

UNIVERSITE LUMIERE LYON 2
ECOLE DOCTORALE « HUMANITES »
U.F.R de Lettres et Arts
Thèse de Doctorat en « Lettres et Arts »
Discipline : cinéma
présentée et soutenue publiquement par
Rémi FONTANEL
Le 05 septembre 2002

La narration à l'épreuve du corps : du déplacement dans l'oeuvre de Maurice Pialat

Sous la Direction de André Gardies Professeur émérite, Université Lumière Lyon 2

Jury M. Jacques Gerstenkorn Professeur à l'Université Lumière Lyon 2 M. Jean-Pierre Esquénazi Professeur à l'Université Lyon 3 M. Francis Vanoye Professeur à l'Université Paris X

Table des matières

Je remercie, . .	1
RESUME .	3
Introduction . .	7
Première partie Le déplacement du sens discursif ou la construction verticale du récit . .	23
I.1 Van Gogh : exemple d'un déplacement symbolique vers la mort .	25
a). Ecriture d'une mort annoncée .	25
b). Ecriture d'une mort condensée . .	38
c). Ecriture d'une mort déplacée .	44
I.2 L'absence de cause(s) ou l'affirmation des conséquences .	57
a). Mis devant le fait accompli : l'exemple de L'Enfance nue .	57
b). Intervention de « l'événement-décisif » : le repas familial dans Loulou .	66
c). L'affirmation des conséquences : absence de cause, présence du corps .	77
I.3 Le corps comme pivot narratif .	89
a). Le guide physique ou la création d'un pilier narratif . .	89
b). L' « anguille » tisse sa toile . .	110
c). Stimuler le cadre, dynamiser le champ . .	125
I.4 Du déplacement spectatorial .	152
a). La coopération interprétative du spectateur . .	152
b). Passe ton bac d'abord : le cheminement affectif .	167
c). Construction verticale et lecture tabulaire narratives .	184
Deuxième partie Mise en place du dispositif filmique : la captation . .	195
II.1 L'événement comme repère narratif ? .	196
a). Statut et rôle de « l'événement-intermédiaire » . .	196
b). Le mal est fait ou l'absence d'enjeu narratif . .	202
c). Réalisme social et trame narrative : les allers et retours .	210
II.2 Le regard documentaire .	221

a). Remise en cause du point de vue : exemple de Nous ne vieillirons pas ensemble .	221
b). Complicité / distanciation : comment interroger le réel ? .	230
c). Intrusion(s), éjection(s) : les corps créateurs .	251
II.3 Solliciter la crise ou comment créer le récit . .	262
a). Le plan-séquence ou la confiance accordée à l'acteur .	262
b). La profondeur de champ ou la genèse du déplacement des corps . .	280
c). Créer l'espace, créer l'événement filmique : théâtraliser . .	292
II.4 La toute-puissance du créateur : les traces de la subjectivité . .	309
a). Etre et jouer : la méthode Pialat . .	310
b). Statut et rôle du cinéaste dans ses propres films . .	326
c). L'empreinte autobiographique .	336
Troisième partie La quête du personnage, la quête de tout un cinéma .	345
III.1 L'errance, la perte .	346
a). La fuite en avant . .	346
b). La voie sans issue .	353
c). Déconstruction spatio-temporelle : les chemins inconnus .	362
III.2 L'espace social : une organisation par le corps . .	379
a). Le voyage, le foyer familial . .	379
b). Le clan, la communauté .	394
c). Dedans / dehors : déviations narratives .	399
III.3 Dialogues de corps .	414
a). A l'écoute du corps . .	414
b). Communiquer : le combat intérieur .	421
c). Du corps à corps : les combats extérieurs .	438
III.4 La quête du père .	450
a). La figure paternelle : le personnage d'un film et d'une oeuvre . .	450
b). La fracture silencieuse : recherche d'une voix .	459
c). Créer avec l'inter-dit... . .	468

Conclusion .	473
Bibliographie . .	483
1. Revues et journaux . .	483
2. Ouvrages . .	487
3. Autres références .	492
Biofilmographie du cinéaste .	495
1. Biographie de Maurice Pialat .	495
2. Collaborations diverses . .	496
3. Interprétations . .	496
4. Réalisations . .	497
I - Courts-métrages .	497
II - Télévision .	498
III - Longs métrages cinéma .	500

Je remercie,

André Gardies, initiateur de mon parcours et guide sur les multiples chemins de mes réflexions ; véritable accompagnateur, aux remarques décisives et réflexions toujours fructueuses.

Jacques Gerstenkorn, pour ses accompagnements et les tournants déterminants qu'il a fait prendre à mes premiers travaux.

Annie Frenay, pour son écoute, son aide et ses encouragements.

Kamel Sebbar, pour ses paroles toujours réconfortantes.

Aurélien Sanchez, pour son aide technique.

Valérie Sérafin, pour sa relecture rigoureuse, passionnée et pour ses conseils toujours pertinents.

Delphine, pour sa patience, sa confiance, son soutien et sa présence à mes côtés.

RESUME

Chez Pialat, le personnage et ses parcours *purement* physiques sont à *prendre* en tant qu'*objets narratifs* au coeur de ses films.

Les mouvements des corps sont des figures déterminantes qui participent à une écriture dite du « déplacement », motivée par une démarche de réalisation singulière que nous étudierons au cours de ce travail.

En somme, la question pourrait être : la représentation de l'univers filmique fondée par Maurice Pialat, passe t-elle par le *déplacement* et si c'est le cas, quelle est sa nature et son poids dans la construction narrative et esthétique de ses films ?

Comment raconter ? Le « comment raconter ? » ou les réponses à cette vaste question peuvent-ils prendre vie grâce aux déplacements et aux usages qui en sont faits ?

Il s'agira donc pour nous de chercher et de comprendre la présence et la signification des déplacements au sein du cinéma de Maurice Pialat...leur nature mais également leur origine, leurs causes et leurs conséquences, que ce soit du côté de la construction narrative, du côté de la démarche créatrice du cinéaste ou du côté du personnage lui-même dont le corps nous rappelle à chaque fois sa force et la capacité qu'il a, à donner du sens aux récits, aux films et à l'oeuvre entière du cinéaste...car si le déplacement physique du personnage peut être (pour lui) un moyen de communiquer et le résultat d'une recherche intime et *silencieuse* (secrète et inconsciente), il est *visiblement*, un *moyen de représentation* au sein de la création 'pialatienne'...

...à Delphine et Salomé...

Introduction

L'oeuvre cinématographique de Maurice Pialat est une oeuvre déplacée.

Cinéaste en marge des grandes vagues ou courants qui ont fondé une certaine Histoire du septième art, Maurice Pialat n'a su trouver sa place que dans une *marginalité décourageante* pour les personnes désireuses de pratiquer une analyse *systématique* de ses films.¹

Comment étudier le travail d'un cinéaste qui n'appartient à aucune famille, en marge ou (délibérément ?) coupé d'un passé qui proposerait alors de solides repères, historiques et esthétiques pour des analyses à la fois déductives, réglées et précises ?

Comment envisager une analyse filmique pour une oeuvre qui, au premier abord, ne semble justement accepter aucune analyse ?

Une réponse à cette vaste question pourrait nous être (notamment) fournie par Jacques Aumont qui, pour avoir lui-même effectué les études filmiques que l'on connaît, propose une large réflexion sur les différentes démarches à prendre en compte dans le difficile travail de l'analyse filmique.

« L'analyse, au fond - c'est la thèse de ce livre - n'existe que si elle s'est

¹ Notons d'ores et déjà qu'il n'existe à ce jour qu'une seule étude universitaire consacrée au cinéma de Maurice Pialat. Bernard Chamayou, *Exactitude documentaire et vérité picturale du cinéma de Maurice Pialat : l'inconciliable*, Thèse de Doctorat dirigée par Georges Mailhos, Université Toulouse 2, 1990. Quatre autres Thèse de Doctorat sont en cours de préparation et concerne spécifiquement le cinéma de Maurice Pialat. Cf. « Autres références » in *Bibliographie* de notre travail.

approprié un objet érigé en singularité, quel que soit pour l'instant le mode ou la raison de sa singularisation. Mais qu'est-ce qu'étudier un objet comme une singularité ? Qu'est-ce qu'étudier un objet, non au sens quantitatif - un seul - mais au sens qualitatif - un qui ait ce charme-là, cette histoire-là, ce pouvoir-là ? Dans quelle mesure peut-on le couper d'autres objets, semblables, conditionnés par lui ou le conditionnant ? Il est important en particulier de ne pas confondre cette position avec une réponse apparente - et fréquente, parce qu'elle rassure ou satisfait une sorte de surmoi par sa pseudo-rationalité -, qui est celle de la représentativité : l'objet qu'on analyse s'imposerait parce qu'il en représente un certain nombre d'autres (une période, un style, un auteur, une nation, une notion, etc.). Qu'une oeuvre puisse être considérée comme représentant toute une classe d'oeuvres comparables est une idée que la littérature a souvent connue (...). Si ce qui distingue les oeuvres (les romans en l'occurrence, mais pourquoi pas les films), c'est exclusivement leur valeur - c'est-à-dire ce qui en elles en appelle au goût et à l'adhésion idéologique et affective -, alors, en effet, on peut choisir n'importe laquelle pour comprendre le romanesque (ou le filmique), dans telle des acceptions de ce terme qu'on voudra. »²

Cinéma et cinéaste déplacés par rapport à des styles, des périodes ou d'autres auteurs : l'oeuvre de Maurice Pialat représente une énigme et un défi en ce sens qu'aucune étude ne semble pouvoir trouver sa place dans un champ d'analyses plus large. L'analyse de film devient donc un outil (un objet) complexe à maîtriser au sein d'une oeuvre qui semble à priori ne répondre à *aucun code ni à aucune règle de fonctionnement ou d'écriture dites « classiques »*.

Pourtant, certains critiques comme Joël Magny³ (pour ne citer que lui), soucieux de vouloir identifier le cinéma de Maurice Pialat en offrant à ce dernier une *nouvelle* appartenance à un groupe, l'a justement classé dans une petite famille de réalisateurs (que l'on ne peut justement à priori pas classer) dans laquelle figureraient également Jacques Rozier ou encore Jean Eustache. Comme l'a écrit Joël Magny, ces cinéastes, tous fils des frères Lumière **« ont la même obsession du réel, de l'authenticité physique, à fleur de peau et de caméra. Ne tricher en aucun cas, même pour décrire le mensonge ou l'artifice. Ils ont également en commun une même attitude face au réel, vécu comme fondamentalement intolérable, d'où le souci maniaque de le respecter et de le restituer scrupuleusement, tout en sachant que c'est de là que vient la souffrance et que surgit le désespoir, et que ne peuvent, hélas, en découler qu'une souffrance accrue et un désespoir indicible. »**⁴

Le principal enjeu d'un tel cinéma est tourné vers une certaine recherche de la proximité ; faire du spectateur une personne susceptible de se retrouver ou de revivre

² Jacques Aumont, *A quoi pensent les films*, Nouvelles Éditions Séguier, Paris, 1996, p. 114.

³ Dans son livre intitulé *Maurice Pialat*, Joël Magny développe l'idée selon laquelle le cinéaste appartiendrait à cette famille d'artistes, tous enfants des frères Lumière, ne faisant partie en aucun cas ni de la Nouvelle Vague, ni d'une quelconque vague de succession ou de restauration de la tradition de la Qualité Française. Joël Magny, « Pialat, Eustache, Rozier : les enfants de Lumière » in *Maurice Pialat*, Éditions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, Collection 'Auteurs', Paris, 1992, pp. 15-16.

⁴ Ibid., p. 16.

chaque seconde, un quotidien, une réalité, fidèles à la vie et à la dimension de noirceur et de cruauté qu'ils revêtent. Capter la vie dans ce qu'elle génère de plus beau et de plus négatif serait ainsi une quête et une volonté constantes, entretenues par le cinéaste.

Beaucoup se souviennent et reprennent souvent très largement le bel article écrit par

Jean-Pierre Oudart et paru en 1969, dont voici un court extrait : « **le cinéma de Maurice Pialat ne cherche pas à cacher qu'il est le négatif de la vie. Délibérément non suturé, il crie sa vacuité.** »⁵

Cette esthétique cinématographique se rapprocherait ainsi du « réalisme » en ce sens qu'elle est fondée sur une exploration et une retranscription minutieuses de la réalité, sans tricherie ni artifice quelconques. Aussi, un seul mot pourrait résumer la méthode Pialat et cette démarche, qui consistent à vouloir se rapprocher de l'essentiel et de l'origine d'un acte, d'un mouvement ou d'un déplacement : « captation ».

Retrouver et restituer, par le biais de l'image, l'énigme de l'art dans sa globalité ; capter la spécificité et la profondeur du « moment » pour atteindre la singularité irremplaçable (unique) de l'être humain : telle est la quête dans laquelle s'engage le cinéaste pour *prouver* au spectateur que la perception qu'il a d'une image animée tient dans ce corps humain qui est « **là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un oeil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement, quand prend ce feu qui ne cessera pas de brûler, jusqu'à ce que tel accident du corps défasse ce que nul accident suffit à faire...** »⁶

Le philosophe Maurice Merleau-Ponty évoque dans une grande partie de l'un de ses ouvrages, l'importance et le mystère des regards (ceux de l'artiste et du spectateur) ; ces regards qui permettent alors d'inspecter les profondeurs du monde dans lequel les corps humains se déplacent. Un autre extrait de cet écrit philosophique nous ramène *clairement* vers le cinéma de Maurice Pialat : « **L'imaginaire est beaucoup plus près et beaucoup plus loin de l'actuel : plus près puisqu'il est le diagramme de sa vie dans mon corps, sa pulpe ou son envers charnel pour la première fois exposés aux regards, et qu'en ce sens-là, comme le dit énergiquement Giacometti : « Ce qui m'intéresse dans toutes les peintures, c'est la ressemblance, c'est-à-dire ce qui pour moi est la ressemblance : ce qui me fait découvrir un peu le monde extérieur. » Beaucoup plus loin, puisque le tableau n'est un analogue que selon le corps, qu'il n'offre pas à l'esprit une occasion de repenser les rapports constitutifs des choses, mais au regard pour qu'il les épouse, les traces de la vision du dedans, à la vision ce qui la tapisse intérieurement, la texture imaginaire du réel.** »⁷

Maurice Pialat qui fut peintre avant d'être cinéaste, semble toujours s'être posé la question complexe de la « ressemblance ». Comment retrouver l'intériorité de l'être humain par le biais de l'image ? Comment créer et faire apparaître, par la magie du

⁵ Jean-Pierre Oudart, « Au hasard Pialat » in *Cahiers du cinéma* n°210, mars 1969.

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'esprit*, Editions Gallimard, Collection Folio/essais, Saint-Amand, 1964, p. 21.

⁷ Ibid., p. 24.

cinéma, *la texture imaginaire du réel* ?

Telles sont ces questions qui jalonnent depuis longtemps le travail d'un cinéaste qui n'a (eu) comme principale préoccupation, que celle de vouloir respecter la réalité pour offrir au spectateur le miroir unique de sa vie et par conséquent le retour fidèle de ses comportements.

Pour toutes ces raisons et pour toutes celles que nous évoquerons plus tard, Maurice Pialat se veut être avant tout un cinéaste du regard.

Il ne peut rien voir qu'originellement (qu'originellement), comme s'il observait un être, une scène ou un phénomène pour la première fois, son principal objectif étant de respecter, (donc) de capturer l'instant présent.

En ce sens, Louis Lumière fut évidemment une révélation pour Maurice Pialat.

« Ce que j'entends par réalisme dépasse la réalité (...). Ce n'est pas faire oeuvre de modestie que de dire que *L'Enfance nue* fut réalisé sous l'influence de Lumière (...). Je pensais au *Goûter de bébé*. Lumière filmait-il la réalité ? Je ne le pense pas. Dans ses films, des hommes et des femmes, captés par un appareil dont ils ne connaissaient rien, cédaient un instant de leur vie et depuis lors tous les comédiens ont fait de même. Sur le plan du fantastique, Lumière dépasse Méliès. Ces gens, sans le savoir, regardent leur vie. Tout le cinéma est là, dans ce vol de l'existence, dans cette exorcisation de la mort. Ce cinéma est onirique. »⁸

Ainsi, pour retrouver cette magie (unique) générée par les vues Lumière, Maurice Pialat opte pour une méthode de travail qui privilégie souvent, la recherche, l'exploration et la capture de l'instant présent. Chaque vue Lumière propose une scène et donne à voir au spectateur une action, un comportement, un mouvement, un morceau ou *une bribe de réel* ; la « vue Lumière », qui est par ailleurs l'unité minimale d'un système (commercial, technique, esthétique), est avant tout, comme le développe André Gardies dans l'un de ses nombreux écrits, une mise en action du regard, d'un point de vue sur et dans le monde ; **« en effet, la vue est le résultat d'un regard qui en un temps, en un lieu et en un point donnés s'est inscrit dans le monde. »**⁹

Ne faudrait-il pas déceler à travers cette petite différence de vocabulaire, une autre différence entre ce qui relèverait du « filmique »¹⁰ (un point de vue sur le monde) et ce qui relèverait du « cinématographique » (avec cet autre point de vue dans le monde) ?

Sans aucun doute, la marque, l'empreinte, l'inscription d'un comportement, d'un geste, ou même d'un regard dans le monde, représentent ce vol de l'existence que rien

⁸ Stéphane Lévy-Klein, Olivier Eyquem, « Trois rencontres avec Maurice Pialat » in *Positif* n°159, mai 1974.

⁹ André Gardies s'intéresse notamment à l'origine donc à la naissance du langage cinématographique au sein de la « vue Lumière » qui revêt un regard sur le monde mais aussi et surtout un regard dans le monde. André Gardies, « L'oeil était dans le monde » in *Génériques* n°2, printemps-été 1995, Aléas Editeur, Lyon, p. 8.

¹⁰ Comme point de départ à des réponses qui pourraient être apportées à cette vaste mais néanmoins intéressante question, nous renvoyons le lecteur à la définition du mot « filmique » élaborée par André Gardies et Jean Bessalel in *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Editions du Cerf, Collection 7ème Art, Paris, 1992, p. 89.

(en l'occurrence qu'aucun travail d'écriture préalablement établi) ne peut (*venir*) perturber. C'est ce moment de *dessaisissement* que Maurice Pialat convoite ; il s'agit alors pour lui, tout d'abord de stimuler et ensuite d'intégrer à la narration ce *moment de déprise* où la création lui échappe pendant un temps, où la fiction devra se confronter à l'imprévu et à l'arrivée (provoquée) du réel.

La véritable question qui se pose à nous, est en ce sens fondée sur l'étude du dispositif filmique mis en place par l'auteur pour que cette « matière jaillisse » au coeur d'un système narratif qui se nourrira forcément (et comment ?) de ces instants incontrôlés, *bondissants*, *percutants* où ce n'est plus le film qui s'empare du réel mais bien le réel qui investit et contamine la création.

Maurice Pialat est à la recherche de ce regard, de ce fameux moment d'émergence, qui donnent à voir une scène qu'aucune démarche et qu'aucun travail d'écriture, ne pourraient, ni rattraper ni influencer. La vérité n'est pas la finalité d'un tel travail ; c'est plutôt l'émergence de cette vérité au sein du plan, qui semble être le seul et unique but exigé et recherché (voire raconté). Ainsi, si l'on veut encore évoquer le *jaillissement créatif*, la « manière » semble être aussi importante à analyser que la « matière » elle-même.

La scène chez Pialat, comme nous l'analyserons par des exemples précis dans les pages suivantes, est créée par la construction du regard, par la mise en jeu d'un point de vue singulier, par une démarche qui veut faire confiance au réel, à l'inattendu et aux surprises du monde filmé.

Espace regardant et espace regardé, confrontation de deux mondes actifs, cette scène est le résultat de ces deux forces comme chez Lumière : celle du réel et celle du regard du cinéaste.

En 1972, Maurice Pialat avait déclaré à la sortie de son film *Nous ne vieillirons pas ensemble* que son cinéma était « **un cinéma de regard qui crée sa propre vie et l'enregistre.** »¹¹

L'important pour le réalisateur est d'être dans le monde à un moment donné, pour pouvoir capter et récupérer une trace de vécu ; comme pour retrouver un certain *degré premier de la communication*, ce fameux degré où l'acte du filmage et le *mécanisme* qui produit le spectacle, deviennent *presque transparents*...

« Se coller », « embrasser » les choses en s'en imprégnant et ne plus seulement les regarder de loin, en restant uniquement spectateur ; devenir acteur de sa propre réalisation : telle est la quête du cinéaste et de l'artiste d'une manière générale, comme le note à nouveau très justement Maurice Merleau-Ponty.

« Le peintre « apporte son corps », dit Valéry. Et, en effet, on ne voit pas comment un esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement. »¹²

¹¹ Dominique Maillet, « Entretien avec Maurice Pialat » in *La Revue du cinéma* n°258, mars 1972.

De même que, c'est en prêtant son corps au monde que le cinéaste peut prétendre changer ce monde en images.

Comment Maurice Pialat a-t-il choisi de rendre visible le monde qu'il filme ?

Comment envisage-t-il son implication lors du tournage et surtout quel regard cherche-t-il à porter sur son environnement ?

« Pour moi, le réalisme n'est pas ce qui se passe aujourd'hui ou ce qui se passe hier. Au moment de tourner, il n'y a pas de temps ; il n'y a pas le présent, le passé (entendu comme historique). Il y a le moment où l'on tourne. »¹³

Si cette dernière déclaration faite par l'artiste sous-entend l'existence probable d'une méthode de travail singulière (sorte de passage obligé dans l'évolution de la création du film qui, comme nous le verrons, conditionne la mise en scène), notons dès lors que ce désir et ce choix d'aborder la scène en faisant abstraction d'une certaine notion du temps, répondent en partie à une esthétique « moderne ».

Le cinéma moderne¹⁴ s'est ouvert à l'actualité, au monde, et à l'histoire, à tout le hors-champ qui a envahi l'écran et fait imploser la *belle* homogénéité du cinéma classique : le concept d'oeuvre autonome et de forme close est invalide.

Unité de but, donc : le réalisateur, ayant le plus souvent rejeté toute fiction préparée, tout système d'écriture qui pourrait par la suite devenir trop présent, cherche à traquer la vérité de l'acteur, de sa mise en situation et de sa mise en action. Le cinéma moderne propose donc un autre regard pour scruter et dévisager le monde. Il s'agit désormais pour le cinéaste de faire venir naturellement ou *violemment* le réel à lui, et surtout d'enregistrer et de mettre à nu la ou les méthodes utilisées pour cette révélation.

Comme le note Alain Bergala¹⁵, la grande question du cinéma, depuis Roberto Rossellini, devient :

« Comment la vérité peut-elle advenir au film ? (...) C'était une question neuve car le problème n'a jamais été, dans le cinéma classique, que la vérité advienne au film. Le film pouvait préférer une vérité mais elle lui était antérieure : dans le contenu du scénario, dans la définition psychologique de ses personnages, dans les présupposés philosophiques du récit qu'il était chargé de traduire en images. Pour la première fois, avec la modernité, le cinéma prend conscience qu'il n'est pas condamné à traduire une vérité qui lui serait extérieure mais qu'il peut être l'instrument de révélation ou de capture d'une vérité qu'il n'appartient qu'à lui de

¹² Maurice Merleau-Ponty, « Le voyant-visible » in *Existence et dialectique*, Editions Presses Universitaires de France, Collection SUP « Les grands textes », Paris, 1971, p. 126.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Notre travail sur le cinéma moderne prend notamment appui sur le programme intitulé *Cérémonies du corps quotidiens*, écrit par Laurent Asséo et François Bovier à l'occasion du festival portant le même nom. Ce festival ayant pour thème le corps dans le champ du cinéma moderne, s'est déroulé du 24 janvier au 07 mars 1994 à l'Université Dufour de Genève.

¹⁵ In préface au *Cinéma révélé* de Roberto Rossellini, textes réunis par Alain Bergala, Editions Flammarion, Collection Champs Contre-Champs, Saint-Amand, 1984, pp. 9-14.

mettre à jour (...). Parmi les cinéastes modernes qui ont eu en commun de croire farouchement que la vérité devait advenir à eux par les moyens du cinéma et par eux seuls, certains allaient pencher du côté d'une méthode douce, propice à la révélation de la vérité (Rivette, Garrel, Duras, Wenders, Rohmer), d'autres allaient préférer la méthode la plus dure qui consiste à traquer ou à forcer cette vérité au tournage, en essayant de faire rendre gorge à la réalité de cette part de vérité qu'ordinairement elle dissimule (Bresson, Straub, Pialat, le Bergman moderne). D'autres enfin, Godard et Eustache par exemple, oscillent sans cesse, et parfois dans le même film, d'un pôle à l'autre. »

Et pour que cette vérité advienne, le film doit devenir le documentaire de son propre tournage. L'intrigue, le sujet et les motivations psychologiques sont relégués au second plan ; ce qui importe désormais, c'est d'en capter la vérité, en instaurant un rapport de viol(ence) et de rapt entre la caméra et l'acteur.

Ainsi, « tout un pan du cinéma moderne - Bresson, Bergman, Godard, Straub, Eustache, Pialat - s'appuiera par moment sur cette conception du cinéma selon laquelle la caméra est chargée d'extorquer à l'acteur l'aveu plus ou moins contrôlé de sa vérité, en enregistrant pour le spectateur les effets de sa propre violence. »

Ce mode de filmage relève plus du dispositif de torture que d'une pure représentation : unité de fonctionnement encore.

Mais le cinéma moderne n'a pas seulement déplacé ou effacé les méthodes de travail du cinéma classique ; cette nouvelle tendance du cinéma n'allait pas uniquement recréer une nouvelle démarche - en l'occurrence celle qui consiste pour le cinéaste à être dans le monde et plus seulement face à lui -. Avec cette rupture et avec ce nouveau rapport de distance face aux êtres et aux choses, c'est une représentation globale de l'être humain qui est bouleversée.

Les corps, les visages, les déplacements sont filmés, montrés et perçus différemment.

« Le cinéma moderne invente donc des corps nouveaux (Jean-Paul Belmondo à ses débuts, Jean-Pierre Léaud, Bernadette Lafont, Juliet Berto, Bulle Ogier, Monica Vitti...), de nouvelles façons de bouger, d'autres rythmes, d'autres voix. »

¹⁶

Jean-Louis Leutrat qui a voulu dans son ouvrage, envisager une nouvelle histoire du cinéma, fondée sur l'évolution des diverses représentations du corps à l'écran, évoque aussi l'écriture filmique *du* mouvement ou *par* le mouvement.

Le cinéma moderne propose un regard neuf qui fait que le mouvement (notamment des corps, notre « matière jaillissante ») instaure immédiatement de nouveaux rapports, de nouvelles données avec le temps et l'espace mais aussi avec l'Histoire et la Mémoire.

Les déplacements (des corps, des visages, des voix, des caméras, etc.) développent une autre consistance et une autre existence pour les êtres et les choses qu'ils enveloppent et qui les enveloppent ; ils développent forcément leur propre écriture, leur

¹⁶ Jean-Louis Leutrat, « Nouveaux corps » in *Le Cinéma en perspective : une histoire*, Editions Nathan Université, Collection Cinéma 128, Paris, 1992, p. 106.

propre langage. Mais ajoutons également qu'avec le cinéma moderne, « **des personnages, pris dans des situations optiques et sonores pures, se trouvent condamnés à l'errance ou à la balade. (...) Ils sont plutôt livrés à quelque chose d'intolérable, qui est leur quotidienneté même. C'est là que se produit le renversement : le mouvement n'est plus seulement aberrant, mais l'aberration vaut maintenant pour elle-même et désigne le temps comme sa cause directe. (...) Ce n'est plus le temps qui dépend du mouvement, c'est le mouvement aberrant qui dépend du temps. (...) L'image-temps directe est le fantôme qui a toujours hanté le cinéma, mais il fallait le cinéma moderne pour donner un corps à ce fantôme.** »¹⁷

Le cinéma de Maurice Pialat s'inscrit indéniablement dans ce refus de la linéarité, de l'homogénéité, de la dramaturgie liée à un certain travail (ou système) d'écriture *trop pesant (trop présent)*, que l'on peut repérer dans le cinéma dit « classique »...ce qui rend ainsi *difficile*, (comme nous l'avancions précédemment), toute analyse filmique basée sur un système de pensée *codifié* ou *déductif*.

Aussi, pour que ce refus prenne un nouveau visage au nom d'une recherche esthétique dite « moderne », Maurice Pialat comme beaucoup d'autres cinéastes, a su remettre en cause la notion de mouvement au sein de son oeuvre.

En effet, avec le cinéma moderne, nous avons pu découvrir de nouveaux personnages ; réticents à l'égard des structures sociales bien définies, à l'égard de règles communes, précises et trop bien établies, ces personnages aux corps errants, itinérants, en décalage ou constamment en possible partance sitôt qu'ils sont présents quelque part, redéfinissent par conséquent les enjeux, le rôle et la place de leurs déplacements au sein même de la fiction et de sa construction.

Comme l'a analysé (certes de façon un peu *légère*) Annie Goldman¹⁸, l'errance par exemple, devient à partir de 1960 le sujet principal de beaucoup de films.

Mais nous pourrions approfondir cette idée en évoquant les films de Roberto Rossellini, inventeur du cinéma moderne. Ingrid Bergman, pour ne citer qu'elle, n'a

t-elle pas souvent incarné l'errance dans *Stromboli*, *Europe 51* ou encore *Voyage en Italie* ?

L'errance qui s'accompagne souvent du phénomène de marginalité, amène alors le ou les héros à se déplacer de lieux en lieux, de villes en villes comme si, à cette liberté physique, s'ajoutait une quête spirituelle. Wim Wenders, Chantal Akerman, Jean-Luc Godard ou Marguerite Duras (pour ne citer que ces cinéastes), amènent ainsi leur regard et leur travail sur le déplacement qui devient, au fil des années, une donnée essentielle dans la construction narrative et esthétique de leurs films.

Le travail de Denise Cayla sera par ailleurs pour nous, une *référence enfouie* importante dans l'avancée de notre recherche, dans la mesure où elle a choisi d'aborder

¹⁷ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Editions de Minuit, Collection « critique », Paris, 1985, pp. 58-59.

¹⁸ Annie Goldman s'est intéressée à la question de l'errance au cinéma dans son ouvrage *L'Errance dans le cinéma contemporain*, Editions Henri Veyrier, Collection Série Essai, Paris, 1985.

le cinéma de Wim Wenders sous un angle d'étude fort intéressant. En effet, elle s'est penchée sur les thèmes de l'errance et des points de repère des personnages présents dans les films du cinéaste allemand. La question du mouvement est selon elle, à la base de sa démarche filmique.

« Le mouvement est la caractéristique de l'image cinématographique ; par le jeu sur les mots 'motion pictures / emotions pictures', Wenders situe le cinéma comme le lieu et l'espace temporel où, par le mouvement conjoint du film à vingt-quatre images par seconde et en route vers eux-mêmes et vers autrui, pourra renaître l'émotion. Il constitue le film et le mouvement comme le support et le moyen par lesquels l'idée du changement entre dans le domaine du possible. Ainsi, le mouvement est la loi que Wenders impose à ses personnages ; le voyage, état transitoire, s'oppose à l'arrêt qui signifierait la mort. »¹⁹

Redéfinir la place et le statut des héros et des personnages dans la fiction, c'est aussi redéfinir leurs déplacements dans l'espace et le temps ainsi que le ou les rôles que peuvent ainsi jouer ces déplacements dans la construction filmique ; se dessinent alors progressivement les enjeux et la problématique de notre recherche...encore faut-il pouvoir comprendre la cause souvent cachée de ces déplacements si fructueux pour la narration...

Parce que si le cinéma moderne ouvre la voie d'un regard neuf porté sur le monde ; parce que si le cinéma moderne délègue ce même regard à une nouvelle forme de personnage au sein de la fiction, il est, par conséquent, *presque normal ou logique* de voir le déplacement devenir un enjeu et/ou un *outil narratif* important dans la conception du film.

Cette nouvelle démarche associée à la question du déplacement n'aurait-elle pas vu le jour à un moment précis...lorsque le monde a découvert l'horreur des camps de concentration ?

Si l'on se réfère à Serge Daney²⁰, la perception que l'on a pu avoir des corps - et surtout la perception que l'on a pu avoir du monde entier - a changé à un moment-clé, moment qui correspondrait à la véritable naissance du cinéma moderne : c'est lorsque le monde entier a découvert (car il s'agissait bien d'une découverte) la catastrophe des camps de concentration, le désastre de la déportation, du déracinement et des déplacements de foules entières. Dès lors, l'être humain et plus particulièrement son corps, ne peuvent plus être filmés *n'importe comment*.

Le déplacement de la caméra ne peut plus avoir le même statut et ne peut plus avoir le même « discours » que par le passé ; c'est ce qu'explique Serge Daney dans son article intitulé *Le Travelling de Kapo* en se référant pour sa part à un article écrit en juin 1961 par Jacques Rivette. Cet article du cinéaste paru aux *Cahiers du cinéma*²¹, fut une

¹⁹ *Les personnages des films de Wim Wenders sont constamment en mouvement et le besoin de communiquer avec autrui serait la principale motivation de leurs déplacements : telle est la thèse que développe Denise Cayla dans son ouvrage intitulé Errance et points de repère chez Wim Wenders, Editions Peter Lang / Editions scientifiques européennes, Collection Contacts Série III - Etudes et documents - Volume 25, Paris, 1994, pp. 03-04.*

²⁰ Serge Daney, « La rampe (bis) » in *La Rampe*, Editions Gallimard, Collection Cahiers du cinéma, Poitiers, 1983, p. 174.

révélation pour Serge Daney qui comprit alors à l'époque, que le cinéma avait changé en devenant « moderne ».

La modernité jaillit avec une certaine prise de conscience : celle de devoir regarder le passé et de devoir en référer au présent.²² Jacques Rivette avait dénoncé un mouvement de caméra dans le film *Kapo* de Gillo Pontecorvo. Ce travelling *en trop*, mettait en scène le cinéma (ou plutôt c'est le cinéma qui se mettait en scène lui-même) et dénaturait par conséquent la séquence et son discours. Le mouvement de la caméra prenait le pas et cassait les distances qu'il aurait fallu prendre ou préserver avec le moment. Le mouvement de caméra en question devient *narratif* ; en devenant spectacle, il s'impose. Peut-être aurait-il fallu alors envisager cette scène d'*un point de vue plus descriptif* ? Peut-être aurait-il fallu laisser le réel venir à soi et ne pas succomber à la tentation d'aller le chercher en provoquant son irruption par ce mouvement *déplacé* ?

« Dans son article, Rivette ne racontait pas le film, il se contentait, en une phrase, de décrire un plan. La phrase, qui se grava dans ma mémoire, disait ceci : « Voyez cependant, dans *Kapo*, le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés : l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris. » Ainsi un simple mouvement de caméra pouvait-il être le mouvement à ne pas faire. »²³

Le déplacement de la caméra devient dès lors, *une affaire de morale* ; en effet, avec ce nouveau regard, avec ce regard que le cinéma moderne porte sur les êtres et le monde, tout mouvement, tout déplacement physique et/ou 'technique' s'inscrivent dans un contexte, jusqu'ici absent. Le déplacement se charge ainsi d'un passé, d'un discours, d'une morale ou d'un état d'esprit qui identifieront cette « modernité » du cinéma.

Roberto Rossellini et le cinéma moderne posent alors plusieurs questions.

Avec eux, apparaissent d'autres personnages qui nous proposent d'autres thèmes encore (peu) inexplorés par le cinéma. Le mouvement (l'errance, le déplacement, la violence, le voyage, etc.) devient le moteur de la construction filmique et souvent le sujet-clé de l'histoire.

Les acteurs-personnages, le cinéaste et la conception entière du film sont motivés et sont fondés autour du mouvement.

Serge Daney, qui dans l'un de ses entretiens, a insisté sur l'amalgame ou le

²¹ Jacques Rivette, « De l'abjection » in *Cahiers du cinéma* n°120, juin 1961.

²² Cette idée selon laquelle la modernité du cinéma serait liée à un regard (absent jusqu'alors) sur l'Histoire, a été développée par Alain Bergala cité précédemment mais s'est aussi affirmée dans les écrits de Youssef Ishagpou et notamment dans son ouvrage *Le Cinéma*, Editions Flammarion, Collection Dominos, 1996, p. 74. « *Au lieu que le spectateur soit projeté au centre du film, l'oeuvre est exposée devant son regard, se situe et situe le spectateur dans le hors-champ. Ce hors-champ extérieur est le monde, l'historicité, qu'il s'agisse de l'histoire tout court, de l'histoire du cinéma, ou de la présence de la caméra.* »

²³ *On retrouve l'article intitulé « Le travelling de Kapo » dans Persévérance de Serge Daney - Entretien avec Serge Toubiana - , Editions P.O.L, Paris, 1994, pp. 13-39.*

rapprochement que l'on peut établir entre le voyageur et le cinéphile, entre le voyage et le cinéma, nous rappelle que les films qui nous ont marqués, nous spectateurs, sont souvent les films conçus selon une logique particulière : celle du déplacement.

Pour lui, le cinéma moderne a pu naître avec et grâce à cette logique.

« Et je suis content d'en être, via mon corps et à travers cette expérience de la marche, le passeur : passer d'un plan nul à un autre qui restera. Fellini est grand dans la mesure où il ne filme jamais un morceau de bravoure sans montrer le plan d'avant et celui d'après, c'est ce que j'ai appris à aimer chez lui - il pense ses films selon une logique de promeneur. (...) Le marcheur est celui qui accepte cette idée que le spectacle est toujours déjà commencé. »²⁴

Dès son premier film, Maurice Pialat affirme une démarche prononcée pour le voyage. L'écriture même de ce premier court-métrage sera axée sur cette logique du déplacement ; déplacement sous forme de visite guidée à travers les tristes cités ouvrières de la banlieue parisienne. *L'Amour existe* est une avancée, une progression et une étude presque urbanistique de la périphérie et se révèle être déjà un regard sur ces *espaces rejetés, déplacés, « en dehors de », « extérieurs à »* (la capitale).

La construction de la première séquence de ce documentaire est entièrement basée sur le mouvement lent d'une caméra qui, petit à petit (sans brutalité ni précipitation), plonge le spectateur dans un univers presque inconnu.

La caméra qui se déplace en travelling avant, a une fonction bien précise : « l'exploration ». Le déplacement ininterrompu de cette caméra dynamise non seulement ce début de film (comme si le cinéaste prenait le soin d'introniser, d'inviter ou d'intégrer le spectateur au sein des quartiers visités), mais elle explore également un *monde nouveau* ; elle dégage et propose plutôt un nouveau regard (ethnologique, ethnographique ?) sur le monde. En effet, la succession de plusieurs lieux *décrits* par une voix-off - qui n'hésite pas, à la manière d'un guide, à donner des indications géographiques à la fois précises et déroutantes -, dénote une volonté certaine de créer une identité, une *consistance* à l'espace. Le mouvement devient alors véritablement le moyen de *montrer* et de *raconter* l'espace exploré et dévoilé (immeubles, jardins, industries, rues, routes, etc.).

Pour illustrer notre propos, nous pourrions prendre un extrait précis du découpage et du commentaire in extenso²⁵ de ce film (*L'Amour existe*) réalisé en 1960.

Découpage : Des moulins de Pantin, on panoramique sur la route qui la borde pour cadrer en fin de course en plan d'ensemble les toits de wagons stationnés sur des voies de triage. Un long travelling avant sur une route, pour cadrer en fin de course une vieille épicerie-café.

Commentaire in extenso : La banlieue triste qui s'ennuie défile grise sous la

²⁴ *Ibid.*, p. 124.

²⁵ L'intégralité du découpage et du commentaire in extenso du court-métrage *L'Amour existe*, est parue dans *L'Avant-scène* n°12, 15 février 1962.

pluie. L'ennui est le principal agent d'érosion des paysages pauvres. Les châteaux de l'enfance s'éloignent, des adultes reviennent dans la cour de leur école - comme à la récréation - puis, des trains les emportent.

A plusieurs reprises les mots « travelling » et « panoramique » seront employés dans l'écriture de ce court-métrage. Les mouvements de caméra accompagnent le commentaire et sont un moyen narratif de représenter et de *raconter* le déplacement (des populations, du spectateur, du voyageur qui observe le monde derrière sa caméra).

La voix-off *glisse* également sur les images et dépeint le parcours de voyageurs, de banlieusards ou d'enfants des cités. Le métro, la voiture et le train sont montrés comme des échappatoires à l'ennui des quartiers construits en hâte. Le film raconte le périple de populations ballottées, entraînées dans des sortes de flux ou autres marches collectives.

Ainsi, dès son premier film, Maurice Pialat *annonce* sa vision du monde ; dès les premières images, il affiche sa démarche : faire du *déplacement* un élément récurrent, mais surtout une fonction décisive dans le récit et une figure déterminante dans la construction narrative et esthétique de ses films.

Comment faire alors du déplacement un élément constructif aux vertus narratives pour la fiction ? De quelles manières imaginer ce déplacement comme l'un des moyens pertinents de raconter des histoires ?

Aussi, dans ses fonctions les plus explicites, le déplacement devient un thème fort (parce que constant) dans les films de Maurice Pialat.

L'Enfance nue (premier long-métrage du cinéaste), par son sujet tout d'abord, est l'*étude* d'une progression géographique effectuée par un enfant qui a été abandonné par ses parents.²⁶

Son errance l'amène à rencontrer de nouvelles familles et à se déplacer de villes en villes, de maisons en maisons. L'histoire est donc souvent, chez Pialat, marquée par le voyage, l'errance ou les trajets quasi constants (pour ne pas dire incessants) des personnages principaux qui s'avèrent être foncièrement *instables*.

Pour Joël Magny, « les personnages authentiquement 'pialatiens' sont toujours, d'une façon ou d'une autre, des êtres décentrés, déplacés aussi bien dans l'espace que par rapport au groupe social (ou simplement la famille) dont ils sont issus. En transit la plupart du temps. Partir, rester, revenir ? Ils ne tiennent pas en place parce qu'ils n'ont pas de place. L'image symbolique de cette situation

²⁶ Notons que la problématique du déplacement qui constitue la base de ce nouveau travail, est née dans nos recherches précédentes et notamment au sein de notre mémoire intitulé : *L'Enfance nue ou l'errance physique de François dans le film de Maurice Pialat*, Mémoire de D.E.A de Langue, Littérature et Civilisation Françaises, dirigé par André Gardies, co-dirigé par Jacques Gerstenkorn, Université Lumière Lyon 2, septembre 1996. En étudiant le parcours initiatique de François (au sein de ses familles ou de groupes sociaux divers, au sein de l'espace et du temps), nous avons ainsi dévoilé les mouvements physiques et verbaux de l'enfant en les mettant en rapport avec les choix narratologiques du cinéaste. Les mouvements de l'enfant sont à la base du récit, de son écriture, dans son contenu et dans sa construction ; le corps de François est un corps-passeur car il est le lien entre la diégèse et le monde spectatorial : telles sont les pistes importantes dégagées au coeur de notre mémoire de D.E.A, que nous nous efforcerons d'utiliser comme point(s) de départ(s) de ce travail de Doctorat.

presque ontologique de l' 'homo pialatus' se trouve au début de *L'Enfance nue*, lorsque Simone n'entendant pas François qui se trouve dans sa chambre, le fait descendre auprès d'elle, pour le chasser quelques instant plus tard. Les expulsions brutales - souvent accompagnées d'un retentissant 'Fous le camp !' - sont d'ailleurs un motif récurrent de l'oeuvre de Pialat au même titre que les portes ou les escaliers chez Bresson. »²⁷

La scène est alors le lieu des départs et des arrivées ; elle devient le lieu privilégié des irruptions des corps des personnages, qui partent et reviennent sans cesse, mettant ainsi la narration à l'épreuve en ce sens que ce sont souvent ces déplacements physiques imprévus et incontrôlés qui deviennent la matière première du récit. Le déplacement est donc à envisager dans son aspect le plus physique ; à savoir que les corps (des acteurs-personnages) sont la véritable *matière jaillissante et fondatrice* de la narration chez Maurice Pialat.

En ce sens, le film est en constante mutation. Sans cesse court-circuitée, toujours déplacée, la narration se doit d'accepter et d'intégrer les mouvements des corps ; ces corps qui sont comme des piliers significatifs pour le spectateur (dans sa lecture et dans son propre déplacement au sein du film), ces corps, sorte de *substance* pleine de sens et pleine de discours à *décoder*, sorte de *réservoir* plein d'histoires et de vérités concernant les personnages de l'histoire racontée.

Ainsi, comment la narration peut-elle exister sur l'idée qu'à tout moment, peut surgir un corps *venu du réel* qui *déstabilisera* et donnera du coup un nouveau sens et une nouvelle direction à une trame narrative fictionnelle qui semblait pourtant prendre sa place au coeur du film ? Comment peut-on raconter des histoires quand intervient ce qui relève de l'*inarticulable*, quand surgissent ces corps en déplacements perpétuels, apparaissant et disparaissant en laissant derrière eux des *traces de réel* avec lesquelles il faudra créer, raconter, exprimer ? Comment créer avec ces déplacements physiques qui semblent *malgré tout* porter et supporter l'émergence de la narration au point que le film entier semble se nourrir constamment de ces écarts, de ces manifestations physiques, sensibles et *accidentelles* ? Comment créer avec l'accident, la sortie de route, l'écart...le déplacement (sous toutes ses formes) ?

Comment faire de ces déplacements physiques un élément narratif quand leurs causes ou leurs origines semblent, *au premier abord*, oubliées et absentes du récit ?

Comment exploiter la figure du déplacement sans risquer d'immerger les personnages dans des situations où le réel *trop présent*, pourrait les déconnecter d'une histoire fictionnelle espérée (au bout du compte) par l'auteur et le spectateur ?

Mais au fond, quelle est la cause ou l'origine de ces déplacements physiques ?

Car, telle est la question qui *hante* toute analyse de l'oeuvre de l'auteur lorsque l'on veut considérer les motivations et comportements des personnages dont la consistance psychologique laisse souvent, pour ne pas dire toujours, la place à la consistance corporelle.

La communication entre les êtres (dans ses absences ou ses carences, dans sa

²⁷ Joël Magny, *op. cit.*, p. 53.

perte ou dans sa conquête) est-elle ou représente t-elle la cause ou la conséquence de ces déplacements, révélateurs d'une perturbation vécue par les personnages ?

Notre thèse ne serait-elle pas finalement fondée sur la recherche d'une réponse à cette question fondamentale qui nous transportera (*nous déplacera*) vers la quête d'une cause manifestement cachée, continuellement absente et éternellement évitée ?

S'il est impossible pour le moment de savoir si le déplacement du personnage est un moyen de communiquer et le résultat d'une recherche intime, *silencieuse* et inconsciente, il est raisonnable d'affirmer présentement qu'il est, en tout état de cause, un *moyen de représentation* (ajoutons que nous ferons confiance, au départ de notre démonstration, à ce postulat).

Le personnage et ses parcours *purement* physiques sont donc, avant tout, à prendre en tant qu'*objets narratifs* au coeur du film.

Nul doute alors que les mouvements de son corps sont des figures déterminantes qui participent à cette écriture dite du « déplacement », motivée par une démarche de réalisation singulière que nous étudierons au cours de ce travail.

En somme, la question pourrait être : la représentation de l'univers filmique créé par Maurice Pialat, passe t-elle par le *déplacement* et si c'est le cas, quelle est la nature et le poids de ce *déplacement* dans la construction narrative et esthétique de ses films ?

Comment raconter ? Le « comment raconter ? » ou les réponses à cette vaste question peuvent-ils prendre vie grâce aux déplacements et aux usages qui en sont faits ?

Il s'agira donc pour nous de chercher et de comprendre la présence et la signification des déplacements au sein du cinéma de Maurice Pialat...leur nature mais également leur origine, leurs causes et leurs conséquences, que ce soit du côté de la construction narrative, du côté de la démarche créatrice du cinéaste ou du côté du personnage

lui-même dont le corps nous rappelle à chaque fois sa force et la capacité qu'il a, à donner du sens aux récits, aux films et à l'oeuvre entière du cinéaste.

A travers quelques exemples précis, qui constitueront par ailleurs les points de repères essentiels dans l'étude complète des longs-métrages que Maurice Pialat a réalisés pour le cinéma, nous nous attacherons à dégager les enjeux et par conséquent les éléments liés au déplacement, qui structurent chacune de ses créations.

Van Gogh, L'Enfance nue, Police, et Passe ton bac d'abord (pour ne citer que ces films représentatifs de quatre chapitres distincts), nous permettront de nous pencher notamment sur le déplacement du sens discursif qui engendre une construction verticale du récit chez Pialat. La création du récit passe par certaines idées ou figures narratologiques précises que nous tenterons de mettre à jour.

Le déplacement se manifeste dans la structure narrative du film et conditionne une lecture spectatorielle sur laquelle nous nous attarderons dans un second temps.

Le cinéaste utilise notamment l'absence de cause et le corps comme « pivot narratif » pour impliquer et placer le spectateur dans une *lecture filmique particulière*. Le sens de ses récits, les divers écarts ou circulations qu'il *fait subir* à la construction narratives de

ses fictions, influencent de fait l'architecture de ses histoires et composent par conséquent, (presque logiquement serions-nous tenter d'écrire), une esthétique que le montage viendra, par la suite, affirmer. C'est toute une stratégie et un rapport de coopération filmique vis-à-vis du spectateur, qui sont ainsi créés.

Le premier type de déplacement que nous étudierons concernera donc celui du « sens » au coeur de la narration, autant du point de vue de sa construction que du point de vue de son appropriation par le spectateur.

Loulou, La Gueule ouverte, Nous ne vieillirons pas ensemble et *A nos amours* constitueront une base de réflexion pour notre seconde partie. En effet, le réalisateur cherche la fiction et l'événement (fictionnel) comme un chercheur, un explorateur, un ethnographe recherchent l'inconnu, l'imprévisible ou tout ce qui dans l'être humain (tout ce qui le constitue physiquement) pourra changer, déplacer et construire sa propre vision du monde mais également la narration filmique. Au travers d'un travail particulier sur les marques de l'espace et du temps au coeur de la scène filmique et par le biais d'un regard et d'une démarche documentaires sur le monde, Maurice Pialat raconte, met en place, une fiction en perpétuel déplacement, c'est-à-dire attirée ou influencée par une esthétique dite « réaliste ».

C'est ainsi que se construit presque naturellement un récit lui aussi en perpétuelle évolution et véritable témoin du télescopage entre ce qui relève du réel (imprévisible mais constamment sollicité) et ce qui relève d'un monde fictif créé, préparé, écrit et attendu (du moins espéré). Nous verrons donc comment s'inscrit l'événement fictionnel dans un cinéma qui oscille sans cesse entre deux démarches, deux méthodes qui prouvent dans leur articulation que c'est dans la remise en question quasi constante d'une vision sur le monde et les êtres, que parvient à se créer l'identité d'un tel cinéma.

Le type de déplacement que nous étudierons sera donc celui d'une méthode de travail particulière fondée sur la « captation » et les liens alors établis avec la création narrative et esthétique de certains films de l'auteur.

Le Garçu, Sous le soleil de Satan et quelques autres films de l'auteur seront enfin des exemples importants dans l'étude précise des relations complexes qu'entretiennent les personnages ; la recherche de l'autre et ce désir ou ce besoin de vouloir s'en séparer sans cesse, pourraient être non seulement la grande (mais sûrement pas la seule) motivation des personnages, mais également la cause de leurs déplacements, à moins que ces déplacements n'aient une origine ou une cause beaucoup plus lointaine, profonde et surtout mal assumée, qu'il nous appartient de déceler : le mystère reste entier...

Comment le cinéaste raconte t-il *cette* recherche inconsciente et surtout, comment réussit-il à faire d'un personnage en particulier (qui de plus, est la plupart du temps, absent) un élément important dans le récit du film, une figure déterminante pour la construction narrative et au coeur d'une oeuvre cinématographique, qui commença à prendre vie dès 1968 (avec *L'Enfance nue*).

Comment un personnage peut-il devenir la quête des autres personnages qui l'entourent et, du coup, l'origine d'une construction narrative filmique ?

Nous tenterons de mettre en lumière l'intimité profonde (*invisible*) des personnages dont l'existence physique semble être *inconsciemment* liée à l'histoire d'un être presque oublié, absenté mais secrètement recherché.

Nous tâcherons de montrer que le corps chez Pialat est langage au même titre que la parole et c'est ce déplacement avorté, échoué ou réussi vers l'oralité qui constituera le point d'arrivée de notre étude.

Sur toutes ces hypothèses de départ, nous tenterons donc d'analyser, en trois parties distinctes, les déplacements des acteurs, des personnages, de leur corps et de leurs mots au sein de l'espace et du temps ; déplacements symboliques, narratifs, géographiques et physiques, notre démarche consistera à analyser la narrativité des films de l'auteur, afin de comprendre dans quelles mesures ces déplacements peuvent influencer, conditionner, être mis au service ou participer tout simplement à la construction du récit et à celle d'une esthétique filmique particulière (c'est-à-dire « *réaliste et moderne* »).

En nous rapprochant des personnages et en étudiant leurs déplacements (au sein d'un récit sans cesse malmené), nous espérons alors pouvoir dégager les enjeux narratologiques propres au cinéma de Maurice Pialat pour *démontrer* ainsi, que la construction narrative et esthétique des films de l'auteur *passent par* une stratégie ou une dynamique dite du « déplacement ».

Tout porte à croire que le cinéma de Maurice Pialat prend sa source et ses repères fondateurs, dans les forces de rupture, dans les béances d'une narration sans cesse mise à l'épreuve des personnages et surtout de leurs déplacements physiques, qui deviennent vite les figures essentielles et constitutives de la création, de sa composition et finalement de son interprétation (par le spectateur).

Finalement, toute la question est de savoir si les déplacements des personnages chez Pialat et la recherche de leur(s) origine(s) sont un point de repère pour eux et pour nous (spectateurs), dans la lecture que nous ferons du film et si, ces mêmes personnages, font de leurs déplacements un moyen et une progression énergiques, qui pourraient être motivés et trouver une finalité dans une idée chère à Bruno Bettelheim, résumée dans ces quelques lignes :

« Renaître, être capable d'émotions, et même désirer être aimé ne constituent pas une existence pleinement humaine. Il faut encore pouvoir être actif, pouvoir tendre délibérément la main à autrui pour obtenir chaleur et affection, pouvoir oser combler soi-même le fossé entre soi et l'autre, tendre la main et changer en intimité la séparation physique des corps, aimer et pas simplement aimer être aimé. »²⁸

²⁸ Bruno Bettelheim, *La Forteresse vide*, Editions Gallimard, Collection Connaissance de l'Inconscient, 1969.

Première partie Le déplacement du sens discursif ou la construction verticale du récit

Comme première approche du « déplacement », considérons le « sens » : celui, du récit, de l'organisation des images proposées et forcément, celui de la lecture spectatorielle, lecture spectatorielle quelque fois *dirigée*, pour ne pas dire *contrôlée* et (par conséquent) *déplacée* elle aussi, (disons plutôt *en déplacement constant* selon une direction et un agencement proches de « la verticalité »), par des effets et des choix narratifs déterminants dans la construction filmique, que nous nous proposons d'étudier dès à présent, dans le premier chapitre de notre travail.

Aussi, le film *Van Gogh* nous servira de premier exemple pour (dé)montrer à quel point le récit chez Pialat, se construit sur une *conception particulière* de la narration et sur des subtilités à déceler du point de vue des déplacements du sens discursif.

Car, si les personnages bougent et voyagent, si le récit proposé est structuré en fonction de leurs déplacements au coeur de l'image, si leur corps et leurs mouvements sont le reflet ou la résonance du poids et des enjeux de leurs relations, il n'en est pas moins vrai que l'événement fictionnel - dont nous nous attacherons à définir *précisément* la nature, dans le second chapitre de notre travail -, est amené et placé de façon pertinente et stratégique au sein du récit filmique²⁹, même si sa *préparation*, du moins, son écriture, donnent l'impression d'être constamment *chassées* (voire éliminées) au

profit d'une certaine exploration *approximative* ou *improvisée* du réel.

Ainsi, nous nous efforcerons dans les premières pages de cette partie, d'étudier les déplacements du sens (du discours filmique) et nous tâcherons d'exploiter cette piste de travail (qui nous paraît être, à ce stade de notre recherche, capitale dans la problématique et dans le cheminement que nous nous sommes imposés), pour tenter de voir, notamment, en quoi ces déplacements sont ou (*nous*) apparaissent comme « verticaux » ; déplacements du sens discursif donc, que l'on retrouve dans une *démarche artistique*, mais également dans l'évocation et la mise en place de l'événement au travers de toute la *lecture* que l'on pourra avoir du film et de son récit en particulier.

Pour aller plus loin, disons que le spectateur est en face d'un récit qui le *provoque* ou *l'interpelle* en proposant un agencement des événements filmiques dont les origines semblent être toujours sacrifiées au profit des conséquences et où les faits ne semblent pas non plus être présentés par des liens (classiques ou naturels) de causes à effets (l'essence même du cinéma de Pialat ne se situerait-elle pas ici ?).

La représentation de l'événement filmique n'existerait donc pas sur les bases d'un *cheminement causal*.

Ainsi, si la construction fictionnelle réside sur ces postulats narratologiques qui mettent en avant des déplacements subtils que le spectateur devra s'approprier *s'il veut évoluer*, posons-nous alors la question de savoir ce qui permet à ce même spectateur d'évoluer et de progresser au coeur du récit et, plus largement, au coeur du film tout entier.

Quels sont les enjeux de sa coopération avec le film ? Quelle en est la nature exacte ? En quoi les déplacements du sens discursif jouent-ils un rôle dans la relation étroite que le spectateur entretient avec le film ?

Le corps du personnage et ses déplacements dans la scène semblent être le lien créateur, la *passerelle*, les fondations ou le fil d'Ariane qui permettent cette progression spectatorielle au sein de la narration.

Ce corps semble être le *ciment* du film, *l'objet fondateur* de la scène, le prétexte,

la cause et la conséquence de la progression de l'histoire ; il se veut être également le support des rapports de coopération qui s'engagent entre le film et le spectateur.

Il sera enfin (comme nous le vérifierons), le moteur du récit, ce qui, au final, apportera en partie un contenu narratif au film, ce même film qui trouvera dans les déplacements physiques des personnages engagés, *la possibilité toujours ouverte et sans cesse fructueuse* de proposer une histoire au spectateur.

Pour toutes ces raisons et sur toutes ces hypothèses, le corps du personnage s'impose comme la (seule) voie à suivre (?)...cette voie qui ouvre la question de la

²⁹ Car, comme le note très justement André Gardies, « *le récit filmique, ce n'est donc pas du récit mis en images et sons, mais des images et des sons agencés de façon à produire du récit. Il s'agit alors d'analyser en quoi le langage et l'expression cinématographiques sont susceptibles de produire de la narration et non d'envisager le film comme un ensemble de réponses audiovisuelles à des questions narratives.* » André Gardies, *Le Récit filmique*, Éditions Hachette Supérieur, Collection Contours Littéraires, Paris, 1993, p. 11.

création narrative, en rapport étroit avec l'engagement du spectateur vis-à-vis de la fiction filmique.

Manifestement et d'un point de vue narratologique, les récits des films de Maurice Pialat intriguent, remettent en cause et stimulent le spectateur qui tente

- comme à chaque fois qu'il est confronté à un récit filmique d'ailleurs -, de se frayer une route, un chemin afin d'entendre, comme nous le rappelle André Gardies, une

voix ; cette voix, qui est l'essence même de la narration et de son appropriation et qui reste à l'origine de l'action de « raconter » : « ***Ainsi, raconter c'est faire entendre une voix. La voix physique propre à l'oralité bien sûr, mais aussi celle, plus métaphorique et non moins réelle, qui bruisse sous l'agencement des mots et des phrases, sous l'agencement aussi des images et des sons. Voix que j'appelle et qui, semblable à celle des Sirènes, m'appelle, me fascine et proprement me capture. Pourtant voix si ténue et si légère qu'elle échappe à l'emprise théorique. Elle ne saurait, ici, faire l'objet d'un exposé méthodique, néanmoins elle sera présente, mais comme une sorte d'horizon lointain, qui s'éloigne à mesure que l'on avance, et qui pourtant désigne la direction à suivre.*** »³⁰

C'est sur la piste que nous venons d'ébaucher, que nous allons tenter d'écouter (et non plus d'entendre - comme tout spectateur -) cette voix dès à présent...

I.1 Van Gogh : exemple d'un déplacement symbolique vers la mort

a). Ecriture d'une mort annoncée

Les films *La Gueule ouverte* et *Le Garçu* ont, comme principal déroulement narratif, la mort.

Ces films, comme beaucoup d'autres, ont des récits fondés sur la disparition d'un personnage souvent relégué au second plan, du moins dont l'importance au sein du récit et de sa progression, reste cachée, subtilement voilée ou *déplacée* en arrière-plan *jusqu'à un certain point et jusqu'à un certain moment*.

C'est donc sur cette démarche narrative qui fixe la mort comme une finalité annoncée dès le départ et irréversible dans la vie des personnages, que se construisent ces récits.

Sur la base d'une mort prévue et révélée très tôt au sein du film, se constitue donc et se met en action, une histoire qui est, du coup, *sous-tendue* ou conditionnée par cette rupture finale, attendue de tous (des personnages et du spectateur avertis) ; cette rupture pouvant être une disparition, un départ ou, comme nous l'avons déjà noté, la mort d'un personnage secondaire, secondaire dans sa présence et dans son influence par rapport

³⁰ Ibid., p. 12.

aux autres personnages qui l'entourent.

Prenons, comme exemple précis, l'histoire de *La Gueule ouverte* ; la mère agonisant à l'hôpital, est sans aucun doute le moteur du récit. Elle est la plaque tournante et le carrefour qui relie les itinéraires de tous les autres personnages ayant un lien de parenté avec elle.

Sa présence physique n'a que très peu d'importance ; en revanche, sa position en tant que *personnage inactif* a un rôle déterminant sur l'ensemble de la narration filmique.

En fait, c'est son histoire et plus précisément sa mort qui structure le film. Pourtant, le récit présente *aux premiers abords*, d'autres personnages tels que le père, le fils, ou la belle-fille, mais ce sont leurs réactions et leur vie quotidienne face à la mort de cette femme (qui n'est pourtant pas le personnage principal du film), qui fondent l'histoire et la mettent en forme en la structurant et en lui donnant un sens.

En surface, au premier degré de la lecture filmique, les personnages les plus présents à l'écran (les personnages principaux ?), créent l'histoire du film, leur propre histoire en somme, qui est sans cesse motivée, enrichie et alimentée *en profondeur* par la maladie de la mère dont les jours sont comptés.

Plus subtile car plus enfouie dans le récit - qui présente ainsi, comme beaucoup d'autres récits filmiques, plusieurs degrés de lecture dans sa constitution -, la question de la séparation du couple dans *Nous ne vieillirons pas ensemble*. Même si ce film fera l'objet d'une étude plus précise ultérieurement, évoquons rapidement l'histoire qui met en scène deux êtres qui se déchirent.

Ce qui fait la force d'un tel scénario, tient dans cette séparation, cette rupture finale et irrévocable, que l'on sent proche et qui guette les personnages à chaque scène, guidant par ailleurs le spectateur dans sa progression. Le récit s'appuie en fait sur cette rupture, inexistante en tant que telle, mais qui pourtant s'affirme en mûrissant à chaque plan. Elle s'immisce au fil des scènes et *sous-tend* l'histoire toute entière ; histoire qui trouve ses fondations dans cet événement caché, sournois, silencieux et lointain mais prêt à surgir *n'importe quand* pour mettre un terme au film. Dès le départ, on connaît la fin du film qui se profile *à l'horizon* : aucune surprise donc pour le spectateur quant au devenir des personnages. La dispute sur le marché lors du tournage du film de Jean, est un point de repère important pour le spectateur qui saisit alors, et ce, dès le début du film, la nature des relations que cet homme entretient avec sa concubine (Catherine). Leur rupture devient du coup un enjeu narratif important ; enjeu qui travaillera ainsi le récit en profondeur, en le stimulant, en l'activant sans cesse et en lui donnant du coup, un véritable poids au sein du film.

Pour prendre un autre exemple, évoquons sûrement l'un des plus frappants. Ainsi, comme le note le critique de cinéma Philippe Roger dans l'un de ses articles consacré au film *Le Garçu*, la disparition d'un être, d'un personnage (qu'il tienne une place centrale ou secondaire dans l'histoire), est finalement à l'origine du récit et de sa construction dans l'oeuvre cinématographique de Maurice Pialat.

