil du spectateur, [n]ous nous transformons régulièrement et selon les circonstances en personnages de fiction avant de revenir à nos affaires du jour»[7]. Alain Cavalier insiste sur le caractère ludique de cette fiction, comprise comme un jeu de rôle auquel il confère une

Le spectateur est amené à s'interroger sur la part de fictionalité et de documentarité de ce qui est montré à l'écran.

fonction cognitive: «Ensemble, nous pouvons jouer au grand jeu violent et drôle d'avoir un double compensatoire, vénérable et piétinable, puis de revenir à nous-mêmes, peut-être plus informés de notre véritable nature»[8]. La conception de la fiction qui se dégage du texte d'Alain Cavalier se rapproche fortement de la définition du phénomène fictionnel proposée par Searle, compris comme une «feintise ludique»[9]: Alain Cavalier et Vincent Lindon prétendent tous deux, mais pour de faux, être respectivement président de la République et premier ministre. Au cœur de cette fiction, signale le réalisateur de *Pater*, «deux êtres humains, Lindon et Cavalier [q]ui "imaginent" la volonté de puissance et la proposent à un troisième: le spectateur»[10]. Deux êtres humains dont le film «est au plus près»[11], captant «[s]a vitalité à lui, sa curiosité, son humour[,] [m]on passé à moi, mon ironie devant l'avenir, ma confiance dans le cinéma»[12]. C'est précisément l'importance accordée aux deux «personnes réelles» au sein du dispositif fictionnel qui confère à *Pater* un statut ambigu. Dans *Pourquoi la fiction?*, Jean-Marie Schaeffer remarque: «il ne suffit pas que l'inventeur d'une fiction ait l'intention de ne feindre que "pour de faux", il faut encore que le récepteur reconnaisse cette intention et donc que le premier lui donne les moyens de le faire»[13]. Or, *Pater* fait parfois l'économie de ces moyens et laisse le spectateur dans l'indétermination du degré de fictionalité[14] de certaines scènes: Vincent Lindon et Alain Cavalier ne s'effacent pas derrière leurs personnages, le «réel» ne disparaît pas sous la fiction. Ainsi, bien souvent, le spectateur est amené à s'interroger sur la part de fictionalité et de documentarité de ce qui est montré à l'écran. Plutôt que nous demander ce qui, dans le film d'Alain Cavalier, relève de la fiction et ce qui relève du «réel», nous examinerons comment *Pater* tantôt favorise, tantôt empêche la mise en œuvre d'une lecture fictionalisante.

Dans *De la fiction*, Roger Odin affirme que sept processus sont à l'œuvre dans l'opération sémio-pragmatique qui amène un spectateur à considérer un film comme relevant de la fiction: «diégétisation, monstration, narration, discursivation, mise en phase, fictivisation 3 et construction d'un énonciateur réel des énoncés»[15]. Diégétiser revient à «construi[re] mentalement un monde»[16] habitable par des personnages; la monstration est le travail accompli par le monstrateur, «une instance de présentation» considérée comme «responsable de la façon dont le contenu des plans m'est donné à voir» et qui, dans le film de fiction traditionnel, est subordonnée au narrateur, défini comme «le seul responsable de la structuration narrative»[17], et articulée au «responsable du discours»[18] tenu par le film[19]; la mise en phase est «le processus qui me conduit à vibrer au rythme de ce que le film me donne à voir et à entendre»[20], laquelle, «dans le visionnement d'une fiction[,] est une mise en phase narrative» conduisant «à vibrer au rythme des événements racontés»[21]; la fictivisation 3 est la «construction par le spectateur [...] non seulement d'un énonciateur fictivisant mais d'un énonciateur fictif», «doté d'une intention fictivisante» mais dénué de l'«intention de tromper» et auquel «je ne pose pas de question»[22]; un énonciateur réel est «un

énonciateur que je construis comme appartenant au même monde que moi (*vs* un ailleurs)» et un énonciateur réel des énoncés est un énonciateur réel «présupposé par le processus de narration»[23]. Si «aucun de ces processus n'est en lui-même spécifique du mode fictionnalisant», «la spécificité de la fictionnalisation réside dans le fait que les sept processus y interviennent tous ensemble»[24]. En vertu de quoi, Roger Odin qualifie de texte de fiction «un texte qui permet (ou mieux qui favorise) la mise en œuvre de façon continue (= tout au long de sa lecture) de ce système de processus» et de texte non fictionnel «un texte qui bloque (ou tente de bloquer) de façon ou d'une autre, à un niveau ou à un autre, à un moment ou à un autre, la mise en œuvre des processus de fictionnalisation»[25]. Comme Roger Odin le reconnaît, cette modélisation de la fiction comprise comme système de processus a avant tout une valeur heuristique, car «un texte "de fiction" (un texte qui autorise la fictionnalisation) n'est jamais lu sur le seul mode fictionnalisant et n'est donc jamais seulement une fiction»[26]. L'avantage de ce modèle, qui en constitue également la limite, est de servir d'outil permettant de questionner les films sur la façon dont ils favorisent ou non la lecture fictionalisante. Il nous servira de cadre théorique pour interroger les moyens par lesquels *Pater* encourage et bloque la mise en œuvre des processus de fictionalisation.



Moment de complicité entre trois acteurs et trois hommes politiques dans *Pater* (2011).

La lecture fictionalisante n'est pas mobilisable durant toute la durée du film d'Alain Cavalier. Elle est requise de manière plus ou moins insistante selon les séquences. Durant quelques minutes au moins[27], *Pater* demande à être lu presque exclusivement comme une fiction. Le président a reçu une

photographie compromettante de l'adversaire politique du premier ministre. Il la tend à celui-ci qui, après l'avoir regardée, la montre au président, lequel la donne ensuite à un troisième personnage, ministre lui aussi. Suit une discussion autour de la question suivante: faut-il ou non se servir de cette photographie dans la future campagne présidentielle? La photographie, durant toute la séquence, demeure invisible pour le spectateur. Ces quelques minutes du film demandent à activer le mode fictionalisant. Les sept processus que Roger Odin estime nécessaires à la mise en œuvre de ce dernier interviennent tous ensemble. Je propose de les passer en revue et de les étudier séparément. Ce type d'approche, qui peut sembler artificiel en raison des liens profonds qui unissent ces processus, a néanmoins le mérite d'être clair et systématique.

Diégétisation

L'espace donné à voir à travers ces trois plans appartient à l'une des diégèses du film (nous verrons par la suite que celui-ci en construit plusieurs), celle qu'habitent les personnages de fiction que sont le président, le premier ministre et le troisième personnage, qui occupe la fonction de ministre.

Monstration

L'effet de monstration produit par ces quelques plans est graduellement faible par rapport à certaines séquences du film, tournées en caméra portée, qui affichent ostensiblement l'instance monstratrice. Au cours de ces trois plans, la caméra, fixe, cadre les acteurs de manière frontale, en plan rapproché taille et en plan rapproché poitrine.

Narration

Le narrateur mobilise peu de codes «spécifiquement cinématographiques»[28] au cours de cette séquence. Il s'agit, pour l'essentiel, de raccords (un raccord dans l'axe et un *jump cut*), qui établissent un rapport de succession temporel entre les plans. La narration intervient surtout dans le profilmique[29], sous la forme d'un récit minimal que l'on pourrait résumer ainsi[30]: les personnages parlent de politique (situation initiale); le président tend au premier ministre une photo compromettante de son adversaire politique (complication), ce qui amène une discussion autour de la question suivante: faut-il ou non se servir de cette photographie comme arme dans la course au pouvoir? (action); le premier ministre décide de ne pas s'en servir (résolution); les personnages plaisantent à propos de la photographie (situation finale).

Discursivation

Le personnage du premier ministre apparaît comme une instance déléguée du responsable du discours, lorsqu'il se prononce au sujet de l'usage à faire de la photographie de son adversaire. En effet, le premier ministre porte un jugement éthique d'ordre déontologique sur l'attitude inverse à celle qu'il a choisi d'adopter: «Je mépriserais celui qui aurait ça de moi et qui s'en servirait [...] donc je fais pas aux autres ce que j'aime pas qu'on me fasse».

Mise en phase

Roger Odin note que «[d]'une façon générale, la mise en phase fonctionne comme un opérateur d'effacement des marques d'énonciation (autres que

celles du narrateur): la mise en phase fond (confond) toutes les marques énonciatives dans le travail de la narration»[31]. Cette affirmation se vérifie dans la séquence qui nous intéresse: l'enjeu narratif (le ministre se servira-t-il de la photographie?) prend le dessus sur les autres instances. La monstration est d'ailleurs mobilisée au service de la création d'un effet de curiosité: la photographie dont il est question au cours de la séquence n'est jamais montrée au spectateur, qui doit mobiliser des compétences imaginaires afin de se la figurer. Cette pulsion scopique que le monstrateur n'assouvit pas renforce le lien entre le spectateur et la représentation filmique, et par conséquent la mise en phase.

