HAL
open science

DE L'ESPACE FILMIQUE À LA MISE SCÈNE DE L'INTIME : L'INTROSPECTION SELON ALAIN CAVALIER

Christel Taillibert

To cite this version:

Christel Taillibert. DE L'ESPACE FILMIQUE À LA MISE SCÈNE DE L'INTIME : L'INTROSPECTION SELON ALAIN CAVALIER. Spacialisation en Sciences Humaines, 2004. halshs-02181807

HAL Id: halshs-02181807

https://shs.hal.science/halshs-02181807v1

Submitted on 15 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DE L'ESPACE FILMIQUE À LA MISE SCÈNE DE L'INTIME : L'INTROSPECTION SELON ALAIN CAVALIER

Christel Taillibert

Aborder la notion de spacialisation dans le cinéma d'Alain Cavalier suppose en préambule une recontextualisation du parcours - atypique s'il en est - de ce cinéaste. Depuis plus de trente ans, l'évolution de sa carrière semble imperturbablement placée sous le signe de la "vérité", entité convoitée qu'il approchera selon des voies les plus inattendues, mais qui toutes tentent de répondre à la question suivante : comment l'image cinématographique peut-elle se mettre au service de la réalité, exprimer la quintessence de ces instants magiques qui transcendent le quotidien, leur grâce naturelle qu'aucun adjectif ne peut qualifier ? La poursuite tenace de cet objectif préside à la mise en place progressive d'une mise en scène très personnelle, dans laquelle le rapport du cinéaste à l'espace en tant que "matière filmable" constitue un élément déterminant.

Introduction : Du réel à l'écran, et vice-versa...

La carrière d'Alain Cavalier se traduit avant tout par un affranchissement progressif du classicisme en matière de langage cinématographique classique. Diplômé de l'IDHEC, il se soumet au passage consacré par l'assistanat avant de diriger un premier court métrage en 1958, *Un Américain*. Ses deux premiers longs métrages, *Le Combat dans l'île* (1962) et *L'Insoumis* (1964) témoignent d'une approche extrêmement classique de la mise en scène, et seul l'arrière-fond idéologique très engagé de ces deux films romanesques suggère une volonté de renouer avec le réel. L'échec public de ces premières œuvres l'amène à signer deux adaptations moins personnelles de facture extrêmement banale : *Mise à sac* (1967) et *La Chamade* (1968).

Ces diverses expériences finiront d'alimenter une insatisfaction en terme de créativité. Au cours de la première moitié des années soixante-dix, le cinéaste choisit de remettre totalement son travail en question, tentant de trouver la voie d'un accord avec lui-même. Le rapport au réel est au sein du dilemme qui l'anime au cours de ces huit longues années de silence au cours desquelles il se contente d'écrire quelques scénarios - sans les signer - et de tourner des publicités. À propos de cette période, il déclarait rétrospectivement : "Je ne savais plus quoi filmer, il y

avait, entre moi et la réalité, une espèce de verre épais (...) Ça m'a aidé à savoir qui j'étais, et ce que j'avais vraiment envie de filmer"[1].

Cette double déclaration apporte aujourd'hui un parfait éclairage sur les nouvelles directions que prendra le travail d'Alain Cavalier : d'une part, la recherche d'une appréhension directe de la réalité, de sorte à briser ce "verre épais" qu'il évoquait alors ; et d'autre part, la conception de son travail de cinéaste comme introspection tout d'abord, afin de "savoir qui il était", et comme incursion dans l'intime ensuite, dans l'univers de "l'autre", cet "autre" qu'il découvrira "avoir envie de filmer".

I - Toi / moi / le spectateur : un espace de partage

Afin de briser le "verre épais" de l'objectif, la caméra d'Alain Cavalier va de film en film devenir l'œil du cinéaste lui-même, et ce dernier assumer toujours davantage sa place dans le système filmique que l'on pourrait définir sur la base de l'interaction entre les trois entités suivantes : un homme ou une femme à découvrir / un espace de vie / un cinéaste explorant cet espace pour alimenter la relation maïeutique qui se met en place le temps du tournage d'un film.

Briser des réticences réciproques

La relation du cinéaste à son sujet ne prend corps qu'à travers une mise en abîme de l'espace dans lequel tous deux évoluent. Bien plus qu'un simple décor, ce territoire devient le médium de sa relation à l'autre, et ceci selon un double processus.

Le premier consiste tout d'abord à vaincre sa propre difficulté à approcher les autres et à les filmer. Dans un documentaire que lui a consacré Jean-Pierre Limosin[2], il révèle que la première fois qu'il a pris une caméra, il a filmé une maison au bout d'une pelouse, et qu'il n'est parvenu que très longtemps après à filmer un visage - celui de sa femme. Cette maison, ainsi symboliquement enregistrée sur la pellicule, annonce l'importance que prendra l'espace de vie dans cette volonté de vaincre un tempérament excessivement timide pour approcher l'individu.