« Et d'abord l'affiche, qui induit en erreur ; le « garçu » du titre n'est pas le garçon de l'affiche... Cette fausse piste n'est certainement pas un gag. Puis, en bonne logique d'analyse, on peut s'interroger sur le début et la fin du film. Là aussi, une

surprise par rapport à l'affiche : le très présent Gérard (Depardieu) est absent de la scène introductive, ainsi que du plan final. Le Garçu démarre par une scène à deux, qu'on pourrait intituler « la femme et l'enfant d'abord » ; un enfant et sa mère, sans le père. Le film se coupe, en fin, sur un plan isolant la mère, toute en larmes retenues : Gérard reste off ; hors-jeu. Autre angle d'attaque possible : les scènes-clefs qui restent, après coup, dans la mémoire du spectateur. Il y a là certes une part subjective, mais le choix opéré n'est pas arbitraire ; il correspond forcément à des noeuds du film. Les deux moments qui me semblent s'imposer sont la danse des visiteuses médicales, d'une part, et d'autre part, la tranche de jambon. Dans les deux cas, le personnage masculin se trouve relégué à la condition d'un spectateur tenu à distance du centre de l'action. Assis à une table à l'autre bout de la salle de l'hôtel, Gérard observe de loin les évolutions des danseuses sur la piste ; bien plus tard, alors que le film va s'interrompre, le même Gérard fera semblant de manger la tranche de jambon que lui tend son fils, de l'autre côté de la vitre du café. L'absence de contact réel est rendue plus cruelle par la proximité objective (l'épaisseur d'une vitrine). Qu'est-ce donc que l'homme (masculin) pour Pialat ? Ce qui disparaît. Le confirme le plan terrible du lit vide, de ce lit auquel on vient d'ôter le poids mort du cadavre du grand-père, le vrai « garçu ». »³¹

Le film *Le Garçu*, raconte-t-il l'histoire de Gérard, de son fils et de leur séparation, de leur disparition du cadre ou de l'histoire, ou s'agit-il plutôt d'un film sur le grand-père, le garçu ? Où est-ce *tout simplement* un film fondé sur ces parcours multiples ?

Nous nous attacherons à répondre à cette question (si tant est qu'il puisse y avoir une réponse) plus tard, lorsque nous nous pencherons sur le rôle et le statut narratifs des personnages des films que nous choisirons d'étudier.

En ce qui concerne *Van Gogh*, Maurice Pialat aurait hésité à donner un autre titre à son film, qu'il aurait voulu appeler *La Fille du docteur Gachet* ; l'intérêt d'une telle remarque vient du fait, que s'il l'avait réellement fait, *Van Gogh* aurait alors probablement eu, dans sa structure narrative, des points communs avec les deux films cités précédemment. En effet, de part le titre même du film, et de part la présence de Marguerite Gachet dans le récit, c'est la vie ou une partie de la vie de cette dernière que nous aurions pu suivre et son histoire aurait donc été, en quelque sorte charpentée par la mort progressive du peintre, relégué alors pour sa part, au second plan de l'histoire. Mais cette hésitation quant au titre du film marque bien l'importance de Marguerite Gachet dont la place au sein du récit n'a rien à envier à celle de Vincent Van Gogh. *Van Gogh* (dont le titre est pourtant très explicite et très évocateur ou annonciateur) ne serait-il pas plutôt, sous divers aspects, un film sur la fille du docteur Gachet plus qu'un film sur le peintre, dont la présence reste parfois voilée par cette femme ?

Cela dit, s'il l'on compare le film *Van Gogh* au *Garçu*, l'ambiguïté quant au sujet traité, n'est pas aussi forte qu'il n'y paraît.

En effet, *Le Garçu*, malgré son titre, - nous l'avons déjà évoqué dans les lignes précédentes, en citant un extrait d'un article de Philippe Roger -, n'est pas un film sur le grand-père (le garçu), mais bel et bien un film sur son fils et son petit fils ; ceci est donc la

³¹ Philippe Roger, « *Le Garçu* » in *Jeune Cinéma* n°234, novembre/décembre 1995.

preuve que la narration chez Pialat ne relève pas forcément d'un acte linéaire et explicite par rapport à un titre, ou à un personnage central (dont la principale mission serait alors de guider *sereinement* ou en toute logique la lecture spectatorielle), mais plutôt d'un tour de force, d'un déplacement (narratif), avec en point de mire, une mort, une disparition ou une séparation et en tout état de cause une rupture entre un et plusieurs personnages du film.

Notons pour le moment et sans aller plus loin, que le récit filmique chez Pialat prend souvent appui, dès le départ, (c'est-à-dire dans les premières séquences ou même souvent dans les titres mêmes des films), sur une déviation fondée sur l'évocation d'un personnage qui n'aura pas le rôle et la mission narrative attendus ou espérés par le spectateur. Le déplacement naît dans cette forme de refus ou dans cette *manière* dont le cinéaste parvient à raconter *autre chose* que « ce qui semble être annoncé *par avance* ».

Quel est le vrai sujet du film de *La Gueule ouverte* ? Est-ce un film sur la mort d'une femme ou un film sur les relations difficiles qu'entretiennent un père et son fils ? Les deux thèmes sont forcément liés mais l'idée du déplacement narratif intervient dès lors que le sujet de la mort de la mère est *supplanté* (malgré l'évocation même du titre et malgré les premiers plans du film qui semblaient annoncer la progression d'un enjeu narratif précis) par celui des retrouvailles entre Philippe et son père, présents au chevet de cette dernière. La *dispersion* vers un autre thème, détermine ainsi un regard déplacé qui structure le récit, lui-même en constant déplacement (jamais fixé et toujours désorienté).

Après ce survol et l'évocation de ces quelques exemples filmiques, il est important à présent d'insister sur *Van Gogh* car ce film, ne peut être analysé sur les mêmes bases que les autres films du réalisateur. Une *analyse filmique systématique* (déductive et généralisée) ne peut trouver sa place dans le traitement qui est fait de la mort dans chacun des films du cinéaste. La mort dans *Le Garçu*, dans *La Gueule ouverte* ou même dans *L'Enfance nue* n'est qu'un des multiples éléments de la charpente narrative construite par Maurice Pialat, alors que dans *Van Gogh*, la mort du peintre semble être l'enjeu narratif-clé du film, la ligne directrice *profonde* du récit.

« La Gueule ouverte n'est pas un film sur la mort à la première personne. Pas la mort d'un sujet, mais plutôt celle de l'« autre », celui qui est cloué au lit, qu'on regarde avec un mélange de pitié et d'horreur. (...) La mort n'est pas montrée comme l'anéantissement d'un « je » que son « moi », que son corps, que ses amis abandonnent, mais dans ses rapports les plus quotidiens avec l'humanité : comment réagissent des individus en face de ce « phénomène ». »³²

Pierre Juvet évoque ce glissement, ce déplacement du « je » à l'« autre », présents dans *La Gueule ouverte*. Dans ce cas, comme dans *Le Garçu*, c'est la figure extérieure au clan, c'est le personnage *presque absent* du récit, c'est l'« autre », que l'on regarde et qui stimule pour ainsi dire la narration. Dans *Van Gogh*, la question de la mort de l'« autre » ne se pose pas, car c'est bien « je » qui disparaît et c'est plutôt, pour reprendre une idée dévoilée par Pierre Juvet, le regard des autres qui s'impose.

Ainsi, « (...), **celui qui est cloué au lit, qu'on regarde avec un mélange de pitié et d'horreur** », nous ramène inévitablement à la fin de *Van Gogh*, qui présente le peintre

³² Pierre Juvet, « C'est fini » in *Cinématographe* n°57.

allongé sur son lit de mort attendant *patiemment* son dernier soupir. Aussi, le regard des autres, de ceux qui entourent le peintre, est grave et même plus grave, que le regard du peintre sur son propre sort ; mais ce regard des autres sur l'artiste mourant, représente presque, une façon de montrer, une dernière fois, (au cas où le spectateur aurait pu *l'oublier ou en douter* tout au long du film), que c'est bien Vincent Van Gogh (et non pas Marguerite Gachet, comme on pourrait le croire lors du dernier plan, où elle conclut, *prisonnière d'un gros plan*, que Vincent Van Gogh était son ami), qui reste au centre du récit, et que c'est lui et personne d'autre, le personnage central de l'histoire.

Comme nous allons le démontrer - et c'est *là*, précisément dans cette analyse, que se situe l'origine d'un déplacement symbolique vers la mort -, le récit du film est construit autour de cette scène finale, autour de ce long moment, qui présentent l'artiste au seuil de sa mort.

Mais la mort est une rupture nette dans le parcours d'un personnage et dans l'évolution narrative d'un film ; l'être humain ne mourant qu'une seule fois, comment peut-on alors structurer une histoire sur un événement qui n'a lieu qu'une seule fois et qui devient du coup le point de rupture ultime d'une histoire ?

La mort dans le film *Van Gogh*, est en fait, le point de chute final de la narration, l'une de ces nombreuses *forces de rupture* que nous évoquions dans notre introduction ; aussi, trois moments, trois scènes précises, nous amènent (nous dirigent, nous spectateurs) progressivement vers cette issue fatale, vers cette *issue fatale et tant annoncée*, que représente la mort de Vincent Van Gogh.

Ces trois moments, que nous allons relever les uns après les autres, préparent le spectateur à la mort du peintre. Ainsi, Maurice Pialat *travaille en amont, prépare le terrain*, comme pour montrer au bout du parcours ou du cheminement spectatoriels, que *tout a une logique* dans le développement de son histoire et que la mort de Vincent Van Gogh était, pour ainsi dire *prévue* et conditionnait toute l'écriture et la progression narrative de son film.

Le récit de *Van Gogh* propose donc des scènes (autonomes dans leur placement et dans leur influence sur les autres scènes), qui orientent le spectateur, en lui donnant des *points d'amarrage* dans *la lecture qu'il a ou qu'il fait du film* ; ce dernier se trouve en face d'un récit structuré, composé pour le coup, de trois temps forts, de trois paliers (narratifs) qui jouent le rôle ou plutôt font figures d'amorces pour la séquence finale qui présente la mort de l'artiste au sein de l'auberge Ravoux.

En revanche, ne voyons pas dans ce procédé narratif, un moyen pour le cinéaste d'apporter subtilement des causes aux actes ou aux événements-clés du film ; en effet, si ces séquences préparent, amènent un événement ou une scène déterminante pour la suite de la progression narrative, si cette manoeuvre narrative est un moyen de structurer et de susciter une certaine logique dans le récit de *Van Gogh*, en aucun cas, et c'est ce que nous tâcherons de développer plus tard, ces mêmes séquences ne peuvent être considérées comme les causes directes d'autres événements présents dans le film. La mort de Vincent Van Gogh trouvera sûrement une logique dans son traitement narratif mais ne pourra, par contre, trouver, comme nous l'expliquerons dans les pages suivantes (et c'est en partie et sûrement *ici*, que se situe toute la force d'un tel cinéma), une cause

directe ou explicite, c'est-à-dire, en d'autres termes, une explication psychologique. Car d'un point de vue narratologique, la mort du peintre reste détachée des séquences qui l'entourent ; elle reste *indépendante*, tout en participant à la construction narrative, sans aucune appartenance ni origine causales dévoilées par le récit.

L'absence de cause pourrait-elle représenter une figure narrative ou *tout simplement* l'un des éléments fondateurs et singuliers de l'écriture d'un tel cinéma ? C'est bien cette question qui semble motiver et diriger notre approche à présent.

Si la mort du peintre reste un élément autonome (c'est-à-dire détaché en apparence des séquences constitutives du film), elle n'est pas moins *amenée, entraînée* par le cinéaste, et ce, en grande partie, grâce à trois scènes clés (trois *actes*) qui nous préparent à ce qui sera une issue fatale pour le peintre et par conséquent pour le récit filmique.

Au début du film, peu après l'arrivée du train en gare d'Auvers-sur-Oise, Vincent Van Gogh se rend chez le docteur Gachet sans s'arrêter à l'auberge dans laquelle il vivra ses derniers jours.

Cette rencontre avec le médecin est annonciatrice de la mort du peintre et même, pour aller plus loin, nous pouvons affirmer que ce passage est également l'annonce de la scène finale du film (celle qui présente le peintre allongé sur son lit).

En effet, c'est la maladie (ou la soi-disant maladie, nous l'apprenons bien plus tard dans le film), qui amène Vincent Van Gogh chez Gachet. Tout porte à croire qu'il est malade, et le diagnostic du médecin va dans ce sens ; on peut donc imaginer que sa santé ne lui permettra pas de vivre encore longtemps. Mais, ce qui nous interpelle se situe à un autre niveau car il est fort troublant de remarquer à quel point le moment précis de l'auscultation faite par le docteur sur Van Gogh, est « semblable » à la mort de ce dernier à la fin du film. Van Gogh se déshabille et s'allonge sur la table du docteur. Ce dernier le touche, prend son pouls, écoute à l'oreille les battements de son coeur et il est intéressant de remarquer, que cette scène est filmée dans son intégralité.

C'est-à-dire que Maurice Pialat ne coupe rien de cet acte médical. Le temps de l'auscultation est parfaitement respecté car retranscrit, sans coupure, ni ellipse temporelle.

L'impression de durée est amplifiée par le fait qu'aucun changement d'angle de prise de vue n'est présent dans la manière dont a été tournée cette longue scène.

Une seule fois, les personnages, se retrouveront près du bureau pour d'autres actes médicaux mais l'action principale se situera sur la table d'auscultation. Le choix d'un cadrage fixe et frontal, assez éloigné des deux hommes - ce qui permet de prendre de la distance et du coup, de respecter la liberté des corps au sein du cadre -, participe à cet effet, où le temps se mélange à la gravité du moment. Le silence pesant, que ni le peintre ni même le médecin ne briseront, *est là aussi pour tenir en haleine le spectateur*.



Notre analyse pourrait être complètement comparative ; en effet, comme nous l'annoncions auparavant, cette scène de l'auscultation est, en bien des points (notons dès lors une similitude au niveau du cadrage), *semblable* à la scène finale, qui présente Van Gogh sur son lit de mort. A la fin du film, le peintre est silencieux, *parfaitement* immobile, couché sur son lit et tout comme l'auscultation, le moment est long ; long de part l'absence de parole, de part le plan fixe et frontal certes, mais également long à cause de ce *temps continu* qui exclut (par le montage) toute coupure ou tout autre artifice qui pourraient *faire barrage* au réel, à sa quête et au respect de son irruption. Mais, *la boucle est bouclée* dès lors que Gachet vient rendre visite au peintre sur son lit de mort pour l'ausculter une dernière fois : similitude du moment, de l'acte et déplacement de la scène inaugurale vers la scène finale (un peu à la manière de *Police* où l'on retrouvera, auprès de Mangin, le même personnage - Nez-Cassé, le voyou - à la fois au début et à la fin du film, c'est-à-dire au commissariat et dans un bar, lors de la rencontre et de la séparation entre Noria et le policier).



Gachet est présent au début et à la fin du film comme l'est Nez-Cassé dans *Police* ; ces deux personnages deviennent donc des figures récurrentes et surtout organisatrices d'un récit qui est comme *encadré*, marqué par leur présence aux deux extrémités de la narration filmique.

Il est important d'insister sur cette première séquence.

D'une part le peintre est malade et cette visite chez le docteur Gachet est avant tout une visite médicale avant d'être une visite liée à la peinture.

D'autre part, le récit du film se constitue et *prend racine* dès cette première scène. Cette auscultation, dans la manière dont elle présente le peintre, devient du coup, un indice narratif, une sorte de signe (signal ?) avant-coureur pour le spectateur.

La mort du peintre est mise en scène comme l'auscultation l'est au tout début du film ou plutôt est-ce l'inverse, l'auscultation du début de film est mise en scène comme la scène finale qui présente le peintre sur son lit de mort.

Cette auscultation est en quelque sorte symbolique. Elle symbolise la mort de l'homme - représente-t-elle pour autant une « métaphore » de la mort ? -, donc l'essence même d'un récit qui, à travers deux autres grandes scènes, proposera, tout au long du film (et toujours en des points stratégiques), un déplacement ; un déplacement symbolique, progressif et continu vers la mort (issue fatale pour le peintre et pour la progression narrative).

Mais ce déplacement vers la mort est amplifié par la position physique de Vincent

Van Gogh ; en effet, que ce soit lors de l'auscultation ou dans son lit de mort, le personnage aura exactement la même position physique. Le corps du peintre ou plus

précisément cette lassitude physique, est *quelque part*, la métaphore esthétique sa mort.

Comme c'est souvent le cas chez Pialat, le corps est le reflet voire le langage du personnage ; en ce qui concerne *Van Gogh*, les trois scènes-clés qui annoncent la fin de ce film, présentent toutes les trois, un corps fatigué, malade, usé, symbole d'une disparition proche, d'une fin qui ne surprendra pour ainsi dire, pas le spectateur, lorsque le peintre partira définitivement dans l'au-delà.

Vincent Van Gogh *traîne*, porte physiquement la consistance du temps qui passe et ces trois scènes paraissent interminables, comme c'est le cas pour celle où, filmé en gros plan, il porte un pistolet sur sa tempe. La fatigue, la faiblesse de l'artiste sont mêlées à la dimension physique et sensible du temps qui passe. Dans la scène de l'auscultation, la part physique du personnage, est sans aucun doute le poids lourd et résonnant de la mort qui se fait proche. Nous reviendrons plus en détails, dans la dernière partie de notre travail, sur cette importance du corps, sur son langage, sur son travail et sur son influence, par rapport à l'écriture filmique.

Nous insistions auparavant sur la durée de la scène de l'auscultation qui est construite sans aucune ellipse temporelle ; rajoutons que cette impression de durée, de longueur de l'acte médical (qui est certes lui-même, *en réalité*, long dans sa durée), est amplifiée par le corps du peintre, qui propose une certaine image physique, peut-être celle que Gilles Deleuze nomme « *l'image-temps* » dans l'un de ses écrits.

« *Le corps n'est jamais au présent, il contient l'avant et l'après, la fatigue, l'attente.*

La fatigue, l'attente, même le désespoir sont les attitudes du corps. Nul n'est allé aussi loin qu'Antonioni dans ce sens. Sa méthode : l'intérieur par le comportement, non plus l'expérience, mais « ce qui reste des expériences passées », « ce qui vient après, quand tout a été dit », une telle méthode passe nécessairement par les attitudes ou postures du corps. C'est une image-temps, la série du temps. L'attitude quotidienne, c'est ce qui met l'avant et l'après dans le corps, le temps dans le corps, le corps comme révélateur du terme. »³³

Le corps de Vincent Van Gogh est, lors de la visite médicale, révélateur en quelque sorte du terme ; du terme de la vie, devenant par conséquent, l'annonciateur de la mort, de sa propre mort.

La seconde séquence qui nous intéresse est, également mais plus fortement, directement liée à la mort du peintre.

Van Gogh se rend sur les bords de l'Oise. Il retrouve les prostituées et les amis qu'il semble connaître depuis longtemps. Sa démarche près de la rivière est lente et confirme notre analyse précédente qui présentait alors un corps exténué et presque anéanti. Cette séquence est d'un point de vue narratif, le grand tournant du film. En effet, après quelques échanges verbaux, un ami légionnaire propose une arme au peintre et lui explique comment s'en servir.

³³ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., pp. 246-247.



Il lui explique notamment que, pour le suicide, il est préférable de tirer dans la tête. Il lui dira aussi que les lâches préfèrent tirer dans le ventre même si la mort est plus longue et plus incertaine : « ***Tu sais que pour se faire sauter le caisson, il n'y a rien de mieux (il braque le pistolet sous son menton et dans sa bouche) , ou pour ceux qui ont les jetons (il désigne le bas du ventre avec son arme) . »*** »

Cette discussion dans la voiture, autour d'un repas, est une piste pour le spectateur ; en effet, ce dernier, qui ne verra pas Van Gogh appuyer sur la gâchette à la fin du film, n'aura ainsi aucun mal à imaginer les détails d'un tel acte suicidaire.



Après la fausse piste de la maladie, après l'autre fausse piste de la noyade (Vincent Van Gogh simulera une noyade dans l'Oise lorsque son frère viendra lui rendre visite), la mort est encore présente dans la scène du pique-nique avec le légionnaire. L'explication du suicide en est même déroutante et tellement précise, que le spectateur ne peut imaginer une autre mort pour l'artiste, même si ce dernier dira que les armes le font « *marrer* » (doit-on croire alors que la mort ne fait pas peur à Van Gogh et qu'au contraire il s'en amuse ?). Le geste n'est pas montré, car comme le note Philippe Rouyer, « ***là où une banale logique narrative aurait commandé de surdramatiser le suicide de l'artiste, lui opte pour une ellipse pure et simple.*** »³⁴

Ce pique-nique sur les bords de l'Oise, deviendra vite un cours, une sorte de leçon sur la mort ou sur la manière dont on peut mettre fin à ses jours, une préparation pour le suicide et du reste, une étape importante pour le spectateur dans la lecture qu'il fera du film ; il est également important de souligner que Van Gogh viendra se suicider près de la rivière où il avait rencontré le légionnaire. Ce lieu devient donc un repère narratif pour le spectateur, qui retrouve le peintre titubant sur les lieux où ce dernier s'était déjà rendu dans une séquence précédente (en l'occurrence celle du pique-nique que nous venons d'évoquer).

Le destin de l'homme se joue à cet endroit précis, près de l'eau et il ne fait aucun doute que la longue scène du pique-nique avec le légionnaire, devient un point d'ancrage important pour le spectateur.

Le cinéaste choisit de tracer l'itinéraire progressif de l'artiste, en offrant à la lecture du spectateur, ce type de repères distincts.

Un autre (et dernier) repère distinct fait office de troisième et dernier point d'ancrage

³⁴ Philippe Rouyer, « Quelques jours avec lui » in *Positif* n°369, novembre 1991.

auquel nous faisons allusion auparavant ; il s'agit d'un plan au statut et à la position autonomes, intercalé entre deux séquences plus distinctes ou plus développées que ne l'est ce passage assez intrigant.



Le peintre, face à un miroir (nous le supposons), pointe un revolver sur sa tempe et attend, *sans vouloir forcément* appuyer sur la gâchette. Aucun lien, ni aucune logique ou continuité narratives ne viennent *cimenter* cette image (notons toutefois, que dans cette scène tragique, un autre plan du même type - plus large -, viendra s'ajouter à ce plan serré) ; le réalisateur propose en effet, un plan rapproché et silencieux de l'artiste en détresse, qui semble ne pas être rattaché au *bloc narratif* que constituent les plans précédents. Ce plan, comme les deux autres scènes que nous avons étudiées, est une amorce, un *avertissement* pour le spectateur, qui de manière progressive, au fil du film, est confronté à la mort, de plus en plus proche et certaine, de l'artiste. Ce plan est le troisième acte narratif d'un récit préparé et axé essentiellement sur la disparition du peintre. Il donne de l'intensité et de l'émotion à la détresse du peintre mais comme les autres temps forts repérés précédemment, ce plan compose la narration, en ce sens que l'écriture de cette mort est fondée sur ce type de repères narratifs que le spectateur devra saisir, déceler, intégrer.

Les rides du visage sont visibles et le regard dramatise la scène. Son visage est (dans sa représentation filmique), *implosif*, dans le sens où l'entend Jacques Aumont, ce qui dans ce cas, trahit l'effet *explosif* de ce qui se cache à l'intérieur. Comme les portraits de Francis Bacon, toutes les parties du visage se froissent, se déforment, « **comme s'il avait été mordu, mangé, rongé, mais de l'intérieur - un peu comme le portrait cubiste mais avec une violence autre, qui ne donne plus des cristaux de visage, mais des lèpres, des cancers.** »³⁵

Ainsi, tout est dit et tout est vécu de l'intérieur ; la détresse du peintre et l'approche de la mort, sont physiquement intériorisées et seules quelques traces du visage, laissent apparaître le destin tragique de l'homme. Un deuxième plan plus large de l'artiste assis sur une chaise (le regard au sol), succède à ce plan du revolver et vient appuyer ce moment douloureux et dramatique vécu par le personnage. Cette séquence est donc composée de deux plans précis ; deux plans seulement (courts et montés l'un après l'autre, sans aucun lien spatio-temporel avec les autres séquences entre lesquelles ils sont intercalés), suffiront à mettre en avant la détresse de l'homme, seul et suicidaire.

Mais la stratégie narratologique du cinéaste est à associer à cette dernière réflexion ; en effet, la ligne narrative du film, est présentée en profondeur par un récit développé en pointillés. Quelques scènes, comme celles que nous venons d'extraire pour notre analyse, sont proposées et ont un statut particulier dans la mesure où une certaine *continuité (fluidité) narrative* est rompue au profit de leur intégration au sein du récit filmique. Elles *replacent* le spectateur dans une certaine logique narrative, en lui proposant la mort du peintre comme une finalité proche et irrémédiable et ce, même si *rien* (c'est-à-dire aucun événement lié directement au suicide et qui pourrait surtout expliquer cet acte malheureux mais tellement prévisible), n'est exposé en avant. Ainsi, cet itinéraire narratif purement filmique est à mettre en perspective avec la complexité des multiples trajets psychiques vécus par le spectateur, car comme le note très justement Christian Metz dans son ouvrage *Le Signifiant imaginaire*, « **toute opération figurale dans un texte correspond à des trajets mentaux susceptibles de se frayer chez le créateur et chez le spectateur. Chaque figure n'est que l'aboutissement d'un parcours, et pas forcément d'un seul. L'unicité du terminus, lui-même provisoire, ne nous dit rien sur le nombre et sur la nature des itinéraires qui viennent s'y rejoindre. Avec ces derniers s'annonce déjà, « derrière » la métaphore et la métonymie, le problème de la condensation et du déplacement (...).** »³⁶

En effet, ces moments forts du récit, ces signes de l'évolution de l'histoire (que l'on qualifiait alors « d'avant-coureurs »), ces scènes-clefs, sont relégués au second plan.

La visite médicale se transforme vite en une discussion sur l'art ou la scène au bord de l'eau est avant tout, dans l'exposition de son contenu et au premier abord, un repas champêtre et non une discussion sur le suicide. Ainsi, la mort prochaine de l'artiste et ses circonstances ne sont pas explicitement mises en avant ; elle sont au contraire subtilement amenées, presque cachées et racontées en trois temps forts, qui sont comme *avalés* par le reste du récit, comme intériorisés et déplacés, au second rang, au profit d'autres événements *plus démonstratifs, plus immédiats, plus présents*.

Ces trois séquences qui annoncent ou amorcent la mort de l'artiste, ne sont en fait, pas du tout présentées comme telles.

Elles proposent en surface le parcours géographique du personnage, ses rencontres

³⁵ Jacques Aumont, « Le visage défait » in *Du visage au cinéma*, Editions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, Collection Essais, Paris, 1992, p. 164.

³⁶ Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire - Psychanalyse et Cinéma -*, Editions Christian Bourgeois, Collection choix / essais, Angleterre, 1993, p. 241.

avec d'autres personnages et en second lieu, elles *racontent* implicitement et de manière plus subtile, son avancée progressive vers la mort. Ces trois scènes-clefs appartiennent, de ce fait, à une dimension symbolique : celle du déplacement intérieur et profond des composantes d'un récit qui cache en profondeur (ou *derrière* pour reprendre un terme de Christian Metz), la véritable progression du personnage face à son destin.

b). Ecriture d'une mort condensée

Si la mort du peintre a été annoncée en trois actes, le moment définitif qui présente Vincent Van Gogh dans les toutes dernières heures de sa vie, a également été traité dans la longueur voire dans une certaine retenue.

Le peintre ne meurt pas brutalement car il a choisi de tirer dans le ventre conformément aux explications que lui avait fournies le légionnaire et conformément à l'explication que nous avons donnée précédemment concernant le second temps fort et symbolique de la relation qu'a eue le peintre vis-à-vis de la mort et de son suicide. Aussi, aucune ellipse trop marquée ne vient anéantir la longueur de cette mort qui (nous) paraît interminable ; aucune coupure trop sensible ne vient briser la durée des plans. Au contraire, le réalisateur accumule des plans assez longs (qui sont par ailleurs fixes et larges) de l'homme couché dans son lit, ne pouvant être déplacé et ne semblant pas vraiment souffrir. En effet, son ami le peintre, avec qui il partageait son atelier de travail lui demandera s'il souffre ; Vincent Van Gogh lui répondra tranquillement par la négative. Nous verrons plus loin quelques images des différents personnages qui se sont succédés au chevet du mourant.

Cela dit, il est évident que ce travail d'écriture filmique de la mort s'appuie sur la longueur, sur la succession de plans différents et très longs, assez identiques les uns des autres dans leur cadrage, leur fixité et leur composition. Ainsi, la mort du peintre est une grande et longue progression, et cette écriture de la durée est soutenue par un processus « condensatoire », dans le sens où l'entendait Christian Metz que nous allons largement reprendre dans les pages qui suivront.

Les trois scènes évoquées antérieurement - l'auscultation médicale, le pique-nique avec le légionnaire et le plan rapproché du visage meurtri -, sont à la base de ce processus.

Elles participent à un effet d'accumulation, de mouvement récurrent et progressif au sein du récit de *Van Gogh*.

Dans son écriture filmique, la mort de l'artiste devient donc le résultat d'une fusion de plusieurs moments ou de plusieurs séquences qui ont toutes le même but ou la même fonction vis-à-vis du spectateur : lui offrir un itinéraire de lecture particulier

(c'est-à-dire *orienté*, pour être plus clair) pour qu'il puisse vivre cette mort comme un instant long et douloureux.

Notons pour le moment que la « condensation » (en matière de création et plus particulièrement d'écriture filmiques) relèverait de l'addition de plusieurs scènes, de plusieurs moments forts du récit avec un aboutissement, une finalité et un sens *caché*

communs.

Ainsi, le plan poitrine du visage de Vincent Van Gogh qui propose une simulation de son suicide, succède au pique-nique et à l'auscultation de sorte que sa mort soit « condensée » et du coup racontée *en seulement* trois séquences, qui deviennent par ailleurs - comme nous l'avons expliqué précédemment -, des points de repères narratifs importants pour le spectateur.

Cette progression « condensatoire » que nous propose le récit de ce film, est, d'un point de vue narratologique intéressant car c'est à ce niveau que se situent les enjeux principaux du cinéma de Maurice Pialat, c'est sur cette *surenchère, cette accumulation narratives* que le sens d'une scène pourra véritablement se révéler.

Or, évoquer la « condensation » dans le champ de l'analyse filmique, nous ramène *obligatoirement*, disons logiquement, à la psychanalyse.

Les pensées de l'être humain ne sont-elles pas organisées et redéfinies par le langage verbal, selon des chaînons, ou des accumulations psychiques et perceptives ?

Sa production et son évolution psychiques ne sont-elles pas motivées et activées par le travail constant de l'inconscient ?³⁷

Dans le souci de créer une méthode originale d'exploration de l'inconscient, Sigmund Freud, fondateur de la psychanalyse, s'attacha aux associations d'idées, de souvenirs et d'images psychiques, permettant ainsi de décrypter les significations inconscientes de conduites irréductibles à la logique du conscient, et de dévoiler notamment dans les rêves de l'être humain (cette *voie royale* qui conduit à l'inconscient), les actes manqués (lapses, oublis) ou autres symptômes névrotiques (angoisses, phobies etc.).

Si pour Sigmund Freud, l'analyse des rêves et leurs interprétations représentent le moyen unique d'accéder à l'inconscient, notons toutefois, que la perception et la réception qu'a le spectateur de l'organisation des images filmiques, relèvent aussi, d'un travail psychique, mais qui, sur bien des points, est différent de celui du rêveur.³⁸

C'est en reprenant les travaux de Sigmund Freud consacrés au rêve et à leurs différentes interprétations, que Christian Metz s'appropriâ les notions de « déplacement » et de « condensation » et les fit siennes en les réinvestissant dans le champ de l'analyse filmique ; en aucun cas, il n'assimile les progressions psychiques du rêveur et du spectateur, qui sont pourtant, tous les deux, en sous-motricité, en

³⁷ Christian Metz rappelle dans son ouvrage, déjà cité précédemment, que pour Lacan, « *l'inconscient est structuré comme un langage, il rapproche la condensation et le déplacement de la métaphore et de la métonymie (linguistiques).* » Cette réflexion nous intéresse dans la mesure où, si l'on considère pour notre analyse, que la « condensation » (filmique) a un rôle à jouer dans la construction d'un discours, il est important de s'attarder sur toutes les formes et sur toutes les instances linguistiques qui proviennent de l'inconscient de l'être humain. Ainsi, si l'on considère que tout discours produit du sens, il convient également de s'attarder sur « les conceptions langagières de l'inconscient. » Ibid., p. 279.

³⁸ Pour plus de détails concernant l'étude métapsychologique du rêveur et du spectateur dans leurs différents états physiques et psychiques, nous renvoyons le lecteur à la troisième grande partie du même ouvrage de Christian Metz. Ibid., « Le film de fiction et son spectateur - (Etude métapsychologique) - », pp. 121-175.

sur-perception face aux images reçues, en repli et en suspension provisoirement totale de l'intérêt pour le monde extérieur.

Comme le note Christian Metz, le rêveur et le spectateur produisent tous les deux un trajet mental, **« il reste que le spectateur sait presque toujours qu'il est au cinéma, le rêveur presque jamais qu'il rêve. Par-delà les cas intermédiaires, révélateurs discrets d'une parenté à la fois plus profonde et plus dialectique, le film de diégèse et le rêve demeurent séparés, si on les considère chacun dans son ensemble, par un écart important et régulier dans le degré du transfert perceptif ; l'impression et l'illusion restent distinctes. Le maintien de cet écart en régime ordinaire, comme aussi bien son affaiblissement dans les cas-frontières, tiennent à une seule et même raison qui est le sommeil ou son absence. L'état filmique et l'état onirique tendent à se rejoindre quand le spectateur commence à s'endormir (bien que la langue commune, à ce degré, ne parle pas de « sommeil »), ou quand le rêveur commence à se réveiller. Mais la situation dominante est celle où le film et le rêve ne se confondent pas : c'est que le spectateur du film est un homme éveillé, alors que le rêveur est un homme qui dort. »**³⁹

Le travail du rêveur a cependant un point commun avec celui du spectateur. Même si, comme le note Christian Metz, de nombreuses différences s'imposent entre les deux perceptions, il faut insister sur le fait que tous les deux accomplissent

(consciemment pour le spectateur et inconsciemment pour le rêveur), un travail psychique similaire. Face à l'univers d'un film, le spectateur, - qui n'ignore pas l'existence du dispositif cinématographique (salle de cinéma, écran, provenance des images qu'il reçoit, etc.) -, est, contrairement au rêveur, positionné *naturellement* et consciemment dans une voie de « progrédience ».

Grâce à ses souvenirs et à son vécu, il reconstruit de manière psychique un univers personnel et fictionnel, sans cesse en progression. Il reste actif au sein de l'histoire qu'il s'approprie mentalement. L'imaginaire du spectateur, selon Metz, se fonde sur le devenir de sa perception, sur une certaine idée de transformation, de déplacement mental constant et unique. Son trajet mental vis-à-vis de l'univers diégétique est en progression permanente alors que le travail psychique du rêveur se maintient dans une voie de « régrédience ». En ce sens, ce sont, les souvenirs d'enfance, les fantasmes et la censure, qui dictent le trajet psychique du rêveur.⁴⁰

Aussi, dans ce travail de l'inconscient réalisé par le rêveur, dans cette évolution perceptive et imaginaire mise en route par le spectateur, il faut noter que les itinéraires

³⁹ Toujours dans la même visée intellectuelle, Christian Metz insistera dans les lignes suivantes, sur l'une des autres grandes différences à prendre en compte entre les situations onirique et filmique, à savoir que : « la perception filmique est une perception réelle (est réellement une perception), elle ne se réduit pas à un processus psychique interne. Le spectateur reçoit des images et des sons qui se donnent comme la représentation d'autre chose qu'eux-mêmes, d'un univers diégétique, mais qui restent de vraies images et de vrais sons, susceptibles d'atteindre aussi bien d'autres spectateurs, alors que le flux onirique ne saurait parvenir à la conscience de nul autre que du rêveur. La projection du film ne peut pas commencer avant que les bobines soient arrivées : rien de tel n'est requis pour que s'émeuve le rêve. L'image filmique est au nombre de ces « images réelles » (tableaux, dessins, gravures, etc.) que les psychologues opposent aux images mentales. » Ibid., pp. 131-133.

psychiques entrepris par chacun ont un point commun : le travail « condensatoire ».

Chaque situation mentale, qu'elle soit filmique ou onirique repose sur ce processus de la « condensation ».

Sigmund Freud, qui, comme nous l'avons déjà noté précédemment, fut le premier à travailler sur le travail du rêveur et donc sur l'inconscient, s'appuya notamment sur les notions de « condensation » et de « déplacement » ; sur les traces de Christian Metz et après ces quelques explications sommaires sur ses recherches, nous allons tenter à présent de revenir sur cette notion de « condensation », qui, comme nous l'avons

sous-entendu auparavant, semble être parfaitement appropriée à la vision narratologique que nous avons du récit 'pialatien'.

Sigmund Freud fut le premier en 1900, à utiliser dans ses analyses sur les rêves, la notion de « condensation », notion que l'on retrouve par ailleurs essentiellement dans le champ de ses recherches psychanalytiques.

Pour lui, la « condensation » onirique est, selon ses propres termes, une « compression »⁴¹ d'images que le rêveur assimile pour reconstituer par la suite, une ou plusieurs série(s) d'images psychiques finales. Ce processus psychique n'est autre que le résultat d'une accumulation, d'une composition d'une série de plusieurs images, qui n'ont pas forcément de rapport(s) direct(s) entre elles.

Sigmund Freud décrit le phénomène de la « condensation » ainsi : **« Une grande partie de nos découvertes sur le travail de condensation dans le rêve peut se résumer comme il suit : c'est le matériel latent du rêve qui détermine le contenu manifeste presque dans ses moindres détails ; chacun de ces détails ne dérive pas d'une idée isolée, mais de plusieurs idées empruntées à ce fonds et qui ne sont pas nécessairement en relation entre elles. Elles peuvent appartenir aux domaines les plus différents des idées latentes. Chaque détail du rêve est à proprement parler la représentation dans le contenu du rêve d'un tel groupe d'idées disparates. »**⁴²

⁴⁰ Au cinéma, le spectateur « progresse » constamment face au film de fiction - face à sa narration -, qu'il rejette ou s'approprie ; en effet, les images qu'il reçoit, la perception visuelle et sonore qu'il en a, sont à l'origine de la construction de son imaginaire. Le rêveur, quant à lui, « régresse », comme nous l'explique à nouveau Christian Metz : « En situation de veille, et donc en situation cinématographique, le trajet le plus ordinaire des excitations psychiques dessine une ligne à un sens unique, une ligne orientée qui est la « voie progrédiente » de Freud. Les impulsions ont leur source première dans le monde extérieur (entourage quotidien ou bande filmique), elles atteignent l'appareil psychique par son extrémité perceptive (= système perception-conscience), et elles viennent enfin s'inscrire, sous forme de traces mnésiques, dans un système psychique moins périphérique qui est tantôt le préconscient (comme dans les « souvenirs » au sens ordinaire du mot), et tantôt l'inconscient, avec sa mémoire propre, lorsqu'il s'agit d'impressions du monde qui ont été refoulées après réception. Cet itinéraire va donc de l'extérieur vers l'intérieur. Dans le sommeil et dans le rêve, le parcours est inverse ; la « voie régrédiente » est celle qui a comme point de départ le préconscient et l'inconscient, comme point d'arrivée l'illusion de perception. Le moteur du rêve est le désir inconscient, lié à des souvenirs infantiles refoulés ; (...) C'est donc un ensemble de souvenirs, préconscients et inconscients, qui donne le départ à tout le processus, et ce sont ces souvenirs, remodelés et transformés par la censure, le « travail du rêve », les adjonctions imaginaires, etc., qui vont se déployer dans le contenu terminal (manifeste) de l'appréhension onirique. » Ibid., pp. 138-139.

⁴¹ Sigmund Freud, *Le Rêve et son interprétation*, Editions Gallimard, Collection folio / essais, Saint-Amand, 1985, p. 49.

Pour transposer cette réflexion à l'analyse filmique et plus particulièrement à l'analyse de la mort de Vincent Van Gogh dans le film de Maurice Pialat, reprenons les trois scènes évoquées précédemment et ajoutons que, la scène finale qui montre le peintre sur son lit dans les derniers instants de sa vie, est le résultat de leur « condensation ».

En effet, comme nous l'avons étudié auparavant, ces trois séquences mettent en scène et racontent la mort de Vincent Van Gogh. L'auscultation, la rencontre avec le légionnaire et la simulation du suicide sont là pour *nous rappeler*, que le récit est structuré autour de cette mort incontournable ; ainsi, lorsque le moment *tant attendu* arrive, c'est cette « condensation » *en profondeur* (latente), cette série d'images « *empruntées à ce fonds et qui ne sont pas nécessairement en relation entre elles* », qui donnent toute l'intensité narrative à la fin du film où l'on voit l'artiste proche de la mort.

La narration chez Pialat - pour argumenter notre réflexion, nous aurions pu nous appuyer sur d'autres exemples filmiques précis, car chez Maurice Pialat, la finalité d'un récit *trouvera toujours* des points de références latents, à divers endroits de sa progression et dans la mise en place de séquences n'ayant pas forcément de lien(s) direct(s) entre elles -, prend racine ici, dans cet espace-temps particulier, dans cet effet condensatoire final où l'artiste meurt en silence en (nous) remémorant ou en (r)éveillant dans notre propre conscience spectatorielle que certains de ses propres actes (trois en particulier, ceux que nous avons évoqués auparavant) nous avaient déjà préparés (*projetés, transférés*) à cette fin tragique mais du coup *prévisible*.

Le récit se construit donc sur l'addition de ces scènes, indépendantes les unes des autres (c'est-à-dire sans aucune cohésion spatio-temporelle ni logique causale), et qui pourtant, ont toutes le même sens et la même *mission narrative* : asseoir ou affirmer la séquence finale qui présente la mort du peintre dans sa chambre. En effet, les trois scènes sur lesquelles nous nous sommes appuyés dans les pages précédentes, ont toutes la même signification dans l'évolution du récit, car elles ont toutes les trois le même *fond narratif* ou la même *finalité signifiante* : la mort de Vincent Van Gogh vers laquelle, elles sont censées nous conduire. Elles ont le même statut et la même *charge narrative* : conduire, *diriger* (orienter), « déplacer » le spectateur jusqu'à la scène finale, jusqu'à la mort du peintre.

Une fois de plus, Christian Metz semblerait pouvoir nous guider dans la compréhension de l'opération « condensatoire » :

« Le processus de la condensation, dans son dessein le plus général, est donc une sorte de figure et de mouvement à la fois - figure dans son résultat final, point toujours atteint, mouvement, toujours, dans son principe productif - qui se laisse apercevoir couramment dans les champs sémiologiques assez divers. On peut le comprendre comme une matrice de confluence sémantique susceptible de faire « jaillir » dans la conscience (dans le texte manifeste), à l'intersection de plusieurs trajets qui se révèlent distincts dès que l'on suit suffisamment chacun d'eux, quelque espèce de segment-signifiant en qui tout vient se rassembler : mot, phrase, image filmique, image onirique, figure de rhétorique, etc. Phénomène énergétique par le fait du jaillissement (de l'« addition »), la

⁴² Ibid., p. 49.

condensation est aussi un grand principe symbolique : court-circuit (étincelle), mais également circuit court (restant par là « primaire » jusque dans ses manifestations secondarisées), puisque la superposition n'y est jamais explicite et déployée : ainsi, incurvation spécifique du parcours signifiant. Cumul d'intensités, pour qui s'intéresse à la dynamique du psychisme ; configuration signifiante, aux yeux d'une sémiologie attentive au sens comme opération. »⁴³

Si ce « développement condensatoire » s'applique et se retrouve principalement dans le champ psychanalytique, à savoir que, seule l'étude de l'inconscient peut révéler ce schéma à la fois complexe et unique, il n'en est pas moins intéressant de s'approprier, comme nous venons de le faire, cette notion afin de déterminer, au sein de cette opération symbolique, quels sont les fondements narratifs du cinéma de Maurice Pialat.

Pour reprendre les termes de Christian Metz, la « condensation » est donc un mouvement en profondeur, un *parcours signifiant*, qui fait jaillir une *étincelle* dans l'esprit du spectateur en confirmant, par de multiples expériences vécues, l'existence d'un moment présent dont le sens prend forme par l'analyse de ces événements antérieurs plus ou moins refoulés et plus ou moins pris en considération dans l'analyse.

Ce *flux progressif* est cette série d'images (l'auscultation, la discussion avec le légionnaire et la simulation du suicide), qui travaille le récit en profondeur pour en faire ressortir (à la surface et à un moment donné), une séquence-clé (la mort du peintre allongé sur son lit dans l'auberge) ; séquence, qui est elle-même, le résultat de l'addition, de la somme, de la « condensation » des séquences précédentes (en l'occurrence, dans *Van Gogh*, nous en avons dénombré trois).

Il est certain que cette opération est, pour le spectateur, une opération associative psychique plus ou moins consciente selon les individus (il faudrait alors se pencher sur ce que nous considérons être un « spectateur »). L'*étincelle*, que Christian Metz place dans le circuit psychique vécu par ce spectateur, est un travail inconscient ou de l'inconscient, que la narration, exploite pourtant concrètement pour élaborer le schéma dramatique de l'histoire, schéma qui structure et fonde l'écriture du film en question.

Ainsi, la puissance dramatique de *Van Gogh*, provient non seulement de cette accumulation de séquences - métaphoriques, métonymiques ? - autour de la mort « condensée » du peintre, mais également et assurément d'un « déplacement » du sens de cette mort, si bien *annoncée* d'un point de vue narratif.

Comme nous allons l'analyser à présent, l'intensité dramatique qui émane du récit de *Van Gogh*, trouve ses origines dans le « déplacement » plus que dans la « condensation » ; en effet, si l'on s'en réfère encore une fois aux travaux de Christian Metz, la « condensation » participe certes, à la dramatisation de la mort de Vincent Van Gogh, mais dans le cadre d'une relation étroite avec le processus de « déplacement », processus qui va nous intéresser plus particulièrement dans les pages qui suivent.

« Relation à sens unique : toute condensation implique le déplacement, sans que l'inverse soit vrai. Le déplacement est une opération plus générale, plus permanente, dont la condensation, en un sens, est un cas particulier (qui retourne parfois contre la censure le trajet plus banal qu'elle emprunte). La

⁴³ Christian Metz, *op. cit.*, pp. 295-296.

condensation exige toujours des déplacements (...). »⁴⁴

c). Ecriture d'une mort déplacée

Comme nous l'avancions précédemment avec hâte, la mort de Vincent Van Gogh est traitée dans la durée. Si la mort du peintre a été préparée (ou *annoncée*) et condensée en trois moments, si le récit est en partie structuré sur ces trois phases d'écriture et si, comme nous l'avons analysé dans les pages précédentes, la disparition du peintre a été particulièrement écrite dans la longueur, il faut noter également, que le moment définitif, (celui qui présente l'artiste sur son lit de mort, dans les toutes dernières heures de sa vie), a également été traité dans la durée, sans qu'aucune ellipse temporelle trop brutale (ou trop radicale), ne vienne déranger le déroulement de cette mort qui semble ainsi, ne jamais *vouloir* s'imposer. Les séquences montrant le peintre sur son lit, sont en fait montées en fonction des différents épisodes qui se déroulent au sein de l'auberge.

Vincent Van Gogh est montré avec différentes personnes qui viennent lui rendre visite mais surtout, sa mort est rythmée par les repas qu'il prend ou qu'on lui propose sans qu'il y touche. La vie de l'auberge reprend son cours même si un homme se meurt au premier étage et ce décalage, filmé par Maurice Pialat qui ne s'attarde pas forcément sur la souffrance du peintre, prouve que la narration se construit sur deux niveaux (la vie de l'auberge et la mort lente du peintre) ; d'ailleurs nous verrons plus loin qu'il décale (déplace) tellement son discours que la souffrance de l'artiste sera vécue *ailleurs*, par une autre personne qui nous fera vivre la violence de cette disparition. Cette mort sera vraiment vécue et représentée (contre toute logique) au sein de l'auberge et non dans la chambre.

La temporalité de la longue séquence de la mort, s'organise autour de ces repas ou ces visites et le peintre mourant reste couché, devenant presque un *personnage secondaire* dans la mesure où il reste inactif et silencieux au milieu d'autres personnages qui se succèdent à son chevet, qui parlent, qui bougent, qui mangent...qui vivent. Seule Marguerite Gachet ne se déplacera pas.

Ce temps du récit est particulièrement long car l'échéance est constamment repoussée ; en effet, le peintre disparaît, en quelque sorte, tout au long du film, car son état de santé, ne cesse, au fil du temps, de se dégrader et sa maladie ou sa pseudo-maladie restera toujours au centre des discussions de son entourage ; pourtant, à la fin du film, le peintre *ne semble pas vouloir ou pouvoir* mourir.

Notons que le fait de ne pas connaître la vérité ou la maladie exacte du peintre, participe sûrement à cet effet de durée car, on aurait pu s'imaginer si l'on n'avait pas connu le lieu de mort de l'artiste (Auvers-sur-Oise) et si l'on en était resté au diagnostic du docteur Gachet qui parlera d'un simple surmenage, que ce dernier aurait pu vivre encore quelques années supplémentaires. Ainsi, toute l'écriture du film est tournée vers la disparition du peintre et quelques *points d'ancrages* viennent rappeler au spectateur que sa mort est proche. Cependant, Maurice Pialat aurait pu ne pas s'attarder sur les dernières heures de la vie du peintre ; il aurait pu en effet, utiliser une ellipse pour ne pas

⁴⁴ *Ibid.*, p. 333.

avoir à nous montrer Vincent Van Gogh dans l'auberge, si proche de sa mort. Un seul plan ou une simple phrase prononcée par un autre personnage, *auraient pu suffire* à dévoiler et à signifier la mort de l'artiste. Il choisit au contraire, de traiter le moment de cette mort dans la durée, d'en faire par conséquent, un moment important, comme si les dernières heures de sa vie étaient aussi importantes que le reste, dans le récit, dans sa structure et dans son déroulement.



Les plans fixes et plutôt larges ne dramatisent pas cette séquence qui présente le défilé des proches, au chevet du peintre. Les coupures ne provoquent pas pour autant des ellipses temporelles, fortes et marquées. L'« effet-durée » est respecté parce que les plans s'enchaînent et se ressemblent sans qu'aucune précipitation ne soit employée dans le traitement de cette mort. Elle n'est filmée sans aucune volonté de dramatiser ; au contraire, elle est mise en scène avec une certaine retenue, dans la sobriété et dans la longueur.



La fixité du cadrage accentue assurément la pondération voire l'austérité de la scène qui devient une *toile naturaliste* d'une mort lente et imposante, dans le temps et dans la durée qu'elle fabrique.

La séquence qui nous intéresse, est en fait un bloc d'*images-temps* au sens où l'entendait Gilles Deleuze dans son ouvrage déjà cité auparavant.

L'intérêt que porte Maurice Pialat au cinéaste japonais Ozu (qui, faut-il le rappeler, a influencé plus d'un réalisateur européen à l'origine (et *au nom*) d'une certaine « modernité » du cinéma) mérite que l'on s'y attarde car, une certaine idée de la temporalité, qui serait en partie à l'origine de la narration, se retrouve chez les deux cinéastes. C'est ce que nous décelons du moins, en lisant l'étude que fait Gilles Deleuze du réalisateur asiatique.

Ozu aurait en effet travaillé la temporalité de ses films sur les bases d'une durée filmique fortement liée à la rupture ou à la mort, à la disparition ou au voyage de ses personnages. Ainsi, la dilatation du temps, à la fin de *Van Gogh*, pourrait trouver ses origines dans les quelques explications fournies par Deleuze et plus précisément dans ce point de rupture final dont l'influence se retrouve tout au long du récit

« Les mouvements de caméra se font de plus en plus rares : les travellings sont des « blocs de mouvement » lents et bas, la caméra toujours basse est le plus souvent fixe, frontale ou à angle constant, les fondus sont abandonnés au profit du simple cut. Ce qui a pu paraître un retour au « cinéma primitif » est aussi bien l'élaboration d'un style moderne étonnamment sobre : le montage-cut, qui dominera le cinéma moderne, est un passage ou une ponctuation purement optiques entre images, opérant directement, sacrifiant tous les effets synthétiques. Le son est également concerné, puisque le montage-cut peut culminer dans le procédé « un plan, une réplique » emprunté au cinéma

américain. Mais dans ce cas, par exemple chez Lubitsch, il s'agissait d'une image-action fonctionnant comme indice. Tandis qu'Ozu modifie le sens du procédé, qui témoigne maintenant pour l'absence d'intrigue : l'image-action disparaît au profit de l'image purement visuelle de ce qu'est un personnage, et de l'image sonore de ce qu'il dit, nature et conversation tout à fait banales constituant l'essentiel du scénario (c'est pourquoi seuls comptent le choix des acteurs d'après leur apparence physique et morale, et la détermination d'un dialogue quelconque apparemment sans sujet précis). Il est évident que cette méthode pose dès le début des temps morts, et les fait proliférer dans le courant du film. Certes, à mesure que le film avance, on pourrait croire que les temps morts ne valent plus seulement pour eux-mêmes, mais recueillent l'effet de quelque chose d'important : le plan ou la réplique seraient ainsi prolongés par un silence, un vide assez longs. Pourtant, il n'y a nullement, chez Ozu, du remarquable et de l'ordinaire, des situations-limites et des situations banales, les unes ayant un effet ou venant s'insinuer dans les autres. Nous ne pouvons pas suivre Paul Schrader quand il oppose comme deux phases « le quotidien » d'une part, et d'autre part « le moment décisif », « la disparité », qui introduirait dans la banalité quotidienne une rupture ou une émotion inexplicables. Cette distinction semblerait plus valide à la rigueur pour le néo-réalisme. Chez Ozu, tout est ordinaire ou banal, même la mort et les morts qui font l'objet d'un oubli naturel. »

45

Incontestablement, c'est vers l'oubli que Maurice Pialat tente de diriger la plupart des personnages qui entourent Vincent Van Gogh. La *banalité* ou l'*ordinaire* de la mort de l'artiste sont introduits par Théo, le frère, qui viendra tranquillement au comptoir de l'auberge pour payer la note (comme pour solder une vie de la même façon qu'un compte). Cette *banalité* est également créée par le docteur qui se souciera plus, de manière impudique, des toiles du maître et de leur avenir que du sort du mort resté au premier étage. Aussi, il demandera à Théo l'autorisation d'en prendre quelques unes apparemment promises par le peintre lorsqu'il était encore en vie.

Le quotidien ne reprend pas sa place car en fait, il n'a jamais disparu *au détriment* d'ailleurs de la mort qui en perd presque son importance, son poids et son caractère dramatique, en tombant sous silence. Ainsi, nous le verrons plus tard, les plans qui suivront la mort du peintre, (notamment ceux de la cuisine que l'on prépare dans l'auberge), contiendront une certaine quotidienneté et cacheront (*jusqu'à un certain point*) le véritable sens du drame vécu par des personnages silencieux aux physiques et aux dialogues *ordinaires*, s'il l'on veut reprendre *grossièrement* les mots de Deleuze à propos d'Ozu. *Tout* est oublié ou presque - s'il l'on veut bien s'attarder sur la phrase de Marguerite Gachet qui sera la seule à parler de son « *ami* » Van Gogh (dans le dernier plan du film) -, au profit d'un autre peintre venu rapidement prendre place dans la région d'Auvers. Elle seule, est la mémoire d'un homme parmi les hommes que Maurice Pialat choisira d'installer physiquement, à la manière d'un Ozu, dans la durée, dans une temporalité dite *ordinaire* et *quotidienne*.

Certes, Maurice Pialat prend du recul face à l'événement en choisissant d'accumuler des plans fixes et relativement larges ; certes cette séquence, que nous qualifierons de

⁴⁵ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., pp. 23-24.

« séquence finale », n'a presque d'intérêt que de part son contenu

- c'est-à-dire qu'en aucun cas, la caméra et ses mouvements ne viendront s'imposer et *déstabiliser* une certaine *tranquillité du cadrage* -, mais il faut insister sur le comportement du personnage sur son lit.

Il est paisible, ne souffre pas (il le confirmera à son ami le peintre, qui viendra demander de ses nouvelles) et l'attente est longue et du coup insoutenable. En effet, tous les personnages (le frère, le docteur Gachet, les gens de l'auberge) ne peuvent plus maîtriser la situation et de ce fait n'ont plus aucun poids dans le récit.

Leur rôle est diminué car d'un point de vue narratif, ils deviennent impuissants. Vincent Van Gogh s'est tiré une balle dans le ventre et sa mort sera longue. Mais, le plus troublant vient du fait que l'on ne peut pas l'opérer car le risque de le faire mourir serait trop grand ; on ne peut pas non plus le déplacer car il pourrait mourir au cours du voyage (le paradoxe vient du fait qu'il mourra quand même mais dans son lit et non durant le voyage qui aurait pu le conduire à l'hôpital). Donc, les personnages autour de l'artiste deviennent inutiles et simples spectateurs d'une situation qu'ils ne peuvent influencer. Cette séquence est donc construite sur cette incapacité des personnages secondaires à faire avancer, à faire évoluer le récit. Seul Vincent Van Gogh, devient maître de son destin et de l'histoire, de sa propre histoire.

Le réalisateur décide de *jouer le jeu*, d'attendre, de nous faire attendre (nous spectateurs), comme le font tous les autres personnages de l'histoire. Ainsi, la durée de la mort, la temporalité de la séquence finale sont agencées autour de cette attente. L'impossibilité de bouger le corps, le fait justement, de ne pas pouvoir créer le déplacement, cette incapacité à faire avancer le récit sont les atouts et les *outils narratifs* utilisés par le cinéaste pour créer la durée. Face à la mort de l'artiste, le réalisateur choisit donc de bloquer les personnages qui l'entourent, dans une impasse. Le peintre est comme immobilisé dans sa chambre (on ne le changera pas d'espace), les personnages secondaires peuvent, quant à eux, bouger mais ne peuvent plus rien diriger. Ils attendent, comme nous, que le peintre *veuille* bien mourir.

On peut voir ici, une revanche : celle de l'artiste sur son entourage (le frère, les critiques, le docteur Gachet etc.), qui a toujours voulu prendre en main la carrière d'un homme seul, en marge des mouvements artistiques de son temps. Aussi, dans la séquence finale, c'est lui pour une fois qui décide, qui prend son destin en main. D'ailleurs, cela en deviendra presque un jeu, car il en profitera et le réalisateur, pour aller dans ce sens, décide, lui aussi, d'attendre, de repousser constamment le moment fatal *en déplaçant* sans cesse cette mort, en la mettant toujours en suspens, comme si elle ne pouvait jamais s'imposer.

Le réalisateur choisit donc d'utiliser le déplacement ; celui du temps, qui n'a du coup ni sens ni poids car la mort de l'homme se fait attendre.

Dans les pages précédentes, nous avons évoqué l'auscultation du docteur Gachet sur le peintre ; nous avons notamment insisté sur la similitude de cette scène avec la séquence finale. On peut constater en effet que Vincent Van Gogh est, dans les deux séquences, allongé. Mais, nous pouvons remarquer également que le docteur est présent lui aussi dans ces deux séquences. Le déplacement est présent dans le récit également

sous cette forme. Le cinéaste décide de faire réapparaître le docteur à la fin du film ; la boucle est bouclée car présent au début, il le sera également à la fin.

Dans cette nouvelle apparition de Gachet, on peut aussi y voir un nouveau repère narratif pour le spectateur. Cependant, son rôle est différent. Au début du film, le docteur est maître de la situation car il s'impose de par son diagnostic et semble pouvoir devenir un personnage important pour le peintre qui retournera le voir souvent. Cependant, à la fin du film, lorsqu'il rendra visite à Vincent Van Gogh sur son lit de mort, ce dernier le rejettera violemment, en silence et en lui envoyant quelques coups de poings au visage. C'est le corps qui parle, et une fois de plus, on constate à quel point, Gachet, comme tous les autres personnages secondaires d'ailleurs, devient inefficace et inutile pour la progression narrative. Ainsi, la durée, la consistance physique du temps qui passe, sont créées par l'influence quasi-inexistante des personnages sur le récit et sur sa progression. Cette impression de durée est amplifiée par l'importance que prend Vincent Van Gogh dans l'histoire ; à ce moment précis du film, lui et lui seul peut la faire évoluer, lui seul pourra briser cette attente insupportable *en décidant* de mourir.

La narration s'étend dans la durée et dans le déplacement, dans le recul perpétuel presque cynique d'une mort qui semble ne jamais arriver. Nous évoquions dans les lignes précédentes, le fait que le cinéaste décidait de repousser constamment la mort du peintre. Plusieurs fois, la fille de l'aubergiste viendra demander au mourant s'il souhaite manger quelque chose ; à chaque fois ce dernier refusera. Plus tard, il demandera pourtant qu'on lui serve un repas.

Cette requête inattendue et presque impudente est là pour amplifier la longueur de l'agonie ; la mort paraît tout à coup s'éloigner et la vie semble reprendre ses droits pour quelques minutes ou pour quelques heures supplémentaires. L'artiste demande qu'on lui amène un repas et le cinéaste se sert du coup de cette dernière réclamation, pour décaler (*déplacer*) encore un peu, pour retarder encore de quelques plans, le moment final qui nous montrera l'artiste *enfin* mort sur son lit. La temporalité est donc fortement travaillée dans son extension, dans son allongement, dans sa *consistance presque palpable*.

Etendu, dilaté, le temps nous positionne dans une situation d'attente ; les plans se succèdent et comme le soulignait très justement Laurence Giavarini dans l'un de ses articles sur le film : « ***En fabriquant des unités de temps qui se succèdent sans ordre repérable et sans ponts, il parvient à créer un morceau de temps qui ne se lit pas, mais qui perd le spectateur, le plongeant au plus près de l'existence d'un personnage.*** »⁴⁶

Ce *morceau de temps* que l'on ne peut s'approprier est déstabilisateur ; seule la mort est l'issue logique, qui donnerait du sens à l'agonie, longue et insoutenable, vécue par le peintre.

La temporalité que véhicule cette séquence *interpelle* car, avec toutes les fausses pistes avancées par le cinéaste (la volonté de ne pas dramatiser, le repas, la phrase de Vincent Van Gogh qui rassurerait presque son ami en lui disant qu'il se porte bien, le repas qu'il accepte tel un bon vivant au seuil de sa mort, etc.), il est difficile de savoir à

⁴⁶ Laurence Giavarini, « Hommes et femmes » in Cahiers du cinéma n°449, novembre 1991.

quel moment exact, il en sera définitivement fini pour l'homme que l'on sait et qui se sait pourtant condamné. Par conséquent, le spectateur accumule lui aussi des bribes de temps qui ne sont pas forcément les indicateurs d'une évolution narrative *claire et directe*.

Certes, la logique est respectée, puisque le peintre disparaîtra - les dialogues des personnages secondaires le confirmeront à plusieurs reprises -, mais, il disparaîtra dans le silence⁴⁷. En effet, la durée de l'agonie aurait pu préparer le spectateur à une fin

douloureuse et *bruyante* ; la longueur des plans qui montraient Vincent Van Gogh dans son lit encore vivant, aurait pu *logiquement* annoncer une mort dramatique ou plutôt *dramatisée à outrance*, à l'image - serions-nous tenter d'écrire - de l'oeuvre d'un très grand artiste. Il n'en est rien. Au contraire, Maurice Pialat continue à travailler dans le silence : celui des personnages qui ne commenteront rien de la mort, celui des plans qui, de par leur fixité, resteront *muets*, et celui de Marguerite Gachet absente de l'auberge au moment que l'on croyait le plus important. La narration est ici *muette* ; elle se base sur la durée silencieuse et sur le refus de dramatiser une mort tant ou trop attendue par tout le monde (les personnages et le spectateur). *Le cinéaste décide en quelque sorte de ne pas s'investir*, et la fixité du cadrage est là pour mettre en valeur tout ce qui suivra ou tout ce qui pourra la perturber.

Ainsi, la mort de l'artiste prend du sens, de l'ampleur et se traduit à un moment précis

⁴⁷ L'idée que nous développons dans les lignes qui suivent, pourrait être approfondie par l'article de Anne-Marie Faux. Cette dernière s'est intéressée à la construction du silence dans le film *La Gueule ouverte*. Tout comme Vincent Van Gogh, la mère meurt en silence ; dans le silence d'une narration qui refuse toute trajectoire pathétique et bruyante pour au contraire vivre et s'établir sur la durée d'un événement - en l'occurrence d'une mort -, qui restera muet jusqu'au bout. « La mère meurt. Coupe. On fait sa toilette mortuaire. Coupe. On la met dans son cercueil. Coupe. De cette mort, tout symbolique est absent : ne l'entourent que du concret, des choses à faire, et à faire vite. Mais le spectateur ne fait pas aisément son affaire de cette disparition du symbolique : si même dans la mort le pathos est de sortie, alors la vie ni le film ne sauraient reprendre leur cours. Pas de symbolique, pas de pathétique ni de pathologique. Des trous qui font dériver le temps, si bien qu'on n'a à l'arrivée aucune idée du temps qu'ont pris les événements. On s'en fabrique forcément une idée en les reconstituant vaguement, grâce à ce qu'on peut savoir sur la question (parce que sans cette reconstitution, le film est absolument insupportable). De même, on n'a guère d'idée du temps qu'a duré le film : il est long, très long si l'on est sentimental, parce qu'il ne s'y passe rien ; et court, très court, si l'on est réaliste, parce qu'on s'attend à voir l'horreur de l'agonie et qu'on ne voit qu'une chambre morne où un homme nourrit sa femme, sans même sembler content de ce retour des choses qui fait d'elle son enfant. On ne souffre pas devant ces images, peut-être parce que, depuis la date où ce film a été réalisé, on a souvent vu la mort filmée, comme ces lentes agonies d'enfants offertes par les parents au public de la télévision. On ne sympathise avec personne ni avec le film, puisque toutes les brèches ont été colmatées : il n'y a à voir que ce qui est à voir, sans aucun discours autour. Or, ce qui émeut dans la mort ce n'est que ce qui en est dit, ce qui lui donne sa place essentielle dans l'échange symbolique (et aussi ce qui en elle transforme le réel). Il n'y a dans *La Gueule ouverte* ni discours ni visibilité du réel pour la précéder, et elle ne saurait à elle seule faire surgir, par magie, les mots et les images touchants. Comme un cadavre, ce film est un monstre immobile et muet. on ne saurait le déplacer vers ce qu'on voudrait tant voir apparaître, tristesse, émotion ou dégoût, car il est d'un seul bloc, lourd, inentamable. Le cinéaste fait son travail comme un maçon (et comme la mort aussi fait son travail) : il construit ce paysage-là où rien ne pousse, cette maison-là où ne naît aucune histoire. Là où passe Pialat en 1974, l'herbe ne repousse pas, aucun désir ne se tient. *La Gueule ouverte*, humiliés, on ne parle pas, on meurt. » Anne-Marie Faux, « Silence, on meurt » in Maurice Pialat, *L'enfant sauvage*, collectif dirigé par Sergio Toffetti et Aldo Tassone, Editions Muséo Nazionale del Cinéma, Torino ; France Cinéma, Firenze ; Admiranda, Institut de l'Image, Aix en Provence, Collection Lindau, Turin, octobre 1993, p. 134.