Fictivisation 3

Au cours de la séquence, le spectateur est amené à construire un énonciateur fictif, «doté d'une intention fictivisante» mais dénué de l'«intention de tromper» et auquel «je ne pose pas de question»[32]. Ce dernier point me semble le plus important. En effet, le statut fictionnel du représenté est énoncé de manière claire. Le spectateur sait qu'Alain Cavalier et Vincent Lindon ne sont pas président et premier ministre dans le vie courante et que l'histoire de la photographie a été inventée pour les besoins de la fiction. Par conséquent, le spectateur n'a pas de questions à poser à l'énonciateur fictif en termes de vrai ou de faux.

Construction d'un énonciateur réel des énoncés

Ce point-là prête moins à la discussion que les autres. En effet, selon Roger Odin, «[l]ire un texte comme un récit implique inéluctablement que je fasse référence au monde dans lequel je me trouve. [...] Ce monde joue le rôle d'un énonciateur réel qui me fournit les fondements à partir desquels le récit peut être produit [...] [C]e nouvel énonciateur réel n'est pas spécifique de la fictionnalisation: sa construction est impliquée par tout récit, fictif ou non»[33]. La séquence analysée constituant une micro séquence narrative, il y a donc logiquement construction par le spectateur d'un énonciateur réel des énoncés.

L'examen des sept processus à l'œuvre dans le mode fictionalisant permet de comprendre par quels moyens la séquence étudiée favorise de manière quasiment exclusive une lecture fictionalisante. Il s'agit toutefois d'un exemple unique en son genre dans *Pater*. En effet, bien souvent, les consignes de lecture sont beaucoup moins claires, ce qui a pour conséquence de mettre à mal le mode fictionalisant. Nous allons à présent étudier de quelle manière *Pater* bloque la mise en œuvre des processus de fictionalisation. À cet effet, je me propose de passer en revue les processus nécessaires à la mise en œuvre du mode fictionalisant dont le texte filmique empêche l'activation.

Diégétisation

Pater est un film pluridiégétique. Le film d'Alain Cavalier construit en effet deux mondes: d'une part, le monde fictif[34] dans lequel évoluent Alain Cavalier et Vincent Lindon (diégèse 1), d'autre part le monde fictionnel dans lequel vivent le président et son premier ministre (diégèse 2). Or, la frontière entre ces deux diégèses est ténue. En effet, les lois auxquelles elles obéissent sont les mêmes et celles-ci sont

meublées par les mêmes objets et les mêmes personnes: un seul et même appartement est à la fois l'appartement de Vincent Lindon dans la diégèse 1 et celui du premier ministre dans la diégèse 2; de même, la personne dotée d'une existence juridique qu'est Alain Cavalier incarne Alain Cavalier dans la diégèse 1 et le président de la République française dans la diégèse 2. Ainsi, étant donné qu'un même signe iconique a plusieurs référents, le spectateur, bien souvent, ne sait pas à quel monde il a affaire. Les deux diégèses s'interpénètrent presque constamment, ce qui met à mal le statut fictionnel de la diégèse 2. Alain Cavalier exprime parfaitement ce brouillage entre les deux diégèses lorsqu'au cours d'une séquence il affirme: «Alors, nous commençons. Là, nous sommes [...] dans la fiction. Un peu. Enfin, nous, on mélange tout». Afin de mieux appréhender la diégétisation dans *Pater*, il faudrait peut-être supposer que le film construit en fait trois diégèses: la première serait celle dans laquelle évoluent Vincent Lindon et Alain Cavalier (diégèse A); la deuxième aurait un statut hybride, la fiction et son envers y cohabitant (diégèse B); la troisième serait celle habitée par le président et son ministre et se dénoncerait explicitement comme fictionnelle (diégèse C). Autre possibilité, *Pater* ne construit peut-être qu'une seule diégèse, la diégèse B, dont le statut demeure résolument ambigu.



Dans *Pater* (2011), repas entre Cavalier et Lindon, entre Président et Premier ministre.

Monstration et Narration

Selon Roger Odin, la fiction implique nécessairement la préséance de la narration sur la monstration. Or, *Pater*, considéré dans son ensemble, se révèle être un film plus monstratif que narratif. La caméra, souvent portée à la main, signale fréquemment sa présence au sein du texte filmique. De même, les personnages se désignent souvent comme en train de filmer. À cet égard, la dernière séquence du film est assez éloquente, puisqu'on y voit Alain Cavalier et Vincent Lindon, munis d'une caméra, se filmer respectivement. Enfin, il arrive que les personnages fassent référence au spectateur ou qu'ils bafouent le fameux tabou du regard caméra, trahissant là encore la présence de cette dernière. Ces marques énonciatives exhibent le travail de la monstration, laquelle prend ainsi le pas sur la narration. La narration se trouve également reléguée à un rang inférieur du fait que *Pater* est traversé par plusieurs récits qui, comme les diégèses, s'enchevêtrent les uns aux autres, ce qui empêche de bien les distinguer: récit d'un film en train de se faire, récit de la complicité entre Alain Cavalier et Vincent Lindon, récit de la course au pouvoir entre un président et son premier ministre et enfin tous les récits que les personnages transmettent

verbalement au cours du film. Cette prolifération de récits tant au niveau de la micro que de la macro structure de *Pater* met à mal la construction d'une isotopie, opération qui doit nécessairement être mobilisée par la narration selon Roger Odin.

Mise en phase

La préséance de la monstration sur la narration a pour conséquence de produire un effet de déphasage («je ne vibre plus aux événements racontés»[35]). En effet, dès lors que la monstration s'affiche comme autonome par rapport à la narration, «le travail de l'ensemble des paramètres filmiques» n'est plus reversé «au service du récit»[36].

Fictivisation 3

En raison de l'indétermination qui pèse sur le statut des diégèses et des personnages qui les habitent, la construction d'un énonciateur fictif, «doté d'une intention fictivisante» mais dénué de l'«intention de tromper» et auquel «je ne pose pas de question»[37] est mise à mal. Comme la plupart des séquences du film n'indiquent pas la limite qui sépare la fiction de son envers, de nombreux propos tenus par les personnages prêtent le flanc à la question suivante: qui parle? Vincent Lindon ou le premier ministre? Alain Cavalier ou le président de la République?

Comme nous l'avons vu, *Pater* met en œuvre un mode de lecture placé sous le signe de l'ambiguïté. L'indétermination quasi constante du statut de la diégèse et des personnages, la préséance de la monstration sur la narration, les effets de déphasage et le blocage de la fictivisation 3 concourent à empêcher l'activation de la lecture fictionalisante. *Pater* ne demande pas pour autant à être lu comme un documentaire, puisque certaines séquences du film, comme celle que nous avons étudiée, demandent à être lues comme relevant de la fiction. Les consignes de lecture sont ambiguës, et, en ce sens, il est vrai que *Pater* livre «un savoureux paradoxe sur le comédien (impossibilité de savoir ce qui y est improvisé, joué, répété, capté ou dérobé), doublé d'un carnet filmique (suite de croquis, esquisses et tableaux) sur un film en train de s'élaborer sous nos propres yeux»[38].

1 Pascal Mérigeau, «*Pater* d'Alain Cavalier, le film le plus singulier du Festival de Cannes» [en ligne], http://tempsreel.nouvelobs.com/festival-de-cannes/20110517.OBS3340/pater-d-alain-cavalier-le-film-le-plussingulier-du-festival-de-cannes.html (consulté le 7 janvier 2015).

2 Jean-Marc Lalanne, «*Pater* parle de la politique, de la parole, du pouvoir, des pères. Parfaitement» [en ligne], www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/pater-film-ludique-et-profond/ (consulté le 7 janvier 2015).

3 Joachime Lepastier, «Un cabinet d'amateurs», *Les cahiers du cinéma*, n° 668, juin 2011.

4 Philippe Azoury, «"Pater", heureux élus» [en ligne], http://next.liberation.fr/cinema/2011/06/22/pater-heureuxelus_744291 (consulté le 7 janvier 2015).

5 Mathieu Loewer, «Si j'étais président…» [en ligne], www.lecourrier.ch/si_j_etais_president (consulté le 7 janvier 2015).

6 Le texte est disponible en ligne à l'adresse suivante: www.lemonde.fr/cinema/article/2011/06/21/les-dixcommandements-d-alain-cavalier-pour-pater_1538529_3476.html.

7 Alain Cavalier, cité par Jacques Mandelbaum, «Les "dix commandements" d'Alain Cavalier pour "Pater"» [enligne], www.lemonde.fr/cinema/article/2011/06/21/les-dix-commandements-d-alain-cavalier-pourpater_1538529_3476.html (consulté le 7 janvier 2015). Nous soulignons.

8 Alain Cavalier, *réf.cit*. Nous soulignons.

9 Searle, cité in Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999, p.146.

10 Alain Cavalier, *réf. cit*.

11 *Ibid*.

12 *Ibid*.

13 Jean-Marie Schaeffer, op.cit., pp.146-147.

14 J'emprunte ce terme à Alain Boillat, qui le mobilise dans son ouvrage *La fiction au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2001. Roger Odin, dans *De la fiction*, orthographie le terme avec deux n. Dans l'ensemble de l'article, j'adopterai l'orthographe choisie par Alain Boillat, qui orthographie ce terme sur le modèle de «ratio-rationnel-rationalité[-]rationalisation» (A. Boillat, *op.cit.*, p.21).