Le second paramètre caractérisant cette utilisation de l'espace consiste à faciliter l'assentiment des êtres humains à s'offrir à la caméra. Pour ses *Portraits*[3] par

---

[1] Alain Cavalier interviewé par Françoise Audé, Jean-Pierre Jeancolas, François Ramasse, "Entretien avec Alain Cavalier", in *Positif*, n°240, mars 1981.

[2] *Sept chapitres, cinq jours, deux pièces-cuisine*. Documentaire français de Jean-Pierre Limosin (1995), Production Arte, 52 mn.

[3] Il s'agit d'une série de 24 portraits réalisés en 1987 et 1990. Cette production télévisuelle financée par La Sept est tournée en 16 mm.

exemple, il choisit parfois de filmer des femmes extrêmement timides et au premier abord peu enclines à s'exposer ainsi devant un appareil de prises de vues. Le cinéaste avoue d'ailleurs la teneur de ce procédé d'approche lorsque, introduisant le portrait consacré à *La Repasseuse*[4], il explique, sur une image de la vitrine d'une blanchisserie : "C'est la boutique de Madame Ambrosini, blanchisseuse. Elle était très réticente à ce qu'on la filme et, je ne sais pas pourquoi, elle a accepté. Alors on va rentrer doucement chez elle et commencer par filmer des objets et on verra"... L'exploration de ce "chez elle" permettra ainsi d'évoquer progressivement son métier, son savoir-faire, son parcours, sa vie, et finalement, d'enregistrer son image[5]. Tous les portraits seront construits sur ce modèle immuable, matérialisation du regard pudique d'un homme sur un sujet humain constamment respecté. Ne l'entend t-on pas déclarer, au tout début de *La Matelassière*[6] : "Portraits, portraits, la racine c'est traire, tout bêtement traire, tirer, tirer le trait, tirer le portrait, avec une certaine tendresse. À la racine aussi de traire, on a distraire, on a attrait ; on ne filme que ce qui vous attire. Extraire, aussi, extraire, essayer du moins d'extraire une parcelle de lumière d'un visage qui reste de toute façon toujours mystérieux".

Si le rôle de cet espace de médiation que constitue le lieu de tournage est naturellement plus clairement mis en évidence dans les documentaires, le même procédé est exploité dans ses films de fiction, comme nous aurons l'occasion de le développer plus avant.

Filmer une rencontre

Dans cette volonté de pénétrer de la façon la plus pudique possible l'intimité de l'autre, l'évolution technologique des moyens d'enregistrement de l'image et du son ouvre de nouveaux horizons au réalisateur. Ainsi, au 35 mm d'une lourdeur technique paralysante, Alain Cavalier va peu à peu préférer des formats plus légers lui offrant la possibilité d'effacer largement la dimension technologique du processus d'enregistrement, et d'accroître par là même sa propre mobilité au sein de l'espace filmable.

Ce sera tout d'abord le 16 mm, pour *Ce répondeur ne prend pas de message* et l'épilogue de *Martin et Léa*, tous deux réalisés en 1978, puis pour la série des 24 portraits filmés en 1987 et 1990. Ensuite, logiquement, le perfectionnement du

---

[4] *La Repasseuse*, dixième court métrage, première série des *Portraits* (1987).

[5] Elle n'apparaît à l'écran qu'après plus de quatre minutes, soit au tiers du film final. Cette approche très progressive est de même très intéressante dans *La Cordonnière* (deuxième court métrage, seconde série des *Portraits* - 1990) : lorsqu'à la troisième minute la caméra monte sur le visage de la femme, le plan ne dure qu'une demi seconde. Son image réapparaît à l'écran à la septième minute, mais par le biais de son reflet dans un rétroviseur qui lui sert à surveiller l'entrée des clients lorsqu'elle travaille. Ce ne sera finalement qu'à la neuvième minute que la caméra la dévisage dans un gros plan de près d'une minute.

[6] *La Matelassière*, premier court métrage, première série des *Portraits* (1987).

matériel vidéo présente ce format comme parfaitement adapté à ses aspirations[7] : se sera la Betacam tout d'abord, puis une petite caméra digitale HI8 pour *La Rencontre* (1996) et son dernier film à ce jour, *Vies* (2000) : "Avec la DV on est seul, immergé à la fois dans l'image et le son qui sont cette fois réunis sur le même support. Cela change toute la relation avec ce qu'on filme. Autrefois, je dirigeais une caméra, j'ai appris à être une caméra. Le tournage en vidéo numérique transforme toutes les relations sur un lieu de tournage. (...) Plus l'appareil est petit, plus la relation entre celui qui se trouve devant et celui qui se trouve derrière est simplifiée"[8].

La simplification qu'évoque ici Alain Cavalier tend à transformer le tournage en un moment d'échange entre deux êtres, une "conversation" comme il le suggère lui même en évoquant le tournage de *Vies* : "Je vais vers les personnes directement, j'ai complètement déblayé le terrain dans mon attitude physique : je suis seul face à la personne que je filme, nous sommes à égalité et ça se passe de façon plus souple et plus humaine, sans témoins muets. J'ai avancé dans ma conversation avec les autres"[9].