: au moment où le sens véritable de cette mort, certes déplacé, apparaît ou plutôt surgit violemment et subtilement à l'image, alors que l'on ne s'y attendait pas.

Comme nous l'avons avancé dans les pages précédentes et comme nous l'indiquait Christian Metz, la « condensation » implique forcément le « déplacement »⁴⁸.

Nous nous sommes penchés auparavant sur la temporalité créée par Ozu, qui parvient à traiter, selon Gilles Deleuze, la mort d'un personnage (aussi important soit-il dans le récit) dans ce qu'elle a de plus banal. Le rapprochement avec Maurice Pialat est, de ce point de vue, assez clair, dès lors que l'on considère la mort de Vincent Van Gogh. Comme nous venons de le développer, ce dernier meurt dans un silence qui frôle l'ignorance. Aussi, le sens véritable de cette mort, c'est-à-dire sa gravité, sa considération mais également sa présence dans l'évolution narrative, apparaissent sous la forme d'une figure de « déplacement », qui vient justement rompre le silence évoqué jusqu'ici. La mort du peintre prend du sens dans les plans suivants (ceux qui traduisent une certaine quotidienneté et une certaine banalité du monde de l'époque) ; elle s'affirme cependant à un moment précis : lorsque Madame Ravoux, la femme de l'aubergiste se coince le pied dans la trappe de la cuisine qui mène au sous-sol.

A ce moment du récit, la mort de Vincent Van Gogh *est enfin racontée* dans ce qu'elle a de plus dramatique. En effet, juste après la disparition du peintre, la vie semble continuer et cela se vérifie à travers des plans qui montrent la vie quotidienne de la ferme et qui font oublier que quelqu'un est décédé dans la maison quelques heures auparavant.

Cependant, par un effet de rupture brutal et inattendu, Madame Ravoux hurle en se coinçant le pied dans cette trappe.

⁴⁸ Nous renvoyons le lecteur à la définition de André Gardies et de Jean Bessalel. « (...) Dans un sens différent, « déplacement » est aussi utilisé en psychanalyse pour désigner l'opération psychique particulière par laquelle le désir se porte non sur l'objet qui l'a suscité mais sur un objet autre qui lui est substitué. En retour Metz renvoie cette opération sur le signifiant cinématographique. » André Gardies, Jean Bessalel, 200 mots-clés de la théorie de cinéma, Editions du Cerf, Collection 7ème Art, Paris, 1992, pp. 55-56.



Maurice Pialat aurait, paraît-il, hésité à faire dire la phrase suivante à la femme blessée : **« Je vais mourir, je vais mourir, j'ai mal, j'ai mal ! »**. Le réalisateur utilise l'accident de cette femme et surtout ses cris, pour déplacer subtilement (et du coup faire valoir) le sens profond de cette mort, sa gravité et son aspect dramatique (jusqu'alors absents), sur cet effet de rupture, sur cet accident, on ne peut plus banal, mais lourd de sens dans la manière dont il a été exploité. **« Là où une banale logique narrative aurait commandé de surdramatiser le suicide de l'artiste, lui opte pour une ellipse pure et simple. De même, il condense la durée de l'agonie pour ensuite dilater le temps et mieux nous faire partager le désarroi de Théo. En point d'orgue de cette écriture en pleins et en déliés, il enchaîne sur un banal accident domestique (la femme de l'aubergiste se blesse un orteil) qu'il charge de toute la violence et l'émotion retenues : on retrouve au détour de cette scène inattendue le talent du Pialat d'A nos amours pour transformer les petits riens quotidiens en psycho-drames d'où surgissent les haines et les sentiments trop longtemps refoulés. »**⁴⁹

Par ce déplacement, par cet effet ou cette figure de rhétorique - nous nous expliquerons sur ce point dans les lignes suivantes⁵⁰ -, la mort de l'artiste est enfin racontée ; elle est racontée par le corps, par une autre personne et dans un lieu différent (hors de la chambre du mort, là où la vie reprend ses droits au sein de l'auberge).

En effet, c'est le corps de Madame Ravoux qui souffre ; c'est elle qui crie, et pourtant,

⁴⁹ Philippe Rouyer, op. cit.

⁵⁰ Notons toutefois pour l'instant que selon Christian Metz, le déplacement « c'est l'aptitude à transiter (= « déplacer de l'énergie », comme dit Freud), à passer d'une idée à une autre, d'une image à une autre, d'un acte à un autre. » Christian Metz, op. cit., p. 330.

cet accident si proche (dans le temps) de la disparition du peintre, fait réapparaître la douleur d'une mort trop vite oubliée. L'écriture de la mort est ici fondée sur ce déplacement, sur un effet de *transposition*. La femme souffre physiquement et pourtant c'est l'homme qui disparaît sans avoir souffert.

Le mal est contenu en silence par ce dernier et c'est l'aubergiste blessée qui explose, qui guide le spectateur dans une émotion trop étouffée jusqu'à présent.

Pour situer ce déplacement dans un vocabulaire précis que pourraient nous apporter à la fois, Sigmund Freud et Christian Metz, il faudrait en premier lieu considérer les travaux de Jakobson. Sur le plan de la linguistique, il fut le premier à exposer clairement la frontière qui existe entre la métaphore et la métonymie.

Ces deux figures de rhétorique sont concrétisées, taillées aux mesures du « paradigme » (pour la métaphore) et du « syntagme » (pour la métonymie).

Ainsi, Jakobson propose cette distinction précise, qui met en valeur et d'un point de vue linguistique, la métaphore et la métonymie ; la métaphore relèverait donc du « paradigme », c'est-à-dire d'une déclinaison d'un même mot, dont la signification propre serait alors transportée en vertu d'une comparaison.

La métonymie, qui relève quant à elle du « syntagme », est en revanche une figure qui nous intéresse plus particulièrement car comme le rappelle Christian Metz, elle repose avant tout sur le principe de la « contiguïté », alors que la métaphore est axée, logiquement serions-nous tenter de rajouter, sur celui de la « similarité ».⁵¹

De la « contiguïté » il en est question dans *Van Gogh* plus que de la « similarité » d'ailleurs.

En effet, si l'on veut se risquer à transposer les figures de rhétorique propres à la linguistique dans le champ de l'analyse filmique, notons que l'accident de Madame Ravoux, qui est, comme nous le notions précédemment, le résultat d'un déplacement symbolique - celui de la mort du peintre -, est un exemple concret de métonymie en ce sens que la « contiguïté » du sens est assurée. En effet, la mort du peintre trouve un sens dans la « continuité » du récit. Le principe métonymique procure dans ce cas, une unité, une sorte de logique ou de « contiguïté spatio-temporelle »⁵².

Cet accident n'est, en aucun cas, une métaphore de la souffrance du peintre, car le discours est ici organisé sur cet effet de rupture certes, mais également sur l'existence de cet accident qui ne se substitue en rien à la mort du peintre.

Nous sommes en face d'un récit, dont le discours se fonde sur la « coprésence » ordonnée d'images, de sons, d'événements organisés sur le principe de la « contiguïté » et non de la « similarité », qui aurait alors présenté la mort de l'artiste selon la règle d'une même déclinaison. Dans ce cas, nous sommes confrontés à une série d'images qui

⁵¹ « On a donc une homologie à quatre termes, dans laquelle métaphore et paradigme présentent le point commun de reposer sur la « similarité », métonymie et syntagme sur la « contiguïté ». Les deux mots que je viens de mettre entre guillemets sont ceux de Jakobson, ceux qui assument chez lui le rôle décisif de notions-passerelles entre les deux couples parallèles. » Ibid., p. 208.

⁵² Ibid., pp. 215-216.

pourraient être représentées sous la forme du schéma suivant : *contiguïté référentielle + comparabilité discursive*.⁵³

En effet, si l'on s'en réfère aux études de Christian Metz, l'accident de la femme de l'aubergiste *met en lumière* la mort de Vincent Van Gogh, dans la mesure où le sens du discours reste présent et trouve même, dans sa nouvelle trajectoire une accentuation dans sa représentation. Le sens discursif se déplace mais reste contigu, comparable et la référence (en l'occurrence la mort du peintre) reste présente jusqu'au bout.

Ainsi, jamais le spectateur n'oubliera la mort du peintre qui reste la seule et vraie « référence » de cette fin de film et l'accident de la femme sera un « déplacement » du sens et non un « remplacement » (de cette mort).

On observe donc une contiguïté dans la référence (car, la mort est le principal *pilier narratif*, la principale *clef de voûte narrative* de cette séquence) et une *comparabilité* dans le discours (car, la femme qui souffre *nous rappelle - éveille, ranime, réveille, traduit*, etc. - dans ses cris et ses pleurs qu'une autre personne est morte peu de temps auparavant).⁵⁴

La contiguïté du sens discursif assure donc la progression du récit. L'accident de la femme de l'aubergiste est le prolongement ou plutôt l'aboutissement de la mort du peintre. Elle clôture cette agonie, la verbalise (ou *la vocalise*), la concrétise en ce sens que le silence qui entourait cette mort jusqu'alors, disparaît sous le trait d'un douloureux accident qui donne du sens à cette disparition.

Mais, en observant ce déplacement du sens, nous pouvons supposer, dès lors, que la problématique de notre travail semble s'affirmer. En effet, l'accident auquel nous faisons allusion, permet une progression du récit certes, mais qui reste limitée.

Le récit n'avance pas réellement (à grands ou à petits pas) dans la mesure où cet accident ne propose pas, ne met pas en branle, un autre (grand) tournant narratif.

Le récit reste basé quoi qu'il en soit sur la mort du peintre. Aussi, si l'accident n'avait pas eu lieu, le récit n'en aurait pas été bouleversé pour autant. Le peintre serait quand même mort. L'accident de la femme de l'aubergiste donne donc du sens à la mort de l'artiste mais il ne représente en rien un quelconque enjeu narratif supplémentaire qui, sous l'effet d'une autre condensation, aurait pu déterminer ou affirmer une nouvelle perspective narrative.

Cet événement *se superpose* à la mort ; cet accident bénin et inattendu travaille donc

⁵³ Les autres schémas proposés par Christian Metz figurent dans son ouvrage *Le Signifiant imaginaire* déjà cité à plusieurs reprises. Christian Metz, op. cit., pp. 227-229.

⁵⁴ « Contiguïté référentielle + comparabilité discursive, ou métonymie mise en paradigme. Un élément évince l'autre du film, comme en 2, mais ces éléments s'associent en vertu de leur contiguïté « réelle » ou diégétique, et non de leur ressemblance ou de leur contraste, à moins que ce ne soit l'acte paradigmatique qui crée ou qui renforce cette impression de contiguïté. Exemple : la célèbre image du Maudit de Fritz Lang qui, après le viol et le meurtre de la petite fille par « M », nous montre le ballon de baudruche de la victime, abandonné par elle, retenu prisonnier dans les fils électriques (je pense ici, évidemment, au plan dans lequel figure le ballon seul). Le jouet remplace (évoque) le cadavre, l'enfant. Mais nous savons par les séquences antérieures que le ballon appartient à l'enfant. » Ibid., p. 228.

le récit sur le principe de la « verticalité » et non de l'« horizontalité ». Un travail du sens dans son horizontalité, - envisager et placer un événement (en l'occurrence l'accident de la femme de l'aubergiste) dans un système d'écriture dit « horizontal » -, aurait permis au récit d'évoluer, de prendre des tournants narratifs qui auraient ainsi *fait avancer* l'histoire. Or, avec cet accident, il n'en est rien. Il n'amène aucun autre élément narratif ; il ne propose aucun lien de « cause à effet » avec un autre événement. Cet accident se soustrait à la mort du peintre, sans en être ni une conséquence ni la cause d'un autre moment narratif. Cet événement est une sorte de *couche narrative* supplémentaire qui amplifie ou affirme le sens du discours ; cette *couche qui se superpose*, qui s'ajoute *verticalement* à la mort du peintre, ne la remplace pas. En s'additionnant à elle, elle amplifie, grossit, étend le sens général du discours filmique.

Au contraire, elle s'impose par sa force et sa relation vis-à-vis de la mort du peintre et non par son existence ou son influence au sein même du récit. Elle reste dépendante de cette mort et c'est en cela qu'elle reste inefficace du point de vue de l'évolution de l'histoire dans sa globalité. Cet accident a donc, pour ainsi dire, un rapport de « connexion », de complémentarité (et non pas de substitution ni de remplacement) avec la mort de l'artiste ; le principe de la verticalité est donc à penser dans son rôle narratif le plus réduit : celui qui consisterait précisément à *affirmer* le sens d'un événement dont l'enjeu narratif n'existe pas (la mort du peintre ne constitue plus un enjeu dans le sens où l'on sait depuis le début qu'il mourra, où, quand et comment cela se produira). Dans le cas de *Van Gogh*, il s'agirait de confirmer, de faire émerger ou de

« surdéterminer » (par le biais de l'accident) le sens d'une action ou d'un événement (en l'occurrence, la mort du peintre, tournant décisif dans le récit), déjà accompli mais encore inopérant d'un point de vue émotionnel. L'accident surcharge en quelque sorte la puissance dramatique de la mort qui trouve son véritable sens, dans cet événement inattendu et stérile d'un point narratif.

Si l'on lit Paul Ricoeur et si l'on s'intéresse à l'analyse qu'il fait des travaux de Sigmund Freud, on ne peut qu'être séduit par la pertinence du vocabulaire employé par le philosophe.

Dans l'un de ses ouvrages, Paul Ricoeur s'attarde sur l'effet de « surdétermination », qui impose ou commande le déplacement dans le travail du rêve, travail que nous avons par ailleurs, étudié dans le même contexte, dans les pages précédentes.

« Ce que nous venons de dire des notions de déguisement, de distorsion, de censure, qui caractérisent en bloc la « transposition » opérée par le travail du rêve, est encore plus évident si nous considérons séparément les divers mécanismes qui constituent le travail du rêve ; aucun ne peut être énoncé sans recourir à ce même langage mixte. D'un côté, en effet, le travail du rêve est l'inverse du travail de déchiffrement de l'analyste ; à ce titre, il est homogène aux opérations de pensée qui le parcourent en sens inverse ; c'est ainsi que les deux procédés principaux étudiés au chapitre VI de *L'Interprétation des rêves*, la « condensation » (*Verdichtungsarbeit*) et le « déplacement » (*Verschiebungsarbeit*) sont des effets de sens tout à fait comparables à des procédés rhétoriques ; Freud lui-même compare la condensation à une tournure abrégée, laconique, à une expression lacunaire ; c'est en même temps une

formation d'expressions composites appartenant à plusieurs chaînes de pensées ; quant au déplacement, il le compare à un décentrement du pôle organisateur ou encore à une inversion d'accent ou de valeur, les diverses représentations du contenu latent échangeant leurs « intensités psychiques » dans le contenu manifeste. Ces deux processus attestent, sur le plan du sens, une « surdétermination » qui fait appel précisément à l'interprétation. On dit de chacun des éléments du contenu du rêve qu'il est surdéterminé, lorsqu'il est « représenté plusieurs fois dans les pensées du rêve ». Cette surdétermination commande également, quoique d'une façon différente, la condensation et le déplacement ; cela est clair pour la condensation : ici c'est la multiplicité des significations qu'il s'agit de déployer, d'explicitier, par le moyen des associations libres. Mais le déplacement, qui porte plutôt sur les intensités psychiques que sur le nombre des représentations, ne requiert pas moins la surdétermination : pour créer de nouvelles valeurs, déplacer les accents, « mettre à côté » le point d'intensité, il faut que le déplacement suive la voie de la surdétermination. » ⁵⁵

Toute l'interprétation que fait le philosophe Paul Ricoeur, de la pensée freudienne, repose en fait sur cette notion importante qu'est le « transfert » du sens. On parle ainsi de « surdétermination » lorsque, dans le rêve, un élément qui le constitue, se multiplie, se déplace, tout en conservant, tout en préservant la « valeur » essentielle, l'intensité fondatrice et fondamentale de ce même rêve.

Dans le cadre du film *Van Gogh* et s'agissant de la séquence finale, la mort du peintre

est ce point d'ancrage essentiel, cette « valeur » dont le sens se retrouve pourtant *déguisé, dérobé*, car déplacé ailleurs au sein du récit, sur l'ossature d'un autre événement (l'accident de la femme de l'aubergiste). La mort de l'artiste est « surdéterminée » parce que le sens véritable de ce moment, cette « force »⁵⁶ narrative qui conduisent et font évoluer voire aboutir le récit, sont transférés, provoquant alors une construction narrative dite « verticale », construction sur laquelle nous reviendrons en toute fin de chapitre, lorsque nous serons certains d'avoir avancé suffisamment pour pouvoir étudier ce *phénomène*.

⁵⁵ Paul Ricoeur, *De l'interprétation - Essai sur Freud -*, Editions du Seuil, Collection Points / Série essais, Saint-Amand, 1965, pp. 104-105.

⁵⁶ Nous pourrions compléter notre réflexion par la suite du texte de Paul Ricoeur évoqué précédemment. « Mais cette surdétermination - qui s'énonce dans le langage du sens - est la contrepartie des processus qui s'énoncent dans le langage de la force : condensation veut dire compression ; déplacement veut dire transfert de forces : « On est conduit à penser que, dans le travail du rêve, se manifeste une force psychique (eine psychische Macht) qui, d'une part, dépouille de leur intensité des éléments de haute valeur au point de vue psychique et qui, d'autre part, à la faveur de la surdétermination, crée, avec des éléments de valeur moindre, des « valeurs » (Wertigkeiten) nouvelles qui pénètrent alors dans le contenu du rêve. Dans ce cas, il y a eu, lors de la formation du rêve, transfert et déplacement des intensités psychiques des différents éléments, d'où résulte la différence de texte entre le contenu du rêve et les pensées du rêve. Le processus que nous supposons ainsi est vraiment partie essentielle du travail du rêve : il mérite le nom de déplacement du rêve : déplacement et condensation de rêve sont les deux maîtres-d'oeuvre à l'activité desquels nous devons attribuer à titre principal la configuration (Gestaltung) du rêve ». Il y a ainsi entre la « surdétermination » (ou « détermination multiple ») et le travail de « déplacement », ou de « condensation », le même rapport qu'entre sens et force. » Ibid., pp. 105-106.

Mais cette *idée conceptuelle et narratologique*, qui consisterait à envisager la construction du récit dans une visée verticale, s'affirme et s'éclaircit au fur et à mesure de notre progression et trouve des raisons d'exister et d'être étudiée, dès que l'on s'attarde sur d'autres questions et sur d'autres films de l'auteur.

I.2 L'absence de cause(s) ou l'affirmation des conséquences

a). Mis devant le fait accompli : l'exemple de L'Enfance nue

La mort de Vincent Van Gogh, qui fait figure de force de rupture, intervient donc de manière évidente, attendue mais sans réalité causale même si une certaine logique ou une réelle évidence participent à son acceptation de la part des personnages et du spectateur.

Cette rupture, Nicolas Saada la perçoit ailleurs, dans d'autres scènes qui trouvent ainsi leur force dans ce qu'il nomme *le mystère de l'évidence*. La *brisure* viendrait d'une provocation de la part du cinéaste qui n'hésiterait pas, selon lui, à instaurer dans la même séquence, un déséquilibre, un décalage (?) entre deux scènes qui, à priori, ne peuvent trouver dans leur agencement - c'est-à-dire dans leur écriture par le montage que nous nous attacherons à développer plus tard -, un quelconque phénomène de cause(s) à effet(s).

« Pialat est le cinéaste de la captation et du déséquilibre : il saisit un bloc de récit, une scène, un moment de réel pour y introduire ce déséquilibre, cette cassure. Voir ce très beau moment où la gouvernante, Mme Chevalier, confie à Marguerite l'histoire tragique d'un amour illégitime et perdu. La séquence débute sur un dialogue entre Marguerite et Mme Chevalier : Mme Chevalier met en garde Marguerite avant de se confesser et de sombrer en larmes. Toute la séquence est construite sur ce court-circuit, inattendu, qui vous prend à la gorge parce que la séquence, par son cadrage, son atmosphère paisible, « ne devrait pas » aboutir à ce vertige. »⁵⁷

De ce fait, le déplacement (pour ne pas dire le décalage), existe dans cette volonté de faire se succéder des scènes, qui n'ont au premier abord, *aucun lien narratif* les unes par rapport aux autres ; aussi, le récit évolue grâce à une succession de séquences qui ne dépendent en rien les unes des autres. Dans cette optique (et seulement dans cette optique, car plus loin dans notre travail, nous verrons que le ou les déplacements des personnages participent largement à la construction narrative des films de l'auteur), *le statut du personnage* dans la scène, ne participe pas à l'*uniformisation* ou plutôt à l'unification d'un récit, qui aurait pu être construit, sur une succession d'événements en déplacement certes, mais selon la méthode particulière, qui consisterait alors, à privilégier

⁵⁷ Nicolas Saada, « *Le mystère de l'évidence* » in Maurice Pialat, *L'enfant sauvage*, op. cit., p. 183.

la relation « cause(s)-conséquence(s) ».

Au contraire et comme nous allons l'analyser à présent, la structure narrative *globale* des films de Maurice Pialat repose sur cette absence de relation entre les dits « événements » et se fonde *de toute évidence* sur une autre *logique*.

Cette logique serait, selon nous, axée sur le refus total ou quasi-total d'une narration dite « classique » ; or, pour définir ce choix d'écriture centré sur ce *rejet* et pour développer cette idée d'une construction narrative fondée justement sur la *décomposition* ou l'*éclatement* d'un récit qui refuserait notamment l'effet

« cause-conséquence », nous pourrions nous appuyer, pour commencer, sur l'extrait d'un article écrit par Luc Moullet quelques mois après la sortie du film *Le Garçu*.

« Deuxième trait godardien, qui découle du mépris de la définition, le refus de la narrativité. La chronologie des actions semble respectée. Mais il y a des changements de sujet principal, et il y a tant d'ellipses qu'on perd tout l'intérêt de la chronologie. Celle-ci (à laquelle le fan de Pialat s'était habitué) devient même trompeuse. Elle dirige le public sur la voie d'une narrativité classique, dont l'absence le décevra. Le titre même du film nous oriente vers ce que l'on peut appeler une fausse piste : les références au garçu sont fort brèves, et il demeure difficile de soutenir que le grand-père, tout au moins en tant que garçu, est le pilier du film. Comme si Pialat était d'abord parti sur le garçu comme sujet principal, et avait dévié par la suite. »⁵⁸

Même si, comme le note très justement Luc Moullet, le sujet du film n'est pas le garçu, même si le grand-père que l'on nomme ainsi n'est pas le personnage principal du film, il n'en est pas moins vrai que le récit semble être sous-tendu par cet homme que l'on ne voit pratiquement pas ; ajoutons qu'il n'est présent physiquement, qu'une seule fois à l'image, lorsqu'il sera mort sur son lit.

En effet, le grand-père dit « le garçu » est présent par son absence (notons également au passage qu'en choisissant le mot « grand-père », nous partons du principe que c'est Antoine, l'enfant, qui est le personnage principal du film et non son père, Gérard).

Le récit est par conséquent dirigé, moulé autour de ce personnage dont on parle beaucoup mais que l'on ne voit presque jamais et que l'on verra finalement mort, sans voix et sans possibilité de communiquer donc.

A la lecture du titre, le spectateur semble être orienté vers ce personnage ; or, il est vite dérouté. Le récit se développe sur les bases de relations humaines qui concernent d'autres personnages qui n'ont aucun rapport direct avec le grand-père auvergnat.

Ainsi, même si ce personnage absent (qui est par ailleurs *le* signe fort, selon Luc Moullet, du refus d'une narrativité « classique »), ne semble pas avoir une grande influence sur le déroulement du récit, il est un repère important pour le spectateur et ce, à

⁵⁸ Luc Moullet parle plus volontiers de « narrativité » alors que pour notre part nous employions jusqu'à présent le mot « narration ». Nous nous attacherons à faire la différence entre ces deux termes en fin de partie, lorsque cette différence prendra tout son sens au cours de notre évolution. Luc Moullet « La palette à Pialat » in *Cahiers du cinéma* n°498, janvier 1996.

un autre niveau de la narration.

En fait, si nous nous attardons sur le rôle *quasi-inefficace* de ce personnage, qui n'a de l'importance que par le titre même du film, c'est pour souligner que, la cause des actes ou des agissements des personnages, pourrait se trouver dans cette perspective, dans cette recherche de l'autre, en l'occurrence le plus souvent dans cette quête du père (qui plus est du grand-père), absent physiquement la plupart du temps mais (tellement) présent dans l'esprit de son entourage.

Mais pour revenir à l'origine de notre réflexion, il semblerait qu'il faille analyser avec précision ce que nous avons déterminé rapidement comme une absence de l'effet « cause-conséquence » au sein des récits des films de Maurice Pialat.

Prenons comme exemple principal, le premier long-métrage de l'auteur, *L'Enfance nue* ; le récit est structuré sur le déplacement physique d'un personnage, en l'occurrence d'un enfant.⁵⁹

Ce dernier trouve refuge chez un couple de personnes âgées qui accepte de le recueillir comme ils ont d'ailleurs l'habitude de le faire avec d'autres enfants de l'assistance publique. François, l'enfant en question, se trouve être un 'cas' particulièrement difficile⁶⁰.

Or, les problèmes qu'il génère au sein de son entourage, se succèdent, mettant en place pour le coup, les différentes étapes du récit, qui se structure pour sa part sur ces péripéties que les adultes tentent, tant bien que mal, de gérer. Il est intéressant de constater que l'enjeu du déroulement narratif est à l'image de la difficulté qu'ont les adultes du film à contrôler l'enfant : en effet, les personnages qui entourent l'enfant sont dans l'incapacité la plus totale de définir une ou plusieurs causes aux agissements et comportements pour le moins inquiétants de l'enfant et les séquences qui présentent ces agissements et ces comportements ne trouvent justement aucun *lien direct* ou directement lisible avec les événements filmés antérieurement.

L'acte même qui consiste à « raconter » une histoire, se mêle, se noie en fin de

⁵⁹ Cf. *L'Enfance nue ou l'errance physique de François dans le film de Maurice Pialat*, Mémoire de D.E.A de Langue, Littérature et Civilisation Françaises, op. cit.

⁶⁰ Pour cerner *grossièrement* la personnalité de l'enfant ou plutôt, pour définir succinctement l'ensemble de ses traits comportementaux, il suffirait d'insister sur son silence, sur ces attitudes physiques et violentes qui pallient justement ce mutisme. Faute de pouvoir développer de manière conséquente le caractère psychologique du personnage en question, nous préférons nous contenter de citer ci-dessous l'extrait d'un article écrit par Jean-Louis Comolli, lequel évoquera pour sa part, le manque d'explications qui plane sur ce personnage. « (...) *L'enfant de Pialat ne se prête à nul sentimentalisme, apitoiement, humanisme, comme il résiste à toute tentative de cabotinage...Il est, il reste tout au long du film, absolument opaque, totalement mystérieux. Rien ne l'explique, ni ne s'explique à travers lui. Le plus souvent muet, il passe d'une famille provisoire à une autre, d'une violence à l'autre, indifférent, autre, et de l'altérité fondamentale non d'un 'caractériel' mais de celle de l'enfance même, ici donnée comme imprenable, insaisissable, inanalysable, réfractaire à toute lumière. Par ce silence et cette opacité, s'installe une différence radicale entre l'enfant et les autres : éducateurs, parents temporaires ; entre l'enfant et le reste du monde : décors d'occasion, chambres de passage, jeux et lieux transitoires, inassimilables.* » Jean-Louis Comolli, « L'Enfance nue », article écrit dans le cadre du programme intitulé *Histoire du cinéma français*, un cycle de films diffusés à l'initiative des Cinémas de recherche, Paris, 1970.

compte dans la problématique de l'histoire, dans cette impossibilité vécue par les adultes d'expliquer la violence de l'enfant. De cette impossibilité, naît inévitablement la narration et surtout les épreuves qu'elle subit tant dans sa conception que dans sa progression.

Le portrait psychologique de l'enfant se traduit non seulement à travers la méconnaissance de son passé, dans ce manque de *causes directes*⁶¹ qui pourraient, si elles existaient, permettre aux adultes d'intervenir mais également et *parallèlement*, à travers une narration également construite, écrite, sur cette inexistence de causes qui pourraient une nouvelle fois, si elles existaient, justifier ou rendre compréhensibles et *logiques* les séquences montrant l'enfant dans ses excès les plus violents.

Il y a une sorte de contamination du récit sur sa propre structure et vice et versa.

Pour prendre un exemple concret, appuyons-nous sur quelques séquences-clés du récit du film qui nous intéresse.

Comment expliquer le dérapage final, celui qui montre François, en haut d'un pont, jeter une pierre sur une voiture provoquant ainsi un accident spectaculaire ?



⁶¹ Pour comprendre ce que nous entendons par « cause directe », nous nous appuyerons sur celle qui logiquement s'y oppose, c'est-à-dire la « cause indirecte ». Cette dernière ferait office d'explication plus *profonde*, faisant également appel à une recherche enfouie, non immédiate et moins spontanée, comme la quête du père dans *L'Enfance nue* par exemple, qui serait alors une cause moins présente voire complètement invisible et qui pourtant, pourrait jouer son rôle dans une étude globale des comportements des personnages concernés et en l'occurrence dans l'étude du comportement de François. Ainsi, semble-t-il qu'il faille aller chercher ailleurs - dans d'autres champs d'analyses - et ne pas se contenter *de ce qui nous parvient directement*, immédiatement et qui pourrait, par conséquent, nous orienter sur de fausses pistes, en ce qui concerne du moins la ou les justification(s) liée(s) aux actes de l'enfant.

Tout l'enjeu du film sera de savoir « pourquoi ». Aussi, Mémère, le personnage responsable de François au moment des faits, tentera, comme à chaque fois d'ailleurs qu'un acte similaire referra surface, de donner

(sans grande conviction et assez maladroitement d'ailleurs) à l'éducateur de la D.D.A.S.S, une explication, une cause à ces actes incontrôlables parce qu'imprévisibles.

En l'occurrence, pour l'accident, la vieille dame évoquera la tristesse de l'enfant à la mort de Mémère la vieille, disparue peu de temps auparavant. Ainsi, comme pour appuyer cette *thèse*, on constatera que le réalisateur montera la séquence de l'accident juste après la mort de Mémère la vieille.

Est-ce pour autant assez clair ? Peut-on pour autant affirmer, au vu de la succession des deux séquences, qu'elles sont liées par un effet causal ? En d'autres mots, doit-on voir dans le geste de l'enfant une conséquence directe de la mort de Mémère la vieille ? *Rien* n'est clairement dit ou montré à ce propos. *Rien* ne peut laisser supposer que la provocation de l'accident est une réponse à la disparition de la femme.

L'enfant ne se justifiera pas, les adultes ne *le justifieront* pas non plus ; c'est pour cela d'ailleurs qu'il partira en maison de correction juste après. Personne ne pourra trouver une explication à ce geste. Ni le récit, ni la narration, n'offriront aux personnages et encore moins aux spectateurs, la possibilité de comprendre « pourquoi ». Pourquoi de tels actes ? Pourquoi ces réactions (justement imprévues) ? Du coup, comment la narration (dans sa représentation filmique) parvient-elle à *éliminer* ce « pourquoi » ou comment parvient-t-elle à *intégrer* de manière à ne pas dérouter le spectateur dans sa *lecture filmique* ?

Mis devant le fait accompli, *tout* est dit ou plutôt raconté au présent ;

le spectateur est confronté à ce que Nicolas Saada a appelé, dans son article cité précédemment, *le mystère de l'évidence*. Le déplacement progressif narratif, est fondé sur cette stratégie bien particulière, qui consiste à supprimer les causes pour ne laisser que les conséquences (les « conséquences » de « quoi » ? *Là* est toute la question), lesquelles du coup prennent de l'importance, devenant le moteur fondamental et presque unique de la progression du récit.

Pourquoi François tue-t-il le chat de Josette ? Envisager que cela serait un moyen de se venger de la petite fille dont il serait jaloux, serait un raccourci que nous ne nous permettrions pas d'emprunter. Il serait *trop facile* d'interpréter cet acte dans ce sens, comme il serait *trop facile* de trouver une quelconque explication immédiate au geste de François qui lancera un couteau sur Raoul, l'autre garçon qui vit sous le même toit. L'interprétation, si elle doit avoir lieu - et forcément, elle doit avoir lieu, car le spectateur ne peut sans cesse ignorer la ou les causes des événements qu'il *reçoit* -, doit impérativement trouver ses marques dans une réflexion plus profonde - *plus éloignée* - ; celle peut-être que Jacques Aumont désigne, avec précaution toutefois, à travers son article intitulé « Les causes perdues »⁶².

« Ces familles, réelles ou substitutives, ont toutes le même point faible : il n'y a

⁶² Jacques Aumont, « Les causes perdues » in *Maurice Pialat, L'enfant sauvage*, op. cit., p. 121 et p. 124.

pas de père. Qu'il n'y en ait littéralement pas est la question de L'Enfance nue ; le père de François chasse censément les tigres en Afrique, mais il n'y a pas de tigre en Afrique, comme le lui fait durement remarquer Raoul. »

Au sein du même texte, Jacques Aumont ira même jusqu'à émettre l'idée que dans tout film du cinéaste, le père est une recherche constante pour le personnage principal : **« on pourrait à partir de là se demander jusqu'à quel point, dans un film de Pialat, le père est une sorte de Mac Guffin. »**

Le récit de L'Enfance nue serait finalement fondé sur le déplacement d'un personnage qui recherche son père, sans même le dire (à cause notamment d'une nette défaillance de la parole) ni même forcément le savoir (à cause d'un corps tellement ballotté que la psychologie ne peut ni s'installer, ni même prendre le dessus sur les actes).

Cette dernière hypothèse devra sûrement mûrir au fil des pages et prendre sa place dans la problématique globale de notre thèse...nous nous y attacherons.

Alors, si les causes sont absentes et si la quête du père devient la seule et unique véritable grande cause des agissements et du parcours de l'enfant, on peut s'interroger sur le poids et l'importance des conséquences ou des événements qui font suite à des causes enfouies ou plutôt présentes par leur absence.

La structure narrative de L'Enfance nue est donc construite sur la superposition de couches, sur une accumulation de conséquences (qui, comme nous le verrons ultérieurement, ne peuvent se transformer en cause(s)), qui s'additionnent sans jamais s'annuler ou se contrarier. Elles participent à la construction d'un ensemble de séquences qui nous mettent, nous spectateurs, devant le fait accompli, dans la mesure où l'on nous laisse le soin de trouver ou d'imaginer la ou les causes afférente(s) aux conséquences présentées. La relation de cause(s) à effet(s) n'est en rien le nerf narratif des films de l'auteur. La narration se fonde autrement ; il est et demeure basé en partie sur la construction globale de « blocs-séquences » autonomes et indépendants les uns des autres.

La question du montage se pose alors à nous comme elle s'est également posée à Jacques Aumont, dont l'extrait de l'un de ses nombreux autres articles consacrés au cinéma de Maurice Pialat, pourrait à nouveau compléter notre étude.⁶³

« Ce qui saisit, dans L'Enfance nue, c'est l'apparente incohérence des enchaînements, ceux des gestes de François et ceux des plans entre eux. Vers le début du film, un plan fixe montre François jouant avec sa « soeur » ; la caméra

⁶³ L'absence de causes comme principal enjeu de la construction narrative de *L'Enfance nue*, a souvent été au centre des analyses pratiquées par Jacques Aumont. Pour preuve, citons un autre écrit, dont l'extrait ci-dessous témoignera encore une fois, de l'importance qu'il semble falloir accorder à ce constat narratologique et à cette démarche singulière. *« Dans le cinéma de Pialat, le montage produit d'énormes « trous » dans la réalité diégétique, donnant l'impression que les personnages agissent au nom de causes oubliées ou perdues. Il y a quelque chose d'analogue ici, à ceci près le film nous montre les causes se perdre à mesure qu'elles se constituent - ou alors elles sont si essentielles qu'on n'y peut rien -. Le personnage se heurte aux autres personnages, à des sentiments plus forts que les siens, plus forts que lui, mais au lieu que cela détermine des réactions de sa part, il se contente de recommencer, de se heurter à d'autres êtres et à d'autres situations. »* Jacques Aumont, *A quoi pensent les films*, op. cit., p. 140.

regarde la petite fille, de face, son chat noir sur les genoux, par-dessus l'épaule, en amorce de François. Le plan dure assez longtemps, les enfants y échangent les banalités liées au jeu (« bientôt gagné », « à toi ») jusqu'à ce que, de façon un peu imprévue, la partie se termine brusquement (par la violence de François). Le plan suivant montre François frottant furieusement, contre le mur des toilettes, la montre qu'il a volée au bureau de tabac, puis essayant de la fracasser sur la cuvette des W-C, sans succès, et la jetant dans l'eau (autre plan unique, presque fixe). Un peu plus loin, un autre raccord cut : à la fin d'un plan, la « mère », excédée, envoie François dehors (« reste pas là comme un idiot, allez, débarrasse-moi le plancher »), aussitôt un second plan introduit le groupe des gamins dans la cage d'escalier, François tenant le chat (« t'es pas cap' »), visant soigneusement, lâchant. Le second de ces raccords peut paraître vouloir démontrer quelque chose : François se vengerait sur le chat de la froideur maladroite de la mère (et peut-être davantage : du fait qu'elle ne puisse plus être Mère). Mais le premier raccord, et généralement les brutales transitions désormais typiques du style Pialat, interdisent de lire ces consécutives comme des conséquences, mais de la maintenir comme absente : ce n'est pas seulement que le film est lacunaire (un récit lacunaire n'empêche pas, voir Hitchcock, les causalités d'être accentuées, soulignées, même « expressionnistes »), c'est qu'il évacue absolument tout ce qui pourrait faire diagnostic (on dirait qu'il s'agit d'une présentation de cas, mais privée de sa sémiologie). »⁶⁴

Plus qu'une simple analyse sur l'absence des causes, Jacques Aumont nous propose donc dans cet écrit, une piste de réflexion sur le montage.

En effet, si l'on ne peut trouver ou discerner des « causes directes » aux actes des personnages des films de Maurice Pialat, c'est parce que le montage

des blocs-séquences répond à une stratégie qui va dans ce sens. Ainsi, un lieu est désigné pour une scène de vie et un autre lieu succède à ce premier bloc d'images autonome. Lorsque François va jouer (ou faire une bêtise) à l'extérieur de la maison

- notons d'ores et déjà que la maison est un lieu-clé qui tient une fonction de pivot dans la construction narrative des films de l'auteur -, on l'aura vu auparavant dans un autre bloc-séquence qui l'aura précédé.

Le montage par l'espace, de blocs-séquences autonomes, semble être une première piste de travail à prendre en compte pour la suite.

La séquence qui montre François en train de se battre dans une carrière avec un autre garçon est un bloc-séquence (en d'autres termes une séquence, composée de plusieurs plans et réellement autonome par rapport à d'autres séquences), qui succède à une autre séquence, montrant Mémère et François dans la maison familiale.

Pour autant, ce montage, cet agencement, ce choix *tactique* et narratif ne proposent du coup, aucun lien direct entre les deux séquences en question. *Rien* ne s'est passé à l'intérieur de la maison, avec Mémère, qui pourrait justifier cette bagarre. François se bagarre sans raison ou du moins sans qu'aucune séquence antérieure n'explique

⁶⁴ Jacques Aumont, « Chutes - Note sur Allemagne, année zéro et L'Enfance nue - » in *Vertigo* n°3, Editions Avancées cinématographiques et Vertigo, 1988.

vraiment cette attitude. Lorsque François lance le couteau sur Raoul, il venait bizarrement d'avoir une conversation plutôt posée et pleine de complicité avec ce dernier ; alors pourquoi un tel revirement soudain ? La séquence qui montre François au cinéma avec des copains (qui accumulent les bêtises) ne succède à aucune séquence (dans la maison ou ailleurs) qui aurait pu expliquer un tel comportement, une telle déviance de son comportement

Les blocs « espace-temps » se succèdent sans que l'on puisse vraiment les relier entre eux par des explications précises (et causales).

Le montage est là pour souligner, accentuer cette discordance, cette dissonance, cette rupture dans un effet absent ici-même, que nous aurions qualifié alors (de manière non péjorative) de « classique » ; effet dit « classique » dans le sens où il aurait donné aux conséquences, ou plutôt, aux actes de l'enfant, des *causes toutes faites* qui auraient été ainsi *salvatrices* pour le spectateur, dans la compréhension de ses attitudes physiques.

« Poser la question de la cause, pour Pialat, cela veut dire d'abord éloigner les causes les plus immédiates, refuser qu'elles puissent être considérées comme efficaces. Cela concerne évidemment l'écriture du scénario, et les personnages devront apparaître capricieux, ou déboussolés, leurs gestes et leurs actions ne devront jamais recevoir d'explication simple, jamais, surtout, on ne devra (on : nous, spectateurs), connaître à la fois ces gestes et ceux auxquels ils peuvent répondre, ni ceux qu'ils peuvent déclencher. Cela concerne donc aussi l'économie narrative et filmique, et c'est la raison fondamentale du style abrupt. Lorsque commence la scène, ou très souvent le plan, il n'y a aucun moyen de savoir ce qui va s'y passer, simplement parce que les causes immédiates⁶⁵ ont été coupées, que l'on prend les choses juste après. Ce n'est même pas que Pialat montre la cause après l'effet, comme a pu le prôner Bresson, c'est qu'il ne montre pas la cause du tout, et ne la montrera jamais. Pourquoi Jean s'énerve-t-il de la sorte, tout de suite, en filmant dans les rues de la petite ville de Camargue [Martigues ?] ? Pourquoi François s'excite-t-il ainsi, à casser dans les cabinets la montre volée ? Il a dû se passer quelque chose, la tension a dû monter, mais on arrive quand déjà la moutarde est dans la mayonnaise. Comme dit Jean Narboni, « le mal est fait ». »⁶⁶

La séquence la plus troublante qui pourrait illustrer les propos de Jacques Aumont cités précédemment, est sans aucun doute le vol du porte-monnaie de Mémère la vieille.

François vole l'argent de cette dernière en train de dormir. La femme âgée doit prouver verbalement au reste de la famille qu'elle ne perd pas la tête quand elle affirme sans retenue qu'on lui a bel et bien volé ce porte-monnaie.

Rien (c'est-à-dire, aucun acte, aucune parole, ni aucun plan) ne destinait François à agir de cette façon, surtout lorsqu'on connaît les relations qu'il a avec la vieille dame. De

⁶⁵ Notons que Jacques Aumont emploie le mot « immédiates » alors que nous lui avons, pour notre part, préféré celui de « directes » en ce qui concerne les causes dont l'absence dans les actions des personnages, relèvent d'un enjeu narratif fondamental dans le récit de *L'Enfance nue*.

⁶⁶ Jacques Aumont, « Les causes perdues » in Maurice Pialat, *L'enfant sauvage*, op. cit., p. 120.

même que *rien* ne laissait prévoir qu'il allait, immédiatement après, et sans grande raison particulière (sinon celle du remords *difficilement* envisageable), remettre à sa place l'objet dérobé.

L'enfant, plein de contradictions et sans cesse *en déplacement*, en rupture avec son entourage et avec lui-même, nous met devant le fait accompli, s'affirme dans des actes qui raisonnent au sein de séquences sans lien causal entre elles.

La compréhension du comportement de François qui nous met sans cesse, nous, spectateurs, en face de l'acte accompli, ne devrait-elle pas s'appuyer justement, sur les marques des déplacements physiques de cet enfant ?

Certes, les causes ne nous procurent pas une aide « *immédiate* » parce qu'elles sont absentes et ne nous apportent aucun contexte explicatif ; certes, le père semble pouvoir être cette quête, cette motivation perpétuelle, cette cause lointaine, profonde et indirecte aux actes et à l'errance de cet enfant ; cela dit, faut-il à tout prix chercher une cause aux actes de l'enfant, cet enfant malheureux qui pallie sans cesse son manque de communication verbale par une affirmation physique très (voire trop) présente ?

Faut-il obligatoirement partir à la recherche d'explication alors que, comme pourrait le souligner une dernière fois Jacques Aumont dans l'article déjà cité précédemment, « **les comportements toujours échapperont, à ceux qui les observent comme à ceux qui les agissent. Aux causes dissimulées et oubliées on ne pourra répondre avec quelque chance de succès que par des actes eux aussi irrationnels. La seule victoire de la Mémère n'est-elle pas ce moment où, ayant soigné et consolé François que les voyous ont battu, elle lui donne scandaleusement - d'un scandale tout évangélique, si anodin soit-il - une tranche de cake ?** »⁶⁷

Aussi, peut-être ne s'agit-il pas de *chercher* - en tous les cas de *trouver* -

les causes coûte que coûte ; la seule véritable cause (cachée ou « non-immédiate ») de l'errance de cet enfant, *pourrait être* liée à l'absence du père inconsciemment recherché.

Quant à la *surface*, à *ce premier degré de lecture immédiate*, le récit reste et demeure fondé sur la *chute*, c'est-à-dire la conséquence (?), soit le dernier acte et l'ultime souffle physique de François.

Le sens du récit est donc toujours déplacé ou plutôt en déplacement.

Il évolue en fonction des *chutes* du personnage qui s'écroule et se relève, en se bougeant sans cesse vers des directions inconnues, où les conséquences plus importantes que les causes, restent la véritable *accroche physique* (et narrative) pour le spectateur.

Le corps, l'activité physique de François représenteraient alors peut-être - et c'est sur cette trajectoire que nos recherches vont pouvoir s'orienter à présent -, *l'outil spectral* fondamental, l'un des derniers liens ou guides, lui permettant ainsi de créer une cohésion narrative entre les scènes, entre les blocs-séquences, afin de s'approprier un récit dont le sens discursif est sans cesse *malmené*.

⁶⁷ Ibid., pp. 123-124.

Aussi, et ce n'est pour l'instant qu'une hypothèse, le corps en déplacement, l'énergie qu'il déploie, ne seraient-ils pas le moyen à considérer, le chemin à emprunter, le mouvement à suivre, pour prendre à bras le corps un récit, dont les enjeux narratologiques sont, eux aussi, constamment placés sous le signe du déplacement, de la rupture, de la « conception moderne » d'une prise en compte des « événements » dont l'écriture serait établie, de toute évidence, sur l'affirmation de leurs « conséquences » plus que sur celle de leurs « causes » ou « origines » ?

C'est, en tous les cas, l'idée forte qui apparaît à ce stade de notre travail et que nous allons justement tenter de développer par la suite, en nous appuyant notamment sur les écrits de certains critiques qui se sont posés les mêmes questions s'agissant des événements et de leurs différents statuts au sein des récits filmiques de Maurice Pialat.

Surgit alors la question de l'« espace-liaison » qui pourrait trouver une réponse dans une étude du montage et plus particulièrement dans la manière dont le spectateur parvient à s'appropriier les espaces géographiques et narratifs du film, dans la manière perceptive et intellectuelle (psychique) qu'il mettra en oeuvre ou vivra et qui lui permettront de gérer les événements et leurs successions au sein du récit.

b). Intervention de « l'événement-décisif » : le repas familial dans Loulou

Dans notre approche qui vise à étudier la construction narrative dans la presque totalité des films de Maurice Pialat, s'est ouvert à nous, cet enjeu narratologique qui prend en compte l'absence des causes et du coup - presque logiquement serions-nous tenter de rajouter - l'affirmation d'un événement particulier, dont la place et les divers statuts au sein du récit, feront l'objet, d'une étude plus approfondie dans la suite de notre travail et plus particulièrement dans sa seconde partie.

Ainsi, si le déplacement des composantes (des signes ?) qui forment ce discours filmique est notre postulat de départ, il semble indispensable de devoir prendre en compte les effets engagés par cette stratégie narrative particulière.

En effet, si l'effet causal est supprimé, si le corps semble pouvoir devenir le (seul (?)) lien fondateur du récit en structurant et en cimentant la narration et si, pourtant, il semble être trop tôt pour pouvoir s'engager complètement dans cette voie, posons-nous alors la question de savoir ce qui, justement, compose cette narration, ce qui la stimule et surtout, ce qui l'engage ou la désengage du « déplacement discursif », point central de notre réflexion.

Comment le récit peut-il amener ou amorcer, l'événement qui trouvera alors une existence voire une renaissance dans d'autres lieux insolites de la narration ?

En somme, comment se met en place la narration filmique pour que le récit propose un discours en déplacement perpétuel, dans la prise en compte des conséquences d'un événement aux causes ou aux origines constamment absentes ?⁶⁸

Pour éclaircir notre idée encore à l'état de projet, reposons-nous sur un exemple filmique précis : la scène du repas en famille dans Loulou.

Cette scène de repas assez longue dans son déroulement, intervient après plusieurs passages qui présentent Loulou, le personnage principal du film interprété par Gérard Depardieu, comme un 'lâche' vis-à-vis de ses obligations familiales.

En effet, dans un premier temps, ce dernier se voit reprocher par le frère de Nelly de ne pas assez s'occuper de cette dernière ; sa situation de chômeur et le fait qu'il n'ait aucun projet professionnel pour l'avenir inquiètent et désespèrent fortement le frère, qui tente (sans succès) de lui tenir, au cours d'un repas, un discours plutôt paternaliste et ce, devant Nelly (interprétée par Isabelle Huppert), qui assistera désemparée à cette scène peu confortable pour son conjoint.

Dans un deuxième temps, le mari de Nelly, nommé André et interprété par Guy Marchand, n'hésitera pas, pour sa part, à faire la morale à cette dernière lorsqu'elle viendra chercher de l'affection à ses côtés. Fragile et ayant découvert qu'elle aurait dans quelques mois un enfant de Loulou (elle annonce sa grossesse à André avant de l'annoncer à Loulou qui sera pratiquement le dernier à l'apprendre), elle se jette dans les bras de cet homme qui se trouve être encore son mari, pour sans doute entendre ce qu'elle avait envie d'entendre. Ses inquiétudes, ses doutes et ses questions concernant ce futur grand événement trouveront évidemment un écho négatif auprès d'André qui, dans ses propos, par jalousie et rancœur, ne fera aucun 'cadeau' à Loulou.

Ces scènes viennent donc préparer la décision que Nelly devra prendre au sujet de sa grossesse qu'elle devra interrompre ou mener à terme.

En effet, Nelly, décidera d'avorter à un moment donné - moment de transition dans sa vie et par conséquent dans le récit filmique -.

Les réflexions des personnages qui s'exprimeront sur l'avenir du couple qu'elle forme avec Loulou, les reproches assez sévères faits à ce dernier, constituent de toute évidence une préparation à l'acte de Nelly ; les conseils de son entourage, sont sans aucun doute, une aide apportée à cette dernière dans la lourde décision qu'elle devra prendre. Mais ces mêmes conseils sont également une aide apportée au spectateur mis à l'épreuve dans sa lecture filmique à cause d'une pénurie d'informations ou d'explications claires concernant l'avortement de la jeune femme. Mais, insistons dès lors sur le fait qu'ils ne constituent en rien une cause directe (ou « immédiate », si l'on veut reprendre le terme employé par Jacques Aumont) à cet avortement.

En effet, ce ne sont pas ces paroles et ces diverses leçons de morale infligées à Nelly qui conditionneront cet acte et qui pourront orienter du coup la lecture spectatorielle en mal de repères clairs et précis. *Tout n'est pas aussi simple que cela en a l'air* et la

⁶⁸ Les questions que nous posons et la volonté que nous exprimons quant à l'explication d'une nouvelle piste de travail qui s'offre à nous, pourraient être éclairées dans sa globalité par la définition du mot « discours », que nous apportent André Gardies et Jean Bessalel. « Le « récit » ou « l'histoire » constitueraient ainsi des énoncés représentant une sorte de degré zéro de l'énonciation : tout se passe, (...) comme si personne ne parlait et comme si, par conséquent, les faits évoqués, les événements décrits paraissaient se dire d'eux-mêmes. Il est clair, cependant, que même lorsque aucune marque explicite d'énonciation n'apparaît dans un texte narratif, celui-ci n'en suppose pas moins, au même titre d'ailleurs que n'importe quel texte, un dispositif énonciatif. Dans ce sens il y a toujours bel et bien un « discours du récit ». Cette dernière formule s'applique évidemment au film, c'est-à-dire au "discours filmique ». » André Gardies, Jean Bessassel, *200 mots-clés de la théorie de cinéma*, op. cit., p. 61.

cause de cet avortement est donc à chercher *ailleurs*...dans le récit, du moins c'est ce que nous tenterons de *démontrer*.

Ce qui nous fait croire que cette décision d'avorter est liée à *une cause beaucoup plus profonde et déplacée*, tient au fait que tout le film présente cet état d'instabilité créé par Loulou qui s'en amuse sans hésiter, par d'ailleurs, à s'en vanter quitte à choquer le frère de Nelly, face à qui par exemple, il affirmera sans complexe qu'il ne veut pas travailler. Donc, si l'inconnu, si la méconnaissance de l'avenir préoccupaient tant Nelly, elle aurait pu s'en soucier bien avant : lorsque Loulou acceptera de faire un casse avec ses copains par exemple ou lorsqu'il accueillera les bras ouverts et sans lui demander son avis, un ami récemment libéré de prison.

Nelly, quant à elle, s'amuse également de cette situation ; elle ne demandera d'ailleurs jamais à Loulou de travailler et de devenir responsable, dans le but d'assumer ses futures obligations de père.

L'avortement ne peut donc trouver une cause unique, ni dans cette peur de l'avenir qui pourrait hanter Nelly, ni dans les réflexions régulières faites par son entourage sur le compte de Loulou. Les scènes qui nous montrent André et le frère de Nelly inquiets voire méprisants à l'égard de Loulou qu'ils qualifient de 'fainéant', rejoignent en fait celle du repas dominical.

Au tout début de cette longue séquence, les invités s'installent à table pour prendre l'apéritif. Devant du vin blanc et d'autres alcools, certains personnages (notamment Mémère qui reçoit tout le monde et qui n'hésite pas à organiser le repas et à orienter les discussions) posent plusieurs questions à Loulou quant à ses futures responsabilités de père. La vieille dame lui demandera même franchement s'il compte se mettre au travail. Loulou lui répondra tranquillement et plutôt sincèrement qu'il va s'empresse de trouver un emploi sans pouvoir pour autant préciser les pistes de travail qu'il

affirme posséder.

Le ton monte un peu car Loulou devient le centre des conversations du repas et ce, bien malgré lui.



Quelques personnes présentes au repas lui font comprendre qu'il se doit de travailler pour nourrir Nelly et leur futur enfant. D'ailleurs cette dernière sera entourée d'enfants (ceux des autres, des hôtes) et ne pourra que réfléchir sur sa future vie de femme ; au milieu du repas, la caméra s'arrêtera sur elle et un plan montrera son visage fermé qui nous fera comprendre alors qu'elle est mal à l'aise et qu'elle vit difficilement ce moment où les autres parlent de son avenir incertain, sans qu'elle soit vraiment conviée à s'exprimer à ce sujet. C'est ce plan *furtif* qui confirmera l'idée selon laquelle elle est ou devient hésitante à l'égard de Loulou en quelques minutes seulement, au cours de ce repas où tout semble basculer très vite pour elle.

Mais, le plus troublant et le plus inattendu viendra de Loulou, qui, pour la première et unique fois du film d'ailleurs, aura un geste attentionné vis-à-vis de sa compagne.



Il remarque que cette dernière est rêveuse ; s'inquiétant pour elle, il se tournera pour lui tendre la main comme s'il pressentait un revirement de situation (ce fameux moment de transition où Nelly prend conscience de l'impossibilité pour elle d'être mère aux côtés de Loulou), il la sollicite pour la rassurer et lui faire comprendre qu'elle n'a pas à s'en faire pour leur futur.



Ce plan rapproché et de profil qui montre Loulou en train de caresser le visage de Nelly (qui est placée en face de lui en bout de table) est la preuve que se joue, à ce moment précis du film, l'avenir du couple. Ce geste qui met une fois de plus le langage du corps en avant est lourd de sens car il explique à lui seul tout l'enjeu d'une décision que devra prendre la jeune femme. Il marque un basculement ; celui qu'entreprendra Nelly par la suite.

Il montre également que Loulou se projette quand même dans l'avenir en saisissant l'importance et les enjeux de sa future paternité. Loulou prouve ainsi par ce geste qu'il a bien pris acte des paroles de son entourage inquiet pour son couple.

Nous reviendrons sur la place que tient ce repas de famille au sein de la structure narrative du film et sur les statuts des diverses relations qui s'installent entre les différents personnages présents lors de ce repas, dans les pages suivantes. Revenons plutôt à ce qui était notre réflexion première : l'absence d'explication(s) directe(s) et significative(s) à l'avortement de Nelly.

Certes, comme nous venons de l'expliquer longuement, les dires des personnages qui entourent le couple (famille et amis) ont un statut informatif, dans la mesure où ils contribuent à orienter le spectateur dans sa compréhension d'un tel acte ; cela dit, comme nous l'avons noté, ces mêmes dires ne peuvent à eux seuls constituer une cause explicite à l'acte de Nelly car comme le note également Isabelle Jordan dans l'un de ses articles⁶⁹, les

⁶⁹ « Peu d'analyse en effet dans la bouche des personnages, sinon quelques ébauches à des tiers. Peu de sentiments déclarés aussi dans le couple Nelly-Loulou. Le dialogue de 'Loulou' n'a rigoureusement ni plus ni moins de sens que tout autre élément corporel et il succède habituellement à un geste - violent - qui a été le premier message : la gifle d'André à Nelly, la bagarre entre Loulou et André. Cinéma du comportement et non de l'événement ou du discours, et c'est là où il peut évoquer Cassavetes avec cependant moins d'éléments narratifs que chez le cinéaste américain. » Isabelle Jordan, « Le chercheur de réalité » in *Positif* n°235, octobre 1980.

dialogues entre les personnages ne suffisent pas à expliquer les actes commis par les personnages.

Il est toutefois intéressant de noter que la scène du repas et plus précisément l'intervention d'un événement extérieur et inattendu dans le déroulement du récit, constitue un, voire l'unique, grand tournant narratif important du film. Ce nouvel événement qui s'impose au cours du repas est une *couche narrative supplémentaire*, une strate extérieure et déplacée par rapport à l'événement central et phare du récit, que constitue le repas dominical.

Cette nouvelle *couche narrative* qui vient s'ajouter à la ligne directrice du récit (qui est, quant à elle, dictée par le parcours physique et l'errance du couple), représente une sorte de déclic dans la décision d'avorter que prendra Nelly par la suite.

On peut croire en effet, que cet événement extérieur et accidentel vient prendre une grande importance dans la narration car il représentera un moment déterminant dans la vie de la jeune femme qui devra, bien malgré elle, subir et gérer tant bien que mal ce passage-clé, que nous nous proposons à présent d'analyser.



Le repas terminé, les membres de la famille et amis invités, se retrouvent dans la cour et discutent paisiblement assis au soleil.

Marité, qui vit dans l'une des maisons avoisinantes vient étendre son linge dans la cour.

L'ami de Loulou (celui qui vient d'être libéré de prison et que l'on surnomme Lulu) s'approche d'elle et lui propose son aide. Intervient alors le jeune Pierrot, qui conseille vivement à Lulu de s'éloigner de Marité pour éviter d'avoir des problèmes avec son mari, prénommé Thomas, personnage nerveux, jaloux et apparemment plutôt imprévisible.

Au premier étage, la voix de Thomas ne tarde pas à se faire entendre en hors-champ ; Thomas, en plein « délire de persécution », affirme comprendre *le petit jeu* que jouent

Marité et Pierrot dans son dos.



N'appréciant guère que tant d'hommes soient si près de sa femme, il descend avec un fusil à la main et met tout le groupe en joue. A partir de là, la tension monte ; en effet, Thomas, qui n'avait d'ailleurs pas participé au repas avec les autres (déjà le drame *couvait silencieusement*), exige de Pierrot qu'il quitte la maison sur le champ. Tout le groupe (Lulu et Loulou les premiers) tente de le calmer et de lui faire poser son arme.

S'enchaîne alors une mêlée générale où toutes les personnes présentes (hormis Mémère qui ira mettre les enfants à l'abri) se jettent sur Thomas pour le maîtriser.



Un amas de corps se déplace alors dans la cour ; on ne peut distinguer ni les actes, ni les déplacements de chacun des personnages embarqués, presque malgré eux dans cette délicate situation, à laquelle on ne peut pas non plus associer une quelconque issue.

La caméra reste détachée du groupe et suit, par des mouvements *peu maîtrisés*, cette confrontation et, même si elle semble vouloir prendre du recul face à cet événement (elle n'est pas complètement dans la mêlée), elle reste quand même proche des corps, comme le montre la photographie présentée ci-dessus.

Thomas, continue à s'énerver et refuse toujours de poser son arme. Nelly se retrouve mêlée à cette violence ; le fusil ne peut être maîtrisé et les corps passent sans cesse devant le canon. La tension est alors totale car on pressent une catastrophe. Rien ne nous permet de croire que la situation va se débloquer et on craint alors, à ce moment là, un grave accident. Après quelques minutes, Loulou parvient enfin à calmer Thomas qui repart avec sa femme. Tout semble alors être rentré dans l'ordre ; cependant, immédiatement après cette bagarre collective, Thomas s'en prend à sa femme et un coup de feu part à l'intérieur de la maison sans que l'on puisse voir ce qui s'est réellement passé. Loulou se jette immédiatement sur le couple et calme définitivement (avec force et détermination), Thomas, qui finit par lâcher son fusil. Mais, tout le monde comprend aussi que Pierrot doit partir tout de suite s'il ne veut pas être confronté de nouveau à la violence de Thomas, apparemment habitué à ce genre de crise, s'il l'on en croit les réflexions qui suivront.

Il est intéressant de constater que cette séquence assez violente a été montée entre la scène montrant Nelly dans un certain état de fragilité et atablée aux côtés de Loulou (attentif pour sa part à l'absence inexplicquée de sa compagne), et une autre scène montrant le départ des invités et plus particulièrement *le visage défait* de Nelly, probablement choquée par ce qu'elle vient de vivre.

Par cet effet et ce choix de montage, Pialat insiste sur le désespoir de Nelly que l'on peut lire sur son visage à la suite de cet événement qui aurait pu prendre une tournure plus grave.



Il décide donc de s'attarder sur le visage de la jeune femme ; il décide de la montrer choquée après l'agression armée provoquée par Thomas, comme pour déclencher, expliquer ou *justifier* (auprès du spectateur) la lourde décision (en l'occurrence son avortement) qu'elle devra prendre plus tard.

Ainsi, Maurice Pialat se sert d'un événement « extérieur », « déplacé » (« extérieur et déplacé » par rapport à la ligne narrative *principale* qui semblait prendre ses marques sur le déroulement d'un paisible repas dominical) et inattendu (la crise de Thomas) pour démontrer que Nelly n'était pas encore prête à subir ce genre d'imprévu avec un enfant.

Elle reporte (*déplace*) cette peur sur Loulou ; elle transfère ce choc, l'interprète, le gère en refusant d'accorder sa confiance à Loulou - à qui elle n'offrira pas la possibilité d'être père -, Loulou qui ne fut pourtant en rien responsable de cette bagarre générale vécue par l'ensemble des personnes invitées à ce repas. D'ailleurs, Loulou, sur le chemin du retour ne cessera de se justifier en répétant qu'il n'est pas responsable de ce qui s'est passé. Il tentera de reconforter et de rassurer Nelly, comme s'il venait de comprendre lui aussi que cet événement exceptionnel pouvait désorienter et pousser Nelly à prendre une *mauvaise* décision : celle d'avorter. Cet événement « extérieur » scelle quelque part le destin de ce couple, même si Loulou ne fut en rien lié de près aux affaires des personnages impliqués. Il fait les frais, subit les conséquences d'une histoire qu'il n'a pas provoquée.