15 Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boek, 2001, p.64.

16 *Ibidem*, p.18.

17 *Ibid.*, p.33. Selon Roger Odin, «[l]a narration se laisse décrire comme un processus mobilisant cinq opérations: construction d'une isotopie, mise en succession, établissement d'un paradigme de forces, mise en syntagmes conformément aux phases attendues pour un récit, production d'une grande transformation reliant la fin au début du récit» (Roger Odin, *ibid.*, p.32.)

18 *Ibid.*, p.36.

19 Le discours tenu par le film porte sur la valeur morale et idéologique des actions constitutives du récit.

20 *Ibid.*, p.38.

21 *Ibid.*, p.39.

22 *Ibid.*, pp.51-52. Je ne peux résister à la tentation de citer ce passage qui éclaire la notion de «fictivisation 3» (comme on s'en doute, il existe une fictivisation 1 et une fictivisation 2, mais elles n'entrent guère dans notre propos): «L'énonciateur fictif est comme situé dans un ailleurs, un ailleurs qui n'est ni notre monde réel, ni le monde du film (la diégèse), mais un espace inquestionnable. Cette construction a comme conséquence de me projeter moi-même (ou plutôt la partie de moi qui fonctionne comme spectateur ou lecteur) dans cet ailleurs; lorsque je fictionnalise, je ne me considère pas comme visé par l'énonciateur en tant que personne réelle, mais en tant qu'énonciataire fictif (ce qui explique que je sois prêt à accepter d'une fiction les choses les plus invraisemblables mais aussi des scènes que je supporterais difficilement dans la réalité)» (Roger Odin, *Ibid.*, p.52).

23 *Ibid.*, p.59.

24 *Ibid.*, p.64.

25 *Ibid.*, p.70.

26 *Ibid.*, p.71.

27 La séquence que je délimite et qui n'en est pas vraiment une s'étend entre 1:04:42 et 1:08:09.

28 Christian Metz, cité in Roger Odin, *op.cit.*, p.34.

29 J'emprunte ce terme à Étienne Souriau, qui le définit ainsi: «tout ce qui existe réellement dans le monde (ex.: l'acteur en chair et en os; le décor au studio, etc.), mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique; notamment: tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule» en l'opposant à l'afilmique («qui existe dans le monde usuel, indépendamment de tout rapport avec l'art filmique, ou sans aucune destination spéciale et originelle en rapport avec cet art») (Étienne Souriau, *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953, pp.7-8.)

30 Je m'inspire de la définition de la séquence narrative proposée par Jean-Michel Adam dans *Le récit*, Paris, PUF, «Que sais-je?», 1984.

31 Roger Odin, *op.cit.*, pp.43-44.

32 *Ibidem*, pp.51-52.

33 *Ibid.*, p.59.

34 N'importe quelle diégèse a un statut fictif, cela même dans un documentaire. En effet, «[l]e cinéma ne nous donne pas à voir des objets réels, mais fictifs (dans le sens mentionné par *Le Petit Robert*, 1991: "qui n'existe qu'en apparence"), des signes qui se réfèrent aux choses, et non les choses elles-mêmes » (Alain Boillat, *op.cit.*, p.31).

35 Roger Odin, *op.cit.*, p.42.

36 *Ibidem*.

37 *Ibid.*, pp.51-52.

38 Joachim Lepastier, *art.cit*.



Entretien avec Alain Cavalier

propos recueillis par **Bertrand Bacqué**

Quels sont les premiers visages qui vous ont marqué?
Mon premier visage au cinéma est une absence de visage. C'est L'homme invisible *de James Whale. Je l'ai vu à Chatel-Guyon. Ma grand-mère y faisait une cure thermale. Le premier plan que j'ai tourné avec une caméra d'amateur, ce n'est pas un visage, c'est la maison de mon oncle vue derrière la grille d'entrée. Pour mon premier film autobiographique,* Ce répondeur ne prend pas de messages, *j'avais la tête entièrement bandée. On ne me voyait que les yeux. Cela dit, quand j'étais enfant, face à une femme qui donnait le sein à son bébé, j'ai senti comme une brûlure. Elle est revenue lorsque j'ai vu sur l'écran mes premiers plans d'actrices.*

Quelle est votre première émotion cinématographique?
C'est un plan du film de Fritz Lang Die Nibelungen *qui m'a ouvert les yeux sur une nouvelle dimension. C'était une projection dans la cave de mon pensionnat. Siegfried reçoit en cascade le sang magique du dragon qu'il a tué. Ça le rend invulnérable. Une feuille d'arbre tombée sur son omoplate laisse une zone sensible par où la mort passera. Cette image ne cesse de m'accompagner. Je me défends pied à pied pour ne pas enquêter sur les raisons de cette persistance. Mes films doivent le faire pour moi sans y réussir.*

Manet, Matisse, et Braque sont des peintres auxquels vous faites volontiers référence.
Manet m'a permis de filmer Thérèse. *Je cherchais un peu de liberté intérieure, de gaîté spirituelle. Je ne voulais pas m'enfermer dans un couvent. Ces murs, ces petites cellules, ces portes qu'il faut ouvrir et fermer tout le temps, c'était une contrainte. Manet peignait derrière ses modèles des fonds très travaillés mais sans décor. J'ai suivi son exemple. Thérèse n'entrerait pas dans sa cellule en ouvrant une porte, elle entrerait simplement dans le champ. Je n'aurais plus que des visages, des mains, des objets à mettre en valeur.*
Matisse avait l'âge de mon grand-père. Je voyais tout de lui, jusqu'à son dernier travail: la Chapelle de Vence, si pleine de lumière, de sérénité. Son œuvre ne fait allusion ni à ses douleurs, ni à ses malheurs. Il disait ne vouloir proposer que la beauté de l'univers et sa joie de peindre. Rêve inaccessible pour moi.
Braque, c'est un tableau: une barque sur le sable, une tache bleue, une ancre, un ciel noir, ça me touche par-dessus tout. Je l'ai filmé dans mon deuxième film autobiographique La rencontre.

Photographie du tournage de *L'insoumis* (1965), deuxième long-métrage du cinéaste, au cœur de la crise algérienne.

◀ Thérèse

L'autre trinité que vous évoquez est celle de Renoir, Bresson et Eustache.
C'est la France aux deux visages. Pascal-Molière, Flaubert-Stendhal, Bresson-Renoir. Rigueur et familiarité. Dans cette liste, ne pas oublier De Gaulle, son refus de la défaite, du découragement, de la lâcheté. Après eux, seul Eustache m'a atteint vraiment. Il s'est avancé si loin dans la nuit. Il s'est offert tout entier au cinéma. Il s'est donné la mort.



Conversation avec Alain Cavalier sur son cinéma, dans *Alain Cavalier, 7 chapitres, 5 jours, 2 pièces-cuisine* (1995) de Jean-Pierre Limosin.

Quel rôle la photographie a-t-elle joué dans votre parcours cinématographique?
Tous les jours, je vais au kiosque acheter les journaux. Je m'installe à une table de café, je feuillette, je cherche l'image que je découperai, que je garderai. Plus que les peintres et les cinéastes, ces documents ont ce regard juste que je trouve quelquefois aussi dans les journaux télévisés. Ils ont souvent la crudité et la violence que le cinéma ne peut se permettre pour ne pas franchir ce qu'il nomme le seuil de sensibilité du spectateur. À chacun de mes films, je tourne une séquence où j'ai conscience de transgresser. L'absorption du crachat tuberculeux dans Thérèse *m'a valu les conseils de couper le plan avant la sortie du film. J'ai résisté et, cette fois, je n'ai pas eu tort. On a beaucoup dit que le cinéma était la mémoire du vingtième siècle. Je conseille de regarder les nombreux films tournés en France pendant l'occupation allemande entre 1940 et 1944. On n'y voit pas une seule trace de l'occupant. Pas la moindre allusion à l'humiliation, à la révolte.*

Dans votre œuvre, on note le passage du plan séquence avec mouvements d'appareil aux plans fixes.
Pour moi, au début, la caméra était un objet qui enregistrait en mouvement les mouvements de la vie. Elle accomplissait cette tâche d'une façon plutôt impersonnelle. Comme le «il» dans les livres. Puis est venue l'évidence que la caméra, c'était moi et que moi, je préférais regarder un événement sans bouger et d'un seul point de vue. Aujourd'hui, je tiens la caméra dans mes mains. Le parcours est achevé. Je suis devenu une caméra de la tête aux pieds. Je suis passé du «il» au «je» et je filme comme je vis, mélangeant le fixe et le mobile, me servant de tout.

Vous aimez utiliser les fondus au noir. Quel sens cela a-t-il pour vous?
Dans la vie courante, il m'arrive souvent de fermer les yeux quelques instants. Quand je les rouvre, j'ai l'impression que tout a énormément changé. C'est ce que je désire suggérer au spectateur. Aucun instant ne ressemble au suivant, aucun plan de film à un autre. Le discontinu est notre lot. L'unité est pour plus tard, dans le regard sur le passé, dans l'illusion de la cohérence, comme c'est le cas dans cet entretien.