Son œuvre la plus révélatrice de ce processus est probablement celle dont le titre résume à lui seul ce principe : *La Rencontre*, un film autobiographique dans lequel il tente de restituer l'essence de sa relation à sa propre compagne. Constitué d'une succession hétéroclite d'évocations visuelles et sonores de leur vie commune, ces images tentent d'exprimer, ou tout du moins d'évoquer, le vécu d'une relation à l'autre, la mise en place de ces liens immatériels qui se construisent dans l'instant et dans le souvenir. Ce sont évidemment ces passerelles éphémères unissant les êtres auxquelles Cavalier va tenter de donner corps en filmant les lieux où ils évoluent, cet espace de vie où leur propre histoire s'inscrit jour après jour.

Le regard d'un cinéaste sur le monde

La Rencontre éclaire en outre une composante fondamentale du cinéma d'Alain Cavalier, sa dimension autobiographique. La vie du cinéaste, son expérience personnelle constituent en effet la matière même de ce film - affirmation qui à des degrés divers pourrait d'ailleurs être étendue à son œuvre toute entière. Le premier film symptomatique de cette tendance est *Ce répondeur ne prend pas de message*, qu'il filme dans son propre appartement. Bien que constamment masqué, c'est bien lui qui interprète le rôle du protagoniste et que l'on entend en voix-off décrire

---

[7] A la fin de *La Repasseuse*, Alain Cavalier commente en effet, sur une image de ses propres mains : "Après les mains de la blanchisseuse, les mains du cinéaste. Le cinéma a aussi ses fers à repasser : la caméra et le magnétophone. Le cinéaste ne les manipule pas. Il lui faudrait quatre mains et deux têtes... Parfois il en rêve". C'est ce rêve que lui offre les perfectionnements techniques de la vidéo...

[8] Entretien avec Jean-Michel Frodon, *Le Monde*, avril 2000.

[9] Entretien avec Frédéric Bonnaud, , *les Inrockuptibles,* 21 novembre 2000.

l'évolution de l'action[10]. La caméra qui explore l'espace ambiant se fait ici hésitante, conformément au comportement confus du personnage qu'il met en scène. Le cinéaste/acteur peint de noir tous les murs de son appartement, annihilant ainsi symboliquement un espace exsudant les relents d'une douleur trop intense.

Selon le même principe, l'opération de spacialisation qu'Alain Cavalier effectue de film en film sur la matière s'offre comme un reflet de son propre rapport à l'environnement. Même si son visage n'apparaît jamais à l'image, la caméra constitue le prolongement de son regard sur le monde, et sa présence derrière l'instance filmique est rappelée par sa voix commentant l'image, voire par l'apparition de ses mains à l'écran, manipulant tel ou tel objet dont il nous révèle la signification.

Le documentaire pour la télévision qu'il réalise en 1982, *Lettre d'un cinéaste*, exacerbe par son principe même cette tendance autobiographique qui parcourt son œuvre. L'objet de ce film était de tenter de donner une forme cinématographique aux différentes étapes de création qui préfigurent la naissance d'un film. Parcourant son appartement, son cadre de vie, il appréhende cet espace si familier en fonction de ses propres habitudes de vie, de travail, et simule ainsi à l'écran les déambulations qui lui sont coutumières lors de la phase préparatoire de ses réalisations.

Sa présence dans le processus créatif est de même fondatrice de ses *Portraits*. En effet, plus on avance dans la double série, plus le cinéaste nous parle de lui même, et plus l'aspect ethnographique évident de ce projet est assorti d'une sorte de journal intime déguisé, à travers lequel l'identité du réalisateur se révèle un peu plus à chaque chapitre[11].

Cette relation intime du cinéaste à son environnement, cette façon de crayonner subtilement le décor à l'intention du spectateur passent par trois procédés distincts : une description pure et simple en voix-off du lieu de la prise de vue[12] ; un contact direct, tactile, manuel de la matière représentée à l'image afin de lui donner corps, de la libérer des limites bidimensionnelles de l'image cinématographique[13] ; et enfin l'introduction de traces sonores du travail improvisé de mise en scène, qui permettent au spectateur de reconstituer l'espace environnant par la prise de

---

[10] "Le "je" du cinéaste, ça ne peut être que son corps et sa voix sur la pellicule. Autrement risqué que le "je" des livres. La bande Velpeau du *Répondeur* était une bonne réponse à ma valse pudeur-exhibition. Je ne suis pas prêt aujourd'hui à me découvrir" (Alain Cavalier, *Carnet de travail de Libera me*, Paris, FNAC / UGC, "Les Rencontres culturelles de la FNAC", 1993).