En fait, Nelly *profite* de cet événement marquant et déplacé par rapport à sa propre vie pour mesurer les enjeux de sa grossesse et décider du coup de l'interrompre. Maurice

Pialat se sert également de cet événement « extérieur » ou « indirect » - *déplacé* car hors du contexte d'un repas paisible en famille - pour placer Nelly dans un état de choc et de fébrilité qui justifiera et expliquera peut-être indirectement le choix qu'elle fera. Le cinéaste oriente le spectateur, lui fournit une explication pour qu'il puisse en quelque sorte s'appropriier les autres plans qui montreront Nelly à l'hôpital après son avortement.

Nous sommes donc *confrontés* à une trame narrative fondée essentiellement et encore une fois sur le déplacement du sens. En effet, le récit se structure selon un axe bien précis (le déroulement tranquille d'un repas dominical) et il bifurque à un moment donné dans une autre direction, qui nous projette brutalement (sans préparation) dans un moment violent.

Le repas et la discussion dans la cour ensoleillée sont rapidement oubliés au profit de la crise de Thomas qui devient pour nous un « événement-décisif ». Décisif en ce sens qu'il permet de faire évoluer le récit ; il *permet* à Nelly de prendre conscience du danger de vivre aux côtés de Loulou, même si ce dernier, nous le répétons, se défendra d'être le responsable de cette bagarre. Cet événement est « décisif » car il permet de provoquer et donc de justifier le tournant narratif du film qui est l'avortement de la jeune femme. Ainsi, s'il est difficile de trouver des causes aux actes des personnages, il existe en revanche une piste en ce qui concerne l'avortement de Nelly et le cinéaste supprime toute(s) raison(s) psychologique(s), tout effet de sens trop lisible, toute justification verbale venant de la jeune femme et de son entourage qui expliqueraient son choix. Ce sont, d'une part, la caméra qui s'attarde sur son visage à un moment donné (alors qu'elle ne l'avait jamais fait auparavant) et d'autre part, le coup d'éclat imprévu de Thomas, qui *expliquent indirectement* (au spectateur) son geste.

Le passage où l'on voit Loulou proche de Nelly précède donc la crise de Thomas qui devient un véritable détonateur, un élément décisif dans la vie de Nelly qui *couvait* en quelque sorte un mal être qui se révéla lors de cette bagarre dangereuse. Il fallait, en somme, que Nelly soit mise en danger ou qu'elle vive un moment douloureux pour comprendre définitivement qu'elle n'aurait pas d'enfant avec Loulou.

C'est un événement qui ne la concerne pas directement qui, finalement, provoquera une décision personnelle et irréversible ; c'est du moins ce que nous interprétons car encore une fois, rien ne sera verbalisé ni expliqué quant aux vraies raisons de cet avortement.

Ce travail sur le déplacement du sens est donc lié aux actes des personnages (sur qui l'on peut difficilement calquer une étude psychologique qui permettrait en conséquence de comprendre et d'expliquer leurs attitudes et leurs actes) ; mais ce déplacement du sens relève également, comme nous l'explique Dominique Campet dans l'un de ses articles consacré au film *Loulou*⁷⁰, d'une écriture narrative singulière. En effet, si les personnages ne se justifient guère verbalement, s'ils ne parviennent pas à déterminer concrètement (à l'oral) les raisons qui les poussent à agir de telle ou telle façon, le cinéaste se doit de travailler, d'adopter une démarche qui déplacera et fera évoluer sur un autre front (narratif), cette absence de causes explicites délivrées *normalement* par le langage verbal. Ainsi, ce sont les corps qui *remplacent* à la fois le

⁷⁰ Dominique Campet, « Loulou » in *Cinématographe* n°57.

verbe et son rôle au sein du récit. Ce sont leurs affrontements, leurs pulsions, leur propre langage qui stimulent et expliquent les parcours empruntés et les décisions prises par les personnages presque *muets*.

De cette façon, toute la démarche filmique du cinéaste se trouve être influencée par un choix précis : celui de ne plus filmer des personnages mais des corps...car *on* ne filme plus du « verbal », des dialogues mais bel et bien des gestes ; car *on* ne filme plus un dialogue dont le statut serait informatif, mais bel et bien une bagarre violente qui remplacera justement l'explication verbale que Nelly refusera de donner, du moins ouvertement et explicitement, quant à sa décision de mettre un terme à sa grossesse.

« La caméra de Maurice Pialat semble prendre plaisir à fouiller les visages et les corps, à se heurter violemment au poli des surfaces et des objets restitués dans leur âpreté sonore, rappelant en cela les images dures et étouffantes du Bal des vauriens de John Cassevetes. « J'ai eu du mal à restituer la classe moyenne dont est censée venir l'héroïne de Loulou, j'en ai fait une espèce de marginale, comme Loulou lui-même. » Et de cette impossibilité à effectuer un typage précis d'Isabelle Huppert naît un film où passe parfois, en des éclairs de lucidité, la part de tragique se jouant dans le décalage étroit mais irréductible qui affecte les deux personnages principaux par rapport à leur milieu d'origine. Les séquelles qui subsistent de cette volonté première d'une définition sociale de la femme qui quitte Guy Marchand pour Loulou sont parfois gênantes, comme ce divorce entre son habillement, celui d'une fille de commerçant de banlieue, et l'appartement bourgeois qu'elle habite ; mais elles donnent une autre dimension à ce personnage d'une fermeté silencieuse, sur lequel paraissent glisser les signes de reconnaissance, et font d'elle une marginale qui s'ignore. Par là même, il y a une mise en déroute de situations trop connotées qui renverraient à des schémas aisément simplifiables. Le scénario pourrait retracer la descente d'une bourgeoise un peu perverse dans l'enfer des voyous. Mais en mettant en scène une femme qui, à aucun moment, n'a de regard réflexif, Maurice Pialat évite toute attitude ethnographique. Il ne juge pas le milieu qu'il dépeint, mais l'expose dans une nudité effrayante. »

Dominique Campet finira son article là où nous avons débuté notre réflexion sur le film, c'est-à-dire sur l'étude du personnage Loulou qui n'existe réellement que par les dires des personnages qui l'entourent. Dans ce sens, le personnage chez Pialat, n'existerait-il pas que par l'autre ?

Loulou ne trouve un caractère voire un trait psychologique que par son corps et les réflexions ou les actes des autres personnages qui le côtoient ; pour exemple, les phrases et les discours moralisateurs d'André et du frère de Nelly qui peignent leur propre psychologie et qui aussi, dans le même temps, créent un fort contraste avec la vie de Loulou et avec ce que l'on imagine de son caractère.

« Les personnages de Pialat appartiennent au monde de l'instinct qui, dans ce film, transcende le déterminisme social. La première scène où l'on voit Agnès et Loulou ensemble les saisit dans une extase dansante : pas d'autre explication ne sera donnée de leur amour. Ce sont les autres qui tenteront de lui renvoyer une image de sa déchéance, en tentant de la conjurer : Guy Marchand manipule de manière outrancière les signes les plus voyants de son univers, fait miroiter

Mozart, la peinture et le reste. Son frère (Humbert Balsan), dans un bref rappel à l'ordre familial, vient lui parler travail, en une déplaisante inquisition, et ne peut provoquer que sa grimace moqueuse. »

Les actes ne semblent pouvoir trouver un sens, une origine ou une explication que lorsqu'on les considère liés à d'autres sujets, personnages ou « événements extérieurs » ; l'« événement-décisif » s'impose dans le récit en faisant évoluer les personnages (dans leur choix et leurs décisions) grâce à l'élimination d'un autre événement initial qui devient pour le coup secondaire...ainsi, se crée le déplacement, amplifié par la volonté de donner au montage une place importante que nous nous proposons de définir dans les pages suivantes.

c). L'affirmation des conséquences : absence de cause, présence du corps

L'absence de cause(s), cette incapacité (qui est la nôtre, qui est celle du spectateur) à pouvoir justifier ou expliquer les actes, ou même quelques fois les paroles de certains des personnages 'pialatiens', participent, comme nous venons de le démontrer, à la construction narrative des films de l'auteur ; dans ce cas, il y a déplacement (et mise en place d'une « narrativité » filmique) dans le sens où la gestion des séquences et du coup leur lecture spectatorielle se font par une accumulation, une addition, une superposition (« verticale ») de couches narratives qui n'ont, au premier abord, aucun lien direct ou immédiat entre elles. Ainsi, la réponse (narrative) à un acte ou à la parole d'un personnage se situe dans un ailleurs narratif qui, non seulement, ne peut pas être considérée comme l'Explication (tant) attendue pour justifier ce geste, ce comportement ou cette parole mais qui ne peut pas être non plus, considérée comme un élément qui pourrait en conséquence faire progresser le récit filmique, d'un point de vue causal donc « horizontal ».

Le déplacement discursif est donc à chercher ou à trouver ailleurs, dans d'autres lieux de la narration où cause(s) et conséquence(s), où cause(s) et effet(s) ne sont en rien les éléments-moteurs de l'histoire, de sa construction et de sa progression.⁷¹

Ainsi et étant donné qu'il n'y a pas de cause(s) à discerner dans les différentes phases ou séquences proposées par le récit ; ainsi et étant donné que nous ne pouvons pas nous appuyer sur des causes pour identifier la conduite logique de la narration - la démarche narrative propre à Pialat ne serait-elle pas également et plus largement celle du cinéma « moderne » ou d'un cinéma dit « réaliste », démarche justement axée sur cette incapacité à définir la ou les cause(s) d'un événement ou d'un comportement humain ? - ; ainsi et étant donné que ces causes ne peuvent être un élément de

⁷¹ « Pialat fait comme si (mais 'ce faire comme si' n'est pas chez lui une ruse) le spectateur recevait des images d'emblée comme des images 'naturelles' normalement connotées. (...) le cinéma et le cinématographe y sont amenés à révéler une puissance de neutralisation, de déracinement, d'aberration, tellement scandaleuse qu'elle oblige le spectateur affolé d'être mené, sans d'ailleurs la moindre violence, si loin du point de vue du sens, à poser, avec l'aide de ces quelques pauvres indices que le cinéaste lui offre dans toute leur incertitude et leur ambiguïté, le sens c'est-à-dire la communication, l'amour entre ces êtres comme nécessairement possible, au-delà de la fiction du film. » Jean-Pierre Oudart, « Au hasard Pialat », op. cit.

justification apporté aux actes des personnages, nous pourrions nous attacher aux conséquences qui elles, par contre sont bien là, présentes dans le récit, lui imposant un sens nouveau et provoquant même son déplacement, véritable source créatrice de la narration.

Dans *A nos amours*, les premières séquences nous montrent Suzanne (interprétée par Sandrine Bonnaire) en vacances au bord de la mer. En colonie, elle connaît les premières amours adolescentes et semble être amoureuse de Luc, son petit ami qu'elle ira retrouver dans un champ près d'une route. Pourtant - nous écrivons « pourtant » suite à notre réflexion qui désignait l'amour que la jeune fille semblait avoir pour Luc -, Suzanne repousse Luc dans ses avances et refuse de se donner physiquement à lui.

Le paradoxe viendra encore une fois de cette absence d'explication, relative à la scène qui suivra ce refus.

En effet, sans réelle cause apparente, Suzanne rencontre un américain dans un bar et 'couche' avec lui dans la soirée sans vraiment le connaître. Elle se jette dans ses bras et accomplit avec un inconnu ce qu'elle avait refusé de faire auparavant avec le seul homme qu'elle prétendra aimer par la suite (plus loin dans le film, les larmes aux yeux, Suzanne avouera à sa meilleure amie et confidente que c'est Luc qu'elle aime encore réellement).

Pourquoi Suzanne se jette-t-elle dans les bras d'un inconnu après avoir refusé quelques heures auparavant de faire l'amour avec son petit ami ?⁷² Pourquoi cet événement soudain, imprévu, qui ne trouve aucune explication ni *aucune logique narrative* dans le récit ? Suzanne est-elle un être perdu, qui vit mal son adolescence ? Suzanne est-elle à la recherche d'un idéal inconnu qui fait qu'elle n'hésitera pas à chercher dans le sexe, ce qu'elle attend d'un autre, du point de vue des sentiments amoureux ?

Autant de questions soulevées et présentes au sujet de tous les personnages de l'auteur que nous pourrions sans doute élucider grâce à une analyse psychologique plus poussée. Mais choisissons pour le moment de nous *cantonner* à une analyse purement filmique sans risquer de nous perdre dans des théories que nous ne saurions maîtriser.

C'est donc, cette soi-disant *absence de logique narrative* que nous nous proposons d'envisager à présent dans une étude de ce que nous appelons « conséquences » qui s'affirment dans plusieurs récits lorsque les causes justement, semblent ne plus avoir

⁷² Mireille Amiel se pose la même question dans son article qui replace les actes de Suzanne dans une réflexion sur la société dans laquelle elle vit. Ainsi, elle déplace son champ de réflexion, elle l'élargit, à une *étude sociologique globale* pour tenter de comprendre et d'expliquer le comportement de la jeune fille. « Or Suzanne ne sait pas aimer. Mais elle sait faire l'amour, et elle aime le faire. Et comme nul code, nulle valeur morale ne lui interdit de le faire, elle le fait. Un peu à tort et à travers. Peut-être pour se sentir vivre. De préférence avec des jeunes hommes qu'elle n'aime pas. Cela ne la rend pas heureuse. Pourquoi ? Pourquoi le fait-elle, et en souffre-t-elle ? Pourquoi s'interdit-elle d'aimer ? Pialat ne prétend pas être en mesure de répondre. Tout au plus nous invite-t-il à réfléchir à cette évidence : la nécessité de ré-inventer l'amour n'est plus une exigence de poète, c'est une nécessité de survie sociale, d'équilibre, de bonheur à retrouver. L'effacement de nos mythes les plus enracinés ne s'est pas fait seul. Il y a fallu des changements d'ordre médico-social (comme la contraception), d'ordre culturel (dislocation de la famille patriarcale), et sans doute bien davantage. » Mireille Amiel, « A nos amours » in *Cinéma 83* n°300, décembre 1983.

d'influence, ni d'existence dans ces mêmes récits.

Ce que nous qualifions de « conséquence » serait un acte physique, un comportement prononcé, une présence corporelle au sein du cadre, teintés d'une certaine violence dans leur existence et dans leur affirmation par rapport au *reste*, c'est-à-dire à *l'ensemble du récit*.

Le fait de 'coucher' avec un inconnu rencontré dans un bar est *une conséquence*, car cet acte intervient à la fin d'une certaine période vécue par le personnage. Mais cette remarque est une supposition, une idée qui n'appartient qu'à nous et qu'il nous faut donc expliquer plus clairement.

En effet, Suzanne fait l'amour avec l'américain à la fin du séjour (du moins, cet événement marque la fin de la séquence du « séjour », car les événements qui suivront se dérouleront à Paris), donc on peut supposer qu'un certain nombre d'événements importants mais inconnus du spectateur, qu'elle a auparavant connu au cours de son séjour en colonie de vacances, justifieront ce besoin d'aller vers un autre homme. Cependant et c'est *là* que se situe tout le *noeud* de notre réflexion, rien ne nous confirme cette hypothèse.

Le récit offre au spectateur, des conséquences et non des causes ; il offre un résultat, une évidence et une finalité narratives, un point d'arrivée narratif et non un point de départ. De plus, le fait de 'coucher' avec l'américain n'est pas non plus une cause car, de retour à Paris, cet événement inattendu sera vite oublié et n'aura justement aucune conséquence sur la vie de la jeune fille. Ainsi, le spectateur se retrouve face à des actes qui semblent s'imposer indépendamment d'autres actes. Aussi, quel rattachement narratif pouvons-nous ou devons-nous imaginer (en tant que spectateur) pour expliquer ces actes ? Où devons-nous chercher les explications à ces actes ?

Car, si nous parlons de conséquence(s), c'est qu'il y a forcément (*cachées au loin*), des causes ou du moins un terrain propice à une ou plusieurs explications à des faits bien présents.

Malgré cette dernière réflexion, nous serions tenter de nous tourner vers une phrase de Pablo Picasso qui déclarait que, dans sa démarche d'artiste, « *il ne cherchait pas, il trouvait* ». De cette façon, ne faudrait-il pas réagir ainsi, et affirmer que les récits filmiques de Maurice Pialat ne sont pas construits de manière à nous offrir, à nous spectateurs, la possibilité de *chercher* - en l'occurrence les causes qui *au premier abord* nous font défaut dans notre lecture filmique - mais bel et bien de *trouver*...? Mais trouver quoi ? Des actes solitaires, des événements qui n'ont de vie que lorsqu'ils sont pris, envisagés dans une perspective où le lien avec leur passé n'est plus ou plutôt n'est pas et ne sera jamais ? Des conséquences qui sont « conséquences » parce que *l'on imagine* qu'elles répondent non seulement, à des causes présentes par leur absence au sein du récit, mais aussi parce qu'elles parviennent à *enflammer* ce même récit grâce à leur *sur-présence*, grâce à leur *affirmation*, qui semblent ainsi combler ce manque initial de causes que nous propose ou que nous impose la narration.

Trouvons donc, (comme pourrait nous le suggérer une fois de plus Gilles Deleuze que nous citerons plus loin) par le biais d'*une analyse en surface*, - qui relève de ce qui est *visible* -, le secret de la construction narrative des films de l'auteur.

Suzanne, comme d'autres personnages, est un personnage qui s'exprime par le corps ; c'est ce que note également Mireille Amiel dans son article lorsqu'elle écrit que Suzanne ne sait pas aimer mais qu'elle sait faire l'amour. Ses réponses ou ses réactions physiques sont les moyens d'expression utilisés vis-à-vis des autres personnages. Elle couche avec plusieurs hommes et lors de la soirée avec ses amis, elle traîne nue dans les pièces de l'appartement au milieu d'autres corps de jeunes personnes.

Elle embrassera en arrière-plan et à demi-nue son ami, avec qui elle discutera, allongée un peu plus tard. Notons la fin du film où elle sera l'objet physique et sensuel de toutes les convoitises.

Son frère dira devant tous les invités qu'il veut la mordre et proposera même à son beau-frère de sentir sa peau. Il n'aura de cesse de répéter que la peau de sa soeur est douce. Il ira même jusqu'à interdire le mari de Suzanne de la toucher devant lui. Lorsque Suzanne rentre tard le soir, il se jette sur elle et la frappe, excluant du coup toute chance de dialogue verbal. Lorsque Suzanne sort le soir, ses discussions avec ses amants (trois ou quatre au total qui se succéderont sans que l'on ait pu voir une rupture) seront minces ; on voit des jeunes enlacés dont le but est de faire l'amour sans se soucier d'une quelconque relation durable.

On notera la place du corps de Suzanne lorsqu'elle sera assise au bord du lit tournant le dos à son amant. Ce plan est un tableau qui met en valeur (par la lumière, la couleur rouge-orangé) le corps de Suzanne. Son corps est un élément-clé dans la constitution esthétique du plan.



Il s'impose par sa place frontale et pesante dans le cadre et prend vie par ses formes,

grâce et en fonction du corps allongé en arrière-plan.

Ce genre de composition, structure indéniablement le plan qui *prend du sens* grâce au corps et à sa présence, grâce à son rapport à l'espace (du cadre et du champ).

Par les réflexions du frère, par sa jalousie fraternelle et par ce besoin de posséder physiquement sa soeur, on comprend ainsi que Suzanne existe dans le monde dans lequel elle vit, par son corps.⁷³ Ainsi, lorsque nous évoquons l'affirmation des conséquences, ce fut dans le but précis de prendre en compte la réponse forte, appuyée, affirmée qui met le corps du personnage en avant, en *sur-présence* dans la scène.⁷⁴ Suzanne ne parle pas, ne s'exprime pas verbalement ; elle se donne physiquement à un homme qui d'ailleurs ne parle pas un mot de français (d'emblée la communication verbale ne peut s'installer). Aussi, la réponse est *violente*, radicale ; pour s'exprimer ou pour réagir, le personnage le fait par le corps, s'impose physiquement. Le corps devient langage, où *figures de rhétoriques physiques* s'imposent comme moyen de représentation, où les réactions physiques de Suzanne sont « *hyperboliques* » et deviennent le reflet d'une psychologie absente au sein du récit mais présente (comme nous le verrons dans les lignes suivantes) dans la lecture spectatorielle.

Dans *Loulou*, Nelly décidera d'avorter, de se faire mal physiquement, de faire souffrir son corps, pour probablement faire réagir son compagnon Loulou, avec qui elle n'arrive pas à communiquer.

Dès lors, en avançant que Nelly avorte pour faire réagir Loulou, on détermine une cause à son geste. En effet, serait-ce le manque de communication qui perdure entre les êtres qui poussent ces derniers à se faire du mal physiquement ?

Est-ce la peur du présent et le besoin de le fuir, le besoin de progresser faute de pouvoir l'assumer et le maîtriser, qui poussent les personnages à provoquer un choc physique, un acte corporel qui *surpasse* ainsi toute psychologie et toute discussion trop lourdes à surmonter ?

Van Gogh décide de se tirer une balle dans le ventre et même bien avant, de se couper l'oreille ; Loulou boit à se rendre saoul ; Suzanne 'couche' avec plusieurs hommes sans doute pour oublier qu'elle ne voit plus son père et que le dialogue verbal n'existe plus au sein du foyer familial.

⁷³ « La part sociologique » du film est réduite à l'extrême et s'il émerge de cette oeuvre une constante vérité, c'est celle des corps dans leur affrontement et leur quête incertaine et versatile. » Olivier Eyquem, « Loulou » in *Positif* n°232-233, juillet-août 1980.

⁷⁴ Dans l'un de ses écrits, Jacques Kermabon évoque comme cause principale aux agissements des personnages, « le mal ». Il est intéressant de constater qu'il rattache cette absence de cause ou cette présence enfouie du mal aux affrontements physiques des personnages que nous avons qualifiés, faute mieux pour le moment, de « conséquence affirmée ». « *Pas d'explication chez lui, pas de consécutions*, - note-t-il en se référant au texte de Jacques Aumont, que nous reprendrons dans les pages suivantes - *pas de motivations offertes à notre entendement. Les gestes, les actes, les crises, les colères arrivent in abrupto, mus par une force quasi irrationnelle. Le mal probablement. Rien ne prépare à ces éruptions soudaines, si ce n'est un climat propice, une situation de crise : attente de la mort (La Gueule ouverte), crise de couple (Nous ne vieillirons pas ensemble, Loulou), crise d'adolescents (Passe ton bac d'abord, A nos amours), crise de foi (Sous le soleil de Satan).* » Jacques Kermabon, « Pouvoir de l'abjection » in *Le Mal est fait*, Editions Dunkerque, Collection Studio 43, septembre 1989.

De même François (*L'Enfance nue*) accumule les actes violents (il ira même jusqu'à se saouler) pour installer une communication avec un entourage qu'il estime trop distant de lui. Notre réflexion trouve un sens, surtout si l'on prend pour exemple la scène où Mémère s'occupe de François après une bagarre dans une carrière.

Ce dernier rentre blessé à la maison et la femme le soigne, comme elle le fera d'ailleurs lorsqu'il sera malade.

Comme ont pu le montrer les photographies présentées dans les pages précédentes lorsque nous citions Jacques Aumont qui évoquait le même exemple, elle lui offrira un morceau de gâteau comme si son corps malade pouvait retrouver la santé par un autre geste physique : nourrir pour guérir.

Comme nous le verrons plus loin dans une étude plus approfondie, le jet de pierre de François est une manière de prendre enfin en main son destin. C'est une sorte d'*hyperbole physique* qui scelle un avenir trop incertain. C'est le seul moyen qu'il a *trouvé* pour maîtriser sa vie ou un événement de sa vie trop souvent gérée par les autres (les parents adoptifs et surtout l'Assistance Publique). Par cet acte violent et décisif pour lui, il parvient enfin à décider pour lui-même ; enfin, il donne un tournant à sa propre vie. Il crée une cause à son enfermement (en maison de redressement) : c'est bien le seul moment où il saura *où il est et pourquoi il y est*. La cause existe donc à la fin du film dont le récit et la narration, auront sans cesse été orientés sur cette recherche de causes. L'enfant parvient lui-même (pour lui-même et plus pour les autres) à donner un sens à son destin, à diriger son parcours même si c'est l'enfermement qui l'attend au bout du compte. La cause existe enfin à la fin du film (le jet de pierre inattendu) et c'est François qui *la* fabrique tout en créant, du coup, la conséquence dramatique de son acte.

Plus troublant est ce geste indécent de Jean (JeanYanne) qui, dans *Nous ne vieillirons pas ensemble*, touche le sexe de Catherine (Marlène Jobert) à son retour. Ce dernier ne parle pas, il agit, il touche pour humilier et signifier qu'il est l'homme, le 'mâle' ; il touche pour communiquer et dire ou affirmer à Catherine qu'il est encore *son homme*, même si cette dernière le quitte régulièrement. Mais pour comprendre ce geste douteux, il faudrait savoir si Catherine quitte Jean pour aller rejoindre d'autres ou un autre homme(s). Personne ne peut savoir. Le récit n'offre aucune possibilité au spectateur de savoir ce qu'il en est réellement de la vie sexuelle de Catherine. Ainsi, le savoir spectral est égal à celui de Jean. Nous savons, nous spectateurs, ce qu'il sait à propos des escapades de Catherine, c'est-à-dire *rien du tout*. Son geste est donc expliqué ou explicable, justifié (?) ou justifiable (?) sur des suppositions, sur des réactions imprévues.

La narration est donc axée sur une série de conséquences qui proviennent de causes que l'on *imagine*, que l'on doit s'approprier par nous-mêmes pour comprendre la suite du récit qui est, et continue à être fondé sur une succession de séquences qui n'ont aucun lien les unes par rapport aux autres.

Le spectateur est donc sollicité dans ce sens ; à savoir que, pour Suzanne par exemple, il devra envisager ou imaginer ce qui l'a poussé à faire l'amour avec un inconnu. Il devra imaginer les problèmes antérieurs (de communication ?) qui ont existé au sein du couple 'Suzanne-Luc' pour mieux comprendre la conséquence évoquée précédemment. Il doit construire la psychologie des personnages pour mieux les comprendre. Il doit lire

entre les lignes, construire avec du vide, avec ce qui se situe derrière ou entre les scènes et qu'il ne verra jamais.

Mais pourquoi autant de chutes chez ces personnages ?

Pourquoi Philippe (*La Gueule ouverte*) va-t-il voir des prostituées de temps à autre ? Qu'est-ce qui motive ces rencontres furtives et toujours insatisfaisantes (à un moment donné, il éjaculera dans son pantalon avant même d'être passé à l'acte). Que recherche-t-il ?

Est-ce seulement une demande du corps à assouvir ponctuellement ou doit-on voir dans ces « chutes » régulières, un *mal* plus profond spécifique à chacun des personnages du cinéma de Pialat ?

Pourquoi Loulou se bagarre-t-il et pourquoi met-il son couple en danger avec ses cambriolages douteux ? Pourquoi est-il aussi instable dans sa relation à l'autre au point qu'il ne sera pas dérangé de dormir avec Nelly et une autre femme dans le même lit. Pourquoi a-t-il toujours besoin de rentrer dans un état de fragilité, d'instabilité, de danger, qui oriente sa vie en des points inconnus où un certain équilibre acquis peut s'écrouler d'un moment à l'autre ?

L'homme est-il un animal ? Chez Pialat, la « chute » du personnage nous ramène inévitablement à cette question où le corps (dans ses excès les plus violents et les plus déstabilisateurs - sexe, bagarre, alcool, etc. -), dirigera le personnage, plus que toute autre psychologie inexistante en tous les cas, dans ses actes et son parcours d'être humain. Pourquoi cette mise en danger constante ?

On a ainsi l'impression que chez Pialat, le personnage répond toujours à l'appel de son corps...mais toujours est-il que le spectateur ne saura jamais vraiment *pourquoi* le personnage aura ou vivra ces déviances, ces escapades insolites ou ces « chutes » si brutales, si l'on veut reprendre une fois de plus une expression employée par Jacques Aumont.

De même que, comme le note François Ramone que nous citerons dans les lignes suivantes, le spectateur (toujours dans *A nos amours*) devra imaginer ce qui poussera le père à partir de chez lui. Décide-t-il de partir pour une autre femme ou pour une autre raison alors inconnue ? Même à sa propre fille, à qui il annonce un soir qu'il a décidé de s'en aller, il n'en dira pas plus. Il lui dira seulement qu'« *y'a un moment où on en a marre* ». Un peu mince comme remarque pour voir dans cette phrase une cause explicite à ce départ ; et puis pourquoi en a-t-il marre ? Marre de quoi ? Marre de qui ? Rien ne nous sera communiqué ; seule la « conséquence » prime et a du poids dans le récit : le départ bien réel, violent parce qu'inattendu. Seule la rupture compte.

La *chute* est ce qui met à l'épreuve la narration chez Pialat ; la chute du corps c'est-à-dire ses excès, ses déplacements, ses violences qui guettent chaque scène et qui s'imposent comme la *seule vraie* matière de la création.

Seule la conséquence existe : le départ, la mort, la bagarre, la dispute, le geste en trop, le sexe, etc. Seule la rupture violente se manifeste et fait avancer le récit sans pour autant que cette rupture ait une origine localisée.

La narration *demande* donc au spectateur d'imaginer les causes à ces ruptures, à

ces conséquences qui n'ont plus d'origine et qui n'en ont d'ailleurs jamais eu au sein du récit filmique.⁷⁵ Son travail intellectuel complète, comble les béances d'un récit par conséquent « ouvert » et construit - comme tous les récits des films considérés comme « modernes » ? - sur une coopération bilatérale, réciproque et « interprétative », si l'on veut reprendre un terme employé par Umberto Eco que nous retrouverons dans le dernier chapitre de cette première partie. La narration amène les conséquences au spectateur qui a la charge d'en définir ou d'en retrouver les causes, dans un ailleurs qui lui appartient.

Ce que nous appelons « conséquence » pourrait trouver un autre nom chez Aumont ; en effet, ce qu'il qualifie de *chutes* n'est ni plus ni moins qu'une rupture dans le récit ; une *rupture physique*, une *fracture*, une *fêlure* qui interviennent à un certain moment du récit, comme pour créer un *vertige* ou une sorte de tournant, de virage narratifs.

« Un chat est jeté, du haut d'une cage d'escalier, devient flaque noire, pourtant s'enfuit comme on ramperait. (...) La chute est brutale, sans fioritures. L'espace ne rebondit pas, il écrase, il happe et se solidifie soudain. Cela tombe, ça meurt, pauvres corps sans orgueil (l'enfant atterrit sur des gravats, le chat finira sur un tas d'ordures). On voudrait ne pas croire à la chute, mais le film ne vous laisse pas le temps – tout juste une hésitation sur l'écran : un quart de seconde (...). Plus tard, le même enfant tremblera encore moins, à ajuster une autre chute, un jet plutôt : le boulon pris sur le ballast, qui fait éclater un pare-brise et manque de tuer, de massacrer. Comme on ferait d'une grenade, avec la prestesse et la sûreté du couteau lancé aussi, une nuit, sur le fantôme de son frère. »⁷⁶

Ainsi, au travers de ces phrases, nous y voyons l'identification d'une absence de cause ; absence relayée ou compensée par ces *chutes*, ces comportements, ces actes physiques violents, brutaux, qui résonnent comme des réponses ou des réactions à ces causes oubliées, à ces événements antérieurs étouffés et inconnus du spectateur.

Il ne reste au spectateur que le corps : ses manifestations et ses paroles à décrypter.

Ce corps qui lie les scènes entre elles et qui permet de recréer du sens. Ce n'est donc plus l'histoire en elle-même qui transporte ou accompagne le spectateur dans la narration ; c'est le corps, cet « objet-surface », cet « objet-liant », cette ombre ou cette lumière physiques présentes dans chaque séquence et qui permettent de rendre cohérente toute progression narrative.⁷⁷

C'est bien la violence du corps qui devient le moteur événementiel, la force déviatrice narrative, l'objet même d'une écriture filmique construite sur cette force de présence physique

Autre exemple de ce que nous évoquons : le début de *Police*.

Mangin (Gérard Depardieu) tente en vain de comprendre, d'élucider le fond d'une affaire de drogue au cours d'un interrogatoire au commissariat.

Il s'énerve, veut donner un sens aux paroles désordonnées, aux mots oubliés, aux

⁷⁵ peut-être parce que, comme le note François Chevassu dans l'un de ses articles, Maurice Pialat « affiche le souci de montrer plus que de démontrer. » François Chevassu, « L'Enfance nue » in *La Revue du cinéma* n°226, mars 1969.

⁷⁶ Jacques Aumont, « Chutes - Note sur Allemagne, année zéro et L'Enfance nue - », *op. cit.*

phrases à demi-explicites de la personne qu'il a en face de lui (en l'occurrence Tarek dit « Claude »). Il veut comprendre ce que ce dernier ne veut pas dire ou dévoiler, pour remonter une filière de trafic de drogue qui aurait ses racines à Marseille. Cependant il échoue dans cette conversation verbale ; il ne comprend pas, n'avance pas, ne parvient pas à récréer l'histoire, le parcours, la cohérence du récit proposé par la personne qu'il interroge. Mangin demandera à plusieurs reprises « pourquoi ? ». Pourquoi tel ou tel personnage a pris contact avec ce personnage ? Pourquoi tel lieu alors que les renseignements qu'il possède lui indiquaient un autre lieu ?

Pourquoi telle rencontre ici ou là alors que tout porte à croire que c'est ailleurs que tout devait se dérouler ?

Pourquoi Claude est-il toujours dans le coup alors qu'il a permis à Simon et Raoul de se connaître pour trafiquer ensemble ? Pourquoi ces doses alors que d'autres quantités auraient permis un meilleur profit ?

Pourquoi n'a-t-il pas participé aux autres coups plus récents ? etc.

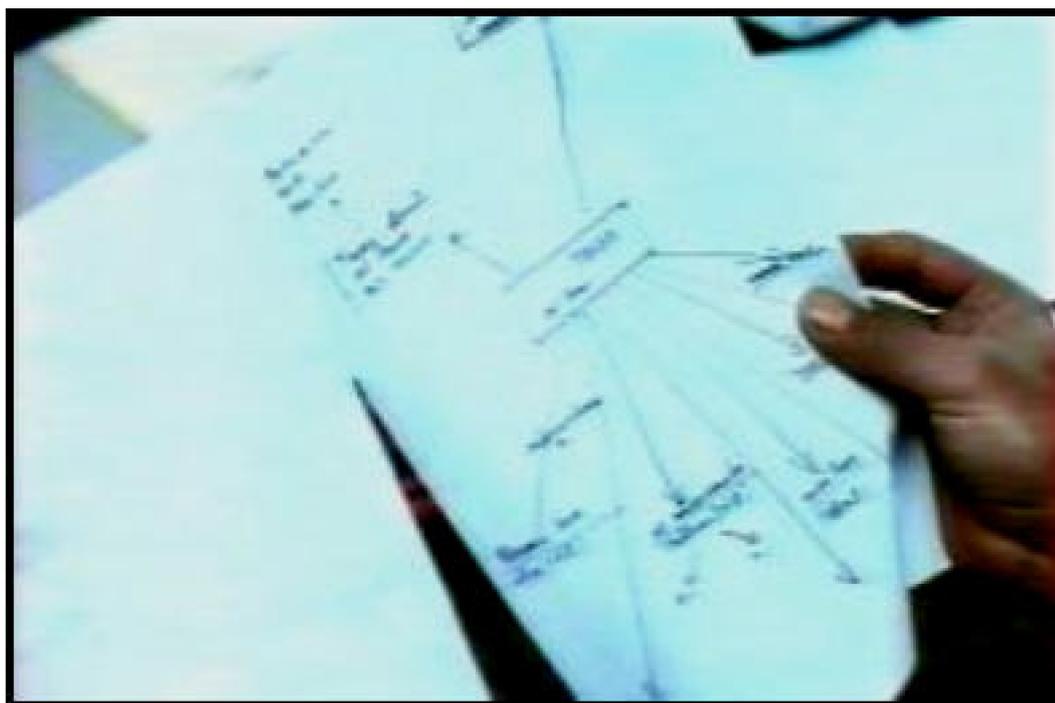
Mangin est donc, lui aussi, à la recherche des causes, du moins d'explications quant aux actes antérieurs de Tarek et de ses connaissances, même si ce dernier dit qu'il ne connaît personne. L'interrogatoire ne mènera nulle part, du moins il ne fera pas progresser l'enquête sur le trafic de drogue ; en revanche, il permettra à Mangin de rencontrer Noria, ce qui constituera le seul et vrai sujet du film finalement.

⁷⁷ « Pour comprendre, il faudrait peut-être s'assoupir, se figer. Laisser regarder l'enfant en nous qui assiste au film, comme le double se détache de David Gray (dans Vampyr). Mais ces films ne sont pas non plus des rêves, ou alors, des rêves solides. Images 'de granit' – comme disait Jean-Louis Schefer, parlant justement du crime et de son origine ? Plutôt – le granit garde des traces trop nettes – des images de bitume, à l'instar des plans noirs de Berlin dévastée, des plans boueux d'Hémin-Liétard. Aussi bien, ce noir du bitume qui a vu jadis les commencements de la photographie, mais sur lequel l'empreinte ne reste pas. L'infilmable est donc aussi, ici, l'infixable, ce qui risque toujours de s'effacer parce que l'image n'en est pas tout à fait définie. Non seulement ce dont le sens nous est définitivement dérobé, mais ce qui ne peut même pas apparaître comme ayant un sens définitif. Derrière le scandale de la chute des corps, il y a un vertige : l'absence de toute révélation (photographique ou autre). Devant l'infilmable, on ne peut pas en croire ses yeux. Ni rien. » Ibid.



Dans le même ordre de choses, le collègue de Mangin présentera à René (un des frères Slimane impliqué dans l'histoire de drogue) au tout début du film, une sorte de schéma (à la manière d'un organigramme) qui reconstitue tant bien que mal le type de relations que les différents personnages entretiennent les uns avec les autres.

Ce schéma est non seulement incompréhensible mais également illisible pour le spectateur à qui il ne sera pas donné l'occasion de comprendre les enjeux qui existent entre ces multiples personnages.



Ce schéma a la prétention de structurer l'ensemble des diverses filières mafieuses, composées de multiples individus, tous plus ou moins connus des services de police.

Ce « schéma étoilé » est du même type que celui que nous présenterons plus tard dans notre travail, lorsque nous tenterons de positionner chacun des protagonistes au coeur du film.

Il démontre notamment que l'incapacité qu'ont les policiers à gérer cette enquête (et la nature des relations humaines) va de pair avec l'éclatement de la narration que le spectateur devra pourtant s'approprier pour *avancer*. Ce que nous tentons ainsi d'expliquer repose sur l'idée suivante : René n'a pas d'explication à donner aux policiers quant à ce schéma explicatif : il y a donc échec et personne ne peut aiguiller le spectateur quant aux différents rapports qu'entretiennent les personnages entre eux. Cela signifie donc que, dès le départ, les cartes sont brouillées et que personne ne connaîtra vraiment la nature et le rôle de chacun dans cette enquête et plus encore dans ce récit filmique où « tout le monde » fréquente plus ou moins « tout le monde » sans savoir « qui » fait « quoi » et « avec qui ».

Ainsi, Pialat place Mangin et le spectateur, d'emblée, dans une position peu confortable : l'incompréhension de ce qui *pourrait être* le récit... jusqu'au moment où l'on saisit, nous spectateurs, que l'on doit 'se moquer' (ou que l'on devra 'se moquer') de cette affaire de drogue qui n'est (ou ne sera) pas en fait le véritable sujet du film et qui sera évincée au profit d'une autre histoire : celle de Mangin et de Noria (Sophie Marceau). Déplacement donc ; le cinéaste change de direction et recadre le véritable sens du récit de son film, amorcé au départ par une fausse piste. Notons en revanche que cette fausse piste de l'interrogatoire aura permis de mettre en relation Mangin et Noria qui sera arrêtée par ce dernier. Déviation donc, car Mangin part d'un personnage (Claude) pour arriver où se *déplacer* au final vers un autre qui comptera plus pour lui (Noria).

Ainsi, l'interrogatoire n'aurait-il pas comme seul but de faire se rencontrer (par le biais de Claude qui, au cours de cette entrevue avec Mangin, trahira et dénoncera l'amant de Noria) le commissaire et Noria, sans pour autant permettre la résolution de l'affaire de drogue qui n'aura aucune issue ?

Cette incompréhension de Mangin face au discours du personnage interrogé, est la « *métaphore* » du récit tout entier, que le spectateur ne devra donc pas s'approprier par le contenu mais bel et bien par les conséquences, par le biais de la *chute*, par cet *état intersubjectif du corps* que Roland Barthes développe dans l'un de ses écrits et qui installe également, nous nous permettons de le rajouter à la réflexion de Roland Barthes, une relation avec le spectateur. D'ailleurs, dès la fin de l'interrogatoire, Mangin ne se retrouvera-t-il pas collé à Noria dans l'ascenseur (de son appartement réquisitionné) apparemment trop petit pour accueillir deux occupants (ou trois si l'on prend en compte la présence du collègue de Mangin) ? Le spectateur n'est-il pas accolé lui aussi à ces deux corps, de manière à créer, au sein du cadre, une relation

presque intime dans ce lieu exigü ?

Il se retrouve donc impliqué dans la scène en étant la troisième partie du triangle formé avec Mangin et Noria. Ainsi, très vite, l'histoire de la drogue trouvée chez la femme sera un prétexte - une *quasi-cause*, au sens où l'entendait Gilles Deleuze⁷⁸ à propos de l'écriture de Lewis Carrol (?) - à ce qui sera le véritable enjeu du film : l'histoire d'amour vécue par Mangin et Noria, dont le spectateur sera (comme dans l'ascenseur et durant tout le film) le *témoin physique privilégié*.

« Si j'avais personnellement un souhait, un souhait individuel à formuler, ça serait que tout le social du corps moderne ne masque pas ce que l'on pourrait appeler la réalité intersubjective des corps, l'intersubjectif étant une dimension évidemment plus fine, plus restreinte que la relation sociale. J'appelle intersubjectif le fait que le corps de l'autre est toujours une image pour moi, et mon corps toujours une image pour l'autre ; mais ce qu'il y a de plus subtil et de plus important, c'est que mon corps est pour moi-même l'image que je crois que l'autre a de ce corps, et ainsi s'institue toute une sorte de jeu, toute une tactique entre les êtres, à travers leur corps, sans qu'ils s'en rendent compte souvent, une tactique à deux pôles, à la fois une tactique de séduction et une tactique

⁷⁸ car une fois encore, c'est la *surface*, le langage des corps, leur existence presque palpable qui nous guident et qui intéressent également Gilles Deleuze... « *La fragilité du sens s'explique aisément. L'attribut est d'une autre nature que les qualités corporelles. L'événement, d'une autre nature que les actions et passions du corps. Mais il en résulte : le sens est l'effet de causes corporelles et de leurs mélanges. Si bien qu'il risque toujours d'être happé par sa cause. Il ne se sauve, il n'affirme son irréductibilité que dans la mesure où le rapport causal comprend l'hétérogénéité de la cause et de l'effet : lien des causes entre elles et liaison des effets entre eux. C'est dire que le sens incorporel, comme résultat des actions et des passions du corps, ne peut préserver sa différence avec la cause corporelle que dans la mesure où il se rattache en surface à une quasi-cause, elle-même incorporelle. C'est ce que les Stoïciens ont si bien vu : l'événement est soumis à une double causalité, renvoyant d'une part aux mélanges de corps qui en sont la cause, d'autre part à d'autres événements qui en sont la quasi-cause. Au contraire, si les Epicuriens n'arrivent pas à développer leur théorie des enveloppes et des surfaces, s'ils n'arrivent pas à l'idée d'effets incorporels, c'est peut-être parce que les « simulacres » restent soumis à la seule causalité des corps en profondeur. » Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Editions de Minuit, Collection « critique », Paris, 1969, p. 115.*

d'intimidation. »⁷⁹

Si nous développerons cette idée chère à Roland Barthes dans nos parties suivantes, notons simplement pour le moment, que le corps du personnage semble être la passerelle qui permet au spectateur de traverser les gouffres spatio-temporels, les ellipses, les fossés, la succession d'événements ou d'actions (que le montage vient de son côté affirmer), dont les causes sont volontairement oubliées au profit de conséquences qui lient le récit qui, pour sa part, ne prend du réel que *ce que la narration semble vouloir accepter* :

« Dans le réalisme, le réel est toujours-déjà donné. Il est l'indiscutable de départ, et, même si elle se propose de le dévoiler, de l'interroger, le fondement sitôt défini sitôt dépassé de l'oeuvre. Chez Pialat, il fait problème en soi. Ce qui obsessionnellement interroge le cinéma de Pialat, c'est la réalité même du réel. De là l'idée du tournage comme mise à jour du bien-fondé de l'hypothèse. Sur celui d'*A nos amours*, Pialat « tente » une scène d'intimité entre le père (qu'il incarne) et sa supposée maîtresse. Au montage, la scène a disparu. Entre-temps, le diagnostic est tombé, irrévocable : « Le film n'en voulait pas. » Autrement dit : l'hypothèse du père parti pour une femme ne résiste pas à l'épreuve, à la loi des corps ; la réalité (du monde, du tournage) n'a pas voulu de ce réel-là. De cette mise en échec on déduira donc (Pialat le premier) que le père est sans doute parti parce que, comme il le dit à sa fille, « y'a un moment où on en a marre », et non pour s'offrir sur le tard une virée sentimentale. Le réel - qui est, en attendant mieux, l'ici et maintenant du tournage - commande la réécriture de « l'histoire » (...). »⁸⁰

Sur les traces de François Ramone, partons une fois encore de l'hypothèse suivante qui consiste à attribuer au spectateur une place primordiale dans cette *réécriture de « l'histoire »* l'obligeant forcément (et comme toujours dans chaque récit filmique mais de manière à chaque fois différente) à *se déplacer psychologiquement* au sein de la narration, en s'appropriant notamment (par) le montage, *les absences, les forces de divergences ou de ruptures narratives* qui font la singularité d'un tel cinéma...partons sur les traces des corps qui semblent être la *matière* même de la création filmique chez Pialat, le *lien* de coopération subtile, qui s'instaure entre l'oeuvre et le spectateur.

I.3 Le corps comme pivot narratif

a). Le guide physique ou la création d'un pilier narratif

Chaque récit de l'auteur met en relief un personnage dont le rôle est à chaque fois le même : assurer un point d'ancrage pour les autres personnages.

⁷⁹ Roland Barthes, « *Encore le corps* » in *Critique* n°423-424, août / septembre 1982.

⁸⁰ François Ramone, « *Suzanne existe* » in *Trafic* n°18, printemps 1996.

Si les récits des films de Pialat proposent des points de ruptures (spatio-temporels) souvent imprévisibles, la plupart du temps, le corps d'un personnage précis *ressort* et assume la responsabilité de diriger, d'orienter et donc de *rendre cohérent* les déplacements de l'ensemble des autres personnages présents dans la fiction (« cohérence » destinée au spectateur qui risquerait d'être *perdu* dans les méandres d'une narration refusant la linéarité ou plutôt, comme nous l'avons analysé précédemment, l'écriture filmique basée sur *l'enchaînement classique de l'effet*

« *cause-conséquence* »)

Le personnage en question est souvent un corps plus qu'un être humain. En effet, dans *La Gueule ouverte* par exemple, la mère couchée et silencieuse à l'article de la mort, est un corps et non un personnage qui pense et s'exprime avec toute la dimension psychologique que cela impliquerait ; pourtant, dans le film en question,

la mère est un *élément narratif* important car tous les autres personnages du récit évoluent psychologiquement et se déplacent physiquement en fonction de ce corps à qui il faut aller rendre visite et dont il faut sans cesse s'occuper, à Paris ou en Auvergne.

Le fils se déplace *en fonction* de sa mère malade et par ce déplacement *inutile* (elle va mourir et il n'y pourra rien), il retrouvera son père et développera, sans le vouloir, de nouveaux rapports avec sa femme (qui, pour sa part, en profitera, dans ce moment tragique, pour lui communiquer tout ce qu'elle a sur le coeur).

Ce corps malade qui réunit les membres de cette famille à l'agonie, est aussi un prétexte à des règlements de compte divers (entre le père et son fils et entre ce dernier et sa femme).

Cette maladie provoque donc un déplacement narratif dans la mesure où, très vite dans le film, le véritable sujet ne sera plus la maladie de la mère mais bien les anciennes rancunes familiales qui reviendront à la surface dans ce moment douloureux.

Alors que le récit *annonçait* une direction précise, orientée vers la maladie de la mère, il *déviara rapidement* pour proposer d'autres histoires appartenant à d'autres personnages soucieux de mettre à plat les souffrances du passé, alors qu'une femme est mourante au premier étage de la maison.

Le corps de la mère mourante devient donc, en quelque sorte, le prétexte et la motivation des déplacements familiaux mais plus que cela, comme dans tous les films de Pialat, *ce corps-pilier* qui prend en charge ou conditionne les déplacements des autres personnages, est un corps puissant, organisateur et maître au sein de l'univers auquel il appartient. Ainsi, on apprendra de la bouche des autres personnages que la mère est, ou était, un personnage de caractère qui compte ou comptait beaucoup pour le reste (ou pour ce qui reste justement) de la famille.

Ces corps, organisateurs du récit filmique, sont chez Pialat, des corps que l'on respecte et pour qui l'on a de l'estime ou de la crainte.

Les quelques phrases de Jean-Louis Schefer pourraient *de manière informelle* soutenir notre idée selon laquelle le corps chez Pialat est un élément de la construction narrative dans sa simple manière d'être ou d'exister au sein du plan et dans la façon qu'il a de se déplacer (de *créer* en somme, si l'on considère que chez Pialat, le déplacement

physique peut être une forme de création narrative).

« La seule fiction esthétique engageant des scénographies (peinture, sculpture, théâtre, chorégraphie) depuis l'Antiquité a été un jeu d'équilibre de la figure de l'homme dans des espaces où lui-même pourrait mouvoir son corps à la seule condition d'en opérer une conversion (chose subtile ou aérienne) idéale. L'objet du cinéma n'est aussi que son invention poétique (le contrat du lycanthrope et du fantôme alternatif), c'est celui des substances évanouissantes, régime, en quelque sorte, des nouveaux corps fictionnels. C'est donc dans le régime des substances évanouissantes qu'il faut voir (ou engendrer) les hommes, les choses, les histoires, ce sont ainsi deux grands principes dynamiques qui gèrent la pensée du cinéma - ces principes sont ceux d'une représentation de la vie intérieure ou de la conscience intime : la résistance des corps à ma conscience est soumise à deux principes dynamiques qui sont le temps et les affects. Premier cinéma : l'image est la durée expérimentale de l'affect qu'elle mobilise et dont elle est la cause. Les durées sont des unités narratives pendant lesquelles se soutiennent les substances évanouissantes. Pourquoi substances évanouissantes plutôt que corps solidaires de la lumière (ce qu'expliquerait le lien thématique, l'exploitation esthétique de l'onirisme au cinéma : le corps est une pensée alternative - il est là, là où il pense être, etc.) ? Tu es poussière et tu retourneras à la poussière : une malédiction biblique qui touche la pensée de l'action (le corps est une gestuelle, c'est-à-dire du temps d'action), mais aussi : tout corps est l'hypothèse provisoire d'une action. »⁸¹

Le corps existe dans le cadre et hors du cadre (la mère dans *La Gueule ouverte* ou le père dans *A nos amours* sont absents du cadre mais existent en hors-champ de par les dires des autres personnages, qui en parlent et qui prouvent leur existence au sein du récit) ; ce corps est porteur d'une temporalité, de causes et d'effets qu'il véhicule dans le champ aux autres personnages, eux-mêmes influencés par ses impulsions physiques et créatrices alors incontrôlables.

Prenons quelques exemples concrets.

Tout d'abord, évoquons le cas de *L'Enfance nue*.

Quelques corps jalonnent de manière régulière l'errance de François, en faisant de brèves apparitions dans sa vie.

Ces jalonnements créent justement l'idée d'une errance physique où aucun point d'ancrage particulier et solide ne peut s'imposer dans la vie ou dans le voyage interminable de l'enfant.

L'absence du père compte énormément dans la vie de l'enfant et donc dans le récit filmique ; comme nous le développerons dans la dernière partie de ce travail, même si aucun corps paternel n'est visible, cette absence devient psychologiquement importante et se transforme en force de présence dissimulée car elle est souvent au centre des discussions qui s'installent avec Raoul.

Letillon, le Directeur (ayant plus ou moins le rôle d'un tuteur), surgit constamment dans la vie de François et des autres enfants abandonnés et pris en charge par la

⁸¹ Jean-Louis Schefer, *Images mobiles - Récits, visages, flocons* -, Editions P.O.L, Paris, 1999, pp. 143-144.

D.D.A.S.S. Il pourrait être un père mais on découvre vite qu'il n'assume pas cette fonction car ses mouvements physiques à l'égard de François sont trop distants, trop réservés, *trop institutionnels*.

Quand il arrive dans les familles d'accueil, il n'embrasse pas François et ne cherche pas à le toucher. D'ailleurs, comme le dévoile la séquence mettant en scène son arrivée chez le premier couple, François n'est pas présent ; de même que, lorsque l'enfant rentre chez Pépère et Mémère, Letillon ne l'accompagne pas. Il l'amène, *le pose*, se contente de placer ce nouveau corps ('ce paquet, sans âme ni conscience') et de régler les papiers administratifs relatifs à ce dossier. Il n'aura qu'une seule phrase à l'égard de François avant de le quitter : « *allez, tu sais bien que je reviendrai te voir !* ». Il ne reviendra jamais le voir sauf pour le placer *ailleurs*, dans un centre spécialisé. Il est donc le guide physique de François, qui ne peut que subir ces décisions prises par une tierce personne, souvent absente à la fois du plan et de la vie de l'enfant.

Son rôle n'est pas du tout affectif mais purement administratif, comme en témoigne d'ailleurs la scène où il classe un par un les dossiers concernant de futurs transferts.

On comprend dans ses gestes de la main, dans ses incessants allers et retours du corps, dans ses prises en charge physiques et verbales de ces feuillets administratifs, que ce personnage incarne le pouvoir de décision. Il est le (seul) décideur ; il est la Loi (non pas celle incarnée par un quelconque père pour ses enfants abandonnés mais celle de la République française qu'il représente de par sa fonction). Il est la parole qui décide de l'avenir de ces enfants délaissés ; aussi ses rapports avec eux sont froids et austères.

A la fin du film, lorsque la famille Thierry viendra prendre des nouvelles du petit, le Directeur restera évasif et sans aucune retenue, il leur dira qu'il est impossible pour eux de le voir pour le moment ; il se hâtera de traverser son bureau pour les raccompagner vers la porte de sortie, comme si les questions que ces gens pouvaient poser, ne pouvaient trouver des réponses auprès de lui.

Plus qu'une personne, ce Directeur est un corps rigide au comportement très réglé, très prévisible, très mesuré ; mais quoi qu'il en soit, ce corps est au centre de la *stratégie narrative* élaborée autour de l'errance de l'enfant.

Ses apparitions et disparitions viennent sans cesse ponctuer voire diriger le parcours de François. Son corps est un *corps-pivot* (cette dernière expression possède le même sens que celle que nous avons employée auparavant lorsque nous parlions de *corps-pilier*) car il est un corps organisateur et *animateur* de la narration et de la vie de l'enfant (ce qui est finalement, *quelque part*, la même chose). Il l'amène chez le couple de jeunes travailleurs puis il le retire pour le déposer chez les personnes âgées (Pépère et Mémère) ; enfin, il l'enlèvera de cette dernière famille d'accueil pour le placer en maison de redressement. Quand il apparaît, c'est pour juger du sort de François et par conséquent donner une nouvelle direction au récit⁸² (puisque le récit est uniquement fondé sur les déplacements physiques de François que l'on suit où qu'il aille, où qu'on le place en fin de compte, car il ne décide rien de l'endroit où il va et subit les décisions de l'administration). Pour reprendre les expressions de Roland Barthes citées en note de bas de page, la présence de Letillon a une « fonction catalyse » ; en ce sens, son corps est un *corps-charnière*, un *corps-noyau*, un *corps-conséquence* car il détermine la nouvelle

trajectoire de l'enfant dans son voyage et dans le même temps, il impose une nouvelle direction narrative.

Comme c'est souvent le cas dans les récits des films de Pialat, les départs et les retours (généralement inopportuns et aléatoires) de personnages-clés (type « Letillon ») provoquent une certaine dynamique, engendrent les créations de mouvements physiques décisifs pour la narration fictionnelle : c'est de cette manière que le récit se crée et c'est pour cette raison que nous avons décidé de parler de *corps-piliers*. Mais, lorsque nous lisons Roland Barthes et son étude sur la fonction cardinale, nous serions tentés de définir ce *corps-pilier* comme un *corps-charnière* ou un *corps-conséquence* au même titre que l'unité d'un récit peut avoir à un moment donné, une fonction « charnière » ou une fonction « conséquente »...*ici*, dans le cas de Pialat, c'est le corps de Letillon qui devient un *corps-charnière* de par le rôle, le statut et la position qu'il assume vis-à-vis de la progression narrative. Il dirige les déplacements de François qui ne peut qu'endurer ces nouvelles directions géographiques qu'on lui impose ; de ce fait, en prenant en charge les déplacements de l'enfant, Letillon prend en charge et *sans le vouloir* l'évolution du récit qui reste basé sur les voyages de cet enfant, ballotté à droite et à gauche. Il y a donc une correspondance à établir entre *le destin géographique* (pour ne pas dire *physique*) de l'enfant géré par Letillon (pourtant absent) et la progression d'un récit qui trouvent ses directions, ses crochets, son ossature, sur la progression spatiale de ce personnage.

Dans *A nos amours*, l'histoire est centrée sur la disparition du père (cette disparition crée *une nouvelle donne familiale* et de nouveaux rapports humains) qui reviendra à la fin du film dans le but de bouleverser à nouveau un équilibre familial retrouvé. Lors de ce repas final où il décide de réapparaître, son corps prend une place déterminante dans la scène, au même titre que le personnage avait un rôle décisif dans le récit jusqu'à son départ du foyer.

⁸² Cette expression et l'idée qui se cache *derrière*, nous ramènent naturellement aux travaux de Roland Barthes qui, s'agissant de la construction d'un récit (littéraire), différencie les « fonctions catalyses » aux « fonctions cardinales ». « *Pour reprendre la classe des Fonctions, ses unités n'ont pas toutes la même « importance » ; certaines constituent de véritables charnières du récit (ou d'un fragment du récit) ; d'autres ne font que « remplir » l'espace narratif qui sépare les fonctions-charnières : appelons les premières des fonctions cardinales (ou noyaux) et les secondes, eu égard à leur nature complétive, des catalyses. Pour qu'une fonction soit cardinale, il suffit que l'action à laquelle elle se réfère ouvre (ou maintienne, ou ferme) une alternative conséquente pour la suite de l'histoire, bref qu'elle inaugure ou conclue une incertitude ; si, dans un fragment de récit, le téléphone sonne, il est également possible qu'on y réponde ou n'y réponde pas, ce qui ne manquera pas d'entraîner l'histoire dans deux voies différentes. Par contre entre deux fonctions cardinales, il est toujours possible de disposer des notations subsidiaires, qui s'agglomèrent autour d'un noyau ou d'un autre sans en modifier la nature alternative : l'espace qui sépare « le téléphone sonna » et « Bond décrocha » peut être saturé par une foule de menus incidents ou de menues descriptions : « Bond se dirigea vers le bureau, souleva un récepteur, posa sa cigarette », etc. Ces catalyses restent fonctionnelles, dans la mesure où elles entrent en corrélation avec un noyau, mais leur fonctionnalité est atténuée, unilatérale, parasite : c'est qu'il s'agit ici d'une fonctionnalité purement chronologique (on décrit ce qui sépare deux moments de l'histoire), tandis que dans le lien qui unit deux fonctions cardinales, s'investit une fonctionnalité double, à la fois chronologique et logique : les catalyses ne sont que des unités consécutives, les fonctions cardinales sont à la fois consécutives et conséquentes. » Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits » in *Poétique du récit*, Editions du Seuil, Collection Points, 1977, pp. 21-22. En évoquant les « fonctions cardinales », Roland Barthes pose la question de la construction narrative basée sur l'enchaînement causal des événements...le récit chez Pialat s'oriente-t-il sur cette logique et trouve-t-il toujours appui sur ces bases ? C'est à cette question que nous tenterons de répondre dans les pages suivantes.*

Comme Letillon dans *L'Enfance nue*, cet être brille par son absence ; il reste le *guide humain* important, distant et secret pour Suzanne (sa fille) et pour le spectateur.



Son physique imposant (son imperméable et sa barbe amplifient une forte corpulence) est un *pilier* dans le sens où chaque personnage se place autour de lui dans la scène et écoute ou se soumet à cette présence. Plusieurs pôles de dessinent dans la scène et constituent des sortes d'alliances, de camps qui se mettent en place contre le père plutôt agressif.

Au cours du repas final (lorsqu'il revient pour quelques minutes), il est en bout de table et parle alors que toute l'assemblée respecte ses paroles dans un silence impressionnant.

La belle-famille de Robert (le frère de Suzanne) découvre cet être provoquant. Suzanne (Sandrine Bonnaire) et son frère (Dominique Besnehard), présentés ci-contre, restent silencieux, sûrement impressionnés par ce retour inattendu.



Mais en fait, il y a deux retours : celui du père (Roger) et celui du cinéaste (Maurice Pialat lui-même) qui vient en quelque sorte parler indirectement à ses acteurs.

Pialat-Roger revient dans le champ et *la narration se déplace*. D'une scène appartenant à un récit fictionnel que *rien* ne semblait pouvoir perturber, *on se retrouve face à une scène dont la trame ou la direction narratives prévues au départ (le récit avait plutôt l'air de cheminer dans le sens d'un repas au déroulement paisible et organisé) changent au profit d'un retour imprévu.*

Un déplacement physique (l'arrivée du père dans la scène) en appelle ou en amène un autre, cette fois-ci narratif ; en d'autres termes, le repas tranquille qui démarrait, subit un retournement et se solde finalement par un conflit violent et improvisé pour les acteurs non prévenus par le cinéaste...telle pourrait être la *tactique narrative* relative à la construction fictionnelle chez Pialat : jouer et construire autour de l'imprévisible, déplacer, dévier un récit aux abords et même bien au-delà d'une trame narrative écrite et prévue pour *exploser*, pour *se déformer* et *se déplacer*, à la grande surprise des acteurs qui devront eux aussi accepter et créer avec ce détournement.

Ainsi, le retour du père confirme finalement que l'ordre familial (et du coup narratif) ne peut exister qu'en présence de ce personnage au corps imposant et aux idées claires, franches et dénonciatrices.

Le récit filmique chez Pialat, se fonde donc sur les disparitions et apparitions de certains personnages, sur leurs déplacements physiques qui stimulent les réactions d'autres corps qui devront créer de nouvelles brèches, de nouvelles voies narratives. Ainsi, lorsqu'un personnage sort du champ, lorsqu'il disparaît, il ne se met pas forcément hors du récit car, comme c'est le cas pour le père dans *A nos amours*, il ne sort pas forcément de l'histoire qui va justement s'organiser autour de cette absence.

Dans *Le Garçu*, Gérard (Gérard Depardieu) perd peu à peu sa vie de famille à force

de partir et de revenir n'importe quand et sans aucune raison si ce n'est, celle de voir son fils. Il va et vient dans un lieu qui n'est pas le sien et *viole* en quelque sorte l'intimité de son ex-femme (Sophie, interprétée par Géraldine Pailhas) qui vit à présent avec un autre homme (Jeannot, interprété par Dominique Rocheteau) obligé quant à lui de subir ces déplacements dévastateurs.

Le *pilier narratif* est dans ce cas l'enfant (Antoine Pialat), qui motive et conditionne les visites de son père ; la narration se fonde donc sur ces rencontres entre les deux personnages. Mais, le pilier, le guide de Gérard (le père) ne seraient-ils pas aussi son propre père, le garçon, que l'on voit peu (parce qu'il mourra et n'aura pu dire un mot à Gérard venu le voir un peu tard) ?

Si le *premier* récit, pris en charge par Antoine, est stimulé par les visites de son père, l'autre récit *plus silencieux* pris en charge par Gérard cette fois-ci, serait quant à lui, guidé par le garçon (le père de Gérard) : deux niveaux narratifs, deux personnages-clés, deux genres de déplacements basés sur la filiation, ressortent donc de ce film.

Dans ce film, la narration se fonde donc sur deux niveaux ; à savoir que le corps en mouvement d'un personnage (en l'occurrence celui de Gérard) nous permet de nous *déplacer en surface*, nous spectateurs ; mais ce corps n'est pas pour autant un

corps-pilier, dans le sens où ce serait plutôt le père auvergnat qui serait la motivation profonde et dissimulée des déplacements de l'ensemble des personnages du film (y compris et surtout de Gérard). Gérard n'a pas le même rôle narratif que son père.

Le premier agit sur l'ensemble du film et est au centre du récit ; l'autre, caché, a une fonction discrète : celle de proposer en profondeur les *causes* ou les motivations physiques des (autres) personnages du film.