La distinction fiction-documentaire a-t-elle un sens pour vous?
J'ai baigné d'abord entièrement dans les récits où vérité et fabulation se mêlaient. Jésus se prenait pour le fils de Dieu. Ulysse mettait dix ans pour rentrer chez lui après la guerre. J'ai été amené à m'intéresser plutôt à ce qui m'entourait, à filmer ce que je connaissais. Par exemple, j'ai eu plaisir à filmer la dernière journée d'opérations de mon ami chirurgien qui partait à la retraite. Je subodorais, en plus, que les grandes lois anciennes de la construction dramatique seraient respectées sans que je les applique. Cela m'a éloigné du travail avec les comédiens que j'ai pratiqué comme dans un rêve dans mes premiers films. Cela m'a évité d'écrire mes projets avant de les filmer.

Associez-vous le maquillage au mensonge et le dépouillement à la vérité?
Le premier jour de tournage de mon premier film, la comédienne est arrivée sur le plateau parée par la maquilleuse. Elle était peinte pour séduire dans tous les azimuts: son metteur en scène, le comédien qu'elle aimait dans le scénario, le spectateur dans la salle et sûrement son amant dans la vie. C'était une autre femme que celle avec qui j'avais parlé avant le tournage. Impression que nous ne faisions pas le même film. Plus tard, je me suis souvenu que dans mon enfance, je n'aimais pas que ma mère se mette de la poudre sur le visage. Ce rejet explique tout. Rien à voir avec une recherche du dépouillement, de la vérité.

L'arrivée de la caméra maniable a-t-elle permis l'avènement de la «caméra stylo» rêvé par Alexandre Astruc?
Astruc aimait autant écrire que filmer. À l'époque, il ne rêvait pas d'une caméra miniature. Il souhaitait que le cinéma, à sa façon, puisse tout dire, tout raconter, tout philosopher, comme le font les mots depuis des milliers d'années. Je crois même qu'il était assez pour une bonne grosse caméra, comme un canon, avec plusieurs serveurs et lui, impérial et bienveillant, commandait le feu. C'est encore le plaisir de beaucoup de cinéastes.
Astruc ne pouvait prévaloir que, grâce aux ingénieurs japonais, les cinéastes allaient peu à peu récupérer leurs outils de travail: caméra, table de montage, projecteur. Les soustraire au pouvoir de l'argent et des techniciens.

Pour vous, filmer est plus proche du rituel que la liturgie d'antan?
Mon premier spectacle a été la célébration de la messe dans l'église de ma paroisse. Le pain transformé en corps du Christ et le vin en son sang, c'était tout à fait émouvant et merveilleux. Cela dit, pendant l'office, je me plaisais à regarder les

femmes qui me semblaient plus belles à l'église que dehors. J'ai perdu la foi et n'ai retrouvé un sentiment religieux que lorsque j'ai filmé moi-même. Je me suis préparé au tournage d'un plan comme à une sorte de brève communion. Être à la fois vide et ouvert avant de recevoir dans le viseur le petit miracle dont je remercierais la vie. Pourrais-je avancer, sans me tromper, que les moments forts de mon existence sont quand la pellicule tourne dans la caméra? Tout, idéalement, devrait me préparer au geste de filmer. Filmer au mieux l'activité des hommes et souhaiter qu'ils s'y reconnaissent.

Au cours de toutes ces années, qu'est-ce qui a changé?

Immédiatement, je pense au direct de la télévision. L'intrusion de l'imprévisible a chamboulé les constructions académiques et littéraires du cinéma. C'est une tempête qui souffle de plus en plus fort. Filmer sur le champ, dans l'urgence, le déroulement d'un événement est une école où j'aurais aimé avoir été formé. Venu tard à la caméra, je suis un instrumentiste au clavier limité. J'aimerais être ce jeune cinéaste chinois réalisant son premier film contre les lourdes lois de son pays. Je l'écoute avec attention. Le numérique, dit-il, est fait pour montrer la Chine d'aujourd'hui, une Chine qui entre dans la société de consommation. Les lumières de la ville y sont de plus en plus lumineuses alors que les paysages de la campagne sont de plus en plus sombres et gris. Entre ces deux pôles, je trouve que le numérique a bien sa place.

Entretien réalisé le 20 novembre 2003 à Paris et revu par
Alain Cavalier pour le Catalogue Visions du Réel 2004
Festival International de Cinéma de Nyon

Lieux saints

Alain Cavalier choisit pour «lieux saints» les toilettes de cafés, de bistrots, de résidences privées de ses proches, d'hôpitaux, d'auberges ou encore celles des trains, entraînant le spectateur avec lui dans ce qu'il définit en chantonnant: «un petit voyage sentimental… au pays du souvenir»[1].

par **Nathalie Gregoletto**

L'œil dans le viseur de sa caméra DV portée à bout de bras, Cavalier explore cet outil qui redéfinit son rapport au réel et réinvente sans cesse son approche du cinéma, devenue davantage physique, après un tournant significatif dans sa carrière. Il «documente» et commente à voix basse – d'une voix parfois fragile, émue – les détails qui arrêtent son regard. Un portemanteau chic, des boutons de prolo, les motifs d'une frise, une brûlure de cigarette, un distributeur de papier moderne ou un simple miroir, tout est prétexte à soliloque. C'est donc dans ce monologue, à la fois rêveur et réflexif, que le cinéaste «filmeur» nous fait part de ses observations, pensées, réminiscences littéraires, souvenirs vécus et autres anecdotes.

Les W.C. publics et privés qu'il visite, en plus d'être un lieu trivial et commun, sont aussi un endroit «magique». Il s'y rend instinctivement avec sa caméra, par simple curiosité, pour s'y réfugier ou encore pour se reprendre et s'y confier, avant d'affronter le public à l'issue d'une projection d'un de ses films, après une chute acrobatique dans un escalier ou après avoir visité sa mère, dont on devine petit à petit qu'elle est mourante. Alors qu'il est continuellement à la recherche d'un détail, d'une marque, d'une blessure, d'un reflet, d'une ombre, ces traces de vie sont pour lui, d'abord, le début d'une histoire, d'un récit qu'il remémore ou imagine à voix haute. «Une petite cigarette, hein, laissée tomber par un mec qui était en train de pisser, c'est une preuve de vie. Parce qu'on ne laisse pas, c'est un peu dégueulasse de laisser tomber sa cigarette au fond d'un urinoir. Qui va s'en occuper? Qui va l'enlever? À quel prix est payé celle qui va l'enlever ou celui qui l'enlève? Hein. Voilà»[2]. De cette observation, il débouche sur une réflexion, ici sociale et morale, ailleurs intime ou métaphysique; et ce devient très vite l'occasion de réfléchir au cinéma qu'il pratique. Il poursuit plus loin: «cette réalité magnifique, que j'ai aimée, que j'ai cherchée. Et les outils pour la travailler ont évolué et m'ont aidé à être tranquille, à bien observer, à bien rendre compte, à bien être…»[3] Cette fascination pour les traces est l'expression même du cinéma d'Alain Cavalier, où la nature indicielle de l'image prévaut. La caméra a le pouvoir d'enregistrer une figure mouvante et fugitive. C'est pourquoi le filmeur est aussi à la recherche de son propre reflet qui apparaît à plusieurs reprises: dans un miroir, le visage dissimulé derrière l'objectif

et souvent en amorce; par ses mains qui pénètrent le champ de la caméra et palpent les objets filmés; ou encore à travers l'ombre portée sur des toilettes dites à la turque. De cette façon, il manifeste son ancrage au monde, et signe son œuvre de sa présence. D'où le trouble ressenti, pour ne pas dire l'angoisse, lorsque les toilettes d'un hôpital n'ont pas de miroir, «cette absence de glace qui me glace»[4], ou encore lorsque la lumière s'éteint inopinément alors même qu'il filmait dans un mouvement panoramique son image, de la tête au pied: «cet interrupteur qui vous élimine»[5].

Cependant, le cinéaste est toujours accompagné d'un autre double. Le spectateur non seulement partage ses confidences, mais aussi participe à cette expérience des sens. Dans ces huis clos, où la caméra a pris la place de l'œil et où la matérialité de la voix prédomine sur le discours. «En chuchotant dans le micro pendant qu'il filme, Alain Cavalier crée un effet d'appel incomparable qui donne au spectateur un sentiment de proximité jusqu'alors inconnu. Le murmure oblige à tendre l'oreille, à se rapprocher, sinon physiquement, du moins émotionnellement»[6].

«Le murmure oblige à tendre l'oreille, à se rapprocher, sinon physiquement, du moins émotionnellement.»