[11] Par la suite, cette tendance ne fera que s'accroître au cours du temps. Alain Cavalier déclarait d'ailleurs à propos de *Vies* (2000) : "C'est d'une clarté autobiographique indécente, et c'est impossible de faire autrement puisqu'on passe son corps entier dans la caméra" (Entretien avec Frédéric Bonnaud, *Les Inrockuptibles*, 21 novembre 2000)

[12] Exemple, sur les premières images de *La Repasseuse* : "C'est la perspective de la rue de Lisbonne. On est près du parc Monceau. Ce sont des immeubles de... euh... des bureaux de grosses sociétés et des appartements cossus et... euh... au milieu de tout cela, dans cette grisaille, se trouve une tache bleue... C'est la boutique de Madame Ambrosini".

[13] Toujours dans *La Repasseuse*, manipulant un fer à repasser : "Je vais enlever le porte-fer pour qu'on voit mieux le fer. Et... et ça ? C'est ?..." [Il enlève le porte-fer et manipule une poignée, montrant comment on l'utilise] "Ça, c'est la poignée" répond Madame Ambrosini.

conscience de la place et des mouvements de la caméra au sein du décor, élargissant ainsi le champ du réel[14]. Cette intrusion du processus filmique dans la narration documentaire elle-même peut, à l'occasion, passer du sonore au visuel puisque dans *L'Accordeuse*[15], le réalisateur demande à l'équipe technique de se filmer dans un miroir : on a donc, l'espace de quelques images, la possibilité de découvrir l'envers du décor, la réalité du tournage, soit les présences humaines et matérielles qu'il présuppose.

L'objectif de cette intrusion polyforme mais quasi permanente du cinéaste n'est dans le cas de ces films documentaires aucunement autobiographique. Il s'agirait davantage d'un procédé rappelant la maïeutique, selon lequel ce dispositif proche de la conversation serait destiné à aller au-delà des apparences, "d'accoucher" la personne filmée d'une vérité intérieure, la seule qui intéresse véritablement Cavalier, et dont nous aurons l'occasion de parler lorsque nous évoquerons sa relation très particulière à la notion de "Mystère"...

Transmettre une émotion au spectateur

L'espace d'échange, de communication que devient le lieu de tournage investi par Alain Cavalier ne se limite pas à une relation gratuite entre le filmeur et le filmé. Le spectateur auquel est destiné ce travail est en effet au centre des préoccupations du cinéaste. C'est ainsi une relation triangulaire qui s'établit, toute entière placée sous le signe du partage. Partager une émotion, la puissance d'une émotion, voilà en une phrase la philosophie profonde du travail de Cavalier.

Comment conserver la trace d'un moment heureux ? Comment filmer un visage qui vous touche ? Des questionnements simples[16], mais qui caractérisent parfaitement cette volonté de transmettre au spectateur les composantes multiples de cette symbiose magique et magnifique qui permet à l'émotion de naître. Et dans ce processus complexe, Cavalier attribue à l'espace environnant un pouvoir déterminant.

Cette volonté de partager et le rapport très particulier qu'il entretient avec l'environnement en tant que vecteur émotionnel sont admirablement exprimés par Gérard Pangon, dans le très bel hommage qu'il rendait au cinéaste en 1996 : "Les conversations avec lui ne sont jamais des batailles de monologues mais des labyrinthes où l'on s'avance côte à côte, un pas chacun. Ses phrases se terminent en points de suspension, pour susurrer, suggérer, laisser à l'autre le temps et la place

---

[14] Poursuivons avec *La Repasseuse*, avec la même scène dont était issu le dernier exemple : Le cinéaste pose un porte-fer sur la table de travail, on entend son directeur de la photo : "Un tout petit peu plus...". Le cinéaste tourne la semelle vers la caméra et répond : "Comme ça ? Voilà..."

[15] *L'Accordeuse*, douzième court métrage, seconde série des *Portraits* (1990).

[16] Voir l'entretien avec Jean-Luc Douin, *Télérama*, n°2230, 7 octobre 1992.

d'être lui-même. Il peut vous appeler au téléphone de l'autre bout de la France, c'est la même chose : il prend son temps, décrit entre deux silences le papier peint de la pièce où il se trouve ou bien le paysage qu'il aperçoit de la cabine où il met placidement les pièces une à une, pour continuer de partager avec vous son regard dans l'instant. Il aime partager"[17].

II - L'espace, berceau de l'émotion : une approche du Mystère

Fidèle à cette volonté de communiquer une émotion personnelle, Alain Cavalier a tenté, de film en film, de sublimer cet espace dans lequel se meuvent ses personnages afin d'exacerber le pouvoir émotionnel qu'il attribue au décor. Deux stratégies totalement opposées semblent guider sa recherche.

Effacer le décor...

Dans plusieurs films, Alain Cavalier choisit de supprimer totalement la notion même de décor. L'objectif est alors de concentrer l'attention du spectateur sur le sujet de son discours : l'être humain qu'il met en scène. Il part alors du postulat selon lequel c'est de lui - de son visage, de son regard, de ses mains, de son attitude - et uniquement de lui que naît l'émotion.