Aussi, comme dans *La Gueule ouverte*, le corps qui réunit et qui motive les déplacements des personnages, est un corps immobile, statique, mourrant. Faut-il voir « ici » une structure de base où l'immobilisme d'un corps en particulier, dynamiserait d'autres *corps-satellites* en mouvement ?

Mais nous aurons sans doute l'occasion de revenir plus tard sur cette idée de la *déviatio narrative* afin de comprendre comment un corps (*invisible ou inactif*) peut se substituer à un autre corps et prendre la gestion de la narration alors qu'*en surface* d'autres personnages *plus visibles* semblaient pouvoir assumer au départ ce rôle.

Pour revenir à *L'Enfance nue*, l'instructeur interviendra à trois reprises.

La première fois, il retire François de sa famille d'accueil, la deuxième fois, il le conduit dans une autre ville et la troisième fois, il l'enferme ponctuellement en maison spécialisée.

Letillon *dirige de loin* les déplacements physiques de l'enfant.

Comme nous l'évoquions précédemment, il ne viendra jamais voir ou prendre de ses nouvelles ; il se contentera de venir le voir lorsqu'il faudra le placer ailleurs.

En ce sens, le destin de François (comme celui de Raoul et des autres enfants d'ailleurs) est *accroché*, indéniablement lié à celui du Directeur.

Cette errance est donc structuré d'un point de vue narratif par les déplacements de

tous les personnages de Pialat en fin de compte ; personnages *bornés* par un *corps décideur*, un *corps navigant*, distant et autoritaire, qui disparaît pour réapparaître à chaque fois que *le récit le demande* - la relance de ce récit, la re-dynamisation de l'histoire pouvant être les raisons de cette demande et le *corps navigant* auquel nous faisons allusion, l'une des « fonctions cardinales » de ce même récit -.

Cette errance aussi profonde soit-elle, se *localise* par les apparitions et les disparitions d'un *corps mobile* appartenant à un personnage-maître dans son rôle ou sa fonction.

Tout corps chez Pialat est conditionné, borné par un autre corps ; c'est du moins ce que nous avons envie d'écrire à la lecture de quelques lignes de Lucrèce dans *De natura rerum* : « **Enfin, nos yeux nous font voir des corps bornés par d'autres corps, l'air limite les collines et les montagnes l'air ; la terre borne la mer et la mer borne toutes les terres ; mais au-delà du grand Tout ; il n'y a rien hors de lui pour le limiter.** »⁸³

Comme le montre la séquence où le Directeur s'adresse aux personnes âgées en leur demandant des renseignements sur les agissements de l'enfant, ce personnage central est un guide déterminant dans le parcours de François.

Il parle face à Pépère et Mémère ; on le sent présent par le corps et il s'affiche comme seul maître à bord. Comme Roger dans *A nos amours*, il s'impose au sein du cadre. Un champ contre-champ vient amplifier la rigueur de cette conversation et la gravité du moment où il devra reprendre François, beaucoup trop dangereux pour rester dans cette famille.

Il écrase physiquement ses interlocuteurs et reste strict, sévère, en gardant une certaine distance émotionnelle lorsqu'il fait entendre sa voix.

Par des phrases courtes et sèches, il pose des questions toujours sur le même ton et avec également la même *rigidité physique*. Il incarne la *froideur* de l'administration. Le montage est là aussi pour nous le rappeler.

Comme à chaque fois, dans tout film de Pialat, la stratégie narrative est basée sur un pilier humain ; un corps *dirige, pilote* (souvent de loin) le trajet d'un autre personnage perdu.

Dans l'un de ses articles⁸⁴, Marie-Anne Guérin avait comme arrière-pensée un tableau de Nicolas Poussin intitulé « *Paysage avec Orion aveugle* ». En prenant cette oeuvre picturale pour référence, elle a voulu en fait mettre le doigt sur ce qu'elle appelle « **une figure (rhétorique) fantomatique** » présente dans *Le Garçu* et nous pourrions rajouter dans *L'Enfance nue* également.

⁸³ Il nous paraît impossible de ne pas citer notre principale source d'inspiration quant au sujet du corps ayant une fonction de *pilier* au sein de la narration filmique. Colette Mazabard, « Esto memor, mon coeur ... » in *Vertigo* n°9, Editions Avancées cinématographiques et Vertigo, juillet 1992. Quant aux écrits de Nicole Brenez qui nous ont également beaucoup influencés, ils prendront leur place dans notre réflexion lorsque nous traiterons spécifiquement de la question du corps dans l'oeuvre du cinéaste.

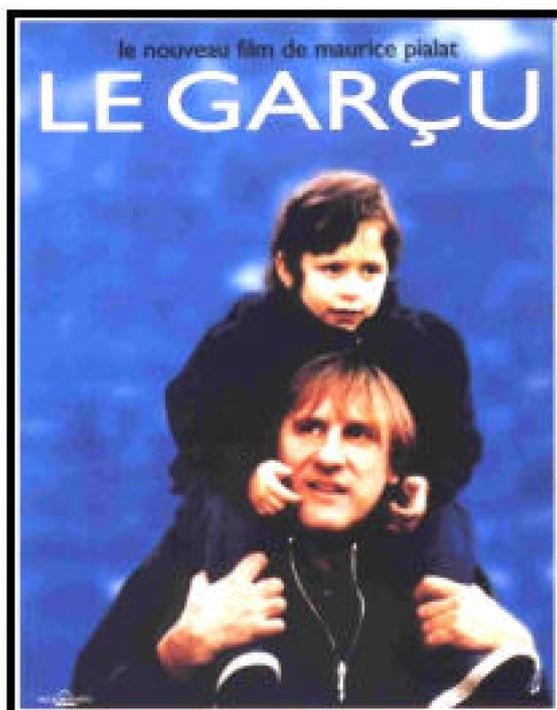
⁸⁴ Marie-Anne Guérin, « L'île Pialat » in *Cahiers du cinéma* n°496, janvier 1996.

Dans ce tableau, « ***on voit un géant, la tête dans les nuages, qui arpente un paysage guidé par le regard d'un autre (...).*** »



Outre le fait que ce tableau a des ressemblances avec l'affiche du film présentée ci-dessous, il n'en est pas moins vrai que l'image du géant qui porte sur ses épaules un petit homme, est aussi la métaphore d'une structure narrative globale.

En somme, c'est l'idée d'un être guidé par un autre ; l'image d'un corps à corps - *d'un corps pour corps* ou *d'un corps par corps* -, d'une association charnelle (un homme qui en porte un autre sur ces épaules) qui permettent une avancée dans le monde.



Lorsque le Directeur prend le bras de François (la première fois qu'on les voit tous les deux dans le même plan) en lui demandant s'il s'est encore battu, on assiste à un corps à corps décisif entre les deux (le seul) puisque c'est à la suite de ce geste du Directeur que François partira dans une autre famille. Mais on peut remarquer aussi le regard appuyé de l'homme qui critique, dérange, punit en quelque sorte l'enfant.

Il s'affiche encore comme un *corps-pilier*, comme un *corps-regardeur*, comme un *corps-charnière* dans le destin et le parcours de l'enfant. Dans ces regards qui remplacent les mots, se reflètent toute la souffrance et toute la haine de cet enfant. L'œil devient reflet, le regard devient miroir.

On rejoint ici de près la problématique énoncée par Jean-Philippe Trias dans son dernier article⁸⁵ consacré à Welles.

Il se penche en fait sur *le trajet visuel* qui relie les corps entre eux. Il évoque les regards réfléchissants et *cette construction oculaire* qui rattachent, enchaînent les corps dans un même espace.

« ***L'existence des personnages de Pialat est inséparable du regard. Et aimer équivaut à voir : savoir, accepter de voir/regarder l'autre*** »⁸⁶ a également écrit Joël Magny.

Le cinéaste donne à voir, par le biais des regards à la fois de Letillon et de l'enfant, un espace particulier et une errance physique créatrice de la narration filmique.

Il met en scène et propose au spectateur une traversée au sein de plusieurs lieux,

⁸⁵ Jean-Philippe Trias, « La voyure » in *Cinergon* n°1, Toulouse, 1995.

⁸⁶ Joël Magny, *Maurice Pialat*, op. cit., p. 64.

traversée que nous étudierons plus tard et qui participe évidemment à l'écriture du déplacement élaborée par Maurice Pialat.

Si l'on veut approfondir cette idée d'un déplacement physique dirigé par la position distante d'un autre corps, attardons-nous sur le film *Sous le soleil de Satan*.

Outre le fait que les déplacements physiques et spirituels de l'abbé Donissan (Gérard Depardieu) sont (ou devraient être) conditionnés par la foi qu'il a en Dieu, il est surtout évident que tout son parcours d'être humain est quelque part, initié par le doyen Menou-Segrais (interprété par Maurice Pialat lui-même).

Cet homme est perdu lorsqu'il arrive dans sa nouvelle paroisse, en pleine campagne, où Menou-Segrais (son supérieur ecclésiastique) vit une existence plutôt bourgeoise à l'écoute d'une poignée de modestes fidèles.

Menou-Segrais est tout d'abord à l'écoute de Donissan et lui conseille assez durement (au tout début du film) de ne pas trop se plaindre, en lui démontrant que sa vie vaut mieux qu'il ne le pense et qu'il devra se contenter de ce qu'il a et que d'autres non pas. Ses paroles sont celles d'un père à son fils, d'un supérieur hiérarchique (qui représente l'ordre religieux) à un être fragile, égaré et à la recherche d'une existence meilleure (moins douloureuse). Mais quelle est la nature de cette existence moins douloureuse et tant convoitée ou tant attendue ?

« - Le ministère paroissial, reprit l'abbé du même ton, est une charge au-dessus de mes forces. C'était l'avis de mon supérieur ; je sens bien aussi que c'est le vôtre. Ici-même, je suis un obstacle au bien. Le dernier paysan du canton rougirait d'un curé tel que moi, sans expérience, sans lumières, sans véritable dignité. Quelque effort que je fasse, comment puis-je espérer suppléer jamais à ce qui me manque ? (...) - Ne faites pas l'enfant ! s'écria le doyen. Je vais sans doute vous paraître dur ; je dois l'être. Le diocèse est trop pauvre, mon ami, pour nourrir une bouche inutile. - Je l'avoue, balbutia le pauvre prêtre avec effort...En vérité, je ne sais pas encore...Enfin j'avais fait le projet...de trouver...de trouver dans un couvent une place, au moins provisoire... - Un couvent !... Vos pareils, monsieur, n'ont que ce mot à la bouche. Le clergé régulier est l'honneur de l'Eglise, monsieur, sa réserve. Un couvent ! Ce n'est pas un lieu de repos, un asile, une infirmerie ! (...) La santé est un don de Dieu, répliqua gravement l'abbé Menou-Segrais. Hélas ! j'en sais le prix mieux que vous.. (...) »⁸⁷

Cette discussion démontre à quel point l'abbé Donissan est un être perdu ; lorsqu'il se flagelle dans sa chambre (à coups de cravache) où lorsqu'il s'impose un gilet de torture (que Menou-Segrais découvrira lorsque Donissan s'évanouira devant lui), c'est par le corps qu'il tente de retrouver la raison, la foi, un sens à son existence.

Il se torture et se fait souffrir (physiquement) comme pour exorciser le mal qu'il pense contenir au plus profond de lui (l'absence de foi), au plus profond de son corps et de son âme, comme si ce mal silencieux pouvait se guérir par l'intermédiaire du corps et de ses

⁸⁷ Ce texte de Georges Bernanos repris littéralement par Pialat dans son adaptation cinématographique, est un extrait d'une des longues discussions entre l'abbé Donissan et Menou-Segrais que l'on peut retrouver dans « La tentation du désespoir ». In *Sous le soleil de Satan* de Georges Bernanos, Editions Plon, Collection Points - Série Roman -, Paris, 1926, pp. 76-203.

souffrances. Se sentant coupable et surtout incapable d'apporter de l'aide aux autres (il le dira clairement à son confesseur), il souhaite se ranger, disparaître, devenir invisible et souffrir pour se repentir de cette incompétence à assumer son rôle, cette mission que le Saint-Père lui aurait attribuée sur Terre. Mais pouvons-nous être certains de nous appuyer sur ces explications interprétatives pour tenter de comprendre l'existence du prêtre ?

Si, à bien des égards, l'oeuvre de Pialat n'est pas forcément fidèle à celle de Bernanos⁸⁸, la *crise de foi* vécue par Donissan se retrouve cependant chez les deux auteurs.

Certes, la vision fantastique que Pialat a du roman, se manifeste par des choix de montage précis qui accentuent l'identité spirituelle ou surnaturelle du texte de Bernanos ; prenons, ne serait-ce que l'exemple de Donissan qui donne la communion et qui regarde dans le fond de l'église.



⁸⁸ Pour un exercice détaillé des rapports qui existent entre le film et l'oeuvre littéraire de Georges Bernanos adaptée par Pialat, nous renvoyons le lecteur au texte de Michel Estève. Michel Estève, « *Sous le soleil de Satan* - de Bernanos à Pialat - » in *Vertigo* n°1 - Le cinéma au miroir -, Editions Avancées cinématographiques et Vertigo, 1987.



Par un effet de montage et grâce à un contre-champ, on voit Mouchette (Sandrine Bonnaire) qui entre. Cette dernière entre en fait chez le marquis de Cardignan et non dans l'église comme le montage (des deux visages en champ contre-champ) pourrait le faire croire. S'instaure ainsi entre les deux personnages une relation occulte, surnaturelle qui met en scène la vision que Donissan a du futur crime que Mouchette réalisera très loin de sa propre église. D'autres exemples de ce type, d'autres effets de montage qui transportent la narration sur plusieurs niveaux, démontrent à quel point le cinéaste a souhaité, malgré quelques écarts, imprégner son film de l'ambiance surnaturelle connue dans le texte de Bernanos.

Deux autres exemples du même type pourraient être cités, même si la conception du montage chez Pialat fera l'objet d'une étude précise plus tard (« *Passe ton bac d'abord : le cheminement affectif* » in « *Du déplacement spectatorial* »).

A travers la coupe sèche et franche proposée par le montage *en cut* de deux plans, Pialat parvient encore une fois à faire jaillir la dimension surnaturelle que n'importe quel effet cinématographique aurait pu rendre visible. A défaut de *rendre visible*, le cinéaste choisit au contraire de suggérer, par le *simple cut* de deux images.

Grâce à la coupe et à la désarticulation des points de vue, il parvient à introduire une ambiance particulière au sein de la scène de la résurrection de l'enfant.

L'abbé Donissan est filmé en contre-plongée, levant à bout de bras le corps de l'enfant. La caméra est alors située dans la pénombre de la pièce, du côté gauche.

Le plan suivant montre l'enfant filmé également en contre-plongée mais cette fois-ci du côté droit. Ce simple changement d'angle marque ou matérialise de manière subtile le miracle qui se sera produit entre deux plans, dans un temps et un espace *absents*, *inconnus*, car entre ces deux plans (au moment du changement d'angle), se sera produit l'inimaginable, le miracle. Cette coupe, au milieu de cet acte, crée donc une ouverture,

une béance qui contiennent ainsi la manifestation divine, inconnue et invisible du spectateur.

L'autre exemple que nous souhaitons relever concerne le suicide de Donissan dans sa paroisse. A la fin du film, dans la dernière séquence, Menou-Segrais vient rendre visite à son ancien protégé. Le jeune prêtre s'installe dans le confessionnal et un plan (de transition), montrent des gens qui défilent dans l'église. Rentre alors, dans le même plan Menou-Segrais ; vient constater la mort de Donissan qui se sera suicidé dans ce court instant où l'on aura pu voir le défilé des paroissiens ainsi que l'arrivée du doyen dans l'église. Ce moment transitoire est aussi une sorte d'ouverture qui impose une désarticulation ou une rupture dans le déroulement de l'action mais qui propose surtout le temps où déroulera (*presque* sous nos yeux) ce que nous devons imaginer en ce qui concerne la mort du prêtre.

Comme pour la scène de la résurrection, l'essentiel du drame se sera déroulé *entre deux plans* et *quelque chose* nous aura échappé (la manifestation divine ne peut être perçue par les *simples* terriens ?). Par la coupe ou le changement d'angle, Pialat génère l'ouverture, la béance du récit que le spectateur se devra de combler même si il n'a pas vraiment raté ce qui se sera déroulé.

Ni continuité, ni ellipse : le caractère surnaturel du moment ainsi que la dimension ou l'état d'instabilité visibles chez les personnages et surtout chez Donissan, seront marqués par l'absence, le vide, la rupture provoquées par le *cut* du montage.

Aussi, la lutte contre le mal, la souffrance physique, évocatrice et métaphore d'une souffrance morale, la dispersion physique et psychologique du personnage, sont autant de thèmes que Pialat reprend au sein de son film. Lorsque l'on lit les quelques phrases de Joël Magny⁸⁹, on saisit l'une des motivations de Pialat à adapter Bernanos au cinéma et ces quelques mots peuvent résumer la teneur d'un récit qui repose essentiellement sur la quête d'un homme dont le corps hante l'espace comme son esprit pourrait le faire dans le royaume du Diable. Les déplacements physiques du personnage principal sont finalement la réponse (la concrétisation bien réelle) de Pialat à la dimension mystique d'une oeuvre littéraire basée essentiellement sur les parcours immatériels des esprits qui se rencontrent au-delà du visible pour l'homme.

La matière est le corps ; le déplacement des esprits se fait au travers ces corps qui sont un langage à eux seuls comme si la métaphysique du propos de Bernanos ne suffisait pas à planter des personnages en quête d'un *ailleurs* que l'on ne pourrait matérialiser que par la marche, le sacrifice, la douleur physique, la *chute* ou bien d'autres *effets* encore.⁹⁰

Comment Pialat parvient-il à prendre *à bras le corps* une oeuvre de cette ampleur ?

⁸⁹ Retenons simplement ces quelques mots qui nous amènent à croire que le cinéaste est attiré par les forces du mal où tout récit promet une lutte contre la cruauté inévitable d'un monde dans lequel nous vivons : « *Mais il faut vivre dans cette omniprésence du mal, de la certitude de la mort, dans la certitude que toute chose est vouée à la destruction, que le monde va à sa perte. Et tous les personnages de Pialat ont, en fin de compte, cette volonté de lutter contre les forces du mal, celles qui se manifestent dans le désespoir et le renoncement à la lutte. Affirmer la puissance de la vie face aux puissances de la mort et de la destruction, telle est la morale de Pialat.* » Joël Magny, « Piatat et le mal » in *Maurice Piatat, L'enfant sauvage*, op. cit., p. 89.

« La violence vient d'en bas, du corps, de la terre, et demeure sans doute le seul contre-poison, le seul ferment de révolte contre l'ordre des choses imposé par les puissants. Cette violence donc, qui expulsera littéralement Donissan hors de lui-même, est partout, dans les mots, dans les cadres, dans les raccords. Cette puissance de résistance qui traverse aussi Mouchette, est d'abord à l'oeuvre dans la mise en scène, et congédie absolument tout danger illustratif. »⁹¹

Ce film propose une quête métaphysique difficile à cerner ; le prêtre Donissan se *cherche* et n'apporte aucune réponse quant à son véritable désir - hésitant et fragile, il le dira à Menou-Segrais au début du film -. Tous les personnages de Pialat sont *mal dans leur peau*, dans leur corps : **« On savait Maurice Pialat, un génial filmeur de corps. Il l'aura rarement été à ce point, et Depardieu, qui traverse tout le film tantôt groggy, tantôt sous hypnose, se révèle un magnifique complice de cet art-là. Pialat aurait pu se contenter de faire sentir l'opposition entre un corps fort et une âme tourmentée. Il va plus loin : il filme des corps eux-mêmes doubles. C'est aussi vrai de Gérard Depardieu que de Sandrine Bonnaire, et si leur unique rencontre est superbe, ce n'est pas seulement parce qu'il s'agit d'une scène-clé dont le texte est par ailleurs admirable, c'est aussi parce que Pialat met enfin en présence le chène-Depardieu et l'anguille-Bonnaire (c'est ainsi qu'il la filme, ondulante, avant de la figer dans la stupeur de la révélation qui lui est faite), dont l'opposition physique n'est que mieux révélatrice de leur gémellité fondamentale : tous deux partagent, pour leur malheur, un même secret, tous deux ont à faire avec la folie (qu'elle ait nom Dieu, Diable, vice, meurtre). »⁹²**

Malgré ce constat et cette recherche d'explications psychologiques que nous formulons depuis quelques lignes, sommes-nous en mesure de dévoiler si les personnages 'pialatiens' savent vraiment ce qu'ils veulent, ce qu'ils recherchent ? Suzanne se *noie* dans le sexe, Van Gogh dans l'alcool et les plaisirs de la chair sans se soucier de savoir *où ils vont*. Mais ils le font par désespoir de ce que la vie leur offre croyant qu'ils ne peuvent l'influencer ou prendre en main leur destin. Le dernier plan du film *Le Garçu*, ne démontre-t-il pas combien il est difficile pour ces personnages de faire évoluer leur vie, qui semble être *toute tracée* ?...parce que le poids du père et de la filiation, sont plus forts que *tout* et que les choses semblent être écrites depuis déjà longtemps, depuis la génération précédente où le grand-père est un élément inconsciemment fondateur pour les ceux qui *suivent*.

Dans *La Gueule ouverte* et dans *Loulou*, les personnages (respectivement Philippe et Loulou) n'attendent plus rien de la vie qu'ils subissent comme une fatalité ou comme un poids difficile à supporter.

⁹⁰ « (...) là où Pialat tire le roman sur son propre terrain, c'est dans le fait de faire de la lutte de Donissan et, accessoirement, de Mouchette, contre Satan un corps à corps (...). La véritable et la plus matérielle manifestation du prince des ténèbres, c'est à l'intérieur même des personnages de Donissan et de Mouchette (et secondairement de Menou-Segrais) qu'on la trouve. Et la lutte se déroule par personnage bien réel interposé, ou entre un être et lui-même (...). » Joël Magny, *Maurice Pialat*, op. cit., pp. 100-102.

⁹¹ Thierry Jousse, « La France de Pialat » in *Maurice Pialat, L'enfant sauvage*, op. cit., p. 42.

⁹² Alain Philippon, « Description d'un combat » in *Cahiers du cinéma* n°399, septembre 1987.

Plus que jamais, *Sous le soleil de Satan* s'inscrit dans la veine d'un cinéma réaliste qui tire sa force dans une morale de la vie vouée à l'échec, où tristesse et pessimisme sont ancrés en chacun des personnages. Que les personnages parviennent à tirer le meilleur de leur vie n'est pas une notion clairement établie.

La mort, le chaos prennent à chaque fois le pas sur ces personnages toutefois dynamiques, actifs et *acteurs* au sein de leur environnement.

Leur épuisement, leur torture physique, leurs déplacements constants, sont la preuve qu'ils luttent constamment contre la fatalité. En levant le corps de l'enfant mort au ciel et à bout de bras, Donissan démontre sa force, son combat mené contre Satan, car personne ne saura vraiment si le prêtre aura réussi à ressusciter le petit garçon ;

le doute sera préservé dans le film alors que chez Bernanos, on imagine facilement que le miracle n'ait pu avoir lieu. Même si la mort de l'abbé vient marquer le film et vient prouver que l'homme est définitivement perdu - il dira plusieurs fois, au risque de passer pour un fou, au curé de Luzarnes, que le monde est désormais vaincu et dirigé par Satan -, son parcours, son combat physique auront permis de montrer que le personnage se sera dépensé en dépit d'un avenir que l'on ou qu'il savait tourné vers la mort. Mais à l'image de la dernière scène de la résurrection du petit garçon, il prouvera par cet ultime geste, sa puissance et sa volonté de combattre jusqu'au bout contre Satan, qui finalement aura raison de l'homme d'église.

L'avortement de Nelly (dans *Loulou*) sera également une confirmation d'un échec inévitable et prévisible qui vient s'inscrire dans la vie du couple.

Cela dit, si les personnages de Pialat n'ont aucun projet d'avenir (seuls les jeunes nordistes de *Passe ton bac d'abord* choisiront de partir à Paris en refusant de s'inscrire dans la fatalité d'une vie lilloise insupportable à imaginer pour eux) et si la psychologie ne parvient jamais à faire partie de leur vie, leur corps parle pour eux.

Leur corps, toujours en actif, toujours présent vient affirmer l'idée que la lutte existe et existera même si leur avenir leur réserve une fin tragique. C'est sur ce *terrain*, qu'il faudrait creuser la morale des personnages de Pialat, toujours perdus mais toujours mobiles et actifs physiquement, que ce soit dans le cadre filmique ou dans leur propre environnement (familial, communautaire, etc.).

« Dans aucun film, Depardieu n'a donné l'image d'un corps aussi lourd, maladroit, engoncé dans une soutane rendue étriquée par l'accumulation de vêtements qu'elle dissimule, à la démarche hésitante et surtout sans la grâce habituellement dévolue aux corps masculins les plus massifs de son cinéma, Yanne ou le Depardieu de *Loulou* ou *Police*. Une pesanteur terrienne domine cette silhouette qui paraît difficilement se dégager de la terre, voire de la boue, où elle évolue sous un ciel bas et lourd qui semble interdire toute velléité d'aspiration vers les hauteurs. Le visage buté, hagard, comme sous hypnose, de l'acteur renforce encore cette impression non point charnelle, voire bestiale (ce serait plutôt le cas de *Loulou*), mais tellurique et minérale, que vient confirmer l'admirable séquence, tout en ocres où la silhouette de Donissan se confond avec le paysage et la terre du pays d'Artois, dans la descente-montée vers Etaples, avant la rencontre avec le maquignon. »⁹³

Le passage auquel fait allusion Joël Magny, nous intéresse particulièrement car il est le véritable tournant du film.

Après quelques scènes qui ont marqué la fragilité de Donissan (notamment celles auxquelles nous faisons allusion précédemment lorsque nous évoquons les tortures physiques que s'impose le prêtre), le réalisateur décide d'accorder une place importante à la mission que lui confie Menou-Segrais, sans doute inquiet de l'état dans lequel se trouve son collègue de paroisse. Menou-Segrais demande donc à Donissan de partir pour Campagne afin d'aider un confrère dans ses confessions. C'est en fait une manière cachée de le mettre au pied du mur et de provoquer son destin trop longtemps évité. L'abbé part à pied et parcourt une vingtaine de kilomètres. Cette séquence est importante car il rencontrera Satan (incarné par un simple vendeur de chevaux) sur son chemin et Germaine Malhorty/Mouchette (Sandrine Bonnaire) à qui il expliquera qu'il connaît tout d'elle et qu'il sait qu'elle est, malgré elle, le jouet de Satan et non une meurtrière. Cette promenade jalonnée de rencontres est donc une épreuve pour Donissan qui ne rejoindra jamais sa destination qui était finalement un prétexte (narratif).



Cette séquence débute d'ailleurs par un plan montrant une arche en pierres sous laquelle passera Donissan et se terminera également par le même plan comme si Pialat avait eu le souci de marquer ce moment et d'en faire un temps privilégié, une sorte de boucle mettant en relief le déplacement tortueux du personnage. Cette séquence est autonome ; elle a sa propre vie et cet encadrement, cette organisation particulière qui montrent la marche du prêtre épuisé, nous permettent de comprendre que ce moment est un épisode-clé dans le récit et dans la vie de l'abbé. Sorti de la cour extérieure par l'arche en pierres, il marche à travers les champs et aucune donnée temporelle ne nous est communiquée.

Plusieurs plans (une dizaine environ) assez longs et très larges (le personnage est *tout petit*, comme perdu dans le champ, dans la réalité d'un monde extérieur qu'il aura finalement si peu côtoyé à force de rester cloîtré au sein de sa paroisse), proposent le

⁹³ Joël Magny, *Maurice Pialat, op. cit.*, p. 102.

déplacement - le voyage physique et spirituel - d'un homme, égaré dans la campagne. Seul, il marche et souffre physiquement d'une solitude qui finira par le mener là où son destin semblait depuis longtemps vouloir le *transporter*.

Lors de ce périple, il rencontre le vendeur de chevaux (personnification ou *corporification* de Satan) ; il lui dira combien ce moment est douloureux pour lui et combien il comprend que c'est Dieu qui lui envoie cette épreuve, comme il en enverra une à Germaine Malhorty, toujours selon les prévisions surnaturelles de Donissan. Mais à ce moment-là, sur le chemin qui mène à Campagne qu'il n'atteindra d'ailleurs jamais, sait-il réellement qu'il converse avec le malin ? A-t-il conscience de l'importance de cette rencontre qu'il attend depuis si longtemps ? La seule certitude qu'il a, qu'il ressent et qu'il verbalisera en un long monologue, sera celle d'une souffrance physique qu'il endure au plus profond de son corps (fatigue, vertiges, etc.).

« « J'escaladerai ce talus, se disait-il ; il est impossible que je ne trouve pas là-haut ce que je cherche. Le moindre signe me permettra bien de m'orienter... » Il répétait mentalement la même phrase avec insistance stupide. Et il souffrit étrangement dans tout son corps lorsque, se décidant enfin, il se hissa des mains et des genoux dans l'herbe glacée. Se dressant debout, en gémissant, il fit encore quelques pas, cherchant à devenir la ligne de l'horizon, tournant sur lui-même. Et à sa profonde surprise il se retrouva au bord d'un champ inconnu, dont la terre, récemment retournée, luisait vaguement. Un arbre, qui lui parut immense, tendait au-dessus de lui ses rameaux invisibles dont il entendait seulement le bruissement léger. Au-delà d'un petit fossé qu'il franchit, le sol plus ferme et plus clair, entre deux lignes sombres, décelait la route. Du talus gravi, plus trace. De tous côtés la plaine immense, devinée plutôt qu'entrevue, confuse, à la limite de la nuit, vide. »⁹⁴ »

Au cours de cette longue marche, sur la route de Beaulaincourt, il rencontre Satan

(le vendeur de chevaux) et son jouet (Germaine Malhorty). Il ne parviendra pas à relever les défis (Germaine se suicidera et le vendeur de chevaux partira *vainqueur* de leur discussion, affaiblissant encore un peu plus le prêtre), c'est d'ailleurs pour cela, que bien plus tard, il mourra, seul, en confession.

Par l'intermédiaire du corps, le vendeur de chevaux *éprouvera* Donissan au plus profond de son âme; allongé sur le bas-côté du chemin, il lui parlera et lui donnera le baiser, la marque sataniques, tant redoutés mais impossible à contrer pour l'homme d'église, tellement l'épreuve sera lourde à surmonter. Les deux hommes parleront et leur combat sera verbal et psychologique comme si leur corps n'avait alors plus la force de lutter, de se battre, de combattre ni d'assumer ou de servir leur cause spirituelle respective (le Bien et le Mal).

« - Que me voulais-tu ? répéta l'abbé Donissan. N'essaie pas de mentir. J'ai le moyen de te faire parler. - Je ne mens pas. Je te répondrai. Mais relâche un peu ta prière. A quoi bon, si j'obéis ? Il m'a envoyé vers toi pour t'éprouver. Veux-tu que je te dise de quelle épreuve ? Je te le dirai. Qui te résisterait, ô mon maître ? - Tais-toi, répondit l'abbé Donissan, avec le même calme. L'épreuve vient de Dieu. Je l'attendrai, sans en vouloir rien apprendre, surtout d'une telle bouche ? C'est

⁹⁴ Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, op. cit., p. 131.

de Dieu que je reçois à cette heure la force que tu ne peux briser. »



A son retour à la paroisse, on retrouvera la cour extérieure et l'arche de pierres ; cette arche, à prendre comme un point d'ancrage déterminant dans la compréhension d'une épreuve qui vient d'avoir lieu en un endroit et à un moment donnés et clairement établis par le cinéaste.

Séquence filmique autonome, séquence de vie insolite pour le prêtre : l'arche de pierres est la porte, le passage symbolique qui mènent aux enfers, qui guident les hommes, là où ils sont censés rencontrer et avoir rendez-vous avec leur destin.

Si nous avons fait un si long détour dans l'explication des motivations et des rapports qui existent entre les personnages de ce film, ce fut dans le but de démontrer que Menou-Segrais tient ce rôle de passeur, de pilier, que nous évoquions précédemment. En tant que doyen, il est ce *corps-porteur*, ce personnage qui guide Donissan, le mettant face à des épreuves qui vont le faire évoluer et prendre conscience de son incapacité à s'occuper des autres. Plus que cela encore, le vieil homme dirige l'abbé dans son parcours et devient donc à lui seul, le corps dont la fonction première est « *cardinale* », au sens où l'entendait Roland Barthes lorsqu'il parlait du récit. Il dirige non seulement Donissan dans sa quête et dans son parcours physique (puisqu'après tout, c'est bien lui qui l'enverra à Campagne) mais il dirige par conséquent également le récit qui trouvent ses points d'appui sur le voyage de l'abbé, *incapable de se prendre en main tout seul*, incapable de se déplacer de sa propre initiative (tout comme François dans *L'Enfance nue* d'ailleurs).

Menou-Segrais accueille Donissan et lui rase le crâne pour faire ressortir la tonsure. Cet acte est un peu celui d'un père à son fils ; une sorte d'intronisation au sein de la famille.

Dans un deuxième temps, il l'écoute et tente, par la parole, de le remettre en face de ses obligations de serviteur de Dieu.

Ayant échoué par la parole, il le propulse dans les bois, dans les champs, en lui donnant une autre mission. En l'envoyant au-delà de la paroisse (de l'autre côté de

l'arche de pierres), en le stimulant physiquement hors de ses limites, il l'envoie

au-delà de ce qu'il pouvait imaginer ; il l'envoie *au-delà du réel*, à la rencontre du surnaturel, à la rencontre de miracles qui vont bouleverser sa croyance.

Menou-Segrais est ce *pivot*, ce *pilier* que l'on retrouve quelques fois (souvent à dire vrai) dans les films de Pialat et qui donnent de nouvelles directions non seulement au personnage principal et par conséquent au récit, car, comme nous avons commencé à le constater, le destin des deux est étroitement lié au sein de la narration filmique.

Que Menou-Segrais envoie Donissan dans la campagne pour une mission soi-disant banale et que Menou-Segrais soit interprété par Pialat lui-même, n'est pas dû au hasard.

Ainsi, le vieux curé est un personnage important dans la vie de Donissan mais il l'est également pour le récit car il devient de par ce statut de guide et de confident, le principal garant des directions narratives du film entier. Il offre à Donissan, sa rencontre avec Satan, avec Germaine Malhorty, avec Dieu et le Diable ; il offre le miracle de la résurrection et surtout son expulsion de la trappe où il officiait. D'ailleurs Donissan mourra lorsque le doyen ne sera plus à ses côtés, lorsqu'il ne pourra plus le guider, le soutenir, le conseiller dans sa nouvelle paroisse.

Menou-Segrais créé donc (sans le vouloir (?)...là est toute la question...), dans cette simple demande qui a mis Donissan sur les routes de campagne du nord de la France, de nouvelles scènes pour un récit qui repose *finalement essentiellement* sur ce guide spirituel et physique. C'est finalement cette scène de l'abbé dans la campagne qui donne tout son sens au récit : voilà comment un déplacement physique peut engendrer des rencontres et une histoire ou un destin qui naîtront au fil de ce voyage.

La « fonction cardinale » est en quelque sorte issue de cette unité narrative qu'est le voyage en campagne de l'abbé. Ce périple est une séquence qui définit l'ensemble de la future progression narrative du film et c'est véritablement le déplacement physique de Donissan qui devient la *principale* « fonction cardinale » à proprement dite, car ce trajet engendrera des événements aux conséquences directes et fatales pour l'homme d'église (la rencontre avec l'Antéchrist, la résurrection et la mort par le suicide).

« Que Maurice Pialat se soit attribué le rôle de Menou-Segrais n'est, on l'a dit, pas un hasard. C'est lui qui a pris en charge ce prêtre ingrat, disgracieux, incapable de prêcher, d'avoir le mot juste qui reconforte (au contraire, avec Mouchette), lui qui a cru en lui, qui l'a envoyé à Etaples où il rencontrera son destin. C'est lui enfin qui lui fermera les yeux, à l'avant-dernier plan du film. Personnage étrange où se mêle force, colère contenue et douceur. Voir dans sa relation avec Donissan une nouvelle métaphore de la relation metteur en scène/créature, comme dans *A nos amours*, ne nous avancerait guère. En revanche, remarquons son rôle de passeur. Après avoir fermé les yeux du curé de Lumbres, il s'éloigne vers le fond de l'église, son devoir accompli. Qu'il ait été l'agent de Dieu ou de Satan, que lui importe ? Il a révélé Donissan à lui-même et lui a fait faire ce qui lui, pauvre curé de Campagne, n'avait plus - l'a-t-il jamais eue ? - la force morale de risquer. »⁹⁵

Si dans tout film de Pialat, on retrouve un *corps-pilier*, cette sorte de conducteur spirituel

⁹⁵ Joël Magny, *Maurice Pialat, op. cit.*, p. 105.

et physique pour les autres personnages et pour le récit, notons que d'autres personnages tiennent un autre rôle différent de celui qui vient d'être évoqué. Si l'on décide de soulever cette idée à présent, c'est pour souligner que ces personnages ont une fonction différente mais tout aussi importante pour la construction narrative du film.

La figure du *corps-pilier* que nous évoquions auparavant dans notre description de Menou-Segrais, se retrouve donc chez d'autres personnages dont le rôle au sein de la narration diverge quelque peu des exemples relevés précédemment.

Le rôle que tient par exemple Germaine Malhorty (Sandrine Bonnaire) dans *Sous le soleil de Satan* est tenu par d'autres personnages précis dans les autres films de l'auteur. Comme elle, ces autres personnages ont *un rôle d'anguille* ou plutôt *d'araignée* (capable et obligée de tisser une toile autour d'elle pour se déplacer), dont la fonction narrative et la mission première, sont de *(re)lier* les personnages entre eux, sans pour autant forcément avoir une vocation de guide et de pilier, comme nous venons de l'aborder avec Letillon dans *L'Enfance nue* ou

Menou-Segrais dans *Sous le soleil de Satan* : voyons à présent comment un corps, à défaut d'être un guide ou un *pilier* narratifs, peut avoir une (autre) fonction déterminante dans la manière de concevoir une narration filmique basée sur l'idée du « déplacement ».

b). L' « anguille » tisse sa toile

Notre idée jusqu'à présent, fut de démontrer comment un personnage ou plus exactement un corps, pouvait être utilisé comme « lien », « guide » ou « pilier d'orientation » à la fois des autres personnages et du récit, qui connaît en de multiples points, des zones de ruptures spatio-temporelles à combler pour le spectateur. Nul doute que ce corps en question est un moyen narratif, un point d'ancrage pour les autres personnages du film dont les déplacements arrivent peu à peu à se définir en fonction de ce corps-pilier. Pour autant, le spectateur n'utilisera pas forcément ce même corps pour se diriger, s'orienter, se déplacer dans le récit. Il s'accrochera à un autre corps dont la fonction et la figure différente de celles du « corps-pilier » sur lesquelles nous nous sommes attardés jusqu'à maintenant.

Le spectateur a besoin d'un autre corps qui lui permettra de faire le lien entre l'ensemble des personnages, comblant ainsi les fossés, les trous béants, les fissures

(spatio-temporelles), qu'offre chacun des films de l'auteur.

Le guide spirituel et physique des personnages du récit 'pialatien' n'est pas forcément, comme nous allons le voir à présent, celui du spectateur, qui devra s'approprier un corps différent pour avancer dans la narration.

Pour reprendre l'exemple de *Sous le soleil de Satan*, Menou-Segrais n'apporte aucune aide au spectateur dans sa lecture filmique ; ce personnage immobile, cloîtré dans sa paroisse et souvent seul, ne transporte pas le spectateur vers d'autres personnages ni vers d'autres lieux. Il ne provoque aucune rencontre et ne permet aucun déplacement spectatorial alors que, comme nous l'avons vu, il représente pourtant beaucoup (trop d'ailleurs) pour le personnage principal (l'abbé Donissan), qu'il dirige de

loin, sans grande implication physique de sa part. Il lui donne les directions spirituelles et physiques à emprunter, mais ces directions sont-elles suivies de la même manière par le spectateur ?

Si le spectateur ne peut pas s'appuyer sur Menou-Segrais pour évoluer, quel est donc l'autre personnage qui lui permet cette progression ?

Dans *Sous le soleil de Satan*, Germaine Malhorty (Mouchette) tient ce rôle de corps-passeur, de lien fondateur entre les plans, entre les scènes du film. Elle est comme une anguille qui se faufile et apparaît dans toutes les scènes auprès de tous (ou presque tous) les personnages. De manière décalée, nous préférons employer volontiers et volontairement le mot « anguille » et non celui d'« araignée » (qui tisserait sa toile, la toile du récit finalement) pour soulever l'idée selon laquelle Germaine Malhorty (Sandrine Bonnaire) possède un corps que l'on ne peut ni attraper ni capturer, comme si elle se faufile entre nos mains, entre nos yeux et comme si elle parvenait à glisser entre les plans, les lieux, les paysages, les personnages qui l'entourent. « Anguille », « araignée » : d'autres pourront plutôt y voir le « serpent », celui de la Bible dont on connaît l'espièglerie (pour ne pas dire la diablerie).

Quoi qu'il soit, l'animal est dangereux, difficile à capturer parce que furtif et imprévisible.

Germaine Malhorty est le but recherché inconsciemment par Donissan qui lui dira qu'il attendait ce moment depuis longtemps car c'est à travers elle qu'il souhaite communiquer avec Satan et combattre les forces du mal.

Au-delà de cette représentation mystique, Mouchette est avant tout un corps qui se promène dans la nature, sans attache ni repère précis. Elle est Satan qui est, comme nous l'avancions auparavant, bel et bien matérialisé, personnifié par un corps. Lorsqu'elle rencontrera Donissan dans les bois, elle montrera à travers chacun de ses mouvements, que l'on ne peut l'attraper et qu'elle reste un corps céleste impossible à saisir.

« Sandrine Bonnaire, elle, donne à Germaine Malhorty dite Mouchette un mélange de fragilité et de fierté révoltée qui va bien au-delà des intentions de Bernanos. Chez ce dernier, Mouchette fait partie de ces démoniaques qui ont délibérément opté pour le Mal, se sont donnés à Satan. L'attitude de la Mouchette de Pialat est beaucoup plus subtile. Par le biais de Sandrine Bonnaire, on la rattache volontiers à la Suzanne d'A nos amours et, de là, à bien d'autres héros pialatiens. Lorsque Serge Toubiana remarque « sa façon de tourner autour de ses amants, d'affronter leur lâcheté en essayant vainement d'obtenir d'eux l'aveu d'amour », il décrit une tentative commune aux personnages de Pialat : Mouchette ne joue pas directement de la séduction, mais de l'agression verbale, sur le mode ironique, et de l'attaque venimeuse, tant avec ses amants Cadignan et Gallet qu'avec Donissan. Plutôt qu'à une anguille, c'est au serpent de la Bible que nous renvoyent le physique et la gestuelle de l'actrice. »⁹⁶

En se tortillant, en tournoyant autour de l'homme d'église et en se faufile à travers les arbres, elle incarne une légèreté et une insouciance inexistantes chez Donissan qui traîne au contraire un corps lourd, massif, prisonnier de la terre, de la boue, de l'environnement

⁹⁶ Joël Magny, *Maurice Pialat, op. cit.*, pp. 102-103.

tout entier.

Son corps est un *corps-anguille* car ce personnage arpente (*serpente*) l'espace et le plan dans tous leurs recoins, dans toute leur surface, dans toute leur profondeur.

Ses trajets composent, équilibrent le cadre en traçant des lignes, des trajectoires, de telle sorte que l'oeil soit constamment *dirigé*.

Dans les bois, elle tourne autour de Donissan, l'attire dans le fond du champ filmique puis un peu plus sur la gauche du cadre, sur les hauteurs d'une butte qui domine les *paysages grandioses* du film.

Cette femme est un *corps-passeur* (un *corps-déplaceur*) pour le spectateur ; grâce à elle, il peut non seulement faire le lien entre la terre et le ciel, entre le Bien et le Mal mais aussi entre les différents personnages du film. Le corps de cette femme représente le *lieu* de passage, de transfert entre les différentes énergies qui parcourent les esprits ; elle est le lieu physique du combat que mèneront Donissan et l'Antéchrist.

Mouchette est la compagne du médecin qu'elle assassinera (sous l'emprise de Satan) ; ensuite, elle rencontre Donissan qui comprend et voit le Diable à travers son corps. Aussi, si Donissan n'ira jamais chez le médecin, s'il ne le verra jamais physiquement, il pourra faire partie de la scène du meurtre grâce à Mouchette qui viendra à sa rencontre. Elle est l'entremetteuse, *l'araignée qui tisse un fil* entre deux personnages qui appartiennent à deux scènes bien différentes du film.

Sous le soleil de Satan pourrait se *décomposer* en trois moments bien distincts ; dans ce découpage précis, les personnages n'interviennent pas au sein de ces trois grands moments et c'est ce qui fait la force d'un tel film que de pouvoir réunir des personnages dans une même destinée sans jamais présenter leur rencontre physique. Donissan ne fera pas partie de la première scène (l'assassinat du médecin par Mouchette).

Mouchette sera seule avec Donissan pour leur rencontre (Menou-Segrais en sera exclu).

Menou-Segrais retrouvera enfin Donissan à la fin du film lorsque ce dernier tentera de défier Satan (Mouchette sera cette fois-ci présente par son absence : présente car elle sera la motivation première de Donissan dans son combat avec Satan et absente car elle se suicidera *sous les yeux ou plutôt sous l'âme* de l'abbé impuissant - il ne la verra pas accomplir son geste mais l'imaginera ou en aura la vision -).

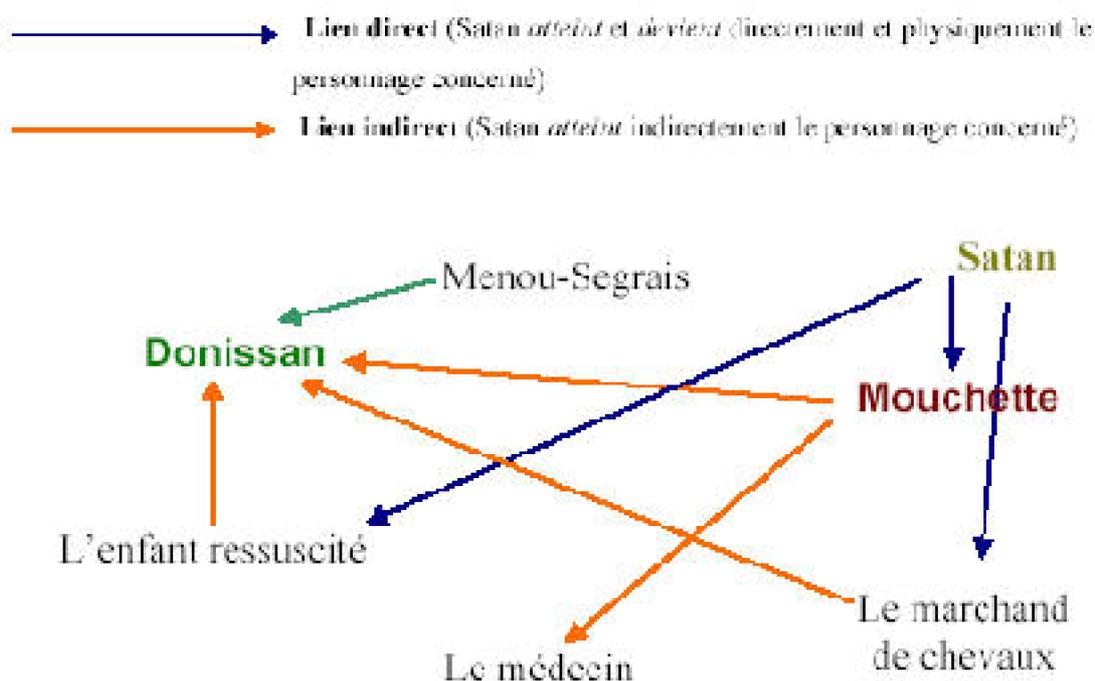
Le récit est éclaté mais bien compartimenté et Mouchette assure (par sa présence et par son absence - là est sa force diabolique que de pouvoir être présente par son absence -) le déplacement entre ces trois temps forts.

L'effet « vases communicants » est assuré par ce personnage qui *traîne son corps* dans toutes les scènes en tant que représentante physique du malin, seule et unique quête profonde du jeune prêtre. Ainsi Mouchette porte et assure la cohésion du parcours de ce dernier. Parce qu'elle se manifeste dans tous les tableaux du film, au sein des trois grandes phases de la narration, elle crée une cohérence, une logique au sein du film. Son corps (première et seconde parties) et son esprit (dernière partie) envahissent, donnent du sens au cheminement de l'homme d'église qui retrouvera cette personne tout au long de son évolution géographique et spirituelle ; il la *voit* (par un effet de montage au sein de

l'église alors qu'elle entre chez le Marquis) dans la première partie, il la rencontre (dans les bois) dans la seconde et la sent (lors de son suicide) dans la dernière partie du film.

Mouchette tisse donc une toile entre tous ces personnages et relie les directions prises par l'abbé en devenant le *pivot* du récit et du spectateur dans la manière qu'il aura ou qu'il trouvera de *gérer* le dit « récit » : elle est le lien qui permet au spectateur de raccorder entre eux (d'un point de vue intellectuel) les moments-clés du récit car elle est la quête de Donissan dans sa volonté de combattre les esprits du mal.

Elle est le *moteur* et le sens des déplacements narratifs et spectatoriels qui pourraient se définir de la façon suivante, selon le schéma présenté dans la page suivante :



Le schéma ci-dessus matérialise les différents types de relations que les personnages entretiennent les uns avec les autres.

On visualise alors les rapports d'influence qu'ont certains personnages sur les autres. L'ambiguïté des relations est présente dans le fait que Satan existe à travers plusieurs personnages différents. Satan apparaît sous les traits d'un marchand de chevaux mais également à travers Mouchette et l'enfant mort que ressuscitera Donissan à la fin de son épreuve ; or, si Donissan a des relations avec ses trois personnages, on peut en déduire qu'il a également affaire au Diable même s'il n'existe pas réellement sous les traits d'un personnage précis et bien visible. La présence diabolique est donc complexe (parce que sournoise) et n'a de véritable existence que dans l'incarnation auprès de personnages déjà existants. Son influence est à la fois directe et indirecte ; les flèches bleues (—→) désignent une présence, une influence, une domination sataniques directes sur un personnage (exemple : Mouchette ou l'enfant sont sous l'emprise directe de Satan. Les flèches de couleur orange (—→) sont le relais des flèches de couleur bleues

et symbolisent le pouvoir indirect que Satan exerce sur un personnage par le biais d'une incarnation humaine précise (exemple : c'est à travers le marchand de chevaux que Satan atteint Donissan).

Remarquons aussi l'influence de Menou-Segrais sur Donissan et le poids de Satan sur Mouchette. Satan impose sa présence à travers Mouchette qui tuera le médecin et c'est à travers le marchand de chevaux rencontré une nuit sur la route que le prêtre fera sa rencontre.

Il sera également atteint par le biais de l'enfant ressuscité. Mais on comprend aussi que c'est à travers le corps de cet enfant (ressuscité) que Donissan prendra sa revanche en allant provoquer Satan. La relation est donc double. Les relations entre les personnages ont donc toujours lieu par le déplacement, le transvasement des relations ou rapports d'influence vécus et supportés sous l'emprise satanique.

Ainsi, un personnage rencontre un autre personnage par le biais du déplacement subtil d'une relation physique que Satan mettra en route ou provoquera en devenant le véritable intermédiaire de cette réunion. Donissan rencontre Satan à travers Mouchette et à travers d'autres personnages plus ou moins victimes de cette puissance maléfique.

C'est donc toujours à travers un autre corps que l'on parvient à atteindre la personne voulue. Le mouvement vers l'autre n'est jamais direct et existe toujours sous le pouvoir d'un troisième personnage invisible mais pourtant bien présent : Satan.

Nous évoquions précédemment la fonction de Mouchette au sein du récit,

c'est-à-dire son rôle qui consiste à permettre aux personnages de se rencontrer et de se déplacer les uns par rapport aux autres (Donissan ouvre une voie vers Satan grâce à elle et à ses actes malheureux et sanguinaires) ; cela dit, lorsque l'on lit ce schéma fléché, on constate finalement que c'est Satan (à travers Mouchette) qui *agit* et qui construit une narration complètement placée sous l'emprise d'une présence invisible mais pourtant constructrice de relations et de rapports d'influence décisifs pour l'ensemble des personnages du film.

Ne serait-il pas alors plus juste d'annoncer que le véritable lien du film, le fil d'Ariane, est Satan et non plus Mouchette ?

Satan est le seul « personnage » (malgré son invisibilité) qui est en relation avec tous les autres et qui permet leur rencontre. Satan épargne Menou-Segrais car ce dernier ne veut pas penser un seul instant à cette rencontre. Suffit-il alors de ne pas vouloir penser à Satan pour pouvoir éviter cette entrevue si douloureuse ?

Le démon s'infiltré dans la vie du jeune prêtre, à travers le corps des personnages qu'il croise sur son chemin. Donissan officie par le corps, en portant l'enfant mort ou en jetant le cadavre de Mouchette sur l'autel de l'église pour provoquer Dieu. Son appel est donc avant tout physique.

Si Donissan parle à Mouchette, s'il est amené à *servir* avec Menou-Segrais qui l'accueille, s'il part sur les routes, s'il se perd, s'il redonne la vie à un enfant, c'est parce que Satan l'a commandé ou l'a incité ; c'est donc sous l'influence constante du malin qu'il se déplace et agit (il dira sa faiblesse au marchand de chevaux qui en profitera). C'est en fait Satan, par le corps de Mouchette, qui s'impose et tisse en profondeur les lignes d'un

récit qui présente des personnages perdus et pas forcément en contact physique les uns avec les autres. Le récit compartimenté (c'est ce que nous soulevions précédemment), *s'homogénéise* quand même grâce à Satan dont la présence hante tous les lieux de ce récit, tous ces compartiments, toutes ces parties : l'homogénéité narrative étant basée pour le coup sur la capacité à construire une histoire dont les différentes phases événementielles ou différents personnages, trouvent un lien commun dans un univers qu'ils auront tous contribué à fabriquer.

Satan est ce lien commun à tous, ce corps invisible qui dirige les personnages (essentiellement Donissan et Mouchette tous deux *hantés* par le malin) ; de par son action spirituelle (il fait douter l'abbé au plus profond de sa foi, de son âme de terrien), il génère également une action narrative. Les rencontres et déplacements vécus par les personnages n'ont qu'une cause, qu'une finalité implicite et latente : Satan.

Lorsque Donissan part dans la campagne, on comprendra très vite que l'aide qu'il doit apporter à un collègue en difficulté dans sa paroisse, n'est qu'un prétexte et que le véritable motif (inexprimé) de ce départ, est à chercher dans le besoin de provoquer physiquement (au détour d'une route), le diable en personne (en chair et en os).

Nous venons de voir que Lucifer (incarné physiquement par Mouchette ou par le marchand de chevaux) est une sorte de force de présence constante qui arpente le film ; nous avons constaté également que cette présence dans les scènes était fondamentale pour relier l'ensemble des personnages dans leur parcours et leur rencontre.

Voyons à présent que, dans d'autres films de l'auteur et notamment dans un en particulier, le personnage peut être, a contrario, un lien, un pivot narratif dans le film sans pour autant créer des relations entre tous les autres personnages qui l'entourent.

Dans ce cas, le récit est disloqué et contrairement à *Sous le soleil de Satan* (qui proposait certes, un récit éclaté, compartimenté mais complètement homogénéisé autour d'une quête mystique ou d'un personnage commun, Satan), le corps ne crée pas de liens physiques précis qui permettraient alors la reconstitution ou la recomposition de l'histoire.

Ainsi, le déplacement des personnages au coeur du récit et le nôtre (en tant que spectateur) au sein du film, trouvent leurs marques « *ailleurs* », dans une autre conception figurale et fonctionnelle du corps, que nous nous proposons de relever à présent.

A nos amours est un film qui raconte l'errance (sentimentale et physique) d'une adolescente perdue, qui *navigue* de clans en clans à la recherche de l'amour (physique). Même si elle voit plusieurs personnes différentes, même si elle couche avec plusieurs hommes, elle n'amène et ne provoque jamais pour autant des relations entre toutes les personnes différentes qu'elle côtoie. Elle erre d'espace en espace sans forcément *lier* (contrairement à Mouchette d'ailleurs) les personnages les uns aux autres. Du coup, ces personnages ont tous un point en commun : ils la connaissent et ont vécu quelque chose de plus ou moins fort avec elle, mais ils ne se connaissent pas les uns les autres et ne se rencontreront pas ou peu selon les cas.

Ainsi, ce corps *se promène* de scène en scène et crée des contacts pour le spectateur qui trouvera dans ce voyage physique un cheminement cohérent pour sa lecture personnelle du film.

Le narration est en fait composée d'une succession de lieux qui n'ont aucun lien les uns par rapport aux autres *tout simplement* parce que les personnages faisant partie de ces mêmes lieux ne se connaissent pas et ne se rencontrent pas ; aucun espace ni aucune personne n'en appellent une autre. Nous verrons par la suite que l'appartement est un point d'appui dans le récit car *on* finit toujours par y revenir pour y régler ses comptes ; cependant, disons pour le moment qu'aucune logique spatiale ne se dégage du film (sauf évidemment si l'on considère que ce manque de logique spatiale correspond à la quête du personnage égaré dont l'itinéraire de vie manque également de *logique ou de cohérence*). Le spectateur suit donc plus un corps qu'un récit dont la trame serait définie dès le départ, selon une écriture et une esthétique *repérables*.

Il prend justement appui sur les errances physiques de Suzanne qui crée (matérialise) ainsi (par sa présence) des espaces-temps *instables, aléatoires* parce que justement rythmés par ces déplacements imprévisibles et sans grande cohérence (un déplacement physique n'en justifie pas forcément un autre, une trajectoire empruntée n'en motive pas forcément une autre).

Pouvons-nous alors parler de « work in progress » dans la manière de concevoir l'oeuvre filmique ? L'écriture *subit* ou prend appui sur les trajectoires, les énergies des corps, du corps de Suzanne dont l'errance imprévisible, construit indéniablement les espaces, les durées, les rapports entre les autres personnages. D'une soirée à l'autre, Suzanne retrouve des personnes qu'elle quittera avant d'en retrouver d'autres, avec pourtant toujours en point de mire, le foyer qu'elle délaissera la nuit pour le regagner le jour : telle est la logique de ses déplacements (« **faut-il attendre la nuit pour faire le mal ?** », lancera-t-elle de manière effrontée à son père lui interdisant de sortir le soir).

Où se corps va t-il *m'emmener* à présent ? Tel est le genre de question que le spectateur doit se poser à chaque déplacement physique de Suzanne, principal relais et seul guide dans le film.

Regardons de plus près comment s'organise cette errance justement *désorganisée*.

Au début du film, Suzanne est en vacances au bord de la mer ; elle évite Luc, le garçon qu'elle aime, pour se jeter dans les bras d'un inconnu (un américain) qui lui fera l'amour dans un champ. De retour à Paris, on la voit faire l'amour avec un autre garçon juste avant de rejoindre Bernard avec qui elle entretiendra une relation un peu plus poussée (elle le verra assez souvent au cours de quelques soirées passées avec des amis). Un soir, au coin de l'établi, son père lui demandera si elle veut épouser Bernard ; elle rigolera et répondra par la négative comme pour montrer que les plaisirs du sexe sont plus importants que tout autre projet de coeur. En fait, le parcours de Suzanne dans le film est le parcours errant de l'insouciance marquée par des rencontres où le sexe l'emporte toujours sur les sentiments.

A un moment précis du film (lorsque les conflits avec son frère n'en finiront plus), Suzanne choisira d'épouser Jean-Pierre, 'le premier venu', qu'elle n'aime pas.

Le jour de son mariage, Luc viendra la chercher mais elle dira que c'est trop tard et qu'elle ne peut s'enfuir même si *quelque part* on soupçonne que c'est lui, et lui seul, qu'elle aime vraiment. Paradoxalement et quelques temps plus tard (combien de temps après son mariage exactement ?) au cours d'un repas (lorsque le père reviendra), elle

acceptera les gestes intimes de Michel, un ami de son frère, avec qui elle partira aux Etats-Unis quelques semaines plus tard.

L'insouciance de Suzanne et son manque de maturité ou de responsabilités face aux êtres qui l'entourent et avec qui elle a du mal à s'engager, sont en fait le moteur du récit.

Ses allers et retours, ses moments d'errance et ses rencontres nous permettent de passer d'un lieu et d'une histoire à une autre sans forcément qu'il y ait un lien (causal) parce que la vie de Suzanne n'est pas, elle non plus, construite sur des liens ou sur des relations de causes à effets.

Ses déplacements sont intuitifs, instinctifs, jamais prémédités ; l'errance fait partie de son caractère qui du coup, influence l'ossature et la progression du récit tout entier.

Ce récit est donc à l'image de ce corps qui déambule, qui prend diverses directions.

« (...) Suzanne ne sait pas aimer. Mais elle sait faire l'amour, et elle aime le faire. Et comme nul code, nulle valeur morale ne lui interdit de le faire, elle le fait. Un peu à tort et à travers. Peut-être pour se sentir vivre. De préférence avec des jeunes hommes qu'elle n'aime pas. Cela ne la rend pas heureuse. Pourquoi ? Pourquoi le fait-elle, et en souffre-t-elle ? Pourquoi s'interdit-elle d'aimer ? Pialat ne prétend pas être en mesure de répondre. »⁹⁷

Les lieux se succèdent parce que le corps voyage sans cheminement précis ou préparé. Ce corps se projette de lieu en lieu, d'aventure sexuelle en aventure sexuelle parce que le désir du personnage le commande ; du coup, le spectateur vit aussi cette projection perpétuelle sans qu'aucune logique (d'écriture) préparatoire, consciente et réfléchie ne place le personnage dans une situation de « devenir programmé ». Si projet d'avenir il y avait eu, alors le récit et du coup le parcours spectral, auraient pu être organisés en fonction de cette envie, de cette quête ; mais comme dans *L'Enfance nue* ou *Loulou*, les personnages n'ont ni but ni quête précise clairement exprimés et ne font qu'errer, vivre au jour le jour. Leur histoire se fonde sur les mouvements de leur corps, sur des déplacements qui n'ont ni causes ni conséquences dans leur destin.

Le récit est donc en constant déplacement, dans une phase de devenir et de bouleversement permanents.

« La clef du personnage de Suzanne, c'est quand elle dit : « J'ai peur d'avoir le coeur sec. » Elle a seize ans au début, son incertitude est normale. Mais le film se passe sur deux ans et, à la fin, elle n'a pas changé, on peut s'inquiéter. Elle a besoin de rencontrer un homme qui lui dise : « Je t'aime » et qui lui ait prouvé, déjà, qu'il l'aime. Sandrine Bonnaire prétend qu'elle ne ressemble pas à Suzanne. Elle ne ment pas, elle ne se rend pas compte. Elle possède cette sorte d'égoïsme tranquille des enfants, cette faculté aussi de s'abstraire, brusquement. Le moment où elle vit le plus, c'est quand elle joue. », expliquera Maurice Pialat dans un article accordé au journal *Le Monde* (le 17 Novembre 1983).

Dans *A nos amours*, on peut déceler toutefois une certaine logique spatio-temporelle dans les déplacements de Suzanne. De retour à Paris, elle est chez elle, dans sa chambre avec son amie. Son père intervient et s'en va retrouver son fils. Ensuite, Suzanne va voir Luc qui l'ignore. Désespérée, elle rentre chez elle, voit son père, sort le

⁹⁷ Mireille Amiel, « A nos amours » in *Cinéma* 83 n°300, décembre 1983.

soir avec ses amis avant de revenir au foyer et d'entamer une nouvelle discussion avec son père qui l'attend au coin de l'établi. On note donc que Suzanne *navigue* entre son père, Luc et ses amis. Dès que le père partira (sorte de rupture narrative), on retrouvera le même schéma, à savoir qu'elle reviendra toujours au sein du foyer, au coeur de l'appartement, sorte de point d'ancrage dans son parcours même si Roger n'est plus présent pour discuter avec elle.