«Je suis à Vendôme, dans ma ville natale. Je fais toutes les toilettes, tous les cafés. Je me rends cinglé. Je cherche quelque chose que je ne trouve pas, mon enfance. Que je ne trouve plus…»[7] La forme puzzle du court-métrage en question est soutenue par l'errance du cinéaste dans une multitude de lieux semblables. Un voyage topographique dans près d'une trentaine de lieux d'aisances, publics et privés, de différentes villes de France. L'idée du fragment est appuyée par des prises de vues brèves, quelques mouvements brusques de caméra et une voix off par moments fragile, reflétant ainsi les états d'âme et de conscience du cinéaste. Dans cette intermittence, paraît l'idée d'un film en train de se faire: «on va aller ailleurs, je ne sais où. On va aller ailleurs…»[8]. Car ce «petit voyage sentimental» est aussi temporel, annonçant la disparition d'un être cher: sa mère. Plus la mort de cette dernière se fait proche, plus il fait appel à ses souvenirs de l'enfance, lorsque les cabinets étaient déjà des lieux de refuge. Le spectateur se souvient de la délicieuse anecdote de la boulette de papier au fond de sa poche: «J'avais dix ans, j'étais amoureux d'une actrice et j'avais sa… sa photo que j'avais découpée dans un journal, sur moi…»[9] Aussi, le murmure et les hésitations de sa voix étendent le suspense de l'histoire narrée.

Dans ce film en train de se raconter, autrement dit réflexif, le motif funèbre est partout, explicite ou sous-jacent: dans les toilettes apaisantes d'un cimetière, dans l'absence de miroir et l'obscurité, dans les réminiscences littéraires (Leiris, Rabelais, Pascal), dans l'épisode du rat noyé, etc. Partant ainsi d'un lieu anodin aux multiples petites histoires, Alain Cavalier aboutit sur un épisode marquant de sa vie, la mort de sa mère, qui influe directement sur sa perception du monde. Et de là, le moyen-métrage d'une trentaine de minutes s'élève, prenant une tout autre ampleur. «Y a plus d'enfant mon vieux! Il s'est barré, avec elle»[10].

1 Voix off d'Alain Cavalier, dans le film *Lieux saints*, 2007.

2 Voix off d'Alain Cavalier, *ibidem*.

3 *Ibid*.

4 *Ibid*.

5 *Ibid*. Une phrase qui fait écho à l'idée de la disparition et du fondu au noir, dans son film *Ce répondeur ne prend pas de messages*.

6 Yannick Lemarie, «Alain Cavalier, un cinéma de la sensibilité» in *Synesthesia and Visual Arts*, 1/2012, p. 56.

7 Voix off d'Alain Cavalier, *op. cit*.

8 *Ibidem*

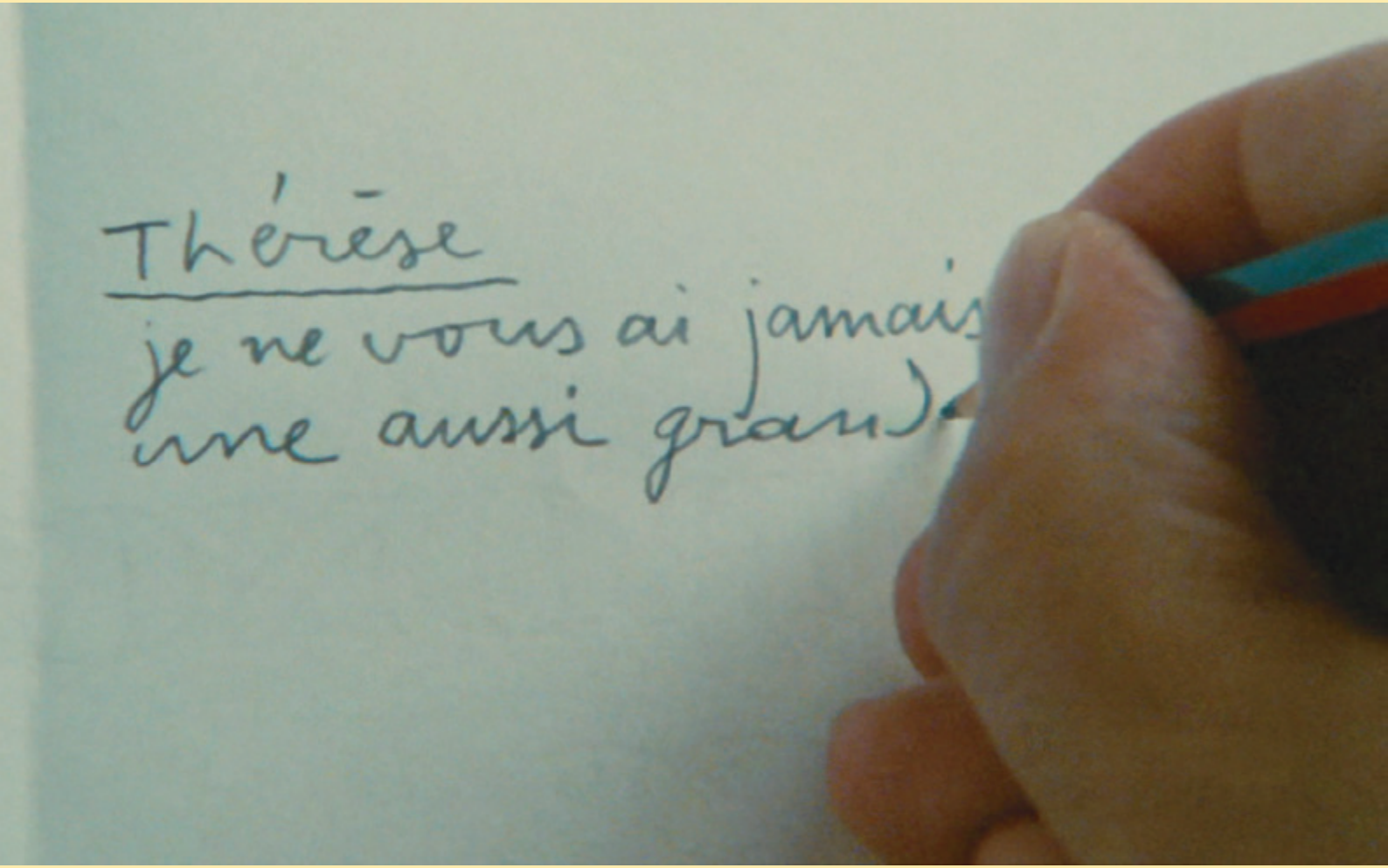
9 *Ibid*.

10 *Ibid*.



Lors de sa petite enquête sur ces fameux lieux saints, le filmeur nous livre, avec malice et avec un exquis goût du voyeurisme, ses réflexions. *Lieux saints* (2007).

Le libre processus d'écriture d'Alain Cavalier pour *Thérèse* (1986).



Cavalier, le Nouveau Roman et la déconstruction

Le montage revêt une importance considérable dans le travail d'Alain Cavalier. Preuve en est l'œuvre du réalisateur dans son ensemble, qui évoque davantage une série de photographies collées bout à bout, avec une affection toute particulière pour les visages en gros plan, qu'une filmographie conventionnelle. Décrypter le sens de l'agencement des plans chez le cinéaste est l'occasion de mettre en valeur les liens que ses films peuvent entretenir avec le mouvement littéraire connu sous le nom de Nouveau Roman, ainsi qu'avec la philosophie de la déconstruction de Derrida.

par **Lionel Dewarrat**

Selon le dictionnaire larousse en ligne[1], par «Nouveau Roman», il faut comprendre un «terme générique désignant les recherches sur l'écriture romanesque menées à partir des années 1950 par un groupe d'écrivains dont l'action essentielle a été de pratiquer la remise en cause du récit linéaire traditionnel». Ses principaux représentants sont Michel Butor, Marguerite Duras, Claude Ollier, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute et Claude Simon, dont la pratique littéraire, beaucoup influencée par le cinéma, peut être mise en parallèle avec la façon de tourner de Cavalier.

Tout d'abord, il y a la question de la linéarité de l'intrigue plus forcément assurée dans le Nouveau Roman[2] et que le spectateur attentif pourra retrouver en visionnant *Libera me* d'Alain Cavalier: il aura plus l'impression de se trouver devant une sorte de film à sketchs que devant une fiction suivant un fil rouge et se déroulant chronologiquement: aucune temporalité ne nous est en effet donnée entre des événements aussi divers que ce serveur qui verse du sel dans le vin d'un policier, ce photographe fabriquant de faux passeports, ou ce garçon boucher qui crache sur un agent ayant jugé sa viande inconsommable.

Ensuite, se trouve la question des personnages, qui, dans le Nouveau Roman, sont plus perçus comme conscience que comme caractère. Pire, sur ce caractère pèse le soupçon de véhiculer des valeurs idéologiques: il définirait un type de personnalité auquel est attribué un comportement précis, il dicterait au personnage une action ou une façon non négociable d'agir à un événement, à la manière d'une injonction du type: «tu es ainsi, alors tu dois agir ainsi»[3]. Dans

cette optique, ce que les protagonistes pensent du monde, dans le Nouveau Roman, n'a pas de valeur.