Cette leçon, il la revendique de la tradition picturale, d'Édouard Manet en particulier : "En regardant ses toiles, je me suis dit : Tu peux filmer les visages et, derrière, il n'y a pas forcément une fenêtre, un mur, un jardin. Tu arriveras même à dire des choses secrètes avec cette méthode-là, avec seulement des visages, des corps, des objets sur un fond à la fois uniforme et nuancé"[18]. Et lorsqu'il rend hommage à Georges de La Tour dans le documentaire qu'il lui consacre en 1997[19], c'est aussi en vertu de ce principe : "Derrière les personnes peintes par de La Tour, il n'y a jamais de meubles, de paysages, de ciels, d'arbres. C'est toujours un fond uniforme, mais très travaillé" affirme t-il dans le commentaire en voix-off.

S'il ira avec *Thérèse* (1986) au bout de cette aspiration, on peut déjà, dans ses films précédents, trouver des traces de ce style si particulier. Ainsi, dans *Le Combat dans l'île*, de longs plans des protagonistes dans l'ascenseur servent de prétexte à les présenter sur un fond uni, boisé, qui contraignent le spectateur à épier leur regard, leurs expressions, les mouvements de leur corps. On peut aussi évoquer *Ce répondeur ne prend pas de message*, dans lequel le personnage principal peint son

[17] Gérard Pangon, *Télérama*, n°2438, 2 octobre 1996, p 40.
[18] Alain Cavalier, in "Les Quatre Cavalier", *Télérama*, n°2610, 19 janvier 2000, p 75.
[19] *Georges De La Tour* (1997), Production "13 Production", 27 mn.

appartement en noir, fenêtres comprises, jusqu'à ce qu'il reste seul face à sa douleur, au cœur d'un écran gagné par l'obscurité - parfait symbole de cette volonté d'annihiler le décor ambiant.

Martin et Léa est particulièrement symptomatique de la mise en place de ce style qui trouvera son achèvement dans les œuvres à venir : tout le superflu y est éliminé afin de ne conserver que l'essentiel - un mot, un geste, un visage. On retient en particulier ces plans-séquences dans lesquels le couple nous apparaît assis sur un lit, contre un mur totalement blanc, et dans un silence qui nous oblige à regarder d'un œil différent ces scènes les plus simples mais qui engendrent une véritable émotion car elles se positionnent au-delà de la dramaturgie classique.

La volonté de parachever ce dispositif donne lieu à l'adoption d'un outil de studio, le "cyclo". Il s'agit d'un fond de toile uni, une espèce de surface verticale arrondie de dix mètres de haut qu'Alain Cavalier utilise pour abolir totalement la notion d'espace, pour gommer les trois dimensions qui structurent notre regard de spectateur. Le bas du cyclo est en outre constitué d'une gorge, de sorte à ce que le mur enchaîne sur le sol, sans rupture... "Dès lors, les murs n'existent plus, donc les fenêtres et les murs n'existent pas. Les gens n'entrent pas par les portes, ils entrent dans le champ. C'est beaucoup plus intéressant : tout d'un coup il y a une vie purement cinématographique et le film n'est plus la reproduction d'un prétendu réel"[20]. Le but de cette épure à l'extrême est uniquement de revenir à l'âme même du cinéma : l'émotion. L'absence de décor aide en effet à la souligner en concentrant l'attention sur l'élément - objet ou être humain - qui est présenté à l'écran.

Ainsi dans *Thérèse*, le premier film dans lequel il recourt à ce procédé, les plans sont d'une simplicité extrême : un fond grisâtre, quelques meubles spartiates, des étoffes suspendues... Et pourtant, de ce dégradé de blancs, de beiges et de noir se dégage une puissance rarement atteinte au cinéma. Le visage de Catherine Mouchet interprétant la petite Thérèse illumine l'écran, son regard calme et posé rayonne de l'intérieur et ses silences s'offrent au spectateur avec une intensité aussi naturelle qu'inexplicable.

Alain Cavalier réitère l'utilisation du cyclo par la suite, de façon occasionnelle dans les *Portraits*[21], et de façon toute aussi radicale que dans *Thérèse* avec *Libera me*, en 1993. L'esthétique de ces deux films est en effet très proche puisque dans les deux cas, les décors sont quasi inexistants. Si *Libera me* est fondamentalement un film politique, il est impossible de dater ou de situer géographiquement l'action : celle-ci

---

[20] Alain Cavalier interviewé en avril 1993, *Jeune cinéma*, n°224, octobre 1993.