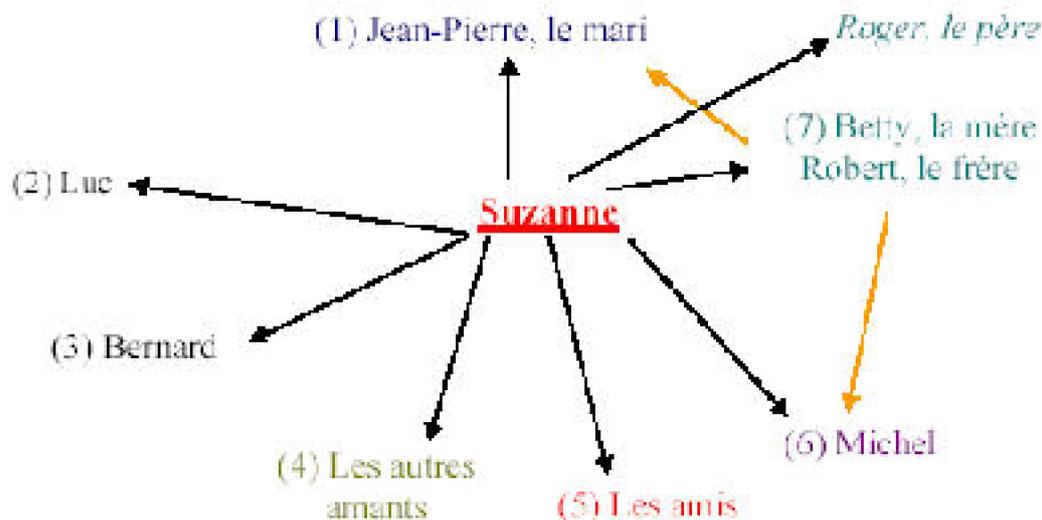
Mais il faut avant tout relever l'inefficacité des personnes qui l'entourent. En effet, ni Bernard, ni son frère, ni même Luc n'auront raison de sa liberté, celle de bouger quand elle veut et où elle veut. D'un lieu à l'autre, elle se déplace sans que personne n'ait décidé pour elle. La scène de dispute avec son père en est la meilleure preuve ; il refuse qu'elle sorte le soir, pourtant elle parviendra à le faire sans qu'il puisse l'en empêcher. Lorsqu'elle retrouve Bernard, il est impossible de savoir quand et où elle le reverra. Aucun projet, aucune discussion ne viendront ancrer les personnages dans un devenir spatio-temporel précis ; l'important, c'est le moment présent, l'action qui se déroule « ici et maintenant » avec tel ou tel personnage rencontré au détour d'une soirée.

Où rencontre-t-elle son mari ? Comment, où et quand décide t-elle de rompre avec Bernard ? Quelles en sont les raisons ? Le personnage semble vivre au rythme de son corps, dans une insouciance totale qui refuse toute explication, toute analyse ou tout discours verbal qui pourraient alors, s'ils existaient, justifier ou donner un sens aux déplacements physiques repérés.

Suzanne aime faire l'amour (comme Loulou d'ailleurs) ; son corps le *demande* et le récit se construit sur cette envie physique ; *Loulou* aime l'alcool, les bars, le sexe et ses déplacements en sont la conséquence ou la concrétisation. Les déplacements de certains personnages et leurs rencontres avec l'autre, ne seraient-ils par régis par cette quête physique tournée vers les plaisirs du sexe ou de l'alcool ? Pour Suzanne et Loulou, la motivation semble être de cet ordre-là. Même si cette remarque peut paraître un peu réductrice, la dimension physique (la découverte errante et non préméditée des plaisirs de la chair) semble être, en tout état de cause, le principal moteur de leurs déplacements.

Mais peut-on ou doit-on affirmer que l'*inorganisation* du personnage (sa dispersion, son errance et son mode de vie) suppose l'*inorganisation* du discours filmique ?

Voyons donc de plus près quel est le schéma narratif des relations sociales entretenues par Suzanne avec son entourage et voyons si un lien peut être établi avec la construction du discours filmique.



Nous constatons, au vu de ce petit schéma fléché et plus précisément grâce aux flèches de couleur noire, que Suzanne a des relations avec tous les autres personnages et c'est pour cela qu'elle est un *corps-pivot* ou un *corps-charnière* dans la narration.

Elle est au centre du récit mais pas au centre des relations que les personnages entretiennent ensemble et pour cause, ils ne se connaissent pas les uns les autres et d'ailleurs ils ne se rencontreront jamais à part pour quelques exceptions. Aucune flèche ou presque ne peut être placée entre les personnages qui gravitent autour de la jeune fille, personnage central, marginal, décalé et en aucun cas entremetteur.

Seulement deux flèches, de couleur orange, marquent la rencontre de personnages divers qui connaissent Suzanne. Betty (la mère) et Robert (le frère) rencontreront (et cela paraît plutôt logique) Jean-Pierre, le mari, et Michel, l'amant de Suzanne avec qui elle s'enfuira à la fin du film. Ils rencontrent donc les deux personnages les plus importants pour l'avenir de la jeune fille sans connaître tous les autres qui graviteront autour d'elle (ses amis, ses amants, Luc - l'homme qui comptera sans doute le plus pour elle -, etc.)

La fin du film permettra justement une réunion collective et notamment le retour du père ; seront toutefois absents bon nombre de personnages (Luc, les amis et divers amants entre autres).

Suzanne n'est pas une entremetteuse car elle ne permet aucune rencontre. Ce n'est pas son rôle et surtout, ce n'est pas dans le caractère de cette jeune fille que de s'occuper et d'assurer la communication entre les êtres qu'elle connaît. Par égoïsme ou par souci de vouloir préserver son intimité et sa liberté, elle se moque des liens qu'elle pourrait créer entre les différents personnages qui l'entourent. Luc ne connaît pas Michel ni même Roger, qui ne connaît pas lui-même Bernard, etc. Seul Jean-Pierre rencontrera Robert qui *présentera* d'ailleurs sa soeur à Michel, dernier homme avec qui elle s'enfuira pour la Californie.

Si les personnages n'ont aucune relation les uns avec les autres, c'est peut-être parce que Suzanne se contente de vivre pour elle, sans imaginer un seul instant que sa

vie privée, ses envies ou ses aspirations (si elle en a, car faut-il encore qu'elle en ait et qu'elle les montre) peuvent intéresser sa famille ou son entourage. La seule fois où elle se confiera, elle le fera à son père, un soir au coin de l'établi. Certes, dans le bureau de son frère, en annonçant sa décision de partir en pension, elle lui dira qu'elle rend malheureuse son entourage mais ce sera trop tard et peut-être trop superficiel pour être convaincant.

Si elle ne parle pas et si elle cache ses amants (son frère lui reprochera de ne pas savoir où elle va et avec qui elle couche), c'est pour vivre sa liberté jusqu'au bout. A la fin du film, son père lui demandera dans quel camp elle se positionne et elle répondra qu'elle n'appartient à aucun camp.

On a donc affaire à un personnage ancré dans aucun camp ni espace social marqués.

Cette démonstration met en relief l'idée selon laquelle le caractère du personnage (solitaire et égaré) conditionne la trame narrative ainsi fondée sur l'éclatement du récit et l'impossibilité qu'ont les différents personnages à se rencontrer autour de Suzanne. Aussi, si cette dernière ne parvient pas à réunir ses connaissances et permettre ainsi leur rencontre, c'est parce que ce personnage est un être perdu, dispersé et *incapable* d'organiser la confrontation *attendue* qui permettrait alors de poser de nouvelles données ou directions narratives.

Cette liberté et cette solitude nous transportent dans plusieurs espaces sociaux différents mais nous empêchent également de trouver ou de chercher un lien à tous ces lieux et personnages qui n'ont finalement rien à voir ou à vivre les uns avec les autres ; c'est la contrepartie de cette errance physique : le corps nous guide dans les plaisirs du sexe et plus généralement dans la vie d'une adolescente mais aucun lien ne peut être envisagé entre les différents protagonistes ou éléments d'un *récit qui reste étoilé*.

« Récit étoilé » signifie : présence d'un personnage (ou d'un corps) central - en l'occurrence Suzanne - autour duquel *gravitent* plusieurs autres personnages (rattachés à des lieux précis sur lesquels nous reviendrons plus tard) qui n'ont donc pas forcément de contacts les uns avec les autres. Le « récit étoilé » est une métaphore qui fait référence au schéma présenté précédemment, où chaque branche de l'étoile symbolise un personnage précis (et par conséquent un lieu et une histoire à vivre). Suzanne a sept histoires différentes à vivre avec ses proches. Si l'on exclut le père (qui disparaît du film mais pas de la vie de Suzanne qui le reverra en cachette sans que le spectateur puisse les voir), la jeune fille se dirige ainsi vers sept pôles distincts qui n'auront aucune influence les uns sur les autres.

Lorsque Suzanne accueille ses amis chez elle, on la retrouve ensuite dans une autre scène dans la rue avec eux et juste après, au lit avec Bernard ; plus tard, dans la scène qui suit, elle revient chez elle et parle avec son père dans une autre scène qui n'aura aucun lien direct avec ce qu'elle a vécu durant la journée ou ce qu'elle vivra le lendemain. Le lendemain, elle se lèvera et partira de chez elle pour aller voir Luc dans un magasin et le soir dans une autre scène, elle fera la fête chez des amis et retrouvera son amant pour coucher avec lui : aucun lien non plus entre tous ces moments qui auront présenté différents lieux et différents personnages sans rapports directs les uns avec les autres.

La narration se fonde donc sur une succession de scènes filmiques qui sont elles

mêmes déterminées par une accumulation de lieux physiques précis où Suzanne nous conduit. Ses rencontres avec divers personnages conditionnent son évolution et le changement de lieux, d'espaces sociaux, de temps, d'action. Son corps et ses déplacements deviennent le moteur de notre propre *navigation ou déplacement spectatoriels*.

Le corps de Suzanne tisse les *lignes de directions narratives* - essentiellement spatiales d'ailleurs - pour le spectateur sans permettre *pourtant* de relier les personnages du récit entre eux ; personnages qui seront toujours tenus à bonne distance les uns des autres. En ce sens, le récit est certes *étoilé* mais ne fait pas référence à une structure narrative qui prendrait les allures d'une *toile d'araignée* comme c'est le cas dans un autre film, *Police* par exemple, où la distance évoquée précédemment n'existe plus et fait partie d'une stratégie narrative particulière.

Dans *Police*, le déplacement du personnage principal incarné par Gérard Depardieu semble avoir, comme motivation profonde, une femme disparue très tôt.

En effet, si Donissan avait pour guide Menou-Segrais, Mangin (dans *Police*) semble avoir comme guide (secret), sa femme décédée.

Cette absence ou plutôt cette présence en hors-champ (dans un ailleurs inconnu) structure sa vie et ses déplacements. Son désarroi, sa tristesse et sa forte implication dans son travail de policier sont à mettre en rapport avec cette femme, morte sans même que l'on en connaisse les raisons. Le décès de cette personne est en fait à l'origine de son évolution d'être humain...du moins, nous le supposons ou le *lisons* entre les phrases prononcées par ce personnage qui ne s'exprime pas beaucoup sur ce sujet.

Cela dit, comme nous l'évoquions précédemment grâce aux exemples de *L'Enfance nue*, de *Sous le Soleil de Satan* et de *A nos amours*, *Police* est lui aussi un film construit autour d'un *personnage central* qui organise la narration, c'est-à-dire dans ce cas, les déplacements de tous les autres personnages ; mais son rôle est différent de ceux que nous avons jusqu'à présent étudiés à travers l'analyse des personnages de Germaine Malhorty et de Suzanne. En effet, Suzanne (*A nos amours*) ne permet aucune rencontre entre les différents protagonistes du film qu'elle connaît et nous avons également soulevé qu'il en est de même dans *Sous le soleil de Satan* où Germaine Malhorty a, elle aussi, des rapports subtils avec les différents personnages du film sans que ces derniers puissent se rencontrer *concrètement* c'est-à-dire physiquement (car comme nous l'avons expliqué, leur rencontre reste mystique et *indirecte* - Satan étant un intermédiaire invisible -).

Qu'en est-il à présent de Noria dans *Police*, personnage dont la figure semble identique à celle de Suzanne et Mouchette alors que sa fonction au sein du récit semble tout autre ?

Noria (Sophie Marceau) a elle aussi un rôle de *corps-pivot* au sein de la narration.

Elle se déplace énormément mais contrairement à Suzanne (*A nos amours*), elle permet aux autres personnages de se rencontrer et de vivre des choses ensemble. Germaine Malhorty n'a, pour sa part, permis aucun lien entre les personnages mais son cas est tout de même différent de celui de Suzanne car elle aura réussi (contre sa

volonté) à provoquer une rencontre entre Donissan et le Diable.

Le lien a donc été établi entre deux personnages grâce à elle.

Noria, quant à elle, provoquera *bien plus* qu'un lien ; elle sera à l'origine de multiples rencontres.

Elle provoque sans cesse de nouveaux rapports humains et tisse autour d'elle une *toile d'araignée* assez complexe et d'ailleurs assez malsaine dans la mesure où certains personnages du film sont amenés à transgresser des règles pour passer dans *l'autre camp* afin de résoudre une affaire d'argent qui deviendra vite une affaire de coeur (ou de sexe).

On voit Mangin rendre la valise d'argent aux trafiquants pour épargner Noria ; on voit cette dernière coucher avec Mangin alors qu'elle est fiancée avec un personnage mis en prison par ce dernier. On la voit coucher avec son avocat qui lui-même couchera avec Lydie, une prostituée (incarnée par Sandrine Bonnaire) qui elle-même couchera avec Mangin...nous reviendrons plus tard sur ces transgressions et ces déplacements d'un camp à l'autre (que nous qualifierons « d'intrusions » et « d'exclusions »), qui construisent finalement un récit *constamment contaminé et alimenté par des allers et retours délégués et imprévus*.

Le lien unique et commun à tous ces déplacements est donc Noria.

Ce personnage qui au départ appartenait au clan des trafiquants changera de camp pour passer dans celui de l'avocat (une sorte de camp neutre où la discussion peut avoir lieu) ; plus tard, dans le film, lorsqu'elle s'apercevra qu'elle n'aura aucune issue, elle retrouvera le camp adverse (celui de l'ordre incarné par Mangin) pour finalement s'enfuir dans un endroit *reculé* et inconnu de tous (également inconnu de *nous*, spectateurs). On remarque donc que Noria passe par quatre étapes (quatre espaces bien distincts excepté le dernier) et ses déplacements physiques au sein de ces quatre périodes sont le moyen de permettre une ou plusieurs rencontre(s) entre tous les protagonistes ; comme elle connaît tout le monde (puisqu'à chaque fois, à un moment donné, elle aura appartenu à un camp précis), elle permet ces liaisons et c'est son rôle et dans son intérêt que de provoquer ces rencontres insolites entre les personnages des différents clans. La confusion et le mélange de toutes ces populations et espaces sociaux divers ne pourront jouer qu'en sa faveur, elle qui ne sait plus trop où elle en est ni où elle se situe. La construction narrative est donc fondée sur ces échanges humains.

Le moment-clé du film est la scène de l'hôpital où tous les clans seront représentés ; Mangin et ses collègues qui rendent visite à un des deux frères Slimane, rencontrent par hasard dans le couloir, Noria et son avocat Lambert (Richard Anconina). Le camp des policiers (Mangin, son collègue et la stagiaire), croise celui des trafiquants (Noria et en hors-champ, Maxime) et de la justice (Lambert qui défend les trafiquants).

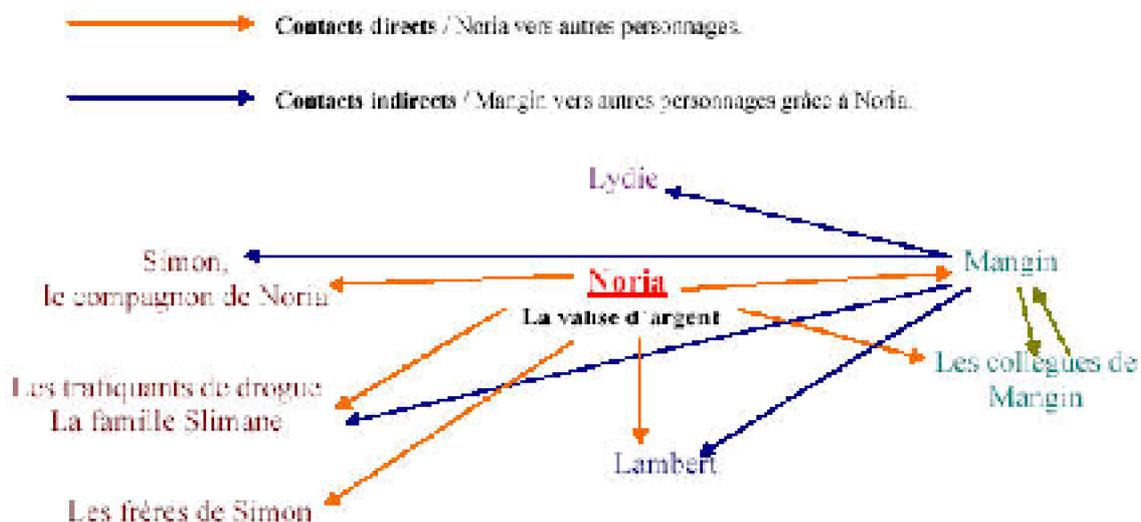
Cette entrevue précédera d'ailleurs une sortie en boîte de nuit où tous ces personnages, qui ont un rôle différent à jouer dans l'histoire de drogue initiale, se retrouveront pour faire la fête ensemble. Nous analyserons avec précisions cette scène du hall d'hôpital dans la partie suivante, lorsque nous nous attacherons à traiter la dynamique des corps au sein du cadre filmique.

Voyons plutôt à présent quel est le rôle de Noria.

Cette dernière vit avec un trafiquant qui part en prison après la perquisition de Mangin. Elle va retrouver Lambert, son avocat (et surtout l'avocat de toute la famille) qui n'est autre que l'ami du policier impliqué dans l'enquête. Les deux hommes se rapprochent l'un de l'autre grâce à cette nouvelle affaire dans laquelle ils sont tous les deux impliqués. Elle fait donc le lien entre ces deux personnages et elle sera d'ailleurs la cause de leur dispute quand Lambert apprendra qu'elle 'couche' avec Mangin.

Mais plus encore, Noria est le lien entre les policiers et les trafiquants. En effet, au début du film, Mangin s'attaque à un témoin et on comprend très vite, au cours de l'interrogatoire, qu'il n'arrivera à rien. Cela se vérifiera lorsqu'à l'hôpital, il échouera face à un autre personnage qui refusera de parler. Quel est donc le rôle de Mangin dans l'affaire ? Disons peut-être un peu brutalement que ce personnage *fait de la figuration* ; il ne progresse jamais ou plutôt ne fait jamais progresser l'affaire et il n'en reste qu'à des rencontres banales ou à des soupçons qui ne mèneront jamais à aucune preuve. C'est en fait Noria qui fait bel et bien avancer le récit. C'est elle qui vole la valise sans que personne ne le sache (seul Lambert la soupçonnera en prétendant connaître ce genre de femme mais cela s'arrêtera là) et du coup, c'est cet acte qui met le feu aux poudres et qui permet à Mangin de faire son travail et de s'immiscer dans le camp des malfrats.

Le schéma qui suit, résume notre idée selon laquelle un *corps-pivot* (en l'occurrence celui de Noria) peut être organisateur de la narration.



Ce schéma montre que Noria a des relations avec tous les protagonistes de l'affaire (flèches noires) et que, grâce à elle, Mangin et ses collègues (car comme le représente les flèches vertes, ils sont indissociables et forment une équipe), peuvent eux aussi avoir des rapports avec Lambert, la famille Slimane (Simon entre autres) et Lydie (flèches oranges).

Les personnages sont donc des *corps-satellites* qui gravitent autour d'un *corps-référent*, un *corps-organisateur*, un *corps-passeur*, *garant* des déplacements des autres personnages. Ce corps est celui de Noria autour duquel s'organisent les

personnages, leurs histoires et du coup la narration toute entière.

N'est-ce pas ici précisément, dans ce choix assumé de déléguer à un corps la responsabilité de créer les liens entre les personnages et donc de *poser* les différentes directions narratives du film, que se situe la singularité de la « modernité » du cinéma que Serge Daney évoque notamment dans son ouvrage *La Rampe* (cf. « Pertes de vue, II » (1977 -1981)), où il est question aussi de « *corps-langages* », de ces corps qui parlent sûrement plus que les personnages ou l'acteur eux-mêmes ? Le corps est une énigme selon Serge Daney mais il est surtout la révélation d'une modernité cinématographique qui aura su (à l'image de Resnais, Eustache, Rivette, Straub, Pialat, Godard, etc.) donner un nouveau visage au cinéma français de ces dernières décennies. Le corps est langage en ce sens qu'il devient la *voix* de la narration, celle qui permet de raconter l'histoire complexe que l'écriture « classique » *ne peut ou ne veut* plus assumer.

Mais soulignons que si ces personnages acceptent de se déplacer, d'aller vivre une histoire avec un autre personnage, c'est que leur errance, leur état de fragilité le permettent. L'image de Mangin en voiture se jetant sur la jeune stagiaire en lui faisant croire qu'une histoire durable et sincère peut exister entre eux, en est la meilleure illustration.

Car, si Mangin sort avec Noria qui elle-même sort avec Lambert, c'est parce que ces personnages sont *au bout du rouleau*, perdus, désespérés et prêts à vivre dans le risque car ce qu'ils vivront sera de toutes les façons toujours meilleur que ce qu'ils vivent au présent, ici et maintenant. Les déplacements des personnages les uns vers les autres marquent une certaine errance désespérée du corps en quête de l'autre quoi qu'il en coûte(ra). Pourquoi Noria passe-t-elle d'un camp à l'autre, mettant ainsi sa vie en danger ? Pourquoi ne construit-elle pas son avenir d'un côté ou de l'autre ? Pourquoi ce besoin de se mettre sans cesse en danger ? Pourquoi a-t-on toujours l'impression que le corps *fuit, se disperse, rampe, s'étend*, dans une souffrance et un désespoir indicibles ?

Car il s'agit bien de corps plus que de personnes. Lorsque l'on observe Noria (et plus précisément le jeu de Sophie Marceau), on constate qu'elle n'est qu'un corps en danger. A l'hôpital, elle ne parle pas. Avec Lambert non plus et lorsqu'elle quittera Mangin, ses mots seront rares. Son corps parle pour elle ; sa première rencontre avec Mangin est traduite par deux corps à corps intimes (un dans le bar lors de l'arrestation et un autre dans l'ascenseur - cf. photographie déjà présentée à la fin du second chapitre de cette même partie -). Elle n'hésitera pas à offrir son corps à l'inspecteur qui n'hésitera pas lui non plus à la bousculer violemment lors de son interrogatoire.

Cette fille perdue et sans rancune, erre de plan et plan, de scène en scène, de lieux en lieux sans trop savoir ce qu'elle recherche, un peu à l'image de tous les autres personnages 'pialatien's'.

Et plus encore, va t-elle évoluer ? Comme Suzanne (*A nos amours*), elle est à la recherche de l'autre (sans trop savoir pourquoi) et elle sera à la fin du film comme elle l'a été au départ : perdue et sans repères fixes au début, elle partira (comme Suzanne) dans un ailleurs inconnu et lointain (à l'étranger, car chez Pialat, il y a encore ce mythe de l'El Dorado), sans avoir réussi à évoluer ou à trouver un but à sa vie (*ici et maintenant* avec l'entourage le plus proche du moment), le seul but immédiat étant le départ, le

déplacement physique, n'importe où mais *ailleurs*...

Cependant, précisons un point : nous avançons auparavant que le corps de Noria était le coeur de *la toile d'araignée narrative*. En rentrant un peu plus en profondeur dans le récit de *Police*, on constatera que c'est en fait la valise d'argent (sorte de *mac guffin* en somme), convoitée, et par les trafiquants et par la police, qui est à l'origine des déplacements de Noria et des gens qui l'entourent. C'est cette idée que nous avons voulu matérialiser dans notre schéma précédent en plaçant Noria à la même hauteur que cet objet tant recherché par l'ensemble des personnages du film.

Noria est traquée car elle est soupçonnée (à juste titre d'ailleurs) d'avoir volé l'argent de la famille. La quête des autres personnages est donc tournée vers l'argent plus que vers Noria dont les trajets restent *rattachés* à cette mallette.

Ce corps qui erre dans le film est un corps en sursis, traqué à cause de cet objet (l'argent) qui est la quête du film, quête, qui n'est d'ailleurs pas très importante car elle reste le prétexte à des rencontres orchestrées par les déplacements physiques de Noria. Cette recherche n'est pas fondamentale dans le sens où ce n'est pas vraiment le sujet du film. La rencontre et l'impossible amour d'un policier et d'une femme appartenant au groupe adverse (celui des trafiquants) sont les principaux sujets du film ; cependant, dès que Noria rendra la valise à Mangin qui ira lui-même et pour elle, la rendre au clan ennemi, leur courte histoire d'amour se terminera et le film aussi. Preuve alors que la sacoche d'argent est, ce qui tenait ou cimentait leur amour, le récit aussi bien entendu ; preuve que cette valise était non seulement le support, le pôle organisateur des relations entre les divers personnages mais aussi le fil conducteur narratif filmique offert au spectateur.

Reste cette question ouverte : le « pivot » des personnages du récit (ce fameux corps qui orchestre l'histoire et tisse la nature des contacts entre les différents personnages du film), est-il également et forcément le « pivot » de la narration ?

Autrement dit, est-ce que le corps organisateur de l'histoire (donc en quelque sorte des relations entre les personnages), est-ce même corps qui permettra le déplacement du spectateur au coeur de la narration filmique ?

c). Stimuler le cadre, dynamiser le champ

Si nous ressentons le besoin de commencer cette nouvelle partie par ce qui aurait pu ou dû être la conclusion de la réflexion précédente, c'est pour insister sur la question qui hante notre progression depuis que nous avons commencé notre travail : la destruction de la linéarité du récit.

Car, les corps, toujours en mouvement chez Pialat, créent certes des passerelles pour relier les personnages entre eux ou pour le spectateur, mais il n'en est pas moins vrai que ces corps toujours perdus ou en déplacement dans le film et au sein du cadre, désorganisent ou éclatent la narration, qui doit prendre ses appuis sur ces déplacements physiques créateurs.

Comme nous l'avons vu, le récit de *Police* fonctionne sur des allers et retours qui

s'organisent autour d'un corps central. Tous les éléments de la narration se fixent en fonction de ce corps qui ne développe aucun système tourné vers une certaine forme de linéarité.

En effet, les actes et déplacements nombreux de Noria permettent des rencontres mais ne permettent pas, en revanche, la création d'une ligne directrice droite et franche par rapport à laquelle les personnages et le spectateur, d'ailleurs, pourraient évoluer.

Nous ne sommes pas en face d'un récit qui présente les trafiquants d'un côté et

les policiers de l'autre : au contraire, la contamination d'un clan vers l'autre est gérée par Noria qui dévie, déplace donc la trame d'une narration qui aurait pu fonctionner différemment. La succession de ces espaces sociaux différents desquels émergent sans cesse des personnages appartenant à d'autres clans, est la marque principale de cette destruction linéaire. Aussi, le lien causal entre les actions qui ont lieu dans ces différents espaces n'existe toujours pas et n'existera d'ailleurs jamais.

Noria ment continuellement ; elle se déplace d'un clan à l'autre et, est donc impossible à situer. On ne peut pas prévoir ce que ses déplacements malsains, parce qu'imprévus, engendreront.⁹⁸ Noria se déplace mais le récit ne s'éclaire jamais à nos yeux ; la valise devient l'objet perturbateur et seule cette femme peut imposer la clarté et replacer chaque personnage dans son clan ou son espace d'origine ; d'ailleurs, dès qu'elle rendra la valise, chacun des personnages impliqués retournera dans son univers de départ (dans l'espace social qui lui appartient réellement : Mangin dans son commissariat, les trafiquants dans leur bar, l'avocat dans son bureau, Noria ailleurs, c'est-à-dire partout et nulle part à la fois). Mais le récit est imprévisible et la narration éclatée car Noria est un personnage énigmatique, perturbé, déroutant.

Qui aurait pu d'ailleurs penser qu'elle allait froidement quitter Mangin à la fin du film ?

Qui aurait pu penser également qu'elle avait bien volé l'argent ?

Qui aurait pu enfin penser que Lambert ne servirait à rien dans ce récit que personne ne gère (qu'aucun personnage - car c'est bien le cinéaste qui le prend en charge -) ; pas même Mangin qui, comme nous l'avons suggéré auparavant, est un corps et non un personnage qui fait progresser l'histoire ?

Qui aurait pu penser au bout du compte que Mangin allait rendre l'argent à la fin du film et accepter du coup la défaite face aux trafiquants qui iront même jusqu'à dire au policier que « *c'est le monde à l'envers* » ? La police qui rend la drogue aux trafiquants : nous sommes bien en face d'un récit à *l'envers*, d'une *narration détournée* ou *déroutée*,

⁹⁸ les scènes d'interrogatoires, « ne clarifient rien, elles dressent des portraits opaques et denses, laissant à celui qui pose les questions le minimum d'informations sur celui qui donne les réponses, juste assez pour pouvoir continuer le récit, et imposant au spectateur, le maximum d'incompréhension sur ce qui s'est échangé, trop vite, dans l'implicite, les détours et les mensonges. Aucun des personnages ne semble très clair avec lui-même : actualisant la figure de la femme fatale, Noria (Sophie Marceau) incarne le mensonge absolu qui dépossède l'être de lui-même comme de tout rapport à l'autre et le lance dans une fuite insensée (sans direction ni fin), répétitive, triste - une dérive ignorante, sans l'héroïsme de la mélancolie. » Nicole Brenez, « Passque ça fait plus français - Sur le personnage secondaire dans *Police* de Maurice Pialat - » in *De la figure en général et du corps en particulier*, Editions De Boeck Université, Collection Arts et Cinéma, Bruxelles, 1998, p. 223.

de *personnages inversés*.

Autant de lignes directrices insolites que le corps de Noria crée par ses déplacements d'un clan à l'autre et par son attitude vis-à-vis des autres. Autant de rencontres qu'elle provoque en gérant tant bien que mal les rapports établis.

En allant dans les bras de Mangin, elle le fragilise et l'oblige en quelque sorte à se soumettre à la loi du plus fort. En allant dans les bras de Lambert, elle le fait suspecter auprès des trafiquants qui voient en lui un traître, etc.

Nous sommes donc en face d'une *narration étoilée* parce qu'un personnage (au corps nomade) tire des lignes directrices dans tous les sens auxquelles se raccrochent tant bien que mal les autres personnages éparpillés de tous les côtés (ou plutôt présents dans leurs propres espaces autonomes). Mais plus encore, nous sommes en face d'une narration structurée à la manière d'une *toile d'araignée*, en ce sens que chaque personnage a des liens avec les autres après avoir rencontré Noria (cœur de cette structure), ce qui n'était pas le cas dans *A nos amours*, qui proposait simplement un « récit étoilé » (Suzanne vit plusieurs rencontres avec des personnages qui, pour leur part, ne se verront jamais les uns les autres).

Comme nous l'avions vu auparavant, dans *A nos amours*, le personnage principal navigue *ici et là*, sans pour autant créer des liens entre les personnages qui l'entourent. Suzanne vit dans l'insouciance.

De ce fait, la linéarité narrative qui correspondrait, selon nous, à la mise en place d'un récit basé sur l'existence de relations causales entre les événements vécus par les personnages, n'existe pas chez Pialat. 'On' tire dans tous les sens et le spectateur doit recoller les morceaux en se raccrochant au corps de Suzanne, seul et unique guide, seul et unique pilier, d'un récit encore une fois étoilé. Une rencontre ou un déplacement vécus par Suzanne n'en amènent pas (forcément) un autre, telle est l'idée à prendre en compte dans le cheminement narratif propre aux films de Pialat, même si dans *Loulou*, quelques exceptions peuvent être repérées.

Ainsi, après la bagarre entre Loulou et André, ce dernier propose à Nelly de revenir travailler avec lui. Le plan suivant montre Nelly au bureau avec son ex-mari et le plan d'après montre Nelly au téléphone avec André alors qu'elle est au lit avec Loulou. Quelques fois, des séquences assez brèves se composent ainsi de plans dont la succession et les enchaînements trouvent appui sur la logique du parcours d'un personnage-clé (Nelly). Dans ce cas, le parcours est précis, orienté, justifié et compréhensible car il s'inscrit dans une succession de plans qui donne du sens au déplacement physique du dit « personnage ». Inversement, on peut voir aussi une certaine incohérence dans le parcours de ces mêmes personnages. Lorsque Loulou reçoit un coup de couteau, on peut se demander comment il sait où se trouve Nelly. Comment sait-il qu'elle est dans cet hôtel et pas dans un autre ? La narration reste muette sur ce genre de déplacements que rien ne semble expliquer ou justifier sur le coup car finalement, c'est bien la présence des corps dissociés de toute logique de parcours ou d'itinéraire globaux qui compte, dans la ponctuation d'un univers inachevé, incomplet, fragmenté.

Telle est l'idée posée également par Nicole Brenez dans son très bel ouvrage

consacré à l'esthétique du « corps moderne » dans le champ cinématographique.

Pour elle, la figure du corps chez Pialat se situe dans la figuration ou plutôt dans le personnage secondaire que l'on va retrouver, tel un *corps-pilier*, à plusieurs endroits du récit et qui va devenir du coup un repère (une ponctuation) pour le spectateur. Selon elle, le corps de ce personnage secondaire structure une narration pour le moins éclatée ; ce corps est une sorte d'accroche, un signe fort pour le spectateur qui trouve ainsi un ou des *points d'ancrages physico-narratifs* fondamentaux.

Cette présence qui n'influence en rien le cours du récit et qui la plupart du temps se retrouve en hors-champ, est une sorte de fil conducteur auquel on peut se raccrocher (le « on » est synonyme dans ce cas et comme souvent de « spectateur »).

Nicole Brenez prend l'exemple d'un *corps-récurrent* dans *Police* qui jalonne la vie de Mangin et qui lui donne des sortes de repères dans ses déplacements. Ce long et important extrait que nous avons choisi de citer, reprend en partie ce que nous avons expliqué précédemment sur la confusion identitaire et le jalonnement physique de certains personnages.

« Confusion entre gendarmes et voleurs, entre présence (du suspect) et absence (du coupable), entre affirmation et négation : mais cette indistinction généralisée, si elle affecte la figure dans ses apparences (elle est difficile à reconnaître, y compris pour le spectateur), laisse intact un sentiment du corps, indicible et indiscutable. C'est ce que décrit la scène où Nez-Cassé, subitement de retour à la fin d'un film qui semblait l'avoir complètement oublié, hèle Mangin, l'invite à boire un verre et échange avec lui quelques propos sur le choix du prénom du fils qui va lui naître. La familiarité entre les deux hommes est évidente, soulignée par la communauté de prénom, puisque le fils de Nez-Cassé s'appellera Vincent (« j'avais pensé à Stéphane mais ça fait un peu pédé, non ? ») et que Mangin nous apprend - en cette toute fin de film - qu'il se prénomme Louis Vincent ; les deux créatures, Nez-Cassé et Mangin, ont vécu quelque chose ensemble, quelque chose d'obscur, d'injuste et d'insignifiant. Mais elles se sont flairées et reconnues, elles peuvent coexister en une vague connivence d'espèce, qui n'appartient pas au registre des passions mais à l'instinct - bien plus surprenant au fond puisqu'il permet aux ennemis théoriques de passer outre leurs différends pour s'amuser l'un avec l'autre, et qui surtout attache les hommes à leur nécessité. Recueillant et explicitant les enjeux identitaires de *Police*, la figure de Nez-Cassé représente dans le film, en quelque sorte, le choryphée des figurants. Le principe d'indistinction qu'elle incarne pleinement anime presque par avance les silhouettes qui peuplent le film car son flux traverse tous les caractères, non seulement à la faveur des frottements et des fréquentations qui les réunissent, mais parce qu'il les meut de façon intime, de telle sorte qu'il n'existe pas vraiment de différence entre extérieur et intérieur, entre l'instinctive rencontre avec l'autre et le rapport trouble avec soi. »⁹⁹

Il est intéressant de remarquer à nouveau, que la fin de film, comme nous le révèle à demi-mots Nicole Brenez, est construite encore (par la figure de Nez-Cassé qui réapparaît sans aucune raison ni utilité apparentes) sur une déviation du récit (de sa ligne générale

⁹⁹ *Ibid.*

plus précisément).

En effet, Mangin part rendre l'argent aux trafiquants alors que Noria l'attend dans la voiture ; alors qu'une *certaine logique narrative* aurait voulu que Mangin la retrouve tout de suite après cette mission, le récit se déplace et fait revenir au premier plan (*pour rien* d'ailleurs car ce personnage n'a rien à voir avec l'affaire de drogue dont l'issue est à présent dévoilée au grand jour) Nez-cassé, cette figure déjà vue au tout début du film. Mangin se détourne de son chemin et boit un verre avec lui alors que la femme l'attend dans la voiture, quelques mètres plus loin.

La construction temporelle est alors *tronquée* (puisque Mangin s'attarde sur son chemin faisant patienter du coup Noria) ; *la construction spatiale* aussi (puisque le bar devient un lieu imprévu dans le parcours du policier à ce moment-là). L'inspecteur côtoie un autre personnage qui n'est pas de son milieu et qui ne propose rien au récit du point de vue de son évolution...*crise* de la temporalité...*crise* de la logique spatiale, *crise* identitaire des corps qui se déplacent les uns vers les autres alors que rien ne les y autorise sauf leurs pulsions instinctives : cette scène de *Police* prouve encore à quel point le récit subit intérieurement des crochets, des déviations, des déplacements dynamiques, instinctifs, sensibles, que l'on retrouve aussi *en externe*, sur les abords même du cadre filmique.

Le récit subit quelques déviations par les déplacements physiques qui *stimulent* le cadre et *dynamisent* le champ filmique.

Le champ s'organise le plus souvent chez Pialat sur des entrées et sorties stratégiques qui n'ont certes aucun but narratif précis mais qui, en tout état de cause, créent du mouvement et *rendent actif le cadre* (cadre qui *supporte* du coup ces apparitions et disparitions physiques).¹⁰⁰

Notons que nous reviendrons dans la seconde partie de notre travail, sur les entrées et sorties des corps dans le champ qui seront à associer principalement à l'exclusion ou à l'intrusion de personnages dans différents lieux.

Pour l'heure, restons sur une analyse globale d'un récit qui trouve ses repères constitutifs également au sein du champ et aux abords du cadre filmiques, dans la construction même de la scène alors que jusqu'à présent nous avons traité la narration chez Pialat, dans une visée plus large et davantage axée sur l'enchaînement des

¹⁰⁰ La distinction entre les notions de « cadre » et de « champ » nous permettra de comprendre en quoi le cadre peut rendre dynamique le champ filmique. « Cadre » : le cadre est à la fois ce qui délimite le support matériel (ou technologique) de l'image et ce qui délimite l'image elle-même en tant qu'unité de signification. C'est donc un espace à deux dimensions. (...). A certains égards, il est proche de cet autre espace visible qu'est le champ. (...) le cadre relève plutôt du fait cinématographique (le champ serait du côté du fait filmique) : c'est au moment du filmage qu'il intervient (il existe un responsable du cadre - le cadreur - alors qu'il n'existe pas un responsable du champ). Ensuite on peut considérer qu'il est situé sur le versant de l'énonciation tandis que le champ serait du côté de l'énoncé : la mise en cadre est un acte - un acte énonciatif dont le champ est l'une des conséquences. « Champ » : espace représenté et visible que propose la mise en cadre. Cet espace qui semble se situer au-delà de l'écran résulte du réglage précis de diverses composantes du dispositif cinématographique. (...) En tant qu'espace représenté le champ relève donc de l'énoncé ; il est la partie visible de l'univers diégétique. In André Gardies, Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie de cinéma*, op. cit., p. 37 & p. 40.

événements entre eux ; abordons plus précisément et dès maintenant, la scène

elle-même, son contenu et la manière dont le déplacement existe lui aussi dans le jeu même des acteurs, dans la manière qu'ils ont de se mouvoir au sein du cadre.

Pour rester sur le film *Police*, il n'est pas question pour l'instant d'intrusions ou d'exclusions des personnages. Parlons plutôt de mouvements créateurs d'une dynamique que nous ne mettrons pas ou du moins très peu, pour le moment, en rapport avec les relations entretenues par les différents personnages. En fait, ce que nous voulons aborder maintenant, n'a pas de lien direct avec les rapports conflictuels ou intimes que vivent les protagonistes du film. Si une dynamique générale et relationnelle peut être entre-aperçue dans ces mouvements de corps, ne soyons pas impatients et gardons nos distances avec l'interprétation que nous pourrions faire de ces déplacements physiques. Un corps qui bouge, ne révèle pas forcément le type de relations que son personnage aura avec le monde et ceux qui en font partie.

En résumé, pour Mangin, sortir du cadre, ne veut pas forcément dire en être exclu et être en conflit avec un autre personnage ; dans ce cas, sa sortie (cela pourrait être aussi bien son entrée) n'est prévue que dans le *simple* but de créer du mouvement, de la vie au sein du champ.

Dynamiser par le déplacement des corps qui *jouent* avec les bords du cadre : telle est la quête esthétique ou *plastique* qui nous attire à présent.

Police démontre à plusieurs reprises que la narration chez Pialat se construit sur les entrées et sorties des corps de certains personnages qui *flirtent* constamment avec les bords du champ filmique (avec le cadre finalement).

« Le cinéma de Pialat est d'abord physique, chaque corps y a son poids d'intensité, chaque plan est lourd des différentes présences qui le composent. Et pourtant, dans *Police*, ça n'arrête pas de bouger, le film n'est fait que de jaillissements imprévus. »¹⁰¹

Le regard du cinéaste sur ces corps est un *regard-mouvement* qui ne peut voir la scène que sur les bases de jaillissements physiques ; ces interventions sont les liens créatifs du champ qui prend vie sur ces déplacements qui n'ont comme *prétention*, que de donner de l'*intensité physique* à la scène.

Dans l'un de ses articles, Alain Ménil affirme que l'« on » bouge beaucoup dans la scène 'pialatienne'.

Dans *A nos amours*, Suzanne bouge beaucoup pour fuir une vie familiale devenue insupportable et pour affirmer, vis-à-vis d'un frère trop possessif, sa liberté (physique) et son droit de faire ce qu'elle veut de son propre corps, de vivre sa sexualité d'adolescente comme elle l'entend. Dans ce cas, elle se déplace pour s'affirmer, se montrer, provoquer et rester libre.

« Il n'y aura jamais de progression, d'évolution ou de dégradation des situations : elles sont dès le début au point ultime - on répétera toujours cette sorte de scène primitive où tous les coups sont permis. Pourtant, ce statisme se cache derrière beaucoup d'agitation : ça bouge tout le temps, ça court, ça castagne comme nulle

¹⁰¹ Serge Toubiana, « L'épreuve de vérité » in *Cahiers du cinéma* n°375, septembre 1985.

part ailleurs. Pour fuir les coups, on fait l'amour, on 'baise' : autre logique du corps à corps, non moins meurtrissante. Alternant ainsi courses poursuites, dérives de corps en corps, A nos amours donne à observer un jeu d'échecs où la seule règle est celle de l'agression. Il faut mettre l'autre en situation d'échec et mat quand on l'est soi-même : parents et enfants se renvoient ainsi l'image réciproque de leur néant et c'est à ce miroir qu'ils accrochent les lambeaux de leur amour. »¹⁰²

La scène que nous souhaiterions analyser dans le film *Police* désigne que les personnages, comme souvent chez Pialat, cherchent leur place, comme des électrons dont les énergies et les trajectoires divergent. Cette scène (celle de l'interrogatoire située au tout début du film), est une manière de montrer le personnage à la recherche d'un point d'ancrage, d'une origine, d'une cause à sa vie, à son avenir ; c'est une façon de démontrer par le corps, que la quête reste entière et que sa place dans le monde n'est pas encore définie et doit se chercher (se trouver) dans le mobiles. Tout est question d'énergie, de pulsions, de lien intime avec ce qui parviendra à stabiliser, à fixer *enfin* des corps toujours en déplacement.

Dans *Police*, on se déplace énormément, jouant s'il le faut avec le cadre et les dérives vers le hors-champ, pour donner du mouvement, de la vie, du rythme au plan ou à la scène générale (en d'autres termes, pour donner de la vie au sein du champ par une certaine idée de la mise en cadre et de ses transgressions).



Prenons l'exemple de la scène de l'interrogatoire, à partir du moment précis où Mangin commence à lire l'agenda de Noria, qui est en face de lui et qui subit les assauts verbaux de l'homme en colère à la recherche d'explications au sujet de personnes soupçonnées d'être impliquées dans une affaire de drogue.

¹⁰² Alain Ménil, « Suzanne la perverse » in *Cinématographe* n°94, novembre 1983.



Cette confrontation est matérialisée par un champ contre-champ assez serré (plans poitrines). Ainsi, Noria, très évasive, répond difficilement à l'inspecteur qui tente de tout savoir sans jamais dévoiler vraiment ses intentions ou ce qu'il recherche réellement (en effet, à l'entendre, on peut supposer qu'il ne doit pas savoir lui-même ce qu'il cherche ni qui il cherche).

Les plans se succèdent donc en champ contre-champ et selon le respect d'une certaine symétrie (de cadrage et de rythme dans le montage) jusqu'au moment où un homme (un policier), venu du hors champ droit, vient interrompre l'interrogatoire (qui, *comme par hasard*, ne trouvait pas d'aboutissement).



Un corps s'introduit dans le champ pour mettre un terme à cet interrogatoire qui ne trouvait pas de fin (dans ce cas, la narration subit aussi un déplacement). Après avoir été

dérangé, Mangin parle un peu, histoire de terminer sa phrase, et sort du cadre par la droite en croisant un collègue à qui, il confie Noria.

Ce personnage qui est intervenu par la droite pour déranger Mangin, est *un moyen dynamique* de stimuler le cadre et par conséquent de réorienter la scène qui ne trouvait pas d'issue quant à la discussion stérile qui s'était mise en place avec Noria.

C'est surtout un moyen de faire bouger Mangin, de lui donner une trajectoire et une énergie qu'il avait alors perdues.

Ainsi, jusqu'à un certain moment, on pensera même que ce personnage (ce *simple corps*) ne servira à rien dans le récit, puisqu'en plus de cela, il chuchotera à l'oreille de Mangin de façon à ce que, ni Noria ni le spectateur, ne puissent entendre la conversation ; on ne fera le lien que quelques minutes plus tard lorsque l'on retrouvera ce même policier dans une autre salle, pour un autre interrogatoire.

On comprend alors, à retardement (là aussi, il y a un déplacement narratif lié à la temporalité), que l'homme en question venait chercher Mangin pour une autre affaire délicate mettant en scène un petit voyou soupçonné d'avoir coupé le doigt d'une vieille dame pour lui voler son sac à main. Une scène (celle de l'interrogatoire du malfrat soupçonné d'avoir martyrisé une vieille dame) vient donc contaminer préalablement une autre scène qui ne trouvait pas d'issue, de finalité (l'interrogatoire de Noria) à son déroulement.

Le corps de Mangin se déplace donc d'une pièce à l'autre dans ce commissariat qui, comme on peut le souligner au passage, est un ensemble spatial *très mal organisé* composé de pièces qui communiquent toutes les unes avec les autres, avec deux, trois voire quatre ouvertures pour chacune de ces pièces, ce qui rend difficile notre prise de repères et ce qui compromet fortement l'intimité des personnages, qui sont par la force des choses, *les uns sur les autres*. Mais, cette logique et cette construction spatiales feront l'objet d'une analyse plus poussée dans les lignes suivantes où nous verrons notamment que ce lieu est plus facile à *capter* et à appréhender qu'il n'y paraît au premier abord.

Restons positionnés pour l'heure sur la relation qu'entretient Mangin avec ce lieu dans lequel il évolue et voyons en quoi ses déplacements physiques orientent ou désorientent le spectateur au sein de la scène en question (celle de l'interrogatoire de Noria autour duquel se déroule de multiples autres affaires à gérer pour le policier).

Mettons donc le cap sur les mouvements au coeur du commissariat.

Après avoir interrogé Noria et sur la demande de ce personnage, Mangin sort du cadre par la droite et se retrouve de profil dans l'embrasement d'une porte menant dans l'autre pièce où il est attendu pour l'autre interrogatoire. Son corps se déplace par la droite et le lien entre les plans, se fait par le son. En effet, lorsque Mangin passe d'un lieu à l'autre et aussi d'un plan à l'autre (par une coupe au montage) c'est le son agressif de la voix de son collègue reprenant l'interrogatoire de Noria, qui permet de faire la jonction.

Le collègue de Mangin s'assoit et hurle sur Noria pour affirmer sa force alors que Mangin s'écarte pour passer de l'autre côté où l'attendent d'autres personnes. D'ailleurs lorsque Mangin sera enfin passé dans l'autre pièce, on verra Noria et l'autre policier dans

le fond, sans entendre leur voix. Dès que Mangin passe dans la nouvelle salle, il garde le calepin de Noria à la main (l'agenda est aussi un lien avec la scène précédente) mais par contre nous n'entendons plus le collègue en train d'hurler sur Noria alors qu'ils sont tous les deux à quelques mètres (le son de l'autre scène *s'écrase* pour laisser la place au son de la nouvelle affaire du voyou). Le silence revient dès lors que Mangin franchit le palier de l'autre porte. C'est le son qui relie les deux plans et qui rend cohérent le déplacement physique de Mangin. On retrouvera cet effet sonore dans une autre scène : Mangin vient de frapper le voyou soupçonné d'avoir agressé la vieille dame et croise, à la sortie des toilettes, son supérieur en colère qui n'apprécie apparemment pas ses méthodes trop brusques. Pour revenir sans trop de brutalité à « l'affaire Noria », le cinéaste utilise encore une fois le son. Mangin est dans une pièce (dont on ne connaît pas vraiment la position par rapport au bureau où se trouve la femme) et tout d'un coup, on entend à nouveau, *venue de nulle part*, la voix grave du personnage qui a pris le relais dans le cadre de l'interrogatoire de Noria. Cette voix, qui réapparaît alors qu'elle avait disparu lors de la scène précédente, fait le raccord entre les deux plans et motive le déplacement de Mangin qui entend et se rappelle alors qu'il a une autre affaire en cours et qu'il doit rejoindre Noria pour finir ce qu'il a commencé avec elle. Cette voix en hors-champ dynamise le champ car elle s'impose, dirige et provoque les mouvements de Mangin qui se déplace au gré des voix, des cris, des appels diffusés au sein du commissariat. Son déplacement au sein de ce lieu est orienté par les voix qui dépassent toute limite imposée par le cadre.

Le son est donc un objet de jonction des plans et une source de déviation, de déplacements physiques au sein de la scène. Plus encore, le son est complètement rivé à la question du cadre et à ses transgressions physiques.

Cela dit, revenons sur le parcours physique de Mangin au sein du commissariat.

Sur la demande de l'un de ses collègues, le policier se dirige donc sur la droite du cadre pour aller dans une autre pièce ; la caméra le suit en un panoramique assez large. Ensuite, on le retrouve donc entre les deux pièces et à nouveau, un autre panoramique horizontal (gauche-droite) le suit jusqu'à la fenêtre où il consultera le calepin de Noria dans une autre pièce (celle où il cassera le nez du voyou soupçonné d'avoir agressé une vieille dame). Ce plan où il consulte le calepin de Noria est important car ce simple objet permet au spectateur de ne pas oublier qu'une autre affaire se déroule dans une autre pièce au même moment. Ce petit calepin et l'attitude de Mangin, qui s'isole avant de passer sur l'autre affaire alors qu'il a bien changé de pièce, sont une manière de relier tous ces événements, ces lieux et ces personnages qui n'ont rien à voir les uns avec les autres. Le spectateur de ce fait, *parvient à lier le tout et à passer assez facilement* entre ces différentes *sous-scènes* qui se déroulent en un même endroit avec les mêmes protagonistes. Le déplacement du spectateur se fait par le corps de Mangin et grâce au calepin qui est *l'objet-liant* entre les deux affaires.

Les plans suivants le montreront en train de malmener le voyou. Il plaquera violemment la tête de ce personnage sur la table avant de partir dans le placard par la droite pour changer de veste (à cause du sang du nez qu'il a cassé).

Nous avons vu auparavant que ce personnage appelé « Nez-cassé », sera une sorte

de *corps-conducteur* dans le récit car il réapparaîtra plusieurs fois auprès de Mangin, au début et à la fin du film, comme pour ouvrir et fermer le récit filmique.

Cela dit, dans cette grande séquence qui présente Mangin en train de se déplacer, nous remarquerons qu'un autre personnage plus discret va jouer le rôle de *corps-conducteur* pour le spectateur.

L'inspecteur se déplace de son bureau (où reste Noria) vers une autre pièce (celle qui se situe à côté et où se déroulera la scène du voyou à qui il cassera le nez). Ensuite Mangin va aux toilettes en passant dans un couloir (là où il rencontrera la stagiaire) ; il en ressortira (en voyant à nouveau la même stagiaire) et se dirigera dans un autre bureau (là où il se fera sermonner par son supérieur). Enfin, il rejoindra son bureau (où il retrouvera Noria). Ainsi, la boucle est bouclée et il part d'un endroit précis pour y revenir plus tard après de multiples déplacements dans les différents lieux du commissariat.

Comment le spectateur gère-t-il l'espace à ce moment là ? Qu'est-ce qui fait sens pour lui à ce moment-là du film où le lieu présenté (le commissariat) semble être complètement disloqué ? En fait, le spectateur parvient à trouver ses repères grâce à une organisation spatiale construite sur le corps de Mangin que l'on retrouve et que l'on *replace* (ou *situe*) sans cesse par rapport à un autre corps plus discret. Ce corps en question est une sorte de point d'ancrage et un repère importants pour le spectateur qui pourra savoir à tout moment où il se situe et surtout où se situe Mangin dans ce vaste espace complétement éclaté (par un montage qui ne se soucie guère de créer une logique spatiale claire et ordonnée).

Les images ci-dessous montrent donc que Mangin prend place dans l'espace et se déplace dans différents lieux. Mais elles désignent également qu'un personnage en particulier a la *mission secrète* de positionner le policier dans ce vaste endroit dans lequel le spectateur pourrait très vite perdre ses repères spatiaux (sachant que le son que nous avons étudié dans les lignes précédentes a une fonction bien précise : lier les espaces dans une durée homogène. Les voix qui font les raccords sur les déplacements de Mangin, montrent bien que toute la séquence se déroule dans une certaine continuité temporelle, sans coupure ni temps mort).

Revenons donc en détail sur les plans qui présentent Mangin dans ses divers déplacements avec comme point d'ancrage le personnage que nous évoquions et que nous avons décidé de mettre en valeur grâce à *un rond rouge*, pour faciliter notre analyse.



(1) Mangin part par la droite du cadre (panoramique latéral gauche-droite)



(2) Après plusieurs plans, quelques déplacements et la scène du voyou, Mangin revient dans l'embrasure de la porte. Devient alors visible l'autre pièce dans laquelle il était quelques minutes auparavant.



(3) Après être passé aux toilettes et après ses deux rencontres avec la stagiaire, Mangin a une discussion avec son supérieur.



(4) Mangin revient vers Noria, un peu plus excité et devient odieux. Il retrouve son point de départ, là où tout avait commencé avant son circuit tortueux au sein du commissariat. Mangin revient par la droite du cadre (panoramique latéral droite-gauche).



Ces quelques images nous indiquent que Mangin est un électron libre dont l'énergie n'est jamais canalisée. Il va et vient aux rythmes des rencontres qu'il fera dans le commissariat. Mais on constate aussi que son parcours devient compréhensible dès lors que l'on repère le personnage installé derrière son bureau (désigné par un rond rouge pour une meilleure visibilité).

Ce personnage (tout comme Noria également présente dans le fond du champ dans la vignette n°2) est une sorte de repère qui aide le spectateur à se construire (inconsciemment ?) un plan des lieux et par conséquent une logique spatiale dans le parcours de Mangin.

Plus encore, cette logique du déplacement s'affirme avec le son (comme nous l'avons repéré précédemment) mais aussi avec les raccords-regards. En effet, par deux fois, lors de cette longue scène du commissariat, des personnages tourneront les yeux vers d'autres pièces de manière à orienter (stimuler) le plan suivant et de manière à lier ces pièces entre elles. Ainsi, le policier assis en face du voyou tournera les yeux vers

Mangin près de la fenêtre (scène du calepin évoquée précédemment) et ce regard précédera donc le plan où l'on retrouvera Mangin près de la vitre.

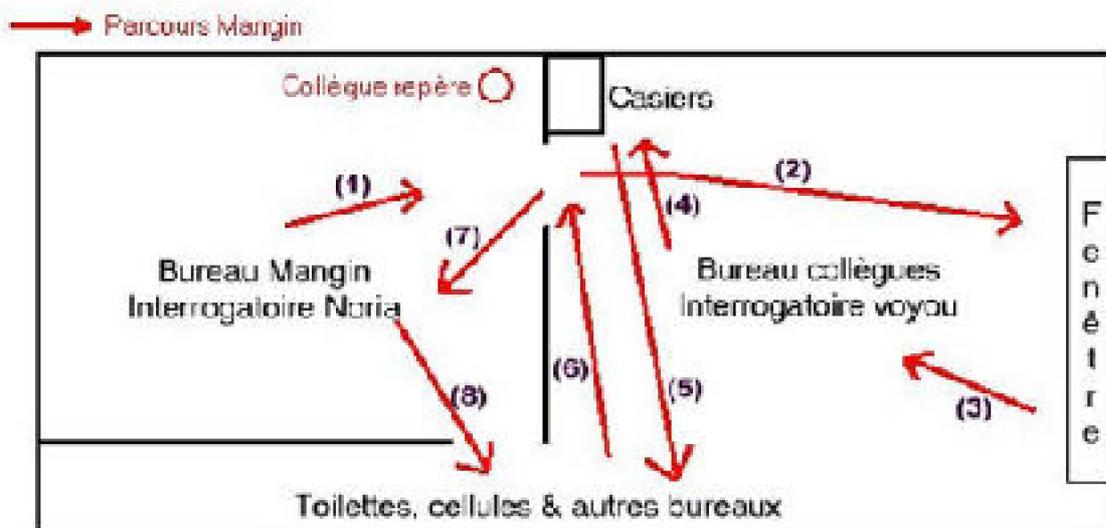
A un autre moment, juste après qu'il se soit fait sermonner par son chef, Mangin se dirigera vers le fond du couloir et tournera les yeux vers la gauche (en direction de l'homme assis derrière son bureau - cf. image n° (3) précédemment citée -). Le plan qui suivra sera logiquement celui où il retrouvera Noria dans son bureau (n° (4)).

On remarque alors que les regards des personnages en direction du hors-champ, orientent ou stimulent les plans suivants. Le regard d'un personnage dans une pièce en direction d'une autre pièce provoque systématiquement le changement de plan, la coupure et l'arrivée d'un autre plan, d'une autre pièce (celle qui était donc désignée du regard peu de temps auparavant). Le parcours de Mangin est donc créé en fonction de ces déplacements physiques mais également par la multiplicité des lieux qu'il traverse, du son et des regards qui parviennent à unifier l'espace en récréant les liens directionnels et géographiques de la séquence toute entière. De ce fait les mouvements de Mangin trouvent (auprès du spectateur) une cohérence dans ce vaste espace *a priori* désorganisé.

Aussi, nous n'aurons pu résister à créer un plan afin de schématiser le parcours du policier au sein de cet espace qui n'est pas forcément complexe ni très grand mais qui le devient dès lors que les personnages se mettent à bouger, à l'image de Mangin qui arpente les lieux dans ses moindres recoins par le biais des multiples ouvertures proposées. Comme le notait Serge Daney par le biais d'une métaphore, Mangin est un « *personnage-électron qui est sans cesse attiré et repoussé par d'autres personnages dans un trafic physique ininterrompu* ». *Tourbillon scénographique, tourbillon physique* mais aussi reflet de l'idée que ce personnage est un corps perdu, sans attaches et sans possibilité de vivre réellement *en binôme* avec un autre personnage. Nous évoquions précédemment l'éclatement spatial, la complexité des lieux et la destruction d'une certaine cohérence dans l'organisation des lieux : constatons grâce à ce schéma qu'il n'en est rien et que l'espace ici présenté est finalement assez petit, du moins plus petit qu'il n'y paraît.

Ce schéma certes grossier (dans les lignes suivantes, nous reviendrons en images et de manière plus précise sur le parcours de ce personnage), démontre à quel point l'espace peut être utilisé et devenir par conséquent dynamique par le déplacement du personnage ; mais concernant ce plan que nous avons dessiné, posons-nous à présent la question de savoir si le spectateur peut consciemment en faire autant et gérer l'espace de la même manière, en en saisissant tous les enjeux, toutes les données et coordonnées, toutes les caractéristiques en somme ?

Pour ce faire, revenons plus en profondeur sur l'idée du mouvement créé par Mangin dans le commissariat. Mangin quitte Noria et retrouve d'autres policiers ; en trois ou quatre plans *seulement*, on cassera le nez à un voyou sur un bureau, Mangin changera de veste ensanglantée



en partant à droite vers les casiers, se fera blâmer par son chef qui arrivera de la droite également, sans oublier la mise en cellule de ce personnage et les mots plus que désagréables, que Mangin (au détour d'un couloir proche des toilettes), aura pour la stagiaire qui arrivera elle aussi de la droite pour demander des explications à l'inspecteur très énervé. Nous remarquons donc beaucoup de mouvements au sein du champ ; les entrées et sorties par le cadre sont utilisées pour dynamiser ces rencontres, ce quotidien (somme toute banal) vécus par ces policiers parisiens dirigés par Mangin. Le plan-séquence n'est jamais utilisé. *On* fait plutôt appel à un découpage qui se base sur les changements de lieux que connaît Mangin. Dès que Mangin change de direction voire d'endroit, *on* coupe et *on* crée un nouveau plan jusqu'à ce que son corps ou son regard appellent une autre direction qui fera à nouveau l'objet d'un nouveau plan singulier. L'espace apparaît ainsi comme complexe, éclaté, hétérogène alors que le schéma précédent prouvait théoriquement (sous les traits de notre analyse) le contraire.

Mais, il faut reconnaître qu'il n'est pas très original d'analyser les entrées et sorties de champ des personnages comme des *simples éléments* créateurs d'un certain rythme et d'un certain dynamisme au coeur de quelques scènes. Cette constatation n'est pas spécifique à Pialat et reste une règle rhétorique habituelle et applicable à l'ensemble du cinéma.

Aussi, si l'on veut aller plus loin et déceler en quoi ce jeu avec le cadre sert une stratégie narrative bien particulière, il nous faut aller plus loin dans notre réflexion.

Reprenons la scène de l'interrogatoire que l'inspecteur fait subir à Noria.

Dans un premier temps, une séquence montre l'incapacité qu'ont les personnages à communiquer. Mangin reste calme et ne parvient pas à faire évoluer cette discussion stérile qui ne fait pas non plus progresser le récit filmique. Intervient alors le collègue de Mangin qui, comme nous l'avons dit auparavant, vient le chercher et le fait sortir de la pièce pour aller gérer une autre affaire pressante dans un autre endroit du commissariat.

Mangin s'énerve et frappe un homme soupçonné d'avoir agressé une vieille dame. Après cet épisode un peu violent et inattendu, Mangin, énervé par cette affaire, revient

vers Noria et l'agresse également. L'enjeu des sorties et des entrées de champ se situe ici-même, c'est-à-dire dans cette manière de déplacer le récit pour transformer l'état psychologique du personnage à travers une autre scène *indépendante* (*indépendante* de la ligne directrice du récit proposé).

Si Mangin sort du cadre et quitte Noria pour aller retrouver un autre homme, c'est pour changer d'attitude, pour évoluer et devenir plus agressif, de manière à revenir vers la femme et lui faire subir l'énervernement accumulé et provoqué par l'affaire précédente ou intermédiaire. On a affaire ici encore à un déplacement (narratif et psychologique) subtil où le personnage sort d'un lieu, du champ, du cadre et vit une autre situation qui l'influencera dans les actions futures qu'il vivra dans un lieu encore différent. Pialat déplace donc le discours de son film quelques minutes (le temps d'une scène) et par la sortie et le retour physiques de son personnage, il permet à une autre scène d'évoluer. Ainsi, lorsque Mangin revient voir Noria, c'est dans un état d'excitation extrême qu'il règle cette histoire (il la frappera et la renverra hors de son bureau). Cette affaire n'avait aucune issue réelle jusqu'à ce qu'il aille régler une autre histoire extérieure à celle-ci (qui nourrira donc la scène initiale). Par un effet de montage (scène de Noria + scène de la vieille dame + scène de Noria frappée), le cinéaste segmente son récit et en déplace un temps la ligne directrice pour faire évoluer le caractère psychologique de son personnage. Il crée une séquence intermédiaire dont l'action et les personnages sont en décalage avec la trame narrative générale et initiale ; cette trame narrative connaîtra une évolution dans sa finalité grâce à cette *séquence parasite*, imprévue, décalée ou déplacée par rapport à l'histoire (sup)portée par Noria. Le cinéaste utilise la scène de la vieille dame pour *donner du souffle, de l'air* à la scène initiale qui présentait l'inspecteur à bout d'efforts avec Noria.

Il déplace l'inspecteur et par conséquent la trame narrative durant quelques minutes et le personnage revient vers Noria, dans un autre état d'esprit et avec la volonté certaine de la faire parler coûte que coûte. Il sort du champ et du coup c'est la ligne directrice du récit qui prend une autre dimension en se déplaçant en même temps que le personnage.



Remarquons que lorsqu'il revient, il ne se place plus physiquement derrière son bureau comme il l'était au tout début de l'entretien mais il se positionne à côté de la

femme (en évitant de cacher le personnage placé derrière lui pour les raisons que nous définissions précédemment) ; ce changement de place marque le fait qu'il a passé un cap et qu'il devient plus proche, plus physique et qu'il a franchi la frontière, celle du bureau, celle qui lui (nous) garantissait une certaine distance avec cette femme peu bavarde. A présent, il est à ses côtés et plus présent physiquement.