L'absence de traits particuliers chez les personnages a pour conséquence directe d'apparaître comme anonymes et ambigus aux yeux du lecteur.[4] Il en va tout autant des sujets filmés par Cavalier, des individus lambda, représentatifs du commun des mortels. Ainsi dans *Libera me* le véritable héros du film n'est pas le garçon de café, le photographe ou le jeune boucher, mais le peuple dans son ensemble, qui se rebelle contre la tyrannie exercée par ceux qui le gouvernent. D'ailleurs aucun des individus précédemment cités n'est désigné par son nom. Ce goût pour les gens simples explique sans doute pourquoi notre metteur en scène a tourné nombre de documentaires, ou des docu-fictions, comme *René*, qui suit notamment le spectacle itinérant d'un comédien méconnu. Dans le même ordre d'idée, Alain Cavalier nous livre une matière brute lorsqu'il capte des images avec sa caméra. Il filme les choses telles qu'elles sont, sans mise en scène et sans nous en donner une interprétation (ou si peu).

La volonté affichée des «néoromanciers» de décrire «le déroulement de la conscience avec ses opacités, ses ruptures, son apparente incohérence», sans prendre en compte un événement dans sa totalité et en ne tentant pas de le transcrire du début à la fin, est également caractéristique de certaines productions réalisées par Alain Cavalier. En témoigne *Pater* qui ne connaît pas vraiment de dénouement: il se termine comme il commence, par un repas entre Alain Cavalier président et Vincent Lindon premier ministre. Le but est en fait d'opposer au réalisme du récit classique (ordre chronologique, description complète des événements...) une nouvelle forme de réalisme. «L'intrigue n'est donc pas l'exploration morale d'un sujet, mais l'intrigue tout entière se trouve subordonnée à la conscience parcellaire du sujet»[5].

De la sorte, l'attention est portée sur la construction par le regard de l'objet d'écriture et sur des descriptions insignifiantes ou dérisoires. C'est ce qu'il se passe dans *Irène*, sorte de journal intime filmé au jour le jour du réalisateur qui se remémore les années passées avec sa première et défunte épouse: beaucoup de scènes, de plans semblent a priori mineurs. Dans *René*, le sujet paraît également manquer de noblesse, puisqu'on suit le régime d'un homme obèse pour reconquérir le cœur de sa femme.

Dès lors qu'il n'existe plus d'intrigue véritablement «remarquable», il est aisé de se concentrer sur le style, et d'interroger le rôle tant du narrateur que celui de la fiction, en élargissant les possibilités[6]. Le Nouveau Roman est d'ailleurs aussi appelé «antéroman» en raison de la réflexion et des discussions qu'il pose sur la fiction qui prennent le pas sur l'invention même de fictions[7]. C'est exactement ce que fait Alain Cavalier dans *Pater*, où il réfléchit à la place de l'acteur et du réalisateur dans un film (il y joue un rôle avec Vincent Lindon, qui devient à son tour réalisateur).

Dans un certain nombre d'œuvres du Nouveau Roman, le subjectivisme prime au moyen d'un récit à la première personne (et même s'il ne l'est pas, la description de la conscience du personnage implique que, de fait, le narrateur se place dans la peau d'un personnage). Il en va de même dans le cinéma d'Alain Cavalier[8] qui ne se gêne pas de décrire en direct ce qu'il filme, un peu comme un narrateur interne. Dans *Pater*, il devient même acteur du film, en jouant le

► Pater

président de la République. Ce subjectivisme s'observe également dans sa façon de privilégier les gros plans sur les visages, procédé qui rapproche d'autant plus le spectateur des personnages.

La déconstruction

Comme on l'a vu plus haut, le cinéma de Cavalier est à rattacher au Nouveau Roman dans sa capacité à déconstruire l'intrigue[9]. Reste à donner la définition de la déconstruction: «pratique d'analyse textuelle qui s'intéresse aux postulats sous-entendus et aux omissions dévoilées par le texte lui-même pour révéler les confusions et les décalages de sens qu'il contient». Par déconstruction, Jacques Derrida entend que ce qui donne sa signification au texte n'est pas la référence aux choses représentées par les mots employés, mais la différence qu'il existe entre ces mots. Et c'est une différence active, qui travaille en creux le sens de chacun des mots opposés, d'une façon analogue, en linguistique, à la signification différentielle saussurienne (au lieu du caractère passif de la différence relative à un jugement contingent du sujet). C'est pourquoi Derrida l'appelle «différance», qui traduit à la fois le caractère actif contenu dans le participe présent du verbe «différer» et le substantif «différence»[10].

Il s'avère que le cinéma de Cavalier est très fragmenté. C'est ainsi que *Thérèse* est divisé en plans courts séparés par des fondus au noir, que l'on peut considérer comme des omissions, des non-dits: les plans qui se suivent ne fournissent en eux-mêmes que rarement une signification et ce n'est qu'en devinant ce qui se cache entre ces plans que l'on découvre le véritable sens du film. De la même manière, dans *Libera me*, la scène où un serveur ose mettre du sel dans le vin d'un membre des forces de l'ordre est suivie par l'exécution de plusieurs civiles. A priori aucun lien ne réside entre ces deux plans, qui semblent même d'une certaine manière s'opposer; toutefois considérant que l'histoire se passe dans un État totalitaire, on peut en déduire que le second plan constitue les représailles, certes disproportionnées, du premier; et c'est ce qu'il faut dans les faits conclure. Cette façon de couper les plans au «mauvais» moment souligne donc, dans une œuvre, l'importance des non-dits, les met finalement en avant, et nous invite à y être attentifs dans le cinéma traditionnel. De plus cela met en lumière, les limites du structuralisme: l'opposition de deux mots, ou de deux plans au cinéma, ne suffit pas à leur donner du sens. Surtout quand ces oppositions ne sont en fait qu'artificielles[11]. Mais avant tout, cela permet de mettre en valeur ce



Libera me (1993): des mouvements, de la violence, de l'oppression, des visages, une tension inépuisable, tout cela sans un mot prononcé.

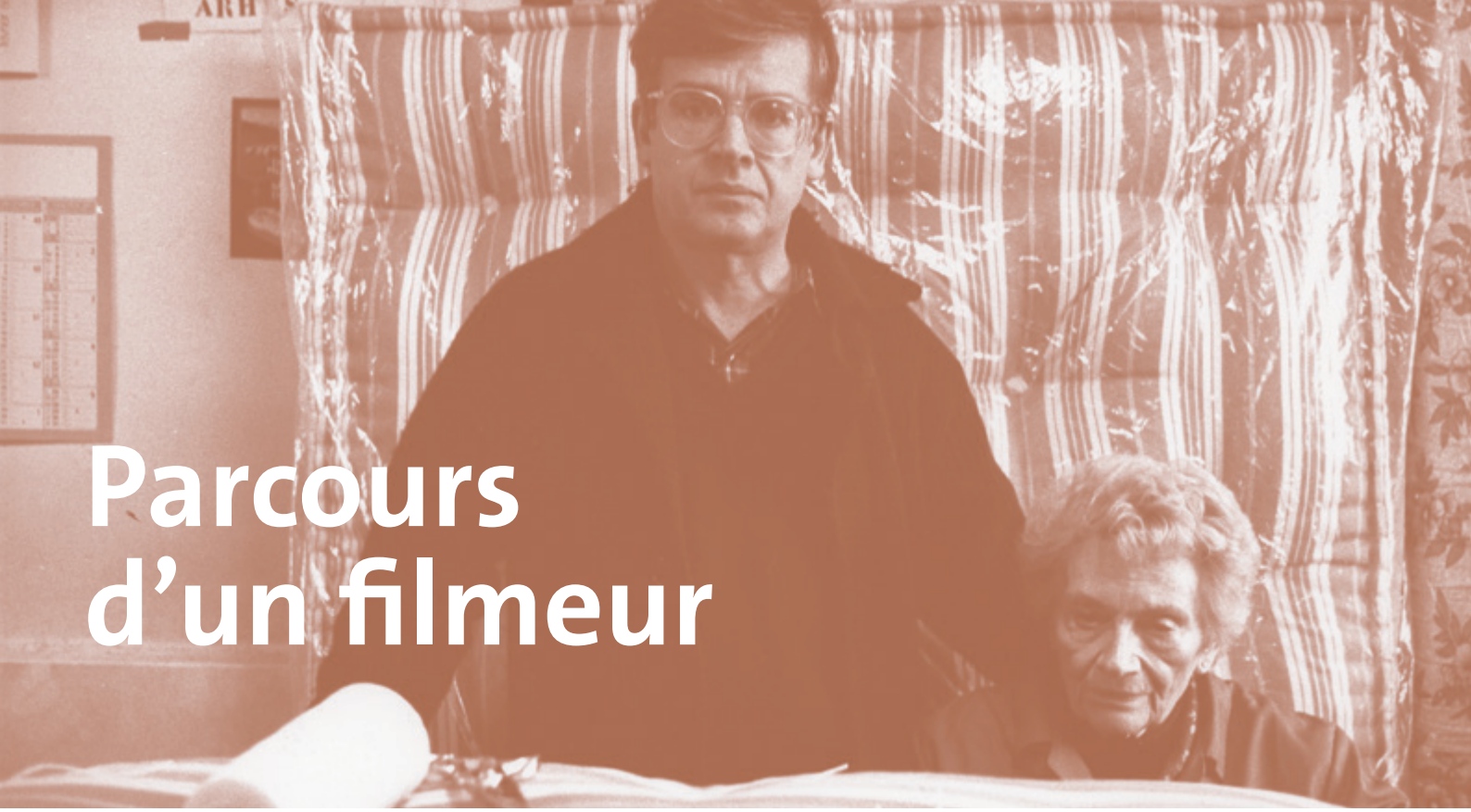
que le cinéma a d'artificiel et d'empêcher le spectateur de trop s'immerger dans le film en l'obligeant à y poser un regard critique: quel est le message que le film veut nous faire passer au-delà des apparences? Question qui ouvre le champ de l'imaginaire, de la suggestion.