[21] L'épisode dédié à *La Rémouleuse* [onzième court métrage, première série des *Portraits* (1987)] a en effet été filmé en studio, devant un "cyclo" représentant le lac de Genève. Alain Cavalier expliquait ce choix de la façon suivante : "Je ne voulais pas de la pollution sonore de la rue. Pour mieux saisir sa parole. Et ses objets aussi... Parce que, dans la rue, moi je ne peux pas filmer : il y a trop d'informations" (in *Jeune cinéma,* n°425, pp. 28-29).

est contée sur des fonds lumineux, monochromes. Pas de décor, pas de contour[22]. Dans ce contexte, la forte charge émotionnelle du film est toute entière véhiculée par les êtres humains qui l'interprètent, leurs visages, leurs mains, leurs attitudes marqués par le joug d'une dictature sanguinaire. Cette réduction des décors à des fonds peints et à quelques objets anonymes contraignent le regard à saisir ce que l'on voudrait au contraire éviter, noyer dans les manifestations d'une rassurante contextualisation : le regard d'un homme qui va mourir parce qu'il est.

Ou bien effacer les hommes...?

La seconde stratégie à laquelle recourt Alain Cavalier pour porter à son paroxysme la puissance émotionnelle de ses images prend le contre-pied catégorique de la précédente. Il s'agit en effet cette fois de supprimer totalement la vision de quelconques êtres vivants pour laisser parler le décor, mais le laisser parler des Hommes, évidemment.

S'il tente pour la première fois une telle expérience dans *Un homme, un château*[23] (1980), c'est le dernier épisode de *Vies* qui reste le plus symptomatique de cette tendance. Ce portrait est en effet consacré à Françoise Widhoff, monteuse et productrice - que l'on ne verra jamais à l'image. C'est par contre sa voix qui guide un cinéaste muet tout au long d'une extraordinaire incursion dans les ruines d'une maison, quelque part en Île-de-France, où vécut et travailla Orson Welles à la fin de sa vie. La caméra en alerte d'Alain Cavalier n'enregistre ici que de la pierre, des décombres, des objets oubliés mutilés par le temps. Et à travers ce parcours qui se teinte peu à peu d'une atmosphère presque surnaturelle, ce sont bien d'êtres humains dont il est question : Orson Welles, véritable mythe vivant, avec ses angoisses, ses sautes d'humeur, ses mensonges et ses caprices ; mais aussi et surtout Françoise Widhoff elle-même, analysant avec humour et lucidité les espoirs et les rêves envolés de sa jeunesse.

Une approche du Mystère

Quels que soient les choix esthétiques opérés par Alain Cavalier dans son rapport à l'environnement, sa volonté de percer le secret des Hommes semble constamment guidée par une recherche beaucoup plus profonde : une attirance pour le Mystère, au sens religieux - ou tout du moins mystique - du terme. Ses préoccupations de cinéaste reflètent en effet une volonté de percer le secret de chaque être, cette chose

[22] "Thérèse m'a filé la maladie de l'arrière-plan. À vie" écrit alors Alain Cavalier (*Carnet de travail de Libera me*, *op. cit.*)

[23] Il s'agit d'une série de trois productions télévisuelles commanditées par l'Institut National de l'Audiovisuel, consacrées respectivement aux châteaux de Compiègne, de La Malmaison et au Petit Trianon. Alain Cavalier a filmé ces lieux la caméra sur l'épaule, faisant le commentaire en direct, et sans que personne n'apparaisse jamais à l'image.

inexplicable et indescriptible qui fait de chaque homme quelqu'un d'unique, un reflet du divin[24].

Ce travail sur le regard intérieur, amorcé de façon très claire dans la douloureuse méditation de *Ce répondeur ne prend pas de message*, trouve sa plus parfaite expression dans *Thérèse*. On comprend bien ce qui a attiré Alain Cavalier dans la nature de cette petite femme exaltée, au destin à la fois si étrange et si naturel : la passion mystique qu'elle conférait à chaque menu événement d'un quotidien d'une extrême banalité, cette capacité à transcender la souffrance du corps pour satisfaire un enjeu surnaturel que ne peut expliquer qu'une foi absolue, sans faille. Ainsi, ce rapport si particulier à l'espace semble avoir pour objectif ultime de répondre à une question fondamentale : le cinéma est-il capable de tenter une approche, aussi minime soit-elle, du Mystère ?

L'épure visuelle caractérisant les *Portraits* paraît soutenir le même projet. Cavalier entretient à l'égard des femmes qu'il filme la même fascination que pour la jeune Thérèse : fascination pour un choix de vie assumé, source d'un bonheur tranquille. Ainsi, son esthétique - cette élimination radicale de l'accessoire pour accéder à l'essentiel, pour cueillir le reflet d'une âme - interpelle immanquablement l'Éthique.

C'est peut-être dans le documentaire *Georges de La Tour* que l'on trouve l'expression la plus claire de cette recherche. À propos d'un tableau représentant une mère et son enfant, il déclare en voix-off : "De La Tour s'est débarrassé de tout ce qu'il avait appris et il entre dans son genre personnel. Il passe de l'instantané à la pose et au Mystère"... Dans nombre de tableaux, il admire ainsi cette capacité du peintre à représenter par sur la toile le corps mais aussi l'esprit. Selon lui, peu importe la signification, le réalisme de ces évocations, "l'important, c'est la peinture, l'important, c'est ce grand rouge invraisemblable mais d'une vérité et d'une liberté inouïe"... Atteindre la vérité au-delà du visible, du tangible, du sensible, voilà l'essence de son travail de cinéaste et de son rapport, en tant qu'être humain, à son environnement.