Il la bousculera et énervé par l'affaire précédente, il transformera cette scène en une confrontation violente.

On coupe à chaque événement et à chaque changement de lieu.

On fait sortir et rentrer, partir et revenir hors du cadre, des personnages qui ne cessent jamais de bouger, dont les trajectoires se croisent et symbolisent de manière très subtile, l'impossibilité de se rencontrer hors du conflit, hors du désespoir, hors de l'échec.

On segmente pour faire ressortir le fait que plusieurs affaires policières sont traitées en même temps dans le commissariat et pour insister sur le fait que de nombreux personnages (supérieur, stagiaire, *simples* policiers, malfrats) sont présents et se côtoient dans de nombreux lieux et dans une ambiance complètement floue et désorganisée, parce que dynamique et énergique ; tout le monde va *ici et là*, en traversant des terrains différents que l'*on* nous montre par des *plans autonomes* (détachés du *reste*, c'est-à-dire d'une vue globale de l'environnement spatial - pas de plan large -).

Mais comme nous venons de le voir, *on* coupe et *on* provoque des entrées et sorties de champ, pour faire évoluer les personnages, leur état psychologique et les réactions qui suivront.

Quelques photographies (tirées de cette longue séquence et replacées dans l'ordre chronologique) et nos quelques commentaires pourraient traduire de manière plus démonstrative le poids de ces déplacements physiques :



(a) Mangin quitte Noria (dans le fond) pour aller régler l'affaire du voyou.



(b) Mangin, dans la pièce où est présent le voyou, lit le calepin de Noria.



(c) Après avoir frappé le voyou, Mangin pose sa veste et se dirige aux toilettes pour nettoyer sa chemise ensanglantée par le nez cassé du voyou.



(d) Mangin se rend aux toilettes après avoir traversé un long couloir. La stagiaire l'interpelle sur ses méthodes un peu violentes à son goût.

Le passage de Mangin aux toilettes est en quelque sorte le *pic*, le *sommet*, le point d'équilibre de son déplacement, puisqu'en sortant il devra faire le chemin inverse pour aller retrouver Noria. Son trajet est en quelque sorte pyramidal (▲).

Il navigue dans le commissariat et la première partie de son trajet prend fin aux portes des toilettes lorsqu'il rencontre la stagiaire.

La seconde partie de son parcours (présentée dans la page suivante, également en quatre vignettes) commence aux portes de ces mêmes toilettes lorsqu'il retrouvera encore une fois la stagiaire qui finira de lui dire ce qu'elle pense de ses méthodes.

Ce deuxième parcours en sens inverse est donc un retour de Mangin vers Noria qu'il a abandonnée quelques minutes pour une autre affaire (plus urgente ?).



(e) Mangin sort des toilettes et croise à nouveau la stagiaire avec qui il échange quelques mots sur la réalité du terrain.



(f) Mangin enfila à sa veste (on comprend alors qu'il se situe à ce moment là dans la pièce où a eu lieu l'incident avec le voyou). Il se fait sermonner par son supérieur hiérarchique.



(g) Mangin vient terminer son interrogatoire avec Noria qu'il molestera et placera en cellule avant d'aller boire un verre avec ses collègues.



(h) Fin de la séquence et dernier plan. Mangin parle de la querre avec l'un de ses collègues dans une autre pièce (près des cellules que l'on a repérées *explicitement* et précédemment lorsque Mangin est allé aux toilettes, qui se situent donc tout près - nous le supposons - de ces cachots).

Ces photographies tirées du film, mettent l'accent sur les déplacements de Mangin (que l'on avait, dans les pages précédentes, matérialisés par un schéma fléché) qui est donc sur deux affaires en même temps et qui doit changer de lieux constamment (son bureau (a), la salle où le voyou se fait interroger (b & c), les toilettes où il croisera la stagiaire (d & e), la pièce où il croise son chef (f), son bureau à nouveau (g) et enfin et le hall près des cellules (h).

Ses sorties et entrées de champ, motivées par son état psychologique, dynamisent donc le cadre qui devient donc *un espace sans arrêt extensible, élastique, imperceptible, jamais scellé et toujours énergique ou actif (en constante activité venue de l'intérieur ou de l'extérieur)*. Le réalisateur crée en somme, un cadre toujours prêt à accueillir un corps dynamique et créateur d'une nouvelle situation. En ce sens, les abords du champ sont une porte grande ouverte ; *pour preuve*, l'intervention *inutile* d'un homme (**X**) qui fera un aller et retour près de Mangin et de son chef (*inutile* d'un point de vue purement narratif



c'est-à-dire sans aucune conséquence directe dans l'évolution des personnages qui l'entourent).

Il vient et repart.

Sa présence dynamise le champ, crée du mouvement, de la vie, une certaine tension au sein de la scène, au cœur de l'espace où *tout* bouge, où *tout* devient instable et imprévisible, voire presque *ingérable* (*ingérable* pour Mangin, pour ses collègues, pour Noria, le voyou et surtout pour nous, spectateurs). Ce personnage entre et ressort aussitôt par la gauche sans rien dire à personne ; à quoi sert cette intervention si ce n'est pour rajouter une certaine vie ou tension au sein du champ mouvementé, tourbillonnant ?...Mangin dans son parcours ne crée-t-il pas lui-même un tourbillon qui emporte tout sur son passage ?

Cette activité au sein du champ (et aux abords du cadre) a très vite fait l'objet de multiples réflexions comme en témoigne cet extrait emprunté à Serge Daney qui voit, en ces déplacements de corps, l'origine même de l'esthétique du cinéma créé par Pialat. Les déplacements du corps de l'acteur (*et dans un second temps seulement, du personnage*) qui flirte sans cesse avec les bords du cadre filmique, seraient selon lui la matière première de la création 'pialatienne', une forme de figure de rhétorique physique et propre au cinéma et à sa dimension esthétique.

« Des personnages compliqués, mal dans leur peau, rivés ensemble, seuls. Alliances impossibles, fuite en avant, gravité. 'Quelques fois - écrit un météorologue - la dépression atteint un chiffre si bas qu'elle fait ventouse soulevant en spirales l'eau de la mer, le sable des continents tandis que le vent de l'anti-cyclone qu'elle a attiré autour d'elle tourne avec une telle violence qu'il enlève le toit des maisons et fauche les arbres' Retenez bien ces mots : 'dépression', 'ventouse', 'spirale', 'violence', 'maison' : nous sommes chez Pialat, pris dans le mouvement qu'il imprime à ses films. Le cinéma, nous dit-on, c'est du mouvement. Mais quand on voit 'A nos amours', comment se contenter de ce

truisme pâle ? Il y a toutes sortes de mouvements. Des danses, des trances. (...) Un cyclone (car c'est ce dont parlait le météorologiste) est un mouvement tournant. Comme tout cinéaste un peu conséquent, Pialat n'invente pas seulement des personnages et des péripéties (ce serait mesquin), il invente l'espace autour d'eux. Invisible, incertain mais très réel. Dans l'espace d'"A nos amours", perturbé s'il en fut, les personnages accélérés comme des particules, tournent les uns autour des autres et perdent le Nord. Ils sont comme des cosmonautes en apesanteur qui, quand bien même ils ne peuvent plus se supporter, ne pourraient plus jamais se le dire en face. Un rien les déporte, un rien les fait revenir (...). C'est la caméra qui dégage un espace au coeur de la mêlée : trop près des coups pour les voir partir, trop loin de l'émotion pour ne pas la voir fuir. A cause de ce mouvement tournant. Le cyclone choisit des corps, des matières, des couleurs, des mots, et il ne les lâche plus. »¹⁰³

Avec l'image du « cyclone dévastateur », Serge Daney démontre à quel point le corps et ses mouvements peuvent être créateurs de confrontations, de rencontres et de séparations, donc *par la force des choses*, d'histoires.

Mais plus encore, Serge Daney utilise les mots « spirale », « tournoiement », « gravité » etc. ; si le déplacement des corps est à l'origine d'une quelconque avancée narrative, il faut ajouter que le mouvement créé, est, la plupart du temps, circulaire. C'est bien un type de mouvement tourbillonnant, circulaire que Mangin emprunte et provoque. Il quitte Noria qu'il retrouvera à la fin de son parcours ; une boucle est formée par son déplacement physique. Mais entre-temps et en plein milieu de son parcours, il aura notamment franchi cette fameuse porte des toilettes (derrière laquelle il disparaîtra quelques secondes avant de revenir quelque peu transformé « psychologiquement parlant »). Ces toilettes situées à mi-parcours, sont une sorte de sas, de lieu intermédiaire, de passage déterminant dans le cheminement et l'évolution du personnage.

Dès lors qu'il aura passé les portes de ce lieu, il devra revenir à son point départ et faire le chemin inverse dans un autre état psychologique, plus violent et plus décisif. C'est donc en ce sens que son mouvement circulaire devient narratif ; il symbolise le changement d'attitude ou d'état d'esprit du personnage qui aura ainsi une certaine influence sur la suite du récit. En l'occurrence, le parcours de Mangin racontera la manière dont il évoluera psychologiquement à travers une affaire qui conditionnera son attitude dans une autre histoire qui n'avait au départ aucune issue réelle.

L'image du cyclone est bien appropriée dans la mesure où l'on sent qu'un *corps-pivot* a la capacité ou le rôle *d'embarquer, d'aspirer*, tous les autres corps du film dans un mouvement collectif créateur de sens. Ce sens, c'est celui que l'on attribue aux rencontres, aux vies vécues par des personnages qui, quoi qu'ils en disent ou qu'ils puissent faire, sont accrochés les uns aux autres.

Dans *Police*, le corps de Depardieu *fixe et déploie* les mouvements des autres personnages qui n'ont de cesse de jouer (comme lui) avec le cadre. Les va-et-vient des personnages reflètent leur besoin de ne jamais rester immobile dans un environnement instable qui n'offre qu'errance et départs...ce jeu avec le cadre est-il une métaphore ou le moyen de *rendre visible* cette versatilité, cet égarement profond, ce déséquilibre

¹⁰³ Serge Daney, « *Pialat dans l'oeil du cyclone* » in *Libération*, 16 novembre 1983.

traumatisant ? Le cadre et ses transgressions physiques reflètent-ils cet *état ou ce caractère psychologiques fébriles et d'instabilité constante* ?

Suzanne, dans *A nos amours*, est un corps dépendant d'une crise familiale où la violence est reine. Elle est indéniablement *accrochée* aux corps de son frère et de sa mère, qui veulent gérer sa vie amoureuse ; en témoigne la scène où elle est rouée de coup et se retrouve malgré elle sur le canapé, avachie sur sa mère et rivée à son frère.¹⁰⁴

Philippe, dans *La Gueule ouverte*, est *dirigé* par la maladie de sa mère, qui oblige tous les membres de la famille à se retrouver pour l'accompagner dans ses derniers jours.

Dans *Le Garçu*, les déplacements de Gérard d'une femme à l'autre, d'une famille ou d'un lieu à l'autre, montrent à quel point tous les personnages du film sont condamnés à être attachés constamment à ce *corps-porteur*, influent et puissant.

Il emporte tous les personnages dans son sillage et les personnages semblent vivre au rythme de Gérard et non à leur propre rythme (Jeannot le reprochera d'ailleurs à Sophie en lui disant qu'il ne représente rien pour elle pas et que seul Gérard semble vraiment compter à ses yeux). Le corps de Gérard, qui fait irruption dans l'appartement à n'importe quelle heure de la nuit pour offrir un cadeau à son fils, est un autre exemple de ce mouvement tournoyant qui *aspire tout* sur son passage.

Le corps de Gérard *s'infiltré* ou *s'impose* dans un lieu (en l'occurrence dans le logement de son ex-femme qui vit avec une autre personne) et crée un mouvement collectif (inexistant jusqu'alors) qui dynamisera une scène de manière imprévue.

Mais lorsque l'on évoque le mouvement tournoyant du corps, on peut une fois de plus traduire cette idée au premier degré de sa signification ; en effet, si l'on s'appuie encore une fois sur *Police*, et sur une autre scène en particulier, on remarquera que les déplacements physiques des personnages concernés, créent une sorte de boucle et symbolisent le type de rapports qu'ont les personnages entre eux.

Ils s'évitent, se percutent, se cherchent, se repoussent et s'attirent. La scène que nous allons analyser à présent, représente à petit échelle l'ensemble des relations humaines entretenues par les personnages de Pialat au sein de ses films ; à savoir qu'au travers de cette ronde des corps, on peut déceler l'ensemble des rapports qu'entretiennent les personnages à plus grande échelle. On avait déjà vu cet effet dans la scène de l'interrogatoire précédemment analysée, cependant, on retrouve cette ronde des corps, ce travail sur le déplacement circulaire (toujours par des entrées et sorties de champ très travaillées par la mise en scène) dans une scène précise : celle de la rencontre à l'hôpital.

Mangin et ses collègues vont interroger l'un des frères Slimane, Maxime. Autour du lit, ils tentent d'obtenir quelques informations mais le témoin est peu bavard.

¹⁰⁴ « Le passage d'un partenaire à l'autre est à chaque fois la confirmation de cette déception et de sa solitude. Elle change de partenaire pour fuir le précédent. » Plus qu'un mouvement circulaire, Jacques Kermabon parle de fuite en avant pour Suzanne, d'abandon physique presque incontrôlé, de perte ou de mise en danger de son propre corps pour éviter justement d'être embarquée dans cette spirale familiale qui avale tout sur son passage et qui génère violence et rancœur de la part d'un frère jaloux et d'une mère hystérique. Jacques Kermabon, « Pialat, peintre du vide » in *La Revue du cinéma* n°389, décembre 1983.

Si nous revenons un peu plus en avant dans la scène en question, ce sont Noria et Lambert qui viennent d'abord, quelques minutes avant l'arrivée des policiers, lui rendre visite.

L'effet circulaire sur lequel nous voulions mettre le doigt, se traduit par un mouvement de caméra. Ainsi, un premier plan présente Noria et Lambert côté fenêtre et près du lit en train de questionner Maxime sur ses actes et son état de santé apparemment sans grande inquiétude. Ensuite, Lambert au cours de la conversation, interpelle une infirmière qui passe dans le couloir pour lui demander « *quelque chose contre le mal de tête* » ; il s'en va avec elle pour prendre son aspirine, acte qui, en passant, est *complètement déconnecté* de la situation précédente. Maxime, au même moment, sort du champ lui aussi pour aller aux toilettes. C'est à ce moment précis que la caméra pivote de 360° pour se mettre à *la place* de Noria qui reste donc seule dans le plan et dans la chambre. Seule, Noria en profite pour s'emparer des clefs de l'appartement de la famille où se trouve l'argent, dans le but d'aller le dérober.

Pourquoi un tel mouvement de caméra ? En fait, ce déplacement de caméra est subtil et surtout utile dans la mesure où il va permettre *de rendre dynamique le champ*.

Après le pivotement de la caméra, Noria est seule près de la table de nuit de Maxime et libre de pouvoir fouiller et voler ce qu'elle voudra (en l'occurrence les clefs du logement). La caméra a bougé non seulement pour *bien* montrer l'acte de Noria mais également pour mettre en valeur les deux hors champs (matérialisés par deux portes) desquels pourront surgir à tout moment Lambert et Maxime qui reviendront bien à un moment donné...mais quand ?

Ainsi, la caméra, son déplacement et son cadrage, mettent en situation de danger Noria, qui pourra à tout instant se faire surprendre par l'un des deux hommes qui resurgiront, quoi qu'il en soit. Ce cadrage est créé de telle manière que la porte des toilettes soit présente sur la gauche du cadre et que le couloir au fond du cadre soit également un espace ouvert et dangereux parce que trop visible. Le hors-champ et la possibilité qu'il devienne l'endroit d'où pourra surgir un corps à tout moment, sont donc une manière d'instaurer un danger pour la femme car le spectateur voit le visage de Noria en amorce au premier plan et derrière *ce personnage en danger*, il aperçoit les deux ouvertures du fond. Le champ devient un *espace dynamique* car deux corps peuvent à tout moment surgir de deux endroits différents.

Le mouvement de la caméra évoqué précédemment (un pivotement à 360°) aura donc permis ce *transfuge* d'un espace fermé au départ (les personnages étaient au tout début coincés entre le lit de Maxime et la fenêtre et ne pouvaient pas évoluer dans ce champ trop étroit) à un espace dynamique (où les corps ont pu devenir des objets de tension au sein du champ).

Après avoir vu Noria, seule dans le cadre, Lambert et Maxime reviennent tous les deux près d'elle. Ils discutent encore et lors de ce nouvel échange, la caméra située côté fenêtre nous permettra de voir Maxime entrer dans son lit, sous ses draps. Pour finir, un dernier plan viendra conclure cette rencontre et montrera Lambert et Noria partir dans le couloir de l'hôpital qu'ils quitteront, non sans avoir rencontré l'équipe de Mangin, venue également rendre une *petite* visite (mais pas pour les mêmes raisons) à Maxime.

Cette scène où Noria et l'avocat croiseront Mangin et ses deux collègues dans le couloir de l'hôpital, est beaucoup plus démonstrative que la précédente.

L'effet circulaire, que nous évoquions auparavant lorsque nous voulions mettre en relief les déplacements dynamiques des corps au sein du cadre, y est beaucoup plus présent.

Noria et Lambert quittent donc la chambre de Maxime et la caméra (épaule) les suit dans le couloir. Au bout, Mangin, son collègue marseillais et la stagiaire (M^{elle} Verdet) entrent dans le cadre par la gauche et viennent immédiatement à leur rencontre.

Au sein d'un même mouvement, au coeur d'un unique plan-séquence très maîtrisé, Pialat propose plusieurs déplacements au sein du cadre, déplacements de corps qui auront comme but premier de dynamiser la rencontre tant attendue entre Mangin et Noria (qui se retrouveront après l'interrogatoire énergique vécu quelques jours auparavant).

Il y a donc un sens premier (la rencontre entre deux êtres qui vivront une passion éphémère) et d'autres *micro-sens*, (sortes de *mouvements physiques satellitaires* qui auront pour vocation de donner de la consistance à cette rencontre imprévue). Le cadre devient alors une plate-forme *remplie* de trajectoires et de mouvements physiques assez travaillés, que le spectateur suivra en gardant à l'esprit que le pivot de la scène de ce plan-séquence, reste le couple Mangin-Noria.

Dès que les deux groupes de personnes se rencontrent, c'est tout d'abord la stagiaire (X) qui réalise, par son déplacement une boucle ; elle sort du cadre et revient dans le champ pour réaliser un arc de cercle par la droite. Elle tourne autour de Mangin et Lambert (Richard Anconina) qui discutent au centre du cadre.



Après ce mouvement physique quasi-circulaire qui n'aura aucune autre fonction que d'apporter du mouvement à la scène (en effet, ce déplacement ne génère aucun acte ni aucune discussion particulière et plus encore, il ne fait rien dire de précis au personnage qui restera muet), Lambert (X) sort du cadre par la droite et passe donc en hors-champ pour laisser Mangin libre de s'approcher de Noria (ce qui paraît quand même un peu

insolite lorsque l'on sait que l'avocat a pour principale mission de rester avec son client pour éviter tout dérapage avec la police).



Mais Pialat fonde donc ce plan-séquence sur cette rencontre presque impossible et le spectateur y croit ; il y croit car les personnages secondaires vont manifester leur présence autour d'eux comme pour briser une sorte de *fausse complicité* qui aurait pu naître s'ils n'avaient pas été là.

Dans un troisième temps, c'est autour du collègue marseillais (X) (après la stagiaire et Lambert) de marquer son empreinte physique au coeur du cadre. Il arrive dans le champ par une intrusion (en effet, il avait disparu pendant quelques minutes mais réapparaît apparemment sans raison) venue de la gauche ; petit à petit, lors de la discussion entre Mangin et Noria, il tourne autour d'eux dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, n'hésitant pas d'ailleurs à *boucher* quelques instants le champ, par son corps sans cesse en mouvement. Son déplacement s'arrêtera dès qu'il aura accompli une boucle (360°) et qu'il sera revenu à son point de départ, sur le côté gauche du cadre.



Aussi, juste après cette discussion qui s'arrête dès que le marseillais stoppe son mouvement (à moins que ce ne soit l'inverse à savoir que le marseillais stoppe son déplacement à la fin de la discussion entre Mangin et Noria), la stagiaire et Lambert réapparaissent dans le champ par la droite (alors qu'ils devaient, on le suppose, discuter tous les deux en hors-champ) pour revenir au centre et dire au revoir à Mangin, abandonné quant à lui par Noria décidée à partir et à sortir du champ, également par la droite.

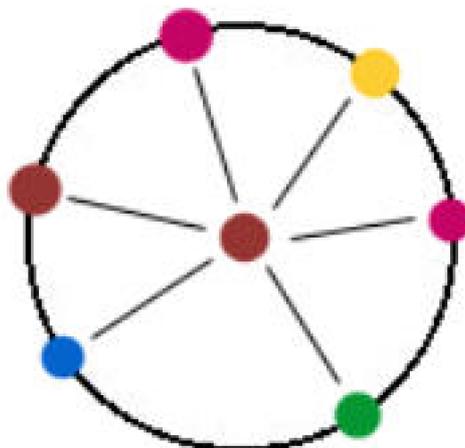
Après quelques réflexions de Lambert adressées à la stagiaire et après le corps à corps de Mangin adressé à son ami Lambert (il se jette sur lui et le pousse dans une chambre fermée et donc en hors-champ, *preuve* que le corps est encore une fois la parole unique et brutale des personnages 'pialatiens'), Lambert quittera Mangin et sa collègue par la droite du cadre pour rejoindre Noria, seule dans le couloir et prête à quitter l'hôpital.

Cette scène, qui, rappelons-le, est aussi un long plan-séquence, permet de créer des rencontres physiques et une dynamique générée par les entrées et sorties du champ mais également générée par les déplacements des corps au sein même du cadre qui connaîtra donc toujours des mouvements, des « spirales », des « tournoiments »

internes (souvent venus de l'*extérieur*). Dans cette scène, les corps passent, repassent, sortent et reviennent, fuient et s'attirent, en créant toujours des mouvements circulaires qui démontrent à quel point ils sont, *mine de rien*, (r)attachés, reliés les uns aux autres, comme si, cette affaire de drogue, d'argent ou de cœur et de sexe pouvait tout emporter sur son passage, entraînant chaque personnage, chaque corps dans son sillage, dans une spirale jusqu'à l'épuisement ou la rupture venus de l'un des deux camps.

Ces mouvements physiques symbolisent ici et à petite échelle, l'idée que les différents clans se confondent et qu'il existe une contamination entre le monde de la justice (Lambert), celui de la Loi (Mangin et ses collègues) et de la petite truanderie (Noria et Maxime alité). Dans ce plan-séquence, les corps bougent et *démontrent* par ailleurs les enjeux de ces rencontres insolites où chacun des personnages va, à un moment donné dans le récit, tenter de tirer son épingle du *jeu*. Cette scène, et ce plan-séquence plus précisément, annonce déjà le type de rapports d'attraction et de répulsion que les personnages vivront les uns avec les autres. Ce plan assure la base des relations énergiques qu'entretiendront les personnages.

Cette idée selon laquelle les corps tournent les uns autour des autres créant ainsi des liens dynamiques entre les personnages, pourrait être relayée par les réflexions de Jean-Louis Schefer. Ce dernier évoque notamment dans son ouvrage *Images mobiles*, les rapports de proximité et de distance entre les atomes, les particules et leur centre, qu'ils sont toujours en train de rechercher par le mouvement.



La recherche et la référence d'un centre, semble être la motivation et le fondement de notre existence sur terre et démontre comment une réflexion sur *l'infiniment petit* peut être transposée sur notre propre *espace-temps* dans le monde auquel nous appartenons et que nous constituons par notre présence et nos différents mouvements. La question pourrait être : ce qui nous constitue en tant qu'être humain (le déplacement des atomes et des électrons qui constituent notre être profond) ne serait-il pas ce qui génère notre comportement et nos déplacements au sein du monde dans lequel nous vivons ?

N'y aurait-il pas un lien à faire entre ces deux niveaux, entre *ce qui nous paraît lointain (l'infiniment petit)* et ce qui nous apparaît comme *très proche et bien réel (l'infiniment grand c'est-à-dire l'univers dans lequel nous vivons)* ?

Car d'un point de vue scientifique, on sait que l'atome peut être détourné de son parcours, de son centre à cause de chocs, de pressions, de poussées de températures ; c'est le cas pour les corps des personnages qui gravitent souvent autour d'un *personnage-pivot* qui, à cause de chocs ou de pressions extérieurs, peuvent s'en détourner pour se projeter sur des chemins ou trajectoires diverses. Mais plus encore, si nous considérons le déplacement des électrons qui constituent entre autres l'atome, on remarque qu'un seul (quelques fois deux mais pas plus) électron gravite sur le premier rayon d'énergie présent autour du noyau dur central.

Dans *A nos amours*, Suzanne est réellement le seul corps à graviter autour du père.

On pourrait dire la même chose de Philippe dans *La Gueule ouverte* ou de Gérard dans *Le Garçu* qui sont des corps solitaires et qui gravitent autour d'un père présent et référent. Evidemment d'autres personnages gravitent autour de ce père (on pense à Robert, Nathalie ou Sophie respectivement présents dans les trois films évoqués précédemment) mais ils se situent et circulent à un autre niveau (plus éloigné du centre). Les rapports qu'ils entretiennent avec le père en question sont moins intimes car il y a l'importance de la filiation naturelle qui refait surface.

Il est intéressant de lire comment cette recherche éternelle et métaphysique du *centre* peut être orientée vers la quête d'un père perdu (le noyau dur), responsable de ces déplacements...selon Jean-Louis Schefer, l'expression de la loi est à trouver dans cette recherche mobile du centre qui se réalise par la rupture des distances qui séparent les corps (les molécules) les uns des autres.

« Il y a dans le monde d'Edgar Poe un centre d'émission, d'« irradiation » à partir duquel les particules se diffusant, comme on peut l'imaginer par des séries d'écrans situés à des distances croissantes de ce centre, perdent leur agglomération. Il faut donc qu'ils tendent non pas vers ce centre qui les réunit mais gravitent vers l'unité qui fera leur masse, ou qu'ils « gravitent ». « Pourquoi, puisque c'est vers l'unité que ces atomes s'efforcent de retourner, ne jugeons-nous pas et ne définissons-nous pas l'Attraction comme une simple tendance vers un centre ? - Pourquoi, particulièrement vos atomes, les atomes que vous nous donnez comme ayant été irradiés d'un centre, ne retournent-ils pas tous à la fois en ligne droite, vers le point central de leur origine ? « Je réponds qu'ils le font ; mais que la cause qui les y pousse est tout à fait indépendante du centre considéré comme tel...Chaque atome, formant une partie d'un globe généralement uniforme d'atomes, trouve naturellement plus d'atomes dans la direction du centre que dans toute autre direction ; c'est donc dans ce sens qu'il est poussé, mais il n'y est pas poussé parce que le centre est le point de son origine. Il n'est pas de point auquel les atomes se reliant. Il n'est pas de lieu, soit dans le concret, soit dans l'abstrait, auquel je les suppose attachés. Rien de ce qui peut s'appeler localité ne doit être conçu comme étant leur origine. Leur source est dans le principe Unité. C'est le père qu'ils ont perdu. C'est là ce qu'ils cherchent toujours, immédiatement, dans toutes les directions, partout où ils peuvent le trouver, même partiellement. » (...) Le père est le mystère d'une origine et la compulsion de retour de la matière, même dans son infinie dispersion. »¹⁰⁵

La séquence filmique analysée précédemment soulève également l'idée que chez Pialat,

à défaut d'un récit trop présent et trop dominateur dans une scène, ce sont, comme dans un tableau finalement, les traits tirés par les corps, les trajectoires prises par les personnages, les chocs physiques, qui *attirent notre oeil spectatorial*. Le film est une toile qui se compose avant tout de tournolements, de déplacements physiques, créateurs d'une *dynamique esthétique* et de nouvelles directions narratives, que ce soit dans le film entier, sur le fond (comme nous l'avons vu dans les deux parties précédentes) ou au sein même du cadre, en surface (comme nous venons juste de le voir avec l'exemple de *Police*).

Quels rôles ont les personnages qui entourent Mangin et Noria (qui sont les deux seuls personnages capables, par leur éventuelle relation amoureuse, de construire un récit, une histoire...leur histoire) ? Quelles fonctions ont ces corps présents dans le cadre si ce n'est de mettre en mouvement cette rencontre, qui deviendra une vraie liaison par la suite ? Mais plus encore, les déplacements de ces corps, leur parcours et leur manière de se mouvoir n'expriment-ils pas aussi le besoin qu'a le personnage de signifier son existence et son identité ? Ne doit-on pas déceler, dans cette volonté de bouger, l'envie de prouver sa liberté vis-à-vis d'un cadre, d'un champ, d'un récit, d'une narration, d'un film où *tout semble possible et « ouvert »* ?

Mangin et Noria, entourés par ces corps sans cesse en mouvement et constamment accrochés à eux, représentent l'amour impossible où *tout n'est finalement que trop mobile, trop instable, trop mouvementé* ; cette scène montre qu'ils ne pourront jamais être seuls et libres ou *libérés de tout* et que, toujours, autour d'eux, veilleront les autres (la justice incarnée par Lambert et la police incarnée par les collègues) et peut-être quelque part, *très loin*, l'ombre du père (*le noyau primaire*) oublié, présent par son absence et initiateur de tous leurs déplacements.

Le mouvement physique comme créateur ou rampe de lancement de la narration : voilà finalement le fondement de notre thèse dont la réflexion à peine émergée ne demande qu'à se développer...

Aussi, le choix d'un plan-séquence, montre à quel point la liberté du corps et de ses mouvements compte dans une conception esthétique fondée sur le déplacement des personnages, dans ou hors du cadre ; la coupure n'existant plus, ce sont l'espace et le temps qui sont vécus *entièrement et immédiatement*.

Aucun montage ne viendra recréer un mouvement du corps qui doit donc s'exécuter *tout de suite* et qui ne connaîtra aucun sauvetage futur. La gestion du temps et de l'espace est totale et surtout respectée ; la liberté physique des personnages l'est aussi par conséquent. Car c'est dans la mise en place d'un dispositif filmique précis que la rhétorique du corps pourra prendre un sens.

Comment est envisagée la mise en scène filmique du corps dont l'expression devra être *totale, pleine et sans limite* ? Quelle(s) liberté(s) lui sont offertes dans une stratégie filmique qui, ne l'oublions pas pour finir notre première partie, doit prendre en compte et s'appuyer sur le cheminement et le travail d'un spectateur qui « coopère » d'une certaine

¹⁰⁵ Jean-Louis Schefer, « Dialogues imaginaires - atomes - » in *Images mobiles - Récits, visages, flocons -*, op. cit., pp. 80-81.

façon, quoi qu'on y fasse (et c'est le but de toute narration), avec le film proposé ?

I.4 Du déplacement spectatorial

a). La coopération interprétative du spectateur

La possible mise en échec d'une coopération avec le spectateur, le déplacement du spectateur au coeur de la narration, représentent un objet de réflexion qui s'impose logiquement à nous dans la mesure où nous avons, jusqu'à présent, tenté de démontrer que le récit 'pialatien' se fondait sur une déroute constante et une destruction accrue des repères « classiques », qui participent à l'idée d'un certain « fonctionnement narratif ».

En évoquant justement ce « fonctionnement narratif » que nous qualifierons donc (pour emprunter un raccourci ou faute de trouver mieux pour le moment) de « classique », nous nous appuyons sur l'idée d'un certain respect de la linéarité basée une cohésion spatiale, sur la volonté de travailler (notamment par le montage) le flux narratif sans détours et de manière à ce que le spectateur ne soit pas engagé dans une coopération trop complexe avec la dite « narrativité » filmique.

Aussi, le degré de complexité de son engagement intellectuel vis-à-vis du film, pourrait dans notre cas (ou dans tous les cas ?), se définir et s'évaluer en fonction des efforts qui lui sont demandés par la narration pour pouvoir accéder à la compréhension du récit. Notons au passage que l'idée d'employer l'expression « cohérence narrative » nous a traversé l'esprit mais n'a pu être retenue dans la mesure où la compréhension du récit dépend justement du travail effectué par chaque spectateur et non pas forcément d'un travail narratologique effectué par le cinéaste.

Par conséquent, la mise en échec de la coopération entre la narrativité et le spectateur n'est en rien liée à la cohérence du récit (quels critères peuvent en effet nous permettre d'évaluer un quelconque degré de cohérence narrative au sein d'une oeuvre filmique précise ?), mais reste plutôt basée sur l'impossibilité que peut avoir le spectateur à s'appropriier les éléments ou signes narratifs distincts au sein du film.

C'est donc plus la mise en forme du récit que ce fameux récit lui-même, qui nous interpelle à présent lorsque nous abordons l'idée d'une coopération entre le spectateur et le film.

« Qui peut alors soutenir que le spectateur est un être passif devant ce qu'il vient de voir ? Il est possible que l'on n'ait pas encore pris toute la dimension d'une remarque, qui a pourtant donné son titre à une émission littéraire « lire c'est écrire », que celle formulée un jour par Jean-Luc Godard - regarder un film c'est déjà faire du cinéma - résonne aujourd'hui encore comme une provocation. J'y vois plutôt un respect rare pour le public de la part d'un auteur souvent accusé de s'en moquer quand ce n'est pas le flatter, lui donner « ce qu'il attend » mais plutôt l'aimer en lui offrant en partage cela même qu'il n'osait désirer. Tout au contraire, les films attendus, ceux qui arrivent toujours à point bâtissent leur

***succès auprès du public sur la satisfaction minimale d'une demande pauvre (...). Raconter une histoire au lieu de construire un dossier c'est peut-être en tout premier lieu penser autrement son rapport au spectateur, ne pas le considérer comme acquis grâce au sujet traité mais comme devant toujours être conquis par l'histoire que le film raconte, créer des suspenses autour d'enjeux qui demain paraîtront peut-être dérisoires mais qui dans le temps du film deviennent la chose la plus importante au monde (Kiarostami par exemple). Le cinéma documentaire travaillant directement sur le réel, on voit bien pourquoi il dispose pour cela d'atouts spécifiques : si le film parvient à construire ces enjeux, le fait même que ceux-ci soient également des enjeux dans la réalité ne peut que jouer dans le sens de l'élévation de leur puissance. Raconter une histoire c'est s'inventer un interlocuteur et faire le film avec lui. Ecouter cette histoire c'est faire résonner son imaginaire, le stimuler grâce au verbe d'un autre. Une histoire ce n'est pas une démonstration mais plutôt une monstration qui n'appelle pas tant l'acquiescement du spectateur que sa mise en mouvement (c'est aussi ce que signifie le mot émotion). Le cinéma documentaire a autant besoin d'histoires, de personnages, de dramatisation (au sens de progression, de rythme du récit) que le cinéma fictionnel a besoin d'effets de réel. La simple captation de la vie, du temps long, la parole désincarnée ne produisent rien, en tous les cas pas d'effets de réel auxquels le spectateur peut croire et s'accrocher. Dans leur extrême diversité, les films documentaires qui font une place au spectateur sont toujours ceux qui satisfont à des exigences narratives. Raconter une histoire, c'est supposer un spectateur. »*¹⁰⁶**

Ce long extrait, que nous avons décidé de mettre en avant, nous renvoie à notre propre réflexion ; ainsi, le principe de toute narrativité filmique serait fondé sur le *travail accompli* ou sur la démarche d'une écriture adoptée par le cinéaste, pour que le spectateur puisse se déplacer et recevoir par conséquent le film en produisant notamment du sens autour du récit et de la mise en scène, de manière à ce qu'il puisse faire sienne l'oeuvre toute entière (en accord avec les choix initiaux et la volonté de départ de l'artiste ?...telle est la question qui surgit en second lieu).

La conception d'une oeuvre repose donc sur les liens étroits et interdépendants et les déplacements de sens possibles qui existent entre les actes propres au cinéaste (qui raconte) et ceux propres au spectateur (qui regarde, voit et lit).¹⁰⁷

La subtilité d'écriture qui en découle, se fonde ainsi sur le déplacement du spectateur qui doit s'approprier le film en produisant du sens mais pas n'importe quel sens ; c'est l'idée phare qui ressort d'un entretien entre Jean-Louis Comolli et André S. Labarthe qui s'interrogent sur la relation et le travail qui s'installent entre un cinéaste et les multiples spectateurs qui verront son film. Il s'agit pour le cinéaste de *transporter* le spectateur au sein de son film (de *le mettre en mouvement* si l'on veut reprendre une expression utilisée par Gérard Collas dans l'un de ses articles cité auparavant), ce qui correspond ni plus ni moins à la mise en place d'un parcours de lecture.

« (...) Il y a des cinéastes qui ont su fabriquer un spectateur à qui ils donnent les moyens de travailler avec sa liberté, c'est-à-dire de s'engager dans et par les

¹⁰⁶ Gérard Collas, « Raconter une histoire, c'est supposer un spectateur » in *Images documentaires* n°31, 2ème trimestre 1998.

choix qu'il fait pour trouver le sens du film. La plupart des cinéastes, notamment américains, travaillent à maintenir l'agitation du spectateur. Ils l'hypnotisent et lui dictent son comportement. On sait bien que le cinéma a à voir avec l'hypnose, mais ce n'est pas de ce cinéma que je parle. Je parle d'un cinéma de l'éveil, au contraire. Et pour ce cinéma-là, dès l'instant où le film est projeté, on comprend que le sens n'est pas, ou pas seulement, le problème du réalisateur, c'est le problème du spectateur qui doit fabriquer le sens avec les épisodes frustrants, car la frustration est nécessaire pour faire appel d'air, pour que le spectateur se sente invité à fabriquer un sens. Un sens qui aura été, en quelque sorte, prévu par le metteur en scène. On le voit, le rôle du metteur en scène n'est pas facile à formuler, car si tout le problème du sens n'est pas son problème, il l'est tout de même puisqu'il doit s'arranger pour que le spectateur ne fabrique pas n'importe quel sens. J'allais dire pour que l'abeille ne fabrique pas un miel de mauvaise qualité. Telle est sa responsabilité et elle est grande. »¹⁰⁸

Nous avons (dé)montré à quel point, l'absence de cause par exemple, participait à la construction (ou à la *dé-construction* justement) du récit filmique chez Pialat ; le spectateur *doit* dans ce cas, comme nous l'avons déjà signifié, devenir actif et *prendre en charge* la narrativité¹⁰⁹ en développant notamment son propre imaginaire pour pouvoir s'approprier l'ensemble du film.

Sa *frustration*, (celle dont parle André S. Labarthe) se comblera ainsi par un travail qui visera à *fabriquer* du sens (le *bon sens*, c'est-à-dire celui que veut le cinéaste...mais comment le savoir et faut-il d'ailleurs vraiment le savoir si l'on considère que c'est cette quête personnelle du *bon sens*, qui fonde l'énigme de l'Art ?), *là* où justement il n'y en a pas ou du moins *là* où le sens reste enfoui, ne demandant qu'à être émergé.

Même démarche pour *faire sien* la mort de Vincent Van Gogh : le spectateur doit accepter de percevoir et de *métamorphoser* les figures de rhétorique que sont le

¹⁰⁷ Sur ce point, Umberto Eco semble se poser les mêmes questions que nous en affirmant, « *les esthéticiens parlent parfois de « l'achèvement » et de l'« ouverture » de l'oeuvre d'art, pour éclairer ce qui se passe au moment de la « consommation » de l'objet esthétique. Une oeuvre d'art est d'un côté un objet dont on peut retrouver la forme originelle, telle qu'elle a été conçue par l'auteur, à travers la configuration des effets qu'elle produit sur l'intelligence et la sensibilité du consommateur : ainsi l'auteur crée-t-il une forme achevée afin qu'elle soit goûtée et comprise telle qu'il l'a voulue. Mais d'un autre côté, en réagissant à la constellation des stimuli, en essayant d'apercevoir et de comprendre leurs relations, chaque consommateur exerce une sensibilité personnelle, une culture déterminée, des goûts, des tendances, des préjugés qui orientent sa jouissance dans une perspective qui lui est propre. Au fond, une forme est esthétiquement valable justement dans la mesure où elle peut être envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même. (Un panneau de signalisation routière ne peut, au contraire, être envisagée que sous un seul aspect ; le soumettre à une interprétation fantaisiste, ce serait lui retirer jusqu'à sa définition). En ce premier sens, toute oeuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et « close » dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est « ouverte » au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. Jouir d'une oeuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale.* » Umberto Eco, *L'Oeuvre ouverte*, Editions du Seuil, Collection Points / Série essais, 1965, p. 17.

¹⁰⁸ Jean-Louis Comolli, « *Des images qui nous regardent - entretien avec André S. Labarthe -* » in *Images documentaires* n°31, op. cit.

« déplacement » et « la condensation », en outils ou en signes distinctifs et personnels qui lui permettront de se déplacer et (donc) de s'impliquer dans la narration et dans ses exigences. S'il veut progresser, aller de l'avant, il *devra* alors impérativement exploiter et développer les indices narratifs (proposés par le cinéaste qui peut justement, selon les cas, en jouer).

Peut-on et doit-on *obligatoirement* pour autant parler d'« inférence » lorsque l'on évoque la mise en place du travail spectatorial face à la narration ?

Pour Michel Condé, cette notion prend tout son sens dans le regard et la perception spectatoriels lorsqu'il s'agit de décoder les sens filmiques d'une fiction.¹¹⁰

Cela dit, si ses propos et ses préoccupations rejoignent les nôtres dans la mesure où il s'interroge comme nous, sur les degrés d'implication du spectateur, nous ne pouvons épouser sa réflexion plus en profondeur ; en effet, en ce qui concerne l'exercice et l'analyse de la narrativité chez Pialat, nous ne pouvons utiliser le terme d'« inférence » - notion que l'on retrouve essentiellement en psychologie -, qui identifie l'opération intellectuelle par laquelle on passe d'une vérité à une autre vérité, jugée telle en raison de son lien avec la première. Les propos de Michel Condé trop *approximatifs* et pas forcément *novateurs* (qui iraient même jusqu'à *dénaturer* le fond du problème que nous posons) quant à une explication ou une réflexion concernant les rapports que le jeune public peut entretenir avec la fiction filmique, méritent toutefois d'être cités car ils mettent en avant la notion d'« inférences ». Attardons-nous un peu sur cette notion avant de retrouver Umberto Eco, qui semble le bon (*le meilleur* ?) référent pour aborder ce thème de réflexion.

Ainsi, nous ne pouvons identifier les progressions intellectuelles du spectateur face aux récits du cinéaste comme des « inférences », car comme nous l'avons développé tout au long de notre réflexion, le spectateur ne peut pas, par exemple, s'appuyer sur des causes car ces dernières n'existent pas ; or, si les causes n'existent pas, il ne peut donc pas déduire une vérité par rapport à une précédente (puisque ce qui devrait être une « vérité précédente » n'apparaît pas - *explicitement* - au sein de la narration).

Le lien, ce lien, cette sorte de fil d'Ariane ou cordon ombilical narratifs pour le spectateur, apparaissent ou semblent exister à un autre niveau (esthétique et davantage

¹⁰⁹ Parce que nous nous rendons compte à présent que le rôle du spectateur tient une place importante dans la conception narrative de Maurice Pialat et parce que nous préférons parler à présent de « narrativité » plus que de « narration », il est temps de définir ainsi ce que nous appelons « narrativité » (terme proposé par André Gaudreault, déjà employé dans nos lignes précédentes et n'ayant pas la même signification que le mot « narration »). La « narrativité » englobe les conditions - qui relèvent d'une démarche d'écriture précise -, permettant de mettre en place la narration ; définition qui nous appartient et qui nous pousse à croire que justement chez Pialat, la narration n'existe pas en tant que telle et que c'est la narrativité filmique que le spectateur s'approprie pour justement créer la narration, une narration singulière, sa propre narration. C'est en tous les cas la piste que nous allons suivre dans les prochaines lignes. Profitons en pour évoquer que ce distinguo, entre « narration » et « narrativité », se retrouve selon nous avec force, au sein de l'oeuvre de Marguerite Duras qui n'a cessé de démontrer, au fil du temps et au travers de ces livres, qu'elle est passée d'une écriture basée sur la narration (*L'Homme atlantique* ou *Le Marin de Gibraltar*) à une écriture, de plus en plus axée sur la narrativité ; dans *La Vie matérielle* par exemple, le spectateur ne doit-il pas dégager lui-même son parcours de lecture sur les bases d'une écriture littéraire qui n'offre finalement *que* l'ossature, la face cachée ou les profondeurs d'un récit dont la narration n'existe plus en tant que telle ?

formel et non plus seulement rattaché au contenu du récit proposé) que nous travaillerons plus loin.

Tout *mécanisme* déductif n'existant pas chez Pialat, la notion d'« inférence » ne peut, par conséquent, être retenue (la déduction étant une inférence).¹¹¹ La logique du récit chez Pialat, n'est donc pas liée à la succession (« horizontale ») d'enchaînements narratifs (via ceux des événements) ; cette logique narrative n'est pas liée à une conception événementielle déductive. La narrativité chez Pialat reste liée à une autre logique : celle que nous allons tenter de mettre à jour présent.

Maurice Pialat, n'élabore pas forcément un cheminement facilement exploitable pour le spectateur. Il déplace le spectateur d'espace-temps en espace-temps de manière à ce que la progression du spectateur (qui se matérialise par une certaine conception du montage) ne se déroule pas sans participation de sa part.

Ce dernier est *plus que jamais* sollicité ; on le rend actif, ce qui nous pousse aussi à proposer les quelques lignes suivantes.

« (...) le spectateur est un partenaire qui à la fois agit et est agi. Le metteur en scène qui est conscient de cela doit veiller aussi à ne pas décourager le spectateur en lui donnant une tâche trop lourde à accomplir. Il y a un dosage à

¹¹⁰ Michel Condé intervient notamment auprès d'un public adolescent dans des animations pédagogiques qui offrent une réflexion sur le sens des images d'une manière générale ainsi que sur l'exploration du langage cinématographique. « (...) lorsque l'on parle de langage notamment dans les théories sémiotiques, le mécanisme est décrit d'une manière qui me paraît beaucoup trop simpliste. On nous dit : « il faut apprendre la grammaire du cinéma, il faut apprendre les codes du cinéma, apprendre à décoder le cinéma », un peu comme on le fait avec le code de la route en décodant les panneaux de signalisation routière. Or, on s'aperçoit rapidement que si, dans le cinéma, il y a effectivement des codes, ce sont en fait et beaucoup plus largement des inférences qui interviennent. Les inférences, terme à la mode en psychologie, désignent des opérations intellectuelles logiques, qui consistent à construire une série d'hypothèses sans pour autant que cela résulte directement de l'application d'un code. Je vais vous donner l'exemple du flash-back, ou retour en arrière : c'est un procédé très commun au cinéma. Ainsi, de manière classique, il est annoncé par ce que l'on appelle un fondu enchaîné ; pour introduire le retour en arrière, l'image s'estompe un moment, tandis qu'une nouvelle image apparaît en surimpression et généralement ceci est interprété par le spectateur comme : « tiens, il y a un retour en arrière ». Le code serait donc : fondu enchaîné = retour en arrière dans le temps. Quand on visionne un film récent comme Pulp fiction, on voit que les flash-backs ne sont plus du tout introduits par des fondus enchaînés. Comment le spectateur s'aperçoit-il d'un retour en arrière, comment peut-il reconnaître ce passage sans qu'aucun 'cut' ne se produise, alors que l'on passe d'une séquence à l'autre sans que rien ne soit signalé de manière explicite, rien qui ne permette d'appliquer le code ? Le spectateur est alors obligé de construire des inférences, opérations qui vont lui permettre, à partir d'une vérité, d'arriver à une autre vérité : dans Pulp fiction, c'est très évident, un personnage a été tué au début du film et réapparaît à la fin du film. Le spectateur, sur les bases à la fois de ses connaissances multiples et de ce qu'il a déjà vu dans le film se dit donc : « oui, nécessairement, si ce personnage-là qui est supposé être mort réapparaît, c'est que nous sommes dans un retour en arrière. » Il y a d'autres indices qui lui permettent de reconstituer l'ensemble de la chronologie du film. Voilà pourquoi je dirais que les films sont des textes au sens le plus large du terme, relativement complexes : pour réellement les comprendre, il ne suffit pas d'appliquer quelques règles générales qui appartiennent à ce que l'on appelle la grammaire du cinéma. Il faut mettre en oeuvre toute une série de mécanismes, les mécanismes d'inférences. » Michel Condé, extrait de sa communication intitulée *Le Cinéma comme miroir d'une société : un exemple de démarche pédagogique*, présentée au colloque *Ciné Santé - le cinéma, une ressource en éducation pour la santé* -, organisé par l'Association Départementale d'Education pour la Santé (A.D.E.S du Rhône), le 18 Mars 1997 au Conseil Régional du Rhône à Charbonnières-les-Bains.

faire. Hitchcock était un maître de ce dosage. Reste que je me demande si le spectateur de cinéma d'aujourd'hui n'est pas moins informé sur ce qu'on attend de lui que le spectateur de théâtre au XIX^{ème} siècle. Revenons à Bazin. Les démonstrations sont éclatantes chez Bazin. Chez Rossellini, par exemple, il montre, au moyen d'une métaphore, comment les plans sont posés les uns à côté des autres comme des pierres dans un ruisseau. Ainsi, de même que le promeneur sautera d'une pierre à l'autre pour atteindre la rive opposée, de même le spectateur sautera d'un plan à un autre pour atteindre le mot FIN. Ce faisant, il construira un itinéraire, c'est-à-dire déjà le sens du film. Il aura simplement fallu que les pierres ne soient pas trop éloignées les unes des autres, pour que le passage des unes aux autres ne soit pas au-dessus des forces de celui qui tente l'aventure. Au fond, on n'est pas très loin de l'image poétique telle que la décrivait Reverdy. »¹¹²

L'idée développée par André S. Labarthe nous interpelle dans la mesure où il affirme que le cheminement spectatorial dépend en quelque sorte de *la manière dont les plans sont posés*.

Le montage a pour ainsi dire une force incontestable dans ce cheminement et cette idée réapparaîtra encore dans la suite de l'entretien¹¹³. C'est notamment avec le montage que le cinéaste pense son rapport au spectateur ; c'est dans cette dernière phase d'achèvement du film qu'il peut lui donner la possibilité de fabriquer du sens ; c'est grâce

¹¹¹ Si pour Pialat, le mécanisme d'inférence ne peut être retenu, évoquons toutefois un dernier exemple de Michel Condé qui met en avant un problème d'interprétation que certains adolescents spectateurs auraient rencontré, faute d'avoir su utiliser selon lui, leur esprit inductif (ou déductif ?) ou l'opération intellectuelle qui leur auraient permis de procéder par inférences et donc de se familiariser avec la narrativité. « Un exemple : dans le film de Pierre Salvadori *Les Apprentis*, on voit que le jeune héros Fred est amoureux d'une jeune fille dont il dit à un moment qu'elle est très jeune et certainement étrangère à toute perversité. Le héros, Fred, se déclare, à cette jeune fille et celle-ci lui répond : « Oui, mais moi, j'ai déjà un ami et je ne veux pas tromper mon ami ou alors je veux bien faire l'amour avec toi, mais il faut que mon copain regarde. » A ce moment-là, dans le film, il y a une grande vitrine qui s'écroule derrière le personnage. Quand on voit cela au cinéma, c'est beaucoup plus comique que lorsque je vous le raconte. Quand la vitrine s'écroule - elle symbolise évidemment les illusions perdues du jeune homme -, tout le monde éclate de rire. En fait, tout le monde n'éclate pas de rire. Nous avons discuté avec les jeunes spectateurs de 13 à 16 ans à qui nous demandions : « Quelle est votre interprétation face à cette vitrine qui s'écroule ? » ; et ils nous répondaient : « C'est une coïncidence », ceci expliquant l'absence d'hilarité au vu de cette séquence. Pour eux, le film, c'est l'enregistrement du réel, et le bris de la vitrine ne peut qu'être le fait du hasard ; ce n'est pas l'auteur du film qui a décidé qu'à ce moment-là, la vitrine s'écroulerait, ce n'est pas le réalisateur qui a mis tout un trucage en marche pour faire écrouler cette vitrine juste au moment de la réponse de la jeune fille. Les jeunes spectateurs ne parviennent pas à construire, à partir de ce qu'il leur a été donné à voir, le point de vue réel de l'auteur. Ils ne décodent pas sa pensée, ne font pas l'opération intellectuelle nécessaire qui exige le plus souvent de procéder par inférence, par déduction, car bien entendu, l'auteur, le réalisateur, ne s'exprime directement que de manière très exceptionnelle dans un film. » Ibid.

¹¹² Jean-Louis Comolli, « Des images qui nous regardent - entretien avec André S. Labarthe - » in *Images documentaires* n°31, op. cit..

¹¹³ « J. L. C Dans ton travail, toi, comment penses-tu cette place du spectateur ? A S. L J'essaie de la penser. Mais chaque fois de façon différente : je n'ai pas de système. Je sais seulement que c'est au montage, par le montage, que le problème m'est littéralement tombé dessus. Et c'est progressivement qu'il s'est déplacé vers le tournage. » Ibid.

au montage qu'il va décider de lui tenir la main ou de le laisser plus ou moins seul face à son récit.

Tentons d'accéder tout d'abord à une réflexion plus générale applicable à l'ensemble du cinéma ; aussi, partons de l'idée que le spectateur, au même titre que le lecteur avec le livre, s'engage dans une *coopération interprétative*¹¹⁴ vis-à-vis du film.

De quelles manières la narrativité filmique chez Maurice Pialat prend-elle en compte le spectateur ? Quel travail, ce dernier doit-il fournir pour s'approprier le film et en particulier sa narrativité ?

Ainsi et c'est précisément la thèse d'Umberto Eco dans son ouvrage *L'Oeuvre ouverte*, tout lecteur qui s'engage dans la lecture d'un livre, s'engage forcément dans une « coopération » plus ou moins poussée avec l'oeuvre ; en remarquant cet échange aussi bien au sein de la peinture qu'au sein de la musique, Umberto Eco parle de *poétique de l'oeuvre ouverte* :

« du baroque au symbolisme, il s'agit toujours d'une « ouverture » basée sur une collaboration théorétique, mentale, du lecteur qui doit interpréter librement un fait esthétique déjà organisé et doué d'une structure donnée (même si cette structure doit permettre une infinité d'interprétations). Dans une oeuvre comme les Scambi de Pousseur, en revanche, le lecteur-exécutant organise et structure le discours musical, dans une collaboration quasi matérielle avec l'auteur. Il contribue à faire l'oeuvre. Cela ne signifie pas qu'il faille tenir une oeuvre de ce type pour supérieure ou inférieure à celles qui sont « déjà faites ». Notre objet est de comparer diverses poétiques en fonction de la situation culturelle dont elles sont à la fois le reflet et la matière, non de porter un jugement sur la valeur esthétique des créations. Il reste qu'une oeuvre comme Scambi (ou les autres compositions déjà citées) pose un problème nouveau, et nous incite à considérer dans le cadre de l'oeuvre « ouverte », une catégorie plus restreinte de créations, susceptibles d'assumer des structures imprévues et matériellement inachevées : on peut les qualifier d'oeuvres en mouvement. Le phénomène ne se limite pas au domaine musical ; il s'étend également aux arts plastiques. Il existe aujourd'hui des objets d'art doués d'une mobilité qui leur permet de se recomposer comme en un kaléidoscope sous les yeux du spectateur. »¹¹⁵

Relevons plusieurs exemples qui nous confirmeront que chez Pialat, le spectateur contribue, plus que dans n'importe quel « autre cinéma », à faire l'oeuvre.

Nous avons pris auparavant l'exemple de l'absence des causes au coeur du récit du film *L'Enfance nue*. Cette *marque* narratologique convoque obligatoirement une démarche spectatorielle et c'est en cela que ce film peut être considéré comme une oeuvre dite « ouverte » ; ouvert au spectateur, ce film l'est pour plusieurs raisons.

La temporalité n'est pas forcément une donnée explicite pour le spectateur qui n'a de

¹¹⁴ Nous empruntons cette formule à Umberto Eco, qui l'a utilisée dans son ouvrage *Lector in Fabula*, référence que nous retrouverons plus loin dans notre travail. Umberto Eco, *Lector in fabula* - Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs -, Editions Grasset & Fasquelle, Collection Le Livre de Poche, Paris, 1985.

¹¹⁵ Umberto Eco, *L'Oeuvre ouverte*, op. cit., p. 25.

cesse de la reconstituer ou de l'imaginer. Elle fait partie d'un processus de coopération mais de coopération interprétative dans le sens où elle n'est pas définie clairement et le devient par le travail du seul spectateur à qui le cinéaste délègue du coup une grande responsabilité.

Combien de temps François reste-t-il dans sa première famille d'accueil ? Combien de temps s'écoule entre son départ et son arrivée au sein de sa deuxième famille ?

Peut-être quelques jours ou quelques mois ? Comment le savoir si en plus, le réalisateur introduit une scène dans un train qui présente à la manière d'un documentaire le travail d'une personne qui a la charge de placer ces jeunes orphelins dans de nouvelles familles. Cette scène en particulier vient brouiller toute notion du temps ; elle nous montre une action, un cheminement et un regard réalistes sur les démarches entreprises par sa structure pour aider des enfants comme François, mais en aucun cas, cette séquence ne nous apporte des renseignements sur la temporalité, sur la durée du voyage et sur le temps qu'il faut à François pour intégrer une nouvelle famille. D'ailleurs, lorsque la personne du train s'adressera à François pour lui demander des renseignements sur ses familles d'accueil et sur son parcours personnel, l'enfant ne répondra pas ou peu et lorsqu'il le fera, il restera très évasif de manière à laisser le spectateur dans l'ignorance face à des éléments qui auraient pu, s'ils avaient existé, (re-)construire le récit en lui donnant une existence temporelle concrète ; du reste, aucune « réalité spatiale » ne vient combler ce premier manque de repères temporels.

Comme pour la temporalité, le jeu d'une construction ou d'une reconstitution spatiales par le spectateur est la preuve que l'oeuvre reste « ouverte » et que la narration ne peut exister que par son travail. En fait l'ignorance du spectateur face aux lieux et son obligation de devoir reconstruire une temporalité est à l'image de la vie de François qui, parce qu'il a été abandonné, doit retrouver son passé, son existence et se

ré-approprier des lieux inconnus. Le spectateur vit pour sa part le déplacement et la reconstruction intellectuels vécus par l'enfant lui-même. Lorsque François part de chez Josette, où va-t-il ? Combien de kilomètres parcourt-il avant de rejoindre Pépère et Mémère ? Lorsqu'il se bat dans la carrière, à combien de kilomètres se trouve-t-il du foyer familial ? La notion d'espace est difficilement appréciable ; d'ailleurs, François s'invente un père quelque part en Afrique, Raoul pense à partir ailleurs, dans un endroit qu'il ne connaît pas mais qui sera sûrement mieux qu'« ici », où il vit.

Les lieux n'ont pas de liens entre eux et ils ne définissent pas non plus un parcours précis pour les personnages. Même à la fin du film, on ne sait pas où se trouve François ; on sait qu'il est en pension mais on ignore l'endroit où il est et le temps qu'il y restera. Seule certitude : c'est qu'il rentrera à la maison pour Noël, du moins c'est ce qu'il affiche avec impatience dans le courrier qu'il envoie à Pépère et Mémère.

La fin représente *enfin* le moment où personnages et spectateurs connaîtront le parcours, l'itinéraire qui sera emprunté par un enfant qui n'a jamais eu jusqu'à présent de repères spatio-temporels.

De manière plus subtile (plus cachée), *Loulou* est également un film dont le récit n'est pas non plus fondé sur la succession logique et explicative des lieux et du temps. Impossible de savoir où évoluent vraiment les personnages du film ; impossible

également de maîtriser ou de sentir le temps. Cela dit, quelques fois, un corps redonne une consistance spatio-temporelle au récit. Il donne des indices au spectateur qui reste face à des séquences qui s'enchaînent sans véritables liens de causes à effets. Ce corps est un moyen de lier les espaces et d'appliquer une durée précise et *consommable* pour le spectateur qui parviendra à se repérer dans une séquence précise.

Prenons comme exemple, la scène où Nelly reçoit son frère.

La scène débute sur l'appartement où Nelly prépare le repas. Le plan suivant la montre chez un épicier.

Au moment précis où elle sort de la boutique, elle rencontre son frère qui sort de sa voiture ; ils montent ensemble.

Remarquons donc que c'est Nelly qui devient le corps-passeur de la scène.

Elle accompagne son frère chez elle mais elle accompagne aussi le spectateur de plan en plan, sans brutalité ni rupture spatio-temporelle car elle est justement ce lien spatial et temporel. Elle permet l'enchaînement des lieux ; elle lie et relie les « blocs

espaces-temps » entre eux et ce, pour permettre au spectateur d'avoir un repère physique dans son déplacement, dans son parcours et dans la coopération qu'il mettra subtilement (de manière inconsciente) en place avec le film et en particulier avec cette séquence assez « autonome » du point de vue de sa conception puisque l'on suit dans son intégralité, le parcours physique de personnages dans une durée qui n'est ni fragmentée, ni disloquée et qui traduit un moment précis, *total et entier* dans la vie de ces êtres. Notons d'ailleurs que, lors de ce parcours, nous pourrions apercevoir dans la pénombre, Lulu, l'ami de Loulou sorti récemment de prison, hébergé provisoirement et obligé de partir discrètement, afin que le frère Nelly ne considère pas cette situation d'un moyen oeil. Lulu croisera donc la femme et son frère, dans le hall d'entrée sans que celle-ci ne l'interpelle.

Un troisième personnage (sûrement un habitant de l'immeuble) interviendra dans la montée et c'est sur son corps, que le réalisateur décidera d'interrompre le mouvement de sa caméra, avant de rentrer dans l'appartement pour engager *logiquement* la scène du repas.

Ensuite, le repas se déroule avec Loulou qui affirme son désir de ne pas vouloir forcément travailler. La discussion est assez nerveuse et met Loulou en défaut.

Au cours du repas (très structuré d'un point de vue du montage), Loulou sera seul à tenter de se défendre contre les regards, le mutisme et les attaques de Nelly et de son frère.

Un champ contre-champ en plans serrés dessinera deux camps distincts : d'un côté



Nelly et son frère dans le même cadre et de l'autre, Loulou seul face aux reproches qui lui sont faits.

Puis, à la fin du repas, c'est Pierrot qui apparaît pour inviter Nelly et Loulou à une fête à la campagne chez Mémère. Ce personnage inattendu fait le lien avec la séquence qui suivra et qui présentera donc en toute logique le repas dominical en famille. Mais, ce personnage viendra aussi provoquer la fin du repas et le départ du frère puisqu'il se rangera naturellement et par solidarité aux côtés de son copain en difficulté, afin de supprimer le déséquilibre dont était victime Loulou dans la discussion précédente.



Son arrivée surprise dans la scène *sauvera* en quelque sorte Loulou et mettra un terme à cette scène qui trouvera une suite logique dans l'invitation faite au jeune couple, sans doute heureux de voir partir le frère trop arrogant. Cette intervention de Pierrot provoque donc un déplacement, un détournement (un court-circuit) narratifs et engagera les personnages dans une autre scène (celle du repas dominical qui suivra). Ce corps qui s'introduit de manière imprévue dans la scène est, comme nous le verrons de façon plus appuyée dans la partie suivante, un moyen de stimuler la narration en changeant le cours du récit, en bouleversant son déroulement ou toute logique qui aurait ainsi prévu une fin moins brusque pour ce repas. Mais ce corps qui arrive sans prévenir est aussi un moyen de mettre un terme au malaise vécu par les personnages dans une scène qui est donc chassée au profit d'une autre, grâce à l'invitation de Pierrot à un repas champêtre, auquel

assisteront Nelly et Loulou, *incapables* de mettre un terme à ce repas avec le frère (qu'ils subiront jusqu'à l'arrivée de leur ami).

Aussi, si l'on affirmait jusqu'à présent que les séquences chez Pialat se succédaient le plus souvent sans véritables liens entre elles, cette scène du repas avec le frère démontre le contraire. *De manière cachée*, les corps (de Nelly dans un premier temps et de Pierrot dans un second temps) assurent la cohésion spatio-temporelle entre les divers grands moments du récit et assurent par là-même, la cohérence du parcours du spectateur en lui offrant des trajectoires, des pistes, des liens référents, fluides et organisationnels. Mais le lien se fait ici de manière plutôt *voilée, discrète, enfouie*.

L'apparition de Pierrot n'est pas une manière forte ni très démonstrative de *diriger* le spectateur. Du moins, elle est moins forte et moins démonstrative que l'apparition de Suzanne, chez elle, au début du film *A nos amours*.

Au début du film, Suzanne rentre chez elle et guide le spectateur dans ce long

plan-séquence inaugural. Ce plan-séquence est circulaire (panoramique à 360°) et devient un moyen de présenter au spectateur, les lieux (l'appartement) mais aussi les différents personnages du film, que l'on retrouvera à différents moments de l'histoire (parents, frère, ami(e)s et amants de la jeune fille). La caméra reste *collée* derrière Suzanne et derrière d'autres corps qui passent de pièce en pièce pour saluer l'ensemble des personnes présentes.