► Pater

D'une autre façon, Cavalier met au grand jour les ficelles de son métier alors même qu'il est en train de filmer. C'est le cas dans *Pater*, où on le voit à plusieurs reprises donner des directives à son acteur, Vincent Lindon. De son côté, Vincent Lindon se pose ouvertement, devant la caméra, des questions sur son jeu, ce qu'habituellement un acteur fait hors champ.

La déconstruction est apparente également au niveau des corps: Alain Cavalier filme souvent des parties du corps, en gros plan (visage, mains), comme pour signifier que l'on ne peut comprendre le tout que par l'observation du détail et de tout ce qu'on ne montre habituellement pas. Et effectivement, on accède souvent à l'intime des êtres, aux pensées cachées en observant des mouvements a priori insignifiants, comme une main qui se resserre: des gestes que l'inconscient, en suivant Freud, finira par refouler.

1 «Nouveau Roman», www.Larousse.fr
2 «Nouveau Roman», www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/nouveau-roman.php#axzz2DoNCqRsY
3 Paquin Louis-Claude, «Nouveau roman», http://multimedia.uqam.ca/profs/lcp/dramat/V1/pano/nvroman.html
4 «Le Nouveau Roman», www.site-magister.com/nouvrom.htm.
5 Paquin Louis-Claude, «Nouveau Roman», multimedia.uqam.ca/profs/lcp/dramat/V1/pano/nvroman.html
6 «Nouveau Roman», www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/nouveau-roman.php#axzz2DoNCqRsY
7 «Nouveau Roman», www.Larousse.fr
8 «Le Nouveau Roman», www.site-magister.com/nouvrom.html
9 «Nouveau Roman», www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/nouveau-roman.php#axzz2DoNCqRsY.
10 «Déconstruction», fr.wikipedia.org/wiki/Déconstruction.
11 SIGNO, Déconstruction et différance, www.signosemio.com/derrida/deconstruction-et-differance.asp



Parcours d'un filmeur

par **Lou Perret**

Alain Cavalier, né le 14 septembre 1931 à Vendôme (France), suit une éducation catholique et vit trois années en Tunisie auprès de son père qui y est haut fonctionnaire. Il étudie l'histoire à la Sorbonne avant d'entrer à l'IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques) d'où il sort diplômé. Il assiste Louis Malle sur les deux films *Ascenseur pour l'échafaud* (1957) et *Les amants* (1958), puis débute dans la réalisation avec un court-métrage intitulé *Un Américain* (1958). Il réalise deux premiers longs-métrages politiques, *Le combat dans l'île* (1962) et *L'insoumis* (1964), ayant pour inspiration principale la guerre d'Algérie. Parmi les acteurs de ces deux films figurent Romy Schneider, Jean-Louis Trintignant et Alain Delon, qui, malgré leur célébrité, n'empêcheront pas ces films d'être censurés. Face à l'insuccès, Cavalier se penche sur un cinéma plus traditionnel, le polar. Il tourne *Mise à sac* en 1967 puis *La chamade* en 1968, adapté du roman éponyme de Françoise Sagan, avec, dans le rôle principal, Catherine Deneuve au côté de Michel Piccoli. Cette période de films très scénarisés constitue le premier volet de l'œuvre du cinéaste, qui sera suivie de huit ans de silence. En 1976, Cavalier revient avec *Le plein de super*, un road-movie énergique qu'il co-écrit avec les interprètes du film, expérience qu'il renouvellera deux ans plus tard avec *Martin et Léa* (1978). Ces deux films sont réalisés avec peu de moyens, ouvrant la voie à une nouvelle méthode de travail prônant la

Cavalier avec la matelassière, lors du tournage de *Portraits* (1991).

▼ Alain Cavalier face à la caméra dans *Ce répondeur ne prend pas de message* (1979).

Le paradis (2014). ►



réduction de l'effectif technique et du budget et avec l'objectif de s'approcher au plus près de l'intimité des êtres. En 1979, avec *Ce répondeur ne prend pas de message*, Cavalier, pour la première fois, se met lui-même devant la caméra, mais avec un visage recouvert de bandelettes blanches. Une année plus tard il reçoit le prix Louis-Delluc pour *Un étrange voyage*, co-écrit cette fois-ci avec sa fille, qui joue également dans le film au côté de Jean Rochefort. Le film suivant *Thérèse* (1986) – Prix du jury à Cannes – marque le début d'une nouvelle ère cinématographique qui se poursuit avec les vingt-quatre *Portraits* de femmes (1991) et *Libera me* (1993). Les films de cette période innovent un nouveau langage cinématographique: pictural et radical avec *Thérèse*; muet, et encore plus radical avec *Libera me*, qui renoue, en outre, avec des thématiques des premiers films, à savoir la torture, l'oppression, la résistance. En 1996, Cavalier réalise *La rencontre*, tourné entièrement seul avec une petite caméra DV qu'il n'abandonnera plus. La liberté nouvelle que lui procure cet appareil sera mise à profit pour *Vies* (2000) et *René* (2002). En 2004, *Le filmeur* constitue un journal intime vidéo s'étalant sur dix ans, qui confirme définitivement la spécificité de son cinéma: celui de la spontanéité, des gestes, des corps, du temps qui passe. En 2007, Cavalier tourne *Les braves*, trois témoignages sur l'insoumission, filmés chacun en un plan fixe. *Irène* (2009) évoque le souvenir douloureux de la disparition de l'ancienne compagne du filmeur décédée en 1972. Deux ans plus tard, Alain Cavalier demande à son ami Vincent Lindon de participer à la réalisation de *Pater* (2011). Ovationné à Cannes, ce film abolit complètement la frontière entre documentaire et fiction, et sera applaudi pour sa richesse et son immense originalité. *Le paradis*, dernière création du filmeur, raconte plusieurs mythes et histoires avec toute la finesse et la pertinence de ce cinéaste, qui, dans le dépouillement de la forme, fait surgir ce qu'il y a de plus intime chez les êtres.

Naissance d'un cinéaste

«Lors de notre rencontre à Paris, en préparation du cycle qui lui sera consacré, Alain Cavalier me conte une anecdote à propos de son premier film, le court-métrage intitulé *Un Américain* (1958).

Un soir, Cavalier se trouve assis à la table d'un café parisien quand rentre un vendeur du *New York Herald Tribune*. Touché par la beauté de cet homme, il décide de lui consacrer son premier film, avec l'idée de le suivre durant son service. L'homme accepte, et tout est arrangé... jusqu'à ce que, dix jours avant le tournage, ce dernier annonce être dans l'impossibilité d'honorer son contrat: étant passé de vendeur de nuit à correcteur au sein du *New York Herald Tribune*, il n'est plus autorisé, par la direction, à apparaître à l'écran en tant que vendeur de journaux. Alain Cavalier, dépité, réfléchit à une manière de surmonter ce difficile imprévu: jouer lui-même, engager un comédien ou demander à un inconnu de remplacer le vendeur. Ne voulant pas insérer trop de jeu dans son projet, Cavalier choisit de demander à un inconnu de se glisser dans le rôle. Dès lors, en passant devant un café à Montparnasse, un homme, assis à une terrasse et lisant le journal, lui apparaît comme l'interprète idéal. Il l'aborde, lui parle de son projet: l'inconnu, qui est peintre, accepte et jouera, par la suite, dans plusieurs autres films.

Cette petite histoire annonce déjà ce que, des décennies plus tard, deviendra le cinéma de Cavalier. Observant avec sensibilité ce qui l'entoure, ce cinéaste nourrit son œuvre de rencontres, de visages, de parcours. Tous ces éléments, déjà réunis dans *Un Américain*, se déploieront pleinement dans son œuvre plus tardive, après une période constituée de films de conception et de réalisation plus classiques.»