III - Fragmentation de l'espace visible : la quintessence de l'intimité

Cette tentative du cinéaste d'approcher l'intimité des personnages qu'il filme se traduit à l'écran par une opération de fragmentation de l'espace en morceaux épars que le spectateur doit ensuite lui-même réorganiser, comme les pièces d'un puzzle. Déjà, dans *Ce répondeur ne prend pas de message*, l'absence de l'être aimé était

[24] La position d'Alain Cavalier est à analyser au-delà du simple discours religieux, au sens Catholique du terme. "J'aime les mystères, les mystiques et les mythes qui nous servent à expliquer la vie, à la supporter, à l'exalter et à la changer. Mais j'hésite beaucoup à utiliser le nom de Dieu" déclarait-il au moment de la sortie de *Thérèse*. [Alain Cavalier interviewé par Ambros Eichenberger, *OCIC-Info*, n°4, juillet-septembre 1986]

exprimé par une accumulation de signes, souvenirs douloureux d'une vie passée - photographies, lettres, petites notes insignifiantes, dessins d'enfant... - mais aussi par une attention portée aux objets les plus abscons de leur appartement : le cumulus, les sanitaires, la tuyauterie, le réchaud électrique... Dans ce lieu clos, ce sont ces objets détaillés en gros plan par la caméra qui véhiculent les données morcelées de cette éprouvante introspection.

Alain Cavalier renouvelle cette approche dans *Lettre d'un cinéaste* : pour parler de son propre travail, de sa vie de metteur en scène, il filme des objets choisis dans son appartement, objets qu'il estime être les plus signifiants pour retracer une existence à laquelle une voix-off tente de redonner une cohérence[25]. L'introduction de ce film est assez édifiante au regard de ce procédé. Les premières images proposent en effet un écran entièrement noir. Apparaît ensuite un grand rectangle blanc. Cette forme géométrique demeure à l'écran tandis que l'on entend en voix-off le commentaire suivant : "Ce pourrait être un écran dans une salle... C'est une feuille de papier. Je suis metteur en scène de films et j'écris mon scénario. Donc le film sera projeté sur cet écran dans des mois et des mois. Donc maintenant, il faut que j'écrive". Ainsi, paradoxalement, c'est une feuille de papier blanche que Cavalier choisit de filmer pour exprimer la quintessence de son travail de cinéaste. Ces images de prédilection, saugrenues s'il en est, constitueront la base de la démarche d'Alain Cavalier dans l'évocation de la vie, du quotidien, et c'est à partir de la reconstruction de ce quotidien insignifiant qu'il tentera de percer l'intimité des êtres et de sonder leur âme.

Les *Portraits* constituent une parfaite application de ces principes. Ainsi, somme suivant un rituel immuable, c'est toujours plus ou moins de la même façon que sa caméra appréhende les femmes qui se prêtent à ces rencontres filmées. Elle se pose sur quelques objets, s'attarde sur les mains au travail, interroge des photos ou images appliquées au mur, proposant ainsi un inventaire totalement subjectif du lieu de tournage - qui est aussi et surtout le cadre de vie des femmes dont il dresse le portrait. "C'est moi qui rentre chez elle, et il faut que je mette un petit peu d'ordre simplement dans la richesse de toutes les informations qu'elle me donne"[26] déclare à ce propos Alain Cavalier. Cet "ordre" n'est en réalité que le reflet de sa propre réaction face à l'environnement qui lui est donné de découvrir, et surtout le support à la discussion qui se met en place. Certaines images purement illustratives peuvent être qualifiées de fondamentalement terre-à-terre. Mais c'est sur cette simplicité qu'Alain Cavalier fonde la consciencieuse reconstitution d'une vie au sens large : le savoir-faire professionnel de ces ouvrières bien sûr, mais aussi et surtout les multiples dimensions d'un individu unique dont il cherche à percer le secret.

---

[25] On retrouve exactement le même procédé dans *Sept chapitres, cinq jours, deux pièces-cuisine* : dans ce documentaire, le cinéaste se met en effet directement en scène, chez lui, à sa manière : il parle de sa personnalité et de son travail à travers des objets qui lui sont chers, des photographies et des images qui lui semblent évocatrices de son existence.

[26] Alain Cavalier, in *Jeune cinéma*, n°225, janvier 1994, p 23.

Ayant éprouvé cette technique dans cette vaste œuvre documentaire, Alain Cavalier l'applique de façon toute aussi systématique dans les fictions qu'il réalise au cours des années quatre-vingt dix, selon des objectifs totalement différents. Si dans les *Portraits* cette fragmentation de l'espace et du corps en éléments disparates visait à la construction d'une identité, elle constitue au contraire dans *Libera me* l'expression de vies morcelées, la matérialisation de la destruction progressive et inéluctable de la notion même d'identité. Chaque plan évoque l'univers carcéral, le cadre guillotinant purement et simplement les personnages[27]. La puissance émotionnelle de cette froide description rappelant une planche d'anatomie est accrue par l'absence totale de musique et de paroles : dans cette cruelle opération de dissection, seules les images parlent.

Le cinéaste exprime l'essence de ce procédé dans son documentaire sur *George de La Tour*. Alors que la caméra cadre un tableau en plan large, on entend Alain Cavalier déclarer : "On va essayer de rentrer dans l'intimité du tableau". [Zoom sur le tableau] "Tu es dedans ?" demande t-il alors à son opérateur. "Oui", répond ce dernier. "On va reculer, enchaîne le cinéaste, et on va s'apercevoir que si on voit le tableau avec de l'air à droite, de l'air à gauche, il a moins de force". Cette assertion qu'Alain Cavalier exprime ici dans le cadre stricto sensu de la réception picturale résume paradoxalement parfaitement son projet cinématographique : cet "air à droite et à gauche" du tableau correspond à toutes les règles du langage cinématographique traditionnel, ses cadrages obligés, dont il cherche sans relâche à se débarrasser. Oublier le superflu, effacer les environnements perturbateurs pour entrer au cœur des choses, par la technique du gros plan, instrument privilégié de son inquisition filmique.

Cette esthétique très particulière est de même fondatrice de *La Rencontre*. Pour tenter d'exprimer l'essence même d'une histoire d'amour, il choisit en effet de la déconstruire en autant de moments magiques et "inracontables" d'un point de vue purement dramatique. Il la filme donc sous forme de miettes, de "traces de vie" qu'il additionne pour tenter de comprendre comment des objets anodins peuvent exprimer le ferment même d'une relation amoureuse, de sa naissance à sa mort. Un journal intime des plus insolites s'écrit petit à petit sur l'écran, par brides, pour tenter de comprendre comment des vies peuvent, le temps d'une histoire d'amour, s'unir dans la passion pour n'en former qu'une.

La tactique mise en place par Alain Cavalier pour mettre en image une réalité infilmable - l'âme d'un individu, la résistance contre l'oppression, l'amour - semble au regard de ces différentes tentatives parfaitement efficace. En fractionnant l'espace en éléments disparates qu'il reste au spectateur à découvrir et agencer, il parvient en

[27] "Murer la perspective, c'est par là que ça fuit. Alors que dans la vie, si elle est absente, j'étouffe" écrit Alain Cavalier dans le carnet de notes de tournage de *Libera me* (*op. cit.*).

effet à sublimer la matière visible pour explorer des zones secrètes de la conscience que le cinéma se contente bien souvent de survoler.

Quelques mots d'espoir pour conclure...

Atypique dans le domaine de la fiction comme du documentaire, Alain Cavalier cinéaste n'a pas fini de nous surprendre. Alors que son prochain film est sur le point de sortir sur les écrans, on se prend à espérer que son imperturbable remise en question des modèles cinématographiques nous étonne encore, qu'il fasse de nouveau jaillir selon des modèles insolites cette petite étincelle indéfinissable mais qui est la seule justification du spectacle cinématographique : l'émotion.

FILMOGRAPHIE

- *Un américain*, 1958 (court métrage)
- *Le Combat dans l'île*, 1961.
- *L'Insoumis*, 1964.
- *Mise à sac*, 1967.
- *La Chamade*, 1968.
- *Le Plein de super*, 1975.
- *Ce répondeur ne prend pas de message*, 1978.
- *Martin et Léa*, 1978.
- *Un homme, un château*, 1980. Série documentaire télévisuelle.
- *Un étrange voyage*, 1980. Prix Louis Delluc 1981.
- *Lettre d'un cinéaste*, 1982. Documentaire télévisuel de court métrage.
- *Thérèse*, 1986. Césars du cinéma français du Meilleur réalisateur et du Meilleur scénario.
- *Portraits*. Série documentaire télévisuelle.

Première série (1987) : *La Matelassière, La Fileuse, La Trempeuse, L'Orangère, La Brodeuse, La Dame-lavabo, La Canneuse, La Relieuse, La Bistrote, La Repasseuse, La Rémouleuse, La Maître verrier.*

Seconde série (1990) : *La Marchande de journaux, La Cordonnière, La Fleuriste, La Rouloteuse, La Gaveuse, La Romancière, L'Archetière, La Corsetière, La Souffleuse de verre, L'Opticienne, L'Illusionniste, L'Accordeuse.*

- *Libera me*, 1993.
- *La Rencontre*, 1996.
- *Georges de La Tour*, 1997. Documentaire télévisuel de court métrage.
- *Vies*, 2000. Documentaire.