Lou Perret



Filmographie

1958 Un Américain (court-métrage)
1962 Le combat dans l'île
1964 L'insoumis
1967 Mise à sac
1968 La chamade
1976 Le plein de super
1979 Ce répondeur ne prend pas de message
1979 Martin et Léa
1981 Un étrange voyage
1986 Thérèse
1991 Portraits
1993 Libera me
1996 La rencontre
2000 Vies
2001 René
2004 Le filmeur
2007 Les braves
2009 Irène
2011 Pater
2014 Le paradis
2014 Cavalier Express



Cavalier dans son appartement parisien, devant un mur habité de petites choses qu'il assemble.

lundi 13 avr. à 20h 7/16

Pater

FR, 2011, Coul., 35 mm, 105'
R Alain Cavalier INT Alain Cavalier, Vincent Lindon, Bernard Bureau, Jonathan Duong, Hubert-Ange Fumey, Jean-Pierre Lindon

Précédé du court-métrage *La repasseuse*

Alain Cavalier et Vincent Lindon jouent. Le premier sera le président de la République française et le second son nouveau premier ministre, censé mettre en place des mesures sociales urgentes.
En mettant sur le même plan acteurs et hommes politiques, Cavalier met au jour la commune ambiguïté de ces fonctions: qu'est ce qui relève du jeu chez un acteur jouant son propre rôle? Où se situe, chez un homme politique, la part de calcul et de conviction? Cavalier joue avec ces idées, blague et prend sans cesse son spectateur à contre-pied.
► pp. 7-14 et 23-26

lundi 20 avr. à 20h 16/16

Le plein de super

FR, 1976, Coul., DVD, 96'
R Alain Cavalier INT Patrick Bouchitey, Étienne Chicot, Bernard Crombey, Xavier Saint-Macary, Nathalie Baye, Valérie Quennessen

Précédé du court-métrage *L'orangère*

Klouk, qui vit à Lille, doit livrer une Chevrolet à un client dans le Sud de la France. Il propose à un ami de l'accompagner et prend en chemin deux auto-stoppeurs, deux paumés à la langue bien pendue. Des liens de franche camaraderie et de complicité culottée se nouent entre ces quatre hommes désinvoltes.
Dans cette comédie road-movie sur la France post-soixante-huitarde, tournée avec des moyens réduits, Cavalier livre un film truculent d'une grande liberté, co-écrit avec les quatre acteurs principaux, tous formidables!

Séance aux Cinémas du Grütli

lundi 27 avr. à 20h 16/16

Le combat dans l'île

FR, 1962, NB, DVD, 104'
R Alain Cavalier INT Romy Schneider, Jean-Louis Trintignant, Henri Serre, Pierre Asso

Précédé du court-métrage *La dame-lavabo*

Clément, partisan d'extrême droite, tire sur un député de gauche et se réfugie avec Anne, sa compagne, chez Paul, un pacifiste convaincu. Mais quand il apprend qu'il a été dénoncé, il part à la recherche du traître. Pendant ce temps, Anne s'éprend de Paul...
Tourné en pleine crise de l'Algérie française, *Le combat dans l'île* offre une vision quasi documentaire des déchirures dans la société. Cavalier, alors à ses débuts, impose déjà son style, intimiste et épuré, au plus près des visages, des lieux et des objets.
► pp. 3-5

lundi 4 mai à 20h 16/16

Le paradis

FR, 2014, Coul., DCP, 70'
R Alain Cavalier

Précédé du court-métrage *La trempeuse*

«Depuis l'enfance, j'ai eu la chance de traverser deux mini dépressions de bonheur et j'attends, tout à fait serein, la troisième. Ça me suffit pour croire en une certaine beauté de la vie et avoir le plaisir de tenter de la filmer sous toutes ses formes [...] L'innocence, le cinéaste en a perdu une partie. C'est si délicat à repérer autour de soi, si difficile à ne pas perdre au tournage [...]»
Pour ce dernier opus, Cavalier arpente sa maison et les mystères de la nature pour un sublime éloge du réel.

Soirée spéciale aux Cinémas du Grütli en présence d'Alain Cavalier

lundi 25 mai à 20h 14/14

Libera me

FR, 1993, Coul., 35 mm, 75'
R Alain Cavalier INT Ange Andréani, Alexandra Arnould, Claude-Maurice Baille, Hervé Banchs, Michael Barriera, Olivier Bayon

Précédé du court-métrage *La romancière*

Des hommes et des femmes, filmés en plan serré, immobiles, les mains sur la tête. Dans leurs mains, leurs passeports. Regards perdus. Des hommes armés montent la garde. Une angoisse sourde règne dans ce monde oppressif, régi par la torture et l'oppression.
Taraudé par la question de l'expression de la douleur au cinéma, Cavalier entreprend, avec *Libera me*, un film de lutte sans paroles, où l'image fait sens. Un film admirable sur la résistance face à la force brute, à l'injustice, et aux vanités des images et des mots.
► pp. 23-26

lundi 1er juin à 20h 10/14

René

FR, 2002, Coul., 35 mm, 85'
R Alain Cavalier INT Joël Lefrançois, Nathalie Malbranche, Nathalie Grandcamp

Précédé du court-métrage *La souffleuse de verre*

René est un comédien qui mène une vie routinière, entre tournée dans les écoles pour présenter ses spectacles et tournées alcoolisées avec les copains. Jusqu'à ce que sa femme décide de le quitter, avec pour seule explication une lettre laissée derrière elle. Pour reconquérir le cœur de celle qu'il aime, il va entreprendre de maigrir et de diminuer sa consommation d'alcool.
Alain Cavalier nous livre une œuvre touchante et drôle, qui emprunte tant à la fiction qu'au documentaire puisque l'acteur qui joue René tente réellement de perdre du poids pour les besoins du film, et que les scènes de spectacle sont tirées de la vie réelle de Joël, comédien de pièces pour enfants.

lundi 8 juin à 20h 16/16

Cavalier Express

FR, 2014, Coul., DCP, 82'
R Alain Cavalier

Cavalier Express présente huit courts-métrages pensés comme une unité et qui s'insèrent dans une narration télescopant passé et présent. Parmi les courts-métrages figurent trois portraits (*La matelassière*, *La rémouleuse*, *L'illusionniste*), véritables documents de mémoire qui captent dans un élan de treize minutes l'authenticité d'une femme marquée par son métier. Les autres font part des pensées profondes et intimes du cinéaste, à la manière d'un journal intime vidéo.
Une véritable pénétration au cœur d'un monde sensible et intelligent, offrant au spectateur une proximité épidermique avec le cinéaste.

lundi 15 juin à 20h 16/16

Le filmeur

FR, 2004, Coul., DVD, 97'
R Alain Cavalier avec la collaboration de Françoise Widhoff

Précédé du court-métrage *La fileuse*

Journal vidéo tourné par Cavalier entre 1994 et 2005, où s'entrelacent sa vie avec Françoise, la mort qui rôde, la maladie, la famille, des animaux vivants et morts, le temps qui passe, des rêves et des cauchemars... Un collage de fragments où la banalité du quotidien et le trivial font acte de poésie et d'humour.
Porté par la voix introspective de Cavalier, qui raconte ce qu'il n'a pas pu ou su filmer, le regard de la caméra tente d'échapper au poids des choses, au chagrin et à la peur de la mort, de quoi préserver encore des traces du monde.

âge légal → 18/18 ← âge suggéré

lundi **11 mai** à 20h

Thérèse

FR, 1986, Coul., 35 mm, 94'
R Alain Cavalier INT Catherine Mouchet, Hélène Alexandridis, Aurore Prieto, Clémence Massart-Weit, Sylvie Habault, Nathalie Bernart

Précédé du court-métrage *La fleuriste*

Lisieux, 1888. L'adolescente Thérèse Martin veut dédier sa vie à l'amour du Christ. Avec force obstination, elle réussit à entrer chez les Carmélites. Elle y fera l'apprentissage de la solitude, du sacrifice de soi et des privations.
Dans ce film, sidérant par la beauté des plans reliés par des fondus au noir et par sa mise en scène dépouillée, Cavalier y dresse non pas le portrait d'une sainte, mais d'une jeune fille amoureuse du Christ. Couronné de prix, le film révéla Cavalier au grand public.
Prix du jury et Mention spéciale pour le Prix œcuménique, festival de Cannes 1986

Meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur espoir féminin pour Catherine Mouchet, meilleur scénario, meilleure photo et meilleur montage, Césars 1987

► p. 15

lundi **18 mai** à 20h

Alain Cavalier, 7 chapitres, 5 jours, 2 pièces-cuisine

FR, 1995, Coul., DVD, 55'
R Jean-Pierre Limosin

Conversation avec Alain Cavalier sur son cinéma, nourri par le souvenir d'enfance matriciel de l'image irradiante du visage d'une femme qui frappa ses cinq ans.

Lieux saints

FR, 2007, Coul., DVD, 33'
R Alain Cavalier

Entre introspection et rêveries, les réflexions inspirées par les toilettes, refuges de son enfance.
► pp. 19-21

Georges de La Tour

FR, 1997, Coul., DVD, 26'
R Alain Cavalier

En cinéaste amoureux de l'ombre et de la lumière, un dialogue avec l'œuvre du peintre Georges de La Tour.

Auditorium Arditi
Place du Cirque | Genève

Les lundis à 20h
du 13 avril au 15 juin 2015

Ouvert aux étudiant-e-s et non-étudiant-e-s
Ouverture des portes à 19h30

Tarifs:
8.- (1 séance)
18.- (3 séances)
40.- (abonnement)

a-c.ch/ccu
Ciné-club universitaire
Activités culturelles
Université de Genève



La Revue du Ciné-club universitaire, 2015, n° 2 «Alain Cavalier, le cinéma en vie»
ISSN 1664-4441
© Activités culturelles de l'Université | a-c.ch
Genève, avril 2015