Le mouvement de caméra débute à la porte (entrée de Suzanne) et se termine à la même porte (sortie de Michel et de sa compagne, accompagnés par Suzanne).

C'est moins le contenu qui importe, le dialogue étant extrêmement *pauvre*, que la façon dont Pialat a choisi de filmer cette scène, dans un mouvement incessant et complexe qui suit, relie, quitte les personnages pour les retrouver un peu plus loin.

S'il ne s'agissait pas seulement de décrire les faits et de suivre les gestes, une série de champs-contrechamps aurait été aussi efficace et plus rapide à réaliser. Ici, l'opérateur doit installer un travelling, marquer les arrêts de la caméra, effectuer dans le même temps un panoramique à 360° pour suivre les personnages et cadrer avec précision les poses.

Le début de ce plan-séquence prend Suzanne au moment où celle-ci arrive en haut de l'escalier, sur le palier.

La caméra entre en travelling-arrière dans l'appartement, laissant entrer à sa suite Suzanne et la mère, qui ferme la porte.

Le mouvement d'appareil suit ensuite celui de la mère, qui entre dans la cuisine, puis bifurque pour retrouver Suzanne qui, hors-champ, sort de la chambre de Robert, que



Michel et Géraldine s'apprêtent à quitter. La caméra accompagne Michel, qui rejoint Betty - que l'on a vue passer un instant auparavant au premier plan portant un plat - à l'entrée de la salle à manger, suivi de sa compagne. On suit ensuite Michel seul, qui se dirige vers la porte d'entrée, regardant avec inquiétude en arrière si Géraldine quitte Betty, comme pour éviter la rencontre avec Suzanne qui arrive de sa chambre, au fond...puis c'est le moment du départ qui conclut ce plan-séquence, près de la porte d'entrée où se termine donc ce tourbillon de rencontres rapides mais pleines de sens.

Betty est d'abord hors-champ, sur le palier, comme déjà abandonnée, puis elle est définie par les lieux où elle se trouve (la cuisine, la salle à manger) et par son attitude (les politesses d'usage). Robert est avachi mollement dans le fauteuil de sa chambre. Michel est fuyant, le père est absent : ils le seront tout au long du film. En revanche, Suzanne traverse avec énergie et *générosité* toutes les pièces, disparaissant à droite du champ en premier plan pour réapparaître à gauche, au fond. Elle est le *corps-liant*, cette anguille qui arpente l'espace et conduit, accompagne le spectateur dans sa visite des lieux : elle le sera également tout au long du film.

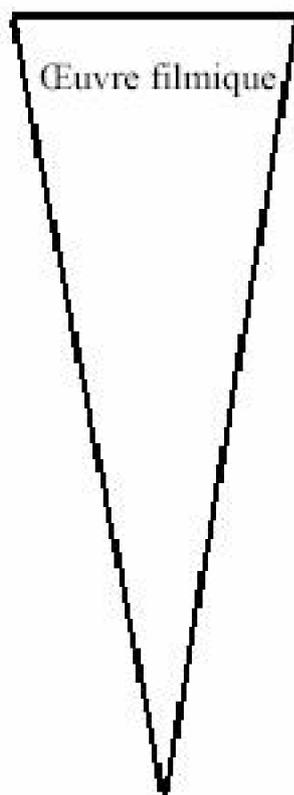
Ainsi, ce mouvement de caméra et cette danse collective et physique nous permettent de nous impliquer dans la scène et de comprendre les enjeux qui se trament entre les personnages présents. Déjà, dans ce mouvement, on peut saisir l'agilité physique de Suzanne et les rapports plus ou moins ambigus qui existent avec Michel, mal à l'aise face à elle. On *saisit* également l'espace et sa construction ainsi que les enjeux de territoires qui se mettent en place entre les membres de la famille, qui naviguent de lieu en lieu à travers tout l'appartement. C'est cette piste de travail que nous tâcherons d'approfondir dans les pages suivantes.

Nous sommes face à une composition tourbillonnaire où les corps, l'espace, le temps *existent* et prennent de la consistance grâce au parcours de Suzanne et par le mouvement d'une caméra, qui introduisent véritablement le spectateur dans la scène, comme un invité, comme un autre personnage en somme qui découvrirait lui aussi les lieux, au coeur de la mêlée. L'absence de montage amplifie la présence et l'importance fonctionnelles et figurales des corps dont l'obligation est celle de *devoir* créer du sens.

C'est à eux que revient la charge de créer l'événement, le discours, la rencontre avec l'autre. C'est le corps de Suzanne qui, finalement, accompagne, guide, transporte le spectateur au coeur de la scène.

Quant au spectateur, c'est bien sur ces mouvements de corps qu'il doit prendre appui pour comprendre, saisir, et intégrer la scène, quitte à y rentrer lui-aussi, s'il en a la possibilité, l'« ouverture », comme ce fut le cas, par exemple, dans cette séquence inaugurale du film *A nos amours*.

De même que, l'analyse que nous faisons auparavant de *Police*, ne reposait-elle pas sur le même procédé ? A savoir, le corps de Mangin et ses mouvements toujours incessants (au coeur d'une succession de plans toujours différents montés sans aucune réelle volonté de clarifier l'espace) sont *le moyen, le nerf, le lien sensibles* offerts au spectateur pour qu'il puisse s'orienter, naviguer, *flâner, divaguer* à la fois dans l'espace mais aussi et surtout au coeur de la narrativité, au plus profond d'une oeuvre qui reste une oeuvre « ouverte », « accessible », « béante », au sens où Umberto Eco l'entendait. Ainsi, trois niveaux peuvent caractériser la présence fonctionnelle du corps au coeur de l'oeuvre filmique. Le corps est tout d'abord un « pivot actionnel » : présent dans la scène, il détermine l'action du plan (cf. étude de l'action au sein du commissariat dans *Police*).



- Le corps en tant que
« pivot narratif »

- Le corps en tant que
« pivot séquentiel »

- Le corps en tant que
« pivot actionnel »

Le corps est également un « pivot séquentiel » : actif au sein de la séquence qu'il compose et hante de sa présence figurale, le corps détermine la cohésion des plans qui fondent une séquence filmique précise (cf. étude du repas avec le frère de Nelly dans *Loulou*).

Enfin, comme nous tenterons de le démontrer avec plus de précisions dans les pages

suivantes, le corps est le « pivot narratif » du film entier : ses déplacements sont à la base d'une conception fictionnelle (narrative ?) qui prend appui sur les mouvements et situations créés par les personnages.

Le cheminement spectatorial chez Pialat est donc plus une rencontre physique, une union sensible avec les corps du film, qu'un parcours imposé, forcé, ordonné,

sur-orienté, dirigé et marqué par l'autorité d'un guide qui serait *trop* présent (le cinéaste). La liberté spectatorielle va de pair avec celle des corps du film dont l'expression reste totale. D'autres exemples précis viendront affirmer cette idée selon laquelle le corps chez Pialat est une passerelle ou une béquille pour le spectateur *errant, libre et fuyant* au sein du film qu'il regarde.

Sur les traces d'Umberto Eco, nous avons donc pu voir que le spectateur chez Pialat doit s'approprier la narrativité pour construire ou reconstruire de diverses manières (par la reconstitution d'un schéma spatio-temporel par exemple) le récit proposé par le cinéaste. L'ouverture relative à la création de la narration est un élément important car, comme nous l'avons indiqué, le contenu du récit, les liens et différentes histoires qui s'installent entre les personnages, ne sont pas forcément dirigés et doivent être par conséquent, redéfinis par l'imagination et l'interprétation du spectateur.

Or, si comme nous l'avons démontré auparavant, l'« inférence » ne peut faire partie du schéma intellectuel pris en charge par le spectateur, il serait plutôt question, à en croire les réflexions d'Umberto Eco, de « références » ; ainsi et selon lui, la prise en charge du texte par le spectateur serait axée sur la « présupposition », autrement dit sur l'appel à la référence culturelle.

La « présupposition », qui reste selon Umberto Eco, l'essence même du fonctionnement coopératif entre le lecteur et le texte (l'auteur) appelle au savoir, à la connaissance, à la culture et au vécu du spectateur-lecteur, plus qu'à son esprit de déduction ou à une *simple manipulation* de la narrativité. La référence à son vécu ou à sa culture - ce que Umberto Eco appelle l'« encyclopédie du lecteur » - conditionne donc la coopération avec le texte.

« Si, comme on va le montrer, le texte est un machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc, alors le texte n'est pas autre chose qu'une machine présuppositionnelle. Dans le Trattato, on avait déjà fait une allusion rapide à la multiplicité des signifiés possibles de la catégorie de présupposition : il y a des présuppositions référentielles, sémantiques, pragmatiques et bien d'autres encore. Dire : La Religieuse était célibataire mais le goût de violer le voeu de chasteté ne lui faisait certes pas défaut implique un bon nombre de ce que la littérature courante en la matière appelle 'présuppositions'. Mais chacune d'elles est de type sémiotique différent. En nommant la Religieuse, on présuppose que dans un monde quelconque il y a un individu qui répond à cette description définie (plutôt par antonomase) : c'est là une présupposition indexicale ou référentielle ou extensionnelle. En disant qu'elle était célibataire, on présuppose qu'elle n'était pas mariée, mais ce type de connaissance est donné par des règles différentes et dépend de meaning postulates, postulats de signifiés. Pour relier le pronom [lui] à la Religieuse, il faut mettre en acte un processus parfois dit

présuppositionnel mais qui est en fait un processus de co-référence. Pour établir que le voeu de chasteté (présupposé comme déjà nommé en vertu de l'article déterminatif) se réfère à sa qualité d'être célibataire, il faut une fois encore mettre en acte une co-référence mais en présupposant une règle encyclopédique selon laquelle les religieuses prononcent un voeu qui les engage dans les deux sens, à ne pas se marier et à ne pas avoir de rapports sexuels : ce qui impose en outre de voir la différence componentielle entre [célibataire] et [chaste] et qui amène à spéculer sur des implications vraies ou fausses (il n'est pas vrai que toutes les célibataires soient chastes, il n'est pas vrai non plus que toutes les chastes soient célibataires, mais il est vrai que toutes les religieuses sont célibataires et que violer la chasteté implique avoir des rapports sexuels, etc.). Sans parler du fait que le [mais] impose de présupposer correctement le topic comme cela se passe pour le [invece] déjà analysé. Certes, si tous ces processus sont considérés comme des cas où le texte laisse ses contenus à l'état virtuel en attendant du travail coopératif du lecteur leur actualisation définitive, on peut alors continuer à parler de présupposition, parce qu'il existe bien quelque chose pour unifier ces processus si différents : c'est le fait qu'un texte est toujours, en quelque sorte, réticent. »¹¹⁶

Aussi, cette coopération s'oriente inévitablement autour d'une sélection d'éléments (faisant partie de la narration), qui vont être privilégiés ou mis en sommeil (autrement dit, passés sous *narcose*¹¹⁷).

Tout l'enjeu de cette coopération réside, nous l'aurons compris, dans le jeu imaginatif et interprétatif de *réticence* ou de liberté, accordé et (re)transmis indirectement (c'est-à-dire par le biais de l'oeuvre) par l'auteur à son lecteur (ou à son spectateur s'il s'agit d'un film).

Finalement, la stratégie concernant la mise en place d'une narration filmique

serait-elle basée sur les interrogations suivantes : *que* faut-il proposer ou refuser de proposer ou plutôt, *comment* faut-il proposer au spectateur les éléments de la création filmique pour que *les déplacements* de ce dernier au sein de la narrativité, puissent générer une participation imaginative de sa part et pour qu'il se sente, pour ainsi dire, investi d'une liberté d'interprétation *justement ou correctement* dosée ?

Comment peut-on provoquer *le déplacement* du spectateur, lui accorder un espace de liberté et d'imagination tout en évitant les problèmes d'interprétations de sens ou les erreurs de perceptions qu'il pourrait rencontrer ?

¹¹⁶ Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., pp. 27-28.

¹¹⁷ « Quand il se trouve face à un lexème, le lecteur ne sait pas quelles propriétés ou sèmes du sémène correspondant doivent être actualisées afin de mettre en oeuvre les processus d'amalgame. Si chaque propriété sémantique que le sémène inclut ou implicite devait être prise en compte au cours du décodage du texte, le lecteur serait obligé de délimiter, dans une sorte d'impossible diagramme mental, tout le réseau de propriétés interconnectées qui constitue le Champ Sémantique Global ou la totalité de l'encyclopédie. Heureusement on ne procède jamais ainsi. Normalement, les propriétés du sémène restent virtuelles, c'est-à-dire qu'elles restent enregistrées par l'encyclopédie du lecteur qui tout simplement se dispose à les actualiser quand le cours textuel le demandera. Le lecteur n'explicite donc, de ce qui reste sémantiquement inclus ou implicite, que ce dont il a besoin. En agissant ainsi, il aime certaines propriétés tandis qu'il garde les autres sous narcose ». Ibid., p. 109.

Telles sont les questions que se pose l'auteur d'une manière générale et en particulier Maurice Pialat qui a le souci de montrer sans démontrer, d'aiguiller sans diriger et de solliciter sans accompagner.

L'oeuvre se fonde ainsi en partie sur une union, sur une coopération, un échange, une création bilatérale (qui a lieu dans un espace de liberté plus ou moins grand selon les démarches artistiques), sur une ouverture ou plutôt sur *deux ouvertures* précises que nous propose encore une fois Umberto Eco, dans l'un de ses ouvrages déjà cité auparavant.¹¹⁸

Pour ce dernier, la première ouverture serait celle du récit. Le contenu, le discours qui ressortent de l'oeuvre, peuvent proposer une ouverture, un champ d'action au lecteur.

La deuxième ouverture existe ou peut exister sur la matérialisation de ce discours, sur la forme qu'il peut prendre. Ainsi, d'un texte, peuvent jaillir des non-dits et de multiples espaces de liberté interprétative du point de vue de son contenu ; mais d'un texte peut jaillir également des sonorités diverses, des jeux sur l'organisation rythmique même de ce discours, ce qui met inévitablement en branle une seconde ouverture autrement dit, un moyen supplémentaire pour le lecteur de *naviguer* au sein de la narrativité littéraire.

Qu'en est-il exactement de cette seconde ouverture d'un point de vue filmique ?

Quel type d'ouverture formelle, de création organisationnelle, Maurice Pialat propose-t-il à son spectateur ? Quels degrés de *réticence* le discours filmique *offre-t-il* au spectateur ?

Nous avons vu que l'absence de cause conditionnait notamment la prise en charge du récit et de son contenu ; qu'en est-il de sa construction ? Cette construction qui dépend d'une certaine idée du montage, permet-elle au spectateur de se déplacer au sein de la narrativité ?

Autant de questions auxquelles nous allons de tenter de répondre à présent...

b). Passe ton bac d'abord : le cheminement affectif

Comprendre le déplacement spectatorial au coeur de la narrativité mise en place par Maurice Pialat, reviendrait finalement à aboutir à une recherche que mène

Jean-Louis Schefer depuis longtemps au sein de tous ses écrits. Cette quête est tout simplement celle de tout spectateur qui élabore inconsciemment un travail intellectuel qui consiste à rompre la distance avec ce qu'il voit sur l'écran pour se l'approprier complètement, pour unifier et transformer la succession d'images en un bloc unique et cohérent (c'est-à-dire en accord avec les intentions du cinéaste ?).

¹¹⁸ « D'un côté, le souci de rendre la communication ambiguë et ouverte influe sur l'organisation concrète du discours et détermine sa densité sonore, sa valeur de provocation ; de l'autre côté, l'organisation formelle de ce matériau, le calibrage des rapports sonores et rythmiques, réagissent sur le jeu des références et des suggestions, l'enrichissent : le résultat est un équilibre organique, qui interdit désormais de rien arracher à l'ensemble, fût-ce la plus vague étymologie. » Umberto Eco, *L'Ouvre ouverte*, op. cit., p. 61.

« Nous ne voyons jamais qu'une partie du monde dans laquelle l'extension de notre corps virtuel (l'anticipation et l'imagination de nos mouvements) est possible, et cela fait-il aussi tenir ensemble, non pas s'embrasser, se synthétiser ou accoler leurs cercles mais faire masse en une seule sphère les formes, les couleurs et les mouvements imaginaires nous attachant précisément au centre de notre corps. C'est pourquoi un paysage, une rue ou notre chambre sont visibles ou mémorables parce qu'ils sont peuplés ou infestés d'une multitude d'affects indéterminés et seulement inchoatifs, qui tous arpentent ces espaces dont nous sommes fatalement le centre, l'inscience et le regard entier, le centre muet parce que nous ne nous imaginons pas simultanément en deux points de l'espace. Nous y sommes toujours le point de cristal le plus invisible. Le cinéma commence donc ici quelque chose de particulier : il fait disparaître ce point de gravité (par lequel existent dans notre perception des points virtuels indépendants de toute structure ou de tout phénomène spéculaire : et ceci assure simplement la vue par l'imagination du mouvement, non par son possible - c'est une antécédence de déplacement sans cette vérification nous obligeant à y aller voir) ; il fait donc disparaître le monde en nous, il nous efface du monde d'un seul coup. »¹¹⁹

Progressons un peu plus dans notre problématique et souvenons-nous à présent de ce que nous avançons auparavant à propos du montage.

Le parcours du spectateur au sein du film est affaire de montage car c'est à ce stade de la création que s'organise le discours filmique et c'est par conséquent à ce niveau que s'organise également la lecture spectatorielle.

Quels déplacements, le spectateur effectue-t-il au sein des films de Pialat et comment

intègre-t-il le montage, ce montage dont le rôle semble dépasser de loin sa mission première qui consiste à organiser la narration, ce montage qui devient même chez Pialat un moyen de nourrir le personnage d'une psychologie et d'un *drame intérieur* que le récit ou l'action ne peuvent apporter, mettre à nu ou approfondir ?

Pour élargir ces questions, nous avons choisi de travailler sur un exemple filmique précis.

Passe ton bac d'abord semble être au premier abord une succession de séquences qui déplacent le spectateur de lieux en lieux, d'événements en événements sans liens franchement affirmés entre eux. Le montage de ces séquences, crée *inévitablement* un récit qui ouvre ou offre au spectateur, un parcours de lecture particulier aux multiples lignes directrices narratives que nous allons tenter de dégager ci-dessous.

Dans *Passe ton bac d'abord*, on peut ainsi relever six grandes séquences et découper le récit filmique en six temps forts.

Premier temps = description des lieux, des personnages et de leurs relations

¹¹⁹ Jean-Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Éditions Gallimard, Collection Cahiers du cinéma, Poitiers, 1980, pp. 127-128.

Deuxième temps = Isabelle rencontre Philippe et le présente à ses parents

Troisième temps = Rocky et Agnès se marient

Quatrième temps = l'ensemble du groupe de lycéens va passer quelques jours à la mer

Cinquième temps = Rocky et Agnès se disputent devant leurs amis, ce qui marque leur séparation

Sixième et dernier temps = Bernard et Philippe (l'autre Philippe et non pas celui qui épousera Isabelle) partent à Paris

Le récit de ce film n'est pas facile à aborder car la ligne générale qui pourrait conduire le spectateur dans une direction claire et complètement annoncée ou assumée, n'existe pas ; pour preuve les premières images du film (qui font partie de ce que nous avons considéré comme le premier temps) nous présentent une multitude de personnages (et de lieux) sans qu'un seul ne parvienne vraiment à ressortir. La narration ne peut donc pas s'appuyer sur un personnage principal et fédérateur.

Les personnages se succèdent, les couples se font et se défont, les prénoms sont là pour nous aider à nous repérer dans les rapports entretenus par ces mêmes personnages mais rien ne laisse entrevoir une fracture, une quête profonde et constructrice ; en clair, *rien* ne découvre l'objet narratif du film. Pourtant, si nous avons réussi à faire ressortir six temps différents, c'est bien la preuve qu'une certaine organisation narrative existe par le biais d'un découpage (arbitraire certes) basé sur les lieux, temps et actions distincts du récit. Mais ce n'est pas parce qu'il y a « découpage » et « séquences distinctes » autour de certains lieux et situations, qu'une trame narrative unifie et harmonise ces six temps que nous avons pu définir par ailleurs.

A défaut de plonger ses personnages dans la dramatisation d'une énigme narrative appuyée, Maurice Pialat décide de travailler la narrativité d'un point de vue plus formel ; ainsi, si les personnages ne sont pas confrontés à des rebondissements qui auraient pu (s'ils avaient existé) donner une ampleur dramatique au film, ils deviennent importants et trouvent une identité par leur *simple* existence au sein des plans et surtout dans la manière dont ils arrivent à exister au sein des enchaînements de ces plans (au cœur du montage pour ainsi dire). On a l'impression, *ici plus qu'ailleurs*, que ce ne sont plus des personnages qui existent dans le bar, mais bien des corps, aux énergies et aux mouvements multiples. La narration ne se fonde plus sur des rapports humains dédiés à des personnages précis en s'appuyant sur une gestuelle, une vie du corps au sein du plan, support privilégié d'une expression et d'une liberté physique créatrices de sens (le sens fictionnel, narratif, esthétique, qui parle tant au spectateur).

Ce sont des corps que l'on suit, que l'on guette, que l'on scrute sans pour autant se soucier de savoir « qui » se cache ou « qui » se nomme derrière ces masses charnelles.

« Le cinéma, dans d'innombrables fictions, a joué avec le corps humain : en l'enregistrant, en décomposant son mouvement, en le déformant à l'envi, en le rapetissant. Possibilité technique : ce corps humain apparaît enfin (c'est une révolution tout autre que l'imagination des monstres médiévaux ou romantiques) comme une fiction, une donnée dont la taille ou les proportions maintenues semblent une convention théâtrale et morale. Pourquoi ce corps peut-il varier ? Parce qu'il est dans le pouvoir de l'image mais aussi parce que sur l'écran (dans cette perspective de transposition lumineuse sans support), dans la fiction ou la simple description, il figure une chose inconnue : sa vue, ses mouvements, ses relations aux choses en font un acteur d'étrangeté. »¹²⁰

La séquence qui présente les jeunes de *Passe ton bac d'abord* au sein du bar, est l'exemple concret d'une esthétique fondée sur le développement gestuel des corps des personnages. Comme le montrent les images ci-dessus, chaque plan accepte plusieurs corps, plusieurs mouvements, plusieurs visages. Les regards comme les gestes prennent de multiples directions ; les corps s'étalent et font partie d'un groupe homogène au sein d'un lieu surchargé (tables, banquettes, verres, plantes, blousons, figurants dans la profondeur, fumée de cigarettes, etc.). Les jeunes sont très proches les uns des autres, presque collés entre eux. La caméra a toujours une position particulière ; elle ne s'impose pas. A hauteur d'homme, elle est très proche des corps comme si le but était d'inviter, d'associer le spectateur à la tablée, au coeur du groupe, comme énième personnage faisant partie de la communauté.

Ainsi les plans se succèdent et la logique du champ contre-champ s'impose lorsqu'une discussion précise convoque des personnages désireux de sortir du grand groupe pour établir une communication plus restreinte. Mais d'une manière générale, les plans *cisèlent* la scène et présentent différentes attitudes sans qu'un personnage précis ressorte réellement de cette succession d'images. Ce sont les corps et surtout leurs mouvements au sein du cadre qui apportent la tonalité globale de la séquence et qui définissent l'idée d'une liberté et d'une insouciance spécifique à la jeunesse.

Ce n'est donc ni un fait, ni un événement précis qui structurent la séquence du bar ; c'est plutôt le découpage de situations physiques qui procure à l'ensemble une sorte d'idée et de représentation générales (sur la jeunesse nordiste), à partir desquelles le spectateur est invité à *se positionner*.

Allons plus loin dans notre analyse : ce n'est ni le mariage de Rocky et Agnès ni la rencontre entre Philippe et Isabelle - rencontre qui n'a d'ailleurs rien d'une histoire d'amour -, qui peuvent donner au spectateur ce qu'il attend d'un récit ; mais qu'est-ce que le spectateur attend d'un récit au juste ?

La psychologie des personnages n'apparaît pas dans la dramatisation d'un quelconque événement mais bien dans la discontinuité et les chaos du récit (plus dans sa « forme » que dans son « contenu » donc). La coopération « film-spectateur » se joue donc dans la construction formelle du récit, dans sa discontinuité (à laquelle fait allusion René Prédal) ; les situations de ce récit ne peuvent à elles seules déterminer ou créer une

¹²⁰ Jean-Louis Schefer, *Cinématographies - Objets périphériques et mouvements annexes* -, Editions P.O.L, Lonrai, 1998, p. 13.

psychologie aux scènes et aux personnages concernés.

Si le récit ne peut tenir à lui tout seul le spectateur, quels sont les éléments filmiques qui vont le permettre ? Le corps et sa représentation (par un travail sur le montage) peuvent-ils, assumer la psychologie ou la nature des relations entre les personnages ?

Nous pensons que le travail du montage parvient à organiser la narration de manière à apporter aux personnages une réalité et une psychologie que le contenu même du récit ne peut, à lui seul, assurer.

Comme le note René Prédal dans son analyse du film *A nos amours*, « ***l'impression est celle d'une narration (mais aussi d'un monde et d'une existence) éclatée dont Pialat aurait recollé quelques uns des morceaux sans combler les manques. L'auteur n'aère pas son récit, le film donnant une oppressante sensation d'étouffement. Il ne s'agit pas d'une progression logique mais d'un jeu de heurts, de chutes et de reprises placés les uns à côtés des autres pour mettre à vif les zones de friction.*** »¹²¹

Par des plans incisifs, montés au scalpel lors des réunions entre jeunes, c'est toute la jeunesse, son instabilité, son enthousiasme qui en jaillissent.

Par des plans secs qui marquent souvent une répétition des lieux (première et troisième séquences), les personnages deviennent enfermés, étouffés dans leur milieu ; c'est toute la 'lourdeur' (la pesanteur des lieux et du temps qui s'écoule) des villes du Nord de la France qui ressort. Les plans fixes et denses dans leur composition (les corps remplissent chaque coin du cadre) participent à cet effet d'étouffement, d'enracinement du personnage dans son environnement.

Encore une fois, ce sont les gestes des personnages qui donnent une consistance presque tactile à la scène. Les bras, les mains, les têtes, les jambes partent dans tous les sens, n'hésitant pas à passer devant l'objectif de la caméra et à gêner le déroulement d'une situation qui a lieu en arrière plan. Entassés, les personnages bougent se touchent, se frôlent, s'expriment au sein d'un cadre qui accepte tout mouvement venu de l'extérieur.

Le montage de longues séquences ne vient pas provoquer une quelconque transition ou progression narratives ; le montage des plans ne vient pas non plus proposer une issue ou une évolution du récit (car, il montre au contraire à chaque plan que rien n'avance, que les jours passent et se ressemblent) ; mais il vient au contraire articuler des lieux et ancrer justement les personnages dans ces lieux.

Si l'on regarde de plus près la séquence du mariage de Rocky et de Agnès, on constate que rien (c'est-à-dire qu'aucun événement décisif) ne vient faire progresser le récit ; même leur volonté de vivre ensemble n'est pas un élément fondateur du récit.

Ce mariage n'est en rien le point central et névralgique de la narration. Il fait partie du quotidien des jeunes pour qui ce mariage n'est pas forcément un grand événement dans leur vie (que ce soit pour eux ou pour les mariés). Nous sommes face à des corps

quotidiens ancrés dans des scènes quotidiennes.

¹²¹ René Prédal, « Un montage lacunaire » in *A nos amours*, Editions Nathan, Collection Synopsis, Luçon, 1999, pp. 83-90.

Cette union ne provoque rien de plus dans le déroulement du récit qui aurait très bien pu se passer de cet événement qui n'en est finalement pas un (nous reviendrons sur la question de l'« événement » dans la partie suivante de notre travail).

Pour être plus clair, le récit ne prend pas appui seulement sur ce fait pour exister ; il se fonde sur une accumulation de scènes comme celle du mariage sans pour autant s'appuyer sur une seule en particulier ; elle se distingue des autres scènes non pas parce qu'il s'agit d'un mariage mais bien parce que ce moment est l'occasion de présenter, par une succession de plans très travaillée, l'ensemble des autres personnages qui n'apparaîtront pas forcément ailleurs dans le film.

Dans cette séquence plus que dans toutes les autres (cela tient au fait que tous les personnages du film sont réunis à cette grande fête, grande fête, que l'on retrouve à un moment donné dans chacun des films de Pialat), le montage est là pour montrer chaque couple et les identifier au sein de l'espace.

Un plan de Isabelle et Philippe, puis un autre des mariés avant celui des parents et celui de Bernard, etc., structurent la longue séquence descriptive du mariage. Entre ces plans, la piste de danse ou quelques plans de coupe du repas entre les convives sont proposés.

Les plans se succèdent et à la manière d'une longue description où les figurants prennent justement plus de place que les personnages qui nous sont connus, l'environnement et les situations deviennent plus importants que tout enjeu ou action dramatiques ; le récit ne proposera qu'une altercation entre Philippe et Bernard sans grande importance pour la suite. Cet accrochage entre les deux hommes n'aura aucune conséquence et ce sont bien cette violence soudaine et ce chaos sans conséquence aucune pour la suite, qui marquent ou donnent une dimension sensible, physique, à la scène. Le spectateur n'est plus face à une histoire ou à une bribe d'histoire mais il est face à deux corps qui, dans leur violence momentanée, apportent une souffrance destructrice qui montre bien à quel point il est impossible pour les personnages de

gérer les rapports humains dans une continuité, dans une globalité maîtrisées.

Tout explose tout de suite et tout revient à la normale en deux temps trois mouvements. Cette intermittence des relations humaines, va de pair avec celle du montage qui propose des enchaînements sans fondement causal.

« Ce qu'introduit Yann Dedet ne ressort donc pas du domaine technique, mais d'une nouvelle idéologie du montage qui s'inscrit dans l'esthétique de la fragmentation : plutôt que de conserver une action enregistrée dans sa totalité spatiale et temporelle en plan-séquence, on ne garde qu'un détail, un geste chargé de figurer un déplacement plus ample, une amorce de mouvement, un rythme. On obtient alors un précipité de sens, à la fois plein et suspendu, riche de prolongements. »¹²²

La question de l'« environnement » chez Pialat (terme que nous avons tendance à employer fréquemment) est fortement liée à la question d'une construction

¹²² Ibid., p. 85.

spatio-temporelle singulière mais reste également et surtout établie sur la mise en place de situations humaines qui déterminent l'existence de corps au sein de décors ou de lieux précis et « quotidiens », au coeur de mouvements physiques internes aux plans, qui feraient presque *oublier* la quasi inexistence d'un évènement qui pourrait structurer la scène et la narration, s'il existait *réellement*.

« Dès *La Maison des bois* le feuilleton et la chronique lui offrent une plus grande liberté par rapport au temps et à l'espace du quotidien. Le premier épisode est à cet égard très significatif. Sous prétexte de présenter les principaux personnages et décors, la caméra passe de l'un à l'autre, sans logique particulière, sans ordre ni nécessité. S'y déroulent même des événements qui n'auront aucune influence déterminante sur les autres épisodes et les principaux personnages. La mort accidentelle de la marquise influe certes sur le caractère du marquis et joue sans doute un rôle dans son attitude à l'égard du jeune Hervé, mais on aurait pu tout aussi bien découvrir la vie du marquis après cet accident sans que rien n'en ait été changé. Le reste est constitué d'éléments plus anodins ou plus anecdotiques – Hervé qui déniche une pie, Marguerite et Jacques surpris en train de flirter dans les buissons, le patron de bistrot qui râle, Albert qui monte la garde, le bedeau, le curé, Cottin, Birot, etc. – dessinant simplement en quelques traits les personnages principaux comme secondaires, mais en leur donnant d'emblée une vie, une personnalité : on songe évidemment à ce que le père de *A nos amours*, par la voix de Pialat lui-même, admirait chez Pagnol comme dans les premiers écrits de son fils. De la même façon, les différents lieux sont décrits avec précision, la maison des bois, évidemment, le bistrot, l'école, le château, le champ d'aviation... Mais leur situation les uns par rapport aux autres demeure frappée d'une indétermination certaine. »¹²³

Joël Magny évoque finalement la *quasi inefficacité* des événements au sein du récit ; serait-ce toute la retranscription du réel qui convoque obligatoirement ce choix de n'accorder qu'une faible importance narrative à des scènes qui ne trouvent entre elles aucun lien progressif logique ? Le plan est une partie autonome d'où jaillit la vérité : celle du réel, de l'authenticité de la vie vécue telle qu'elle est et non telle qu'elle *devrait l'être* sous l'emprise trop forte d'un enjeu dramatique quelconque.

Le plan « unique et autonome » (détaché du *reste*), tel qu'il est monté, est un « précipité » - réaction chimique provoquée par le mélange de deux ou plusieurs composants entre eux -, un condensé sensible d'énergie physique qui donne au personnage une réelle consistance dramatique voire psychologique.

« Une succession de plans, nécessairement tournés sur une durée différente de celle de la fiction, n'apporte qu'une succession de moments de nature (vie, tonalité, sonorité, lumière) hétérogène. « Mon idéal, c'est le plan unique dans lequel s'exprime un point de vue sur une chose qui se produit dans l'instant même. Dès que l'on découpe, que l'on fragmente, que l'on revient en arrière, cette vérité se dérobe puisque l'on recommence ce qui par définition ne se produit qu'une fois ». Ce qui hante le cinéma de Pialat, c'est le fugitif de la vie, ce qui ne se produit qu'une fois et qui n'est par là-même saisissable par l'esprit que dans sa disparition, son anéantissement, son être-pour-la-mort. »⁹¹²⁴

¹²³ Joël Magny, *Maurice Pialat, op. cit.*, pp. 119-120.

Chez Pialat, le montage *ancré donc plus qu'il ne structure*.

Passe ton bac d'abord est fait de grands moments descriptifs qui sont montés de telle sorte que l'événement-clé (si tant est qu'il existe et qu'il ait une réelle importance dans la fiction) ne prenne pas *toute la place* au sein de la narration. La construction est reposée plutôt sur une approche *sensible* du montage plus que sur une approche *logique, naturelle ou intellectuelle*.

Prenons un exemple précis qui éclairera notre pensée.

Dans *Passe ton bac d'abord*, une séquence nous interpelle plus particulièrement car elle reflète très bien l'idée selon laquelle la narration chez Pialat ne se fonde pas sur une action ou un événement en particulier mais bien sur la confiance dédiée aux corps et à leurs déplacements dans un espace-temps qui leur appartient complètement.

Le montage subtil de plusieurs plans du film va dans ce sens et ces plans que nous allons détailler ci-dessous forment une séquence insolite dans la manière dont sont créés les chassés-croisés des personnages du film.

A la sortie du match de football, Bernard discute avec deux personnages dans la rue et on reconnaît alors le père de Elisabeth.

Le second plan montre l'arrivée du père chez lui ; il voit sa fille en train de se rhabiller derrière la maison avec Philippe.

Ensuite, dans le salon, le père parle avec Elisabeth.

Après, dans la même séquence, on retrouve Philippe (qui était avec Elisabeth quelques minutes auparavant) près de la future mariée qui semble être chez elle. Dans le même plan, apparaît derrière eux, Bernard qui revient du match de football. Puis peu de temps après et toujours dans le même plan, c'est au tour d'Elisabeth d'intervenir alors que quelques minutes auparavant, elle était avec son père.

Elisabeth et Philippe quittent le groupe dans la profondeur d'une rue sombre et le plan suivant montre la future mariée et Bernard en pleine discussion.

Cette dernière annonce à Bernard qu'elle va se marier avec Rocky.

Le plan qui suit propose l'arrivée de Rocky qui vient chercher sa fiancée pour aller manger au restaurant.

Les plans suivants montrent Philippe et Elisabeth en train de s'embrasser contre un mur et marchant dans une rue avant d'aller dans une chambre d'hôtel.

Mais ces plans montrant les deux amants ensemble sont assez troublants. En effet, lorsque Elisabeth quitte son père pour aller rejoindre Philippe chez la future mariée et lorsqu'elle est contre le mur avec son fiancé, elle porte un foulard blanc.

Mais lorsqu'on la retrouve dans la rue (dans le plan suivant), elle ne porte plus ce foulard.

Cette différence vestimentaire fait planer le doute quand à la succession temporelle des plans. Ce plan de rue succède-t-il vraiment, dans le déroulement de l'*action*, à celui

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 125-126.

qui montrait les deux jeunes s'embrassant près du mur ou peut-on imaginer qu'il s'agit d'un autre jour, d'une autre nuit ? Cet oubli, cette erreur, ce détail vestimentaire prouvent ainsi que le cinéaste n'a pas vraiment le souci de respecter une chronologie temporelle parfaite ; il a davantage le souci de respecter le déplacement des corps qui porteront à eux seuls la temporalité, l'espace, l'environnement¹²⁵ dans lesquels ils évoluent. *Ils sont* le temps, l'espace, la durée ; ils sont le « moment ».

Enfin, comme pour boucler la boucle, un plan final (à cette séquence) montrera Philippe et Elisabeth avec le père de cette dernière qui accueillera plutôt froidement le garçon chez lui.

On voyait le père au début de cette scène à la sortie du match de football et on le retrouve à la fin ; entre-temps, on aura suivi le parcours de Bernard, de Philippe et de sa fille à divers endroits de la ville mais aussi, on les aura vus les uns après les autres, en contact direct avec le père à différents moments, dans le déroulement de la soirée. En ce sens, l'enchaînement des plans est donc organisé sur les moments où chacun des personnages rencontrera le père d'Elisabeth, à différents endroits et moments de la nuit.

Cette séquence est donc un exemple concret de ce que nous avançons préalablement.

Les personnages se croisent, s'évitent, se rencontrent et se séparent dans une sorte de spirale où le temps et l'espace n'ont finalement que peu d'importance. Seul le père d'Elisabeth est un point d'appui physique au sein du parcours de ces trois personnages qui auront tous affaire à lui à un moment donné. L'organisation narrative n'est donc ni spatiale, ni temporelle mais bien physique ou axée sur la présence récurrente d'un personnage *inactif* certes (il n'est ni décideur ni très influent sur les autres personnages) mais référent dans le déplacement des jeunes et du spectateur. L'essentiel est le *moment* dans lequel évoluent les corps. Finalement, ce sont ces corps qui créent le *moment*, leur *moment*, sans contrainte spatio-temporelle, ni obligation aucune de respecter une chronologie temporelle ou une logique spatiale dans leurs parcours.

La narration se structure sur ces trajets physiques, sur ces croisements et l'on comprend alors que les enjeux qui existent entre les personnages, dépendent des

¹²⁵ Le mot « environnement » nous intéresse dans la mesure où il nous renvoie *étrangement* à l'idée d'un lieu errant, abstrait, non délimité physiquement, comme si ce lieu intégrant le corps concerné, était situé entre deux autres lieux clairement définis. Disons qu'il y aurait les espaces marquants et marqués du récit qui interpellent le spectateur car ils racontent une histoire et les *espaces intermédiaires*, sans identité, qui pourraient être remplacés par n'importe quels autres espaces tellement le corps y est présent, *sur-présent, absorbant, occupant*. Ce sont les réflexions de Raymond Depardon sur l'errance et sur son rapport physique à l'espace qui nous ont insufflé cette idée selon laquelle l'environnement chez Pialat est histoire de corps plus que d'espace. « *Dans l'errance, j'ai été heureux, parce que je n'avais pas de preuves à apporter. J'ai beaucoup photographié ces zones intermédiaires qu'évoque Laumonier dans sa définition de l'errant.* » Qu'est-ce que l'errant ? Simplement une personne qui à un moment donné est sans attache particulière, solitaire, se déplace d'un lieu à l'autre, 'étrangers en tout pays', pourvu d'une drôle d'allure - l'allure, bien avant de désigner l'apparence, désigne bien la manière de marcher -, déambulant en apparence, sans véritable but. Plus encore, l'errant en quête d'un lieu acceptable, se situe dans les espaces très particuliers : 'l'espace intermédiaire'. Cet espace intermédiaire serait alors le milieu, au sens d'un espace situé entre deux mondes, un espace délimitant, ligne ou *limes*, marge frontière, seuil, *no man's land*. C'est un fait que l'errance est affaire de marge de frontière. ». » Raymond Depardon, *Errance*, Editions du Seuil, Paris, 2000, p. 142.

mouvements et des situations physiques parfois un peu imprécis dans leur(s) enchaînement(s)

(cf. foulard d'Elisabeth qui disparaît d'un plan à l'autre et qui laisse planer un doute quant à la cohérence temporelle de la scène). La narrativité ou la manière dont *on* l'appréhende est affective¹²⁶ et non intellectuelle dans le sens où le spectateur s'appuie sur des corps pour se déplacer au sein du film et non sur la volonté de (se) créer un schéma ou un parcours spatio-temporel ordonné.

Sans approfondir la question de l'organisation spatio-temporelle, prenons l'exemple de la première bagarre dans le film *A nos amours*. Suzanne accuse sa mère d'avoir jeté la robe que Martine lui avait offerte.

Une dispute s'en suit et le frère est obligé d'intervenir pour les séparer.



A la suite de cette altercation, un long plan de coupe de Suzanne (seule près de la porte), est monté comme si cette pause pouvait signifier sa détresse, marquée par un *geste grave* dans sa chevelure.

Mais (et c'est là que se situe toute la stratégie du montage), Pialat décide d'ajouter un

¹²⁶ « Je me demande d'ailleurs, dit Yann Dedet (monteur de plusieurs films de Maurice Pialat), si le spectateur ne sera pas dérouté par certains enchaînements (parlant du film *A nos amours*). C'est un montage qui va plus vers l'émotion que la compréhension. Parfois on se disait que ça allait trop vite, qu'il fallait faire venir le personnage deux pas plus tôt, enfin...ça marche sur l'affectif, on voit une fille qui prend une gifle, le plan suivant elle pleure toute seule dans la rue, on peut comprendre tout de suite. Parfois c'est autre chose, les plans sur le bateau au début, par exemple : ils sont là, allongés, elle récite Musset, il la corrige, et puis 'schlaff' on coupe, juste au moment où l'on croyait que ça allait devenir trop conclusif...Toute la scène reste un peu en l'air, ça se suspend...Et puis le plan suivant, on la retrouve à l'avant du bateau, elle est un peu rêveuse, elle regarde la mer, ça va bien ensemble. » Pascale Ferran, Philippe Le Guay, « Entretien avec Yann Dedet » in *Cinématographe* n°94, novembre 1983.

second plan de coupe à cette image où l'on voyait Suzanne seule et désespérée. Contre *toute attente*, au lieu de revenir logiquement vers le frère et la mère, ensemble dans le salon, le cinéaste propose un second plan de coupe montrant la jeune apprentie catastrophée, le regard plein de compassion vers Suzanne.



Ainsi, séparer (par un plan de coupe sur l'apprentie) le plan de Suzanne et celui de la crise vécue par son frère et sa mère, est un choix qui rejoint ce que nous avançons précédemment ; à savoir que cette construction relève plus de l'approfondissement du sens que d'une volonté de rendre cohérent l'espace ou l'action, qui est donc interrompue par la mise en place d'un plan autonome qui en dit long sur la solitude et la tristesse de Suzanne.

« C'est un montage qui permet de confronter des états, plutôt que d'exposer une évolution. (...) Pas d'explications, pas d'exposition, d'épilogue : juste une attention au coeur du moment, au plus fort du geste. »¹²⁷

Ce montage traduit donc plus l'état psychologique de la jeune fille que le déroulement logique d'une action dramatique. Pialat sacrifie, par le montage d'un plan de coupe *imprévu*, la continuité de l'action du récit au profit d'une pause qui *brise* certes un certain rythme dramatique mais apporte en revanche une dimension psychologique au personnage, qui est donc regardé par un autre personnage perdu dans l'espace (déplacement encore : c'est un personnage secondaire qui n'a rien avoir avec l'action qui donne toute l'intensité psychologique au personnage de Suzanne ; c'est un simple regard extérieur qui vient donc donner une consistance psychologique à Suzanne, muette et anéantie).

¹²⁷ Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Editions Nathan, Collection « Nathan Cinéma », Paris, 2001, p. 94.

Comme le montre cet exemple du plan de coupe, le raccord n'est pas là pour homogénéiser ou cultiver une logique de la transition ; il n'existe pas en tant que lien mais il s'affirme comme une rupture des plans que l'on ne cherche pas forcément à

unifier. Ainsi, le raccord n'existe pas, c'est plutôt le rac-corps qui s'impose.¹²⁸

Le lien se fait par le mouvement, les mouvements des corps des personnages.¹²⁹

Pour poursuivre notre analyse, prenons un autre exemple : Suzanne rentre la nuit dans l'appartement et va voir sa mère qui veille dans l'atelier, sur une machine à coudre. Gentiment, elle lui caresse les cheveux et lui dit qu'elle est « *folle de bosser comme ça* ».

Au plan suivant, elle entre dans sa chambre et découvre que sa mère a jeté une robe à laquelle elle tenait (on revient à la scène analysée précédemment) : les cris reprennent avec les coups et s'en suit une bagarre assez rude, déjà évoquée.

En l'espace de quelques secondes, les personnages passent donc d'un état à un autre et ce, en un seul plan. Les deux scènes ne peuvent se suivre dans l'histoire : la première est de nuit et la seconde de jour.

De plus Suzanne n'est pas habillée de la même manière.

Mais remarquons toutefois que la jeune fille sort du premier plan par la droite et rentre dans le second par la gauche. En faisant se succéder ces deux plans, le montage crée une continuité dans le mouvement de la jeune fille.

En conservant l'entrée du personnage dans le champ, Pialat tisse un lien entre deux scènes qui n'ont rien à voir dans leur action et leur enchaînement dramatique mais qui donne à la vie de Suzanne un sentiment de violence par l'accumulation de hauts et de bas traumatisants et imprévisibles. Que s'est-il passé entre ces deux plans de jour et de nuit ? Est-ce le lendemain de la rencontre nocturne dans l'atelier que se déroule la scène de la bagarre analysée précédemment ?

Prenons un autre exemple du film *A nos amours*.

Au tout début, Suzanne vient voir Luc dans son école de peinture où il prend des cours. Elle s'approche de lui, engage la conversation ; *cut* ; les deux visages de profil, se

¹²⁸ « *Conflits diégétiques et tensions narratives étant indissociables et se relançant les uns les autres, on peut parler de scènes montées « à l'émotion ». Jamais deux affrontements violents dans l'appartement ne s'enchaînent directement, mais les pauses qui les séparent sont généralement courtes. (...) Parfois l'absence de scènes intermédiaires est curieusement gommée au montage pour piéger l'attention du spectateur en induisant une continuité entre deux plans pourtant séparés par une ellipse temporelle diégétiquement indiscutable mais niée par la force du récit. (...) Le spectateur comprend la plupart du temps que les personnages vivent aussi intensément entre les fragments d'existence sélectionnés, c'est-à-dire hors champ, dans ces ellipses qui hachent le récit (...). Or ce manque d'information, loin d'appauvrir les personnages, augmente au contraire leur épaisseur et leur vraisemblance (...).* René Prédal, *A nos amours*, op. cit., p. 88-90.

¹²⁹ « *Le montage a affaire à la mort. Parce que le battement d'image, qu'il maintient, ne commence ni ne finit mais fonde l'émergence d'un corps visible sur une nuit d'intervalle. Ce corps-là sait bien qu'il ne fait que « surmonter » cette nuit, parce qu'il la dépasse, c'est-à-dire la présentifie. Voilà pourquoi un plan ne naît pas de celui qui le précède mais plutôt meurt et n'en finit pas de mourir, vingt-quatre fois par seconde.* » Loig Le Bihan, « Le montage, la figure et la mort » in *Cinergon* n°4/5 - Arrêts sur montage 2 / Mille raccords -, 1997-1998.

superposent en perspective au sein du plan. Luc assis, déclare soudain, après un long moment silencieux : « *je pense que c'est fini* » ; il se lève, découvrant ainsi un lieu différent de celui du plan précédent (la salle de cours).

Rien ne permet d'imaginer ce qui s'est passé entre les deux plans, quels instants, quels sentiments ou propos ont été échangés. Il s'agit donc pour Pialat, de confronter deux situations, deux blocs d'affects, le moment des retrouvailles, fait de gêne et de distance et le moment de l'impasse, son poids et son silence.

Entre ces deux moments et avec le choc et la proximité de ces deux plans, s'échangent des émotions, des énergies qui ne doivent rien à une quelconque évolution chronologique.

Encore une fois, cette scène démontre que le montage ne respecte pas une continuité dramatique imposée par le récit ; cet enchaînement *prouve* au contraire que la fragmentation de la scène est pensée et construite sur les corps, sur leurs déplacements et leurs pulsions, ce qui donne aux personnages un caractère psychologique d'instabilité, de faiblesse, de désespoir, de *béance* que leur propre histoire ne semble pouvoir traduire sans l'aide de cette conception précise du montage.

Ce fractionnement narratif, repérable également chez Robert Bresson, impose des intervalles, des fossés spatio-temporels, des morcellements qu'il convient au spectateur de gérer pour s'approprier l'oeuvre proposée. Ces fossés ou intervalles permettent ainsi au spectateur de créer, d'imaginer les pièces manquantes les éléments *absentés* du récit.

« C'est le montage, et sa puissance d'expression, qui composent une unité pour nous. Une unité qui passe par l'expérience du corps, une fois de plus. « Les liens que tu noues entre les différents morceaux de réel saisis », écrit Besson, dans un aphorisme que nous avons déjà cité : c'est ce montage qui ne peut opérer, dans une telle oeuvre, qu'au travers de l'expérience de ce qui « saisit » d'abord, à savoir le corps. C'est une unité très fragile, évidemment, puisque le corps dans son enveloppe charnelle ne suffit pas à l'assurer. Bien au contraire, les multiples perceptions nient la légitimité de l'enveloppe comme critère unifiant. Il faut donc qu'un autre élément intervienne, pour « coller les morceaux ». Un élément qui justifie le montage d'une certaine manière, qui justifie la coexistence des plans et des perceptions. Cet élément, c'est l'écho que le monde renvoie aux différentes expériences des personnages. C'est la relation qui peu à peu s'établit entre ces expériences. Ce n'est pas une narration au sens habituel du terme, qui poserait l'unité comme principe ; c'est la réitération d'éclats qui composent en définitive une réponse, un monde et une identité. »¹³⁰

Face à une oeuvre de Francis Bacon par exemple, quel travail de montage visuel, quels efforts intellectuels si ce n'est un travail affectif de reconstruction (par la découverte des *sens* de cette oeuvre), le spectateur du tableau va-t-il devoir faire ?¹³¹

En somme, l'idée revient à transformer l'invisible en visible ; penser ou intellectualiser le montage équivaut avant tout à mettre en relief l'intervalle, la rupture, le fossé, la crevasse ou la *déchirure* qui s'imposent entre les plans et qui nous ramènent

¹³⁰ Vincent Amiel, « Montage : la question de l'unité » in *Le Corps au cinéma*, Editions Presses Universités de France, Collection Perspectives Critiques, Paris, 1998, pp. 60-61.

inévitablement à la réflexion de Georges Didi-Huberman qui cite volontiers Maurice Merleau-Ponty et Umberto Eco pour tenter d'expliquer le déplacement imaginaire du spectateur fondé sur les puissances du visible et de l'invisible.

« Il faudrait, en ouvrant la boîte, ouvrir son oeil à la dimension d'un regard expectatif : attendre que le visible « prenne », et dans cette attente toucher du doigt la valeur virtuelle de ce que nous tentons d'appréhender sous le terme de visuel. Serait-ce donc avec du temps que nous pourrions rouvrir la question de l'image ? Et ne serait-ce pas là une façon de revenir à l'injonction précieuse, autrefois formulée par Merleau-Ponty ? « Le mot d'image est mal famé parce qu'on a cru étourdimement qu'un dessin était un décalque, une copie, une seconde chose, et l'image mentale un dessin de ce genre dans notre bric-à-brac privé. Mais, si en effet, elle n'est rien de pareil, le dessin et le tableau n'appartiennent pas plus qu'elle à l'en-soi. Ils sont le dedans et le dehors et le dehors du dedans, que rend possible la duplicité du sentir, et sans lesquels on ne comprendra jamais la quasi-présence et la visibilité imminente qui font tout le problème de l'imaginaire. » On peut alors comprendre en quoi une pensée de l'image aura pu exiger quelque chose comme l'ouverture d'une logique. L'objection formulée par Heidegger à l'encontre de la « science » et de la métaphysique kantienne peut encore éclairer notre propos. Car le monde des images - si on peut appeler cela un monde, disons plutôt : le déferlement, la pluie d'étoiles des images singulières - ne nous propose jamais ses objets comme les termes d'une logique susceptible de s'exprimer en propositions, vraies ou fausses, correctes ou incorrectes. Il serait présomptueux d'affirmer le caractère strictement rationnel des images, comme il serait incomplet d'en affirmer le simple caractère empirique. En réalité, c'est l'opposition même de l'empirique et du rationnel qui ne fonctionne pas ici, qui échoue à « s'appliquer » aux images de l'art. Qu'est-ce à dire ? Que tout nous échappe ? Non point. Même une pluie d'étoiles a sa structure. Mais la structure dont nous parlons est ouverte, non pas au sens où Umberto Eco employait ce terme d'ouverture - mettant en avant les potentialités de communication et d'interprétation d'une oeuvre -, mais au sens où la structure serait déchirée, atteinte, ruinée en son milieu comme au point le plus essentiel de son déploiement. Le « monde » des images ne rejette pas le monde de la logique, bien au contraire. Mais il en joue, c'est-à-dire, entre autres choses, qu'il y ménage des lieux – comme lorsqu'on dit qu'il y a du « jeu » entre les pièces d'un mécanisme -, lieux dans lesquels il puise sa puissance, qui se donne là comme la puissance du négatif. (...) Je ne sais pas, à dire vrai, si le mot de négatif est bien choisi. Il ne le sera qu'à la condition de n'être pas entendu comme la pure et simple privation. C'est pourquoi, dans cette optique, nous désignons le visuel, et non pas

¹³¹ « Entre une couleur, un goût, un toucher, une odeur, un bruit, un poids, il y aurait une communication existentielle qui constituerait le moment « pathique » (non représentatif) de la sensation. Par exemple chez Bacon, dans les Corridas, on entend les sabots de la bête, dans le triptyque de 1976 on touche le frémissement de l'oiseau qui s'enfonce à la place de la tête, et chaque fois que la viande est représentée, on la touche, on la sent, on la mange, on la pèse, comme chez Soutine ; et le portrait d'Isabel Rawsthorne fait surgir une tête à laquelle des ovales et des traits sont ajoutés pour écarquiller les yeux, gonfler les narines, prolonger la bouche, mobiliser la peau, dans un exercice commun de tous les organes à la fois. Il appartiendrait donc au peintre de faire voir une sorte d'unité originelle des sens, et de faire apparaître visuellement une Figure multisensible. » Gilles Deleuze, « Peinture et sensation » in Francis Bacon, logique de la sensation, Editions de la Différence, Collection La Vue, le Texte.

l'invisible, comme l'élément de cette contrainte de négativité où les images sont prises, nous prennent. C'est encore pourquoi le négatif ne revêt ici aucune connotation nihiliste ou simplement « négativiste », pas plus qu'elle ne vise à une nostalgie ou à une quelconque philosophie générale de la négativité. Il ne s'agit pas d'établir en esthétique la douteuse généralité de l'irreprésentable. Il ne s'agit pas d'en appeler à une éthique de la muette contemplation, ou encore à une apologie de l'ignorance devant l'image. Il s'agit seulement de poser un regard sur le paradoxe, sur l'espèce de docte ignorance à quoi les images nous contraignent. Notre dilemme, notre choix aliénant, nous l'avons tout à l'heure exprimé en des termes un peu rudes ; il faut préciser, redire que ce choix fait contrainte en tant que tel, et qu'il ne s'agit donc pas du tout de choisir un morceau, de trancher – savoir ou bien voir, entre savoir quelque chose et ne pas voir autre chose en tout cas, mais voir quelque chose en tout cas et ne pas savoir quelque autre chose... En aucun cas il ne s'agit de remplacer la tyrannie d'une thèse par celle d'une antithèse. Il s'agit seulement de dialectiser : penser la thèse avec l'antithèse, l'architecture avec ses failles, la règle avec sa transgression, le discours avec son lapsus, la fonction avec sa dysfonction (au-delà de Cassirer, donc,) ou le tissu avec sa déchirure... »¹³²

C'est en cela que le parcours spectatorial est *affectif* ; il l'est par le fait que le spectateur doit puiser au plus profond de son inconscient et dans ses propres sentiments, expériences et affections (en mettant en avant et inconsciemment sa propre richesse culturelle, pourrait ajouter Umberto Eco), pour pouvoir combler les vides, remplir les intervalles qui subsistent entre les plans.

Mais plus encore, le spectateur est face à des corps plus qu'à des personnages dont le parcours serait déterminé par la logique écrite et préparée d'un récit assumé.

C'est donc à ce niveau, (dans l'existence et la mise en place de ces intervalles), que se situent non seulement le degré de *réticence* du discours filmique que nous évoquions auparavant mais également *la deuxième ouverture*. Cette seconde ouverture est donc un espace de liberté formel et intellectuel créé par le montage de plans dont les raccords n'assurent aucune direction de lecture filmique pour le spectateur.¹³³

Cette deuxième ouverture est une ouverture de l'esprit qui appelle directement le travail d'un troisième œil, celui que décrivait Maurice Merleau-Ponty dans son livre intitulé *L'Œil et l'esprit*. Quelques phrases d'un article y faisant référence, pourraient accompagner notre réflexion :

¹³² Georges Didi-Huberman, « *L'image comme déchirure* » in *Devant l'image*, Editions de Minuit, Collection « critique », Paris, 1990, pp. 174-175.

¹³³ A propos du montage d'A nos amours... « Les séquences ne laissent pas passer de l'une à l'autre un flux continu, non plus que la plupart des plans. Ces derniers peuvent se contaminer réciproquement, résonner de loin en loin, ou par proximité accidentelle. C'est pour cela aussi qu'ils doivent être ouverts, coupés « in the middle », laissant échapper de part et d'autre leur influx, avant que celui-ci ne puisse être canalisé dans une forme stable. (...) C'est l'instabilité de ces blocs d'émotions, de ces instants crus, qui leur confère à la fois leur dureté, leur irréductibilité et l'écho qu'ils se renvoient mutuellement. Dégagés de la belle emprise d'une forme lisse, ils jouent les uns avec les autres, les uns contre les autres, comme les volumes géométriques d'un collage cubiste, ou d'une diffraction chromatique de Delaunay. » Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, op. cit., p. 100.

« Le propre de l'oeil du cinéma, par quoi il ouvre à la pensée et par quoi son supplément de perception induit non seulement un supplément de corps mais aussi un supplément d'être, est ainsi de nous « apprendre notre mémoire » (Schefer) et de nous y ramener sans cesse comme la garantie de notre implication dans l'univers des images. La mobilisation du (regard du) spectateur par le cinéma serait à concevoir comme un montage, de sa vue et de son corps par l'oeil du cinéma, de sa mémoire par les configurations filmiques ; mais elle relève aussi d'un montage psychologique dont le spectateur est l'agent. si le film plante en nous une mémoire virtuelle et son programme visuel, dans le même mouvement, toujours double, toujours retourné, nous investissons le film de nos propres images virtuelles qui s'additionnent au perçu et interfèrent avec lui. Lorsque l'attention rapporte sur les images actuelles sa nasse de références et de souvenirs virtuels puisés dans la mémoire que nous monte le film, elle y fait aussi affleurer des souvenirs, des rêveries ou des émotions que ces images font remonter en nous et qui ne sont plus le fait d'une construction spéculaire ni même d'un processus d'interprétation mais d'un mouvement d'imagination ou d'affection. Autant de façons de vivre un film et, à ses images, de raccrocher nos images intérieures. Montage ou implant, l'oeil du cinéma actualise la levée au fond de notre conscience d'un oeil imaginal, ce 'troisième oeil' dont parlait Merleau-Ponty dans *L'OEil et l'esprit* : un 'regard du dedans' qui saisit les images projetées au travers de la 'rumeur' qu'elles soulèvent en nous. Et, à suivre le texte de Merleau-Ponty, cet oeil « ému par un certain impact du monde » est, plus qu'un récepteur de perceptions, un « computer du monde », soit l'instrument d'une déduction visuelle et d'une supputation du temps, presque d'une invention de visualité. »¹³⁴

Cette conception singulière du montage qui rend autonome chaque plan et donc chaque situation qui y figure, permet l'intervalle, le fossé et du coup l'indépendance de la reconstruction narrative par le spectateur.

« Dans les premières scènes du *Garçu* (1995), par exemple, les personnages joués par Gérard Depardieu et Géraldine Pailhas sont au lit, s'engueulent, hurlent, puis dans le plan s'enlacent tendrement, pour de nouveau se gifler après le cut. Scènes caractéristiques elles aussi, d'un Cassavetes, d'où la continuité logique est exclue mais dont la construction par le montage répond à un projet tout aussi déterminé de représentation dramatique. On pourrait dire que dans ce type de scènes, le montage transforme le paradoxe diégétique en une unité poétique. »¹³⁵

Dans *Passe ton bac d'abord*, quel poids devons-nous attribuer à la dispute finale entre Rocky et Agnès ? Seul le spectateur le sait ou doit le savoir. Quelle(s) raison(s) devons-nous associer au départ d'Agnès qui décide sur un coup de tête de quitter son emploi dans le supermarché de la ville ?

Quelle suite et quelle intensité passionnelle devons-nous accorder à la rencontre entre Bernard et la jeune fille au cheval ? Qui est ce personnage présent au match et qui semble très bien connaître Bernard ? Quel rôle tient-il exactement auprès de ce dernier ?

¹³⁴ Jean-Philippe Trias, « L'oeil du cinéma » in *Cinergon* n° 6/7 - *Histoires de l'oeil* -, 1998-1999, p. 95.

¹³⁵ Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, op. cit., p. 95.

Autant de questions en suspens qui devront trouver un sens dans une reconstitution que le montage, seul, ne peut assumer.

Les actions ou situations filmiques (le mariage, le voyage au bord de la mer etc.) n'ont ni répercussion ni poids réel (au sein du récit) et ne font pas non plus office de causes dans la narration, dans la mesure où le montage n'assure pas une continuité causale, évolutive et progressive vis-à-vis de ces mêmes situations.

Prenons la séquence des vacances au bord de la mer. Les premiers plans montrent le groupe de jeunes en train de dormir dans une caravane. Ensuite, ils se promènent en ville et mangent au restaurant. Bernard rencontre une jeune fille qui lui propose de faire du cheval. Il couche avec elle et rejoint ses amis. A aucun moment, l'histoire qu'il a avec cette fille n'aura une quelconque importance dans sa vie. Il ne la reverra pas et cette rencontre pour le peu imprévue pour lui, répond plus à un besoin ou à une *pulsion sexuelle* qu'à une réelle volonté de construire un avenir avec elle.

Plus encore, cette rencontre n'aura aucune incidence ou conséquence sur la suite du récit.

Cela dit, la séquence des vacances au bord de la mer propose quand même un enchaînement d'actions qui prépare le spectateur à cette rencontre entre Bernard et la jeune cavalière. Dans un premier temps, il la rencontre sur la plage et discute avec elle. Quelques plans plus tard, il la revoit et lui donne rendez-vous. Ensuite, le lendemain ou un autre jour (?), il la rejoint à la sortie de la messe et ils partent en voiture ensemble. Puis dans la foulée, ils vont boire un verre ensemble avant de terminer chez elle pour faire l'amour. On remarque donc que les plans s'enchaînent de manière à construire un cheminement logique et progressif autour de cette rencontre. Ce moment entre Bernard et la jeune fille est une sorte de petite histoire au sein de la grande histoire du groupe de jeunes partis ensemble en vacances à la mer.

Prenons pour terminer, un autre exemple du même type. Lors du mariage, Elisabeth se laisse 'draguer' par un autre homme sous les yeux éternés de Philippe son compagnon. Une altercation entre les deux hommes provoquera le départ de Philippe, déçu par l'attitude de la jeune fille. Or, rien auparavant ne laissait supposer qu'un tel événement se produirait. Aucune dispute, aucun malaise, aucune rancœur ne laissaient entrevoir une telle dérive dans les rapports humains. Alors pourquoi de tels *agissements* ? Pourquoi l'intervention soudaine de ces quelques plans au milieu d'une soirée qui s'annonçait paisible ? Le corps s'impose une fois de plus dans la violence ; dans le déroulement tranquille d'une séquence, il jaillit quelques instants pour déséquilibrer un récit dont la ligne directrice semblait toute tracée et tournée vers la fin d'une fête agréable et pleinement réussie. Pour autant, cette rupture, cette bagarre et le malaise *jeté* dans la soirée n'auront aucune incidence réelle dans la suite du récit. Mais on comprend toutefois, dans ces gestes malheureux et dans l'attitude des uns et des autres, que le bonheur n'est pas encore atteint et que Philippe et Elisabeth ne sont pas prêts à vivre longtemps ensemble. Cette dispute ne provoquera rien de dramatique dans la suite du récit mais elle aura montré (de par l'activité et la violence des corps à ce moment précis) la fébrilité du couple et le désespoir de ces jeunes en quête d'un bonheur impossible. Pourquoi Bernard se jette-t-il en cachette sur la mariée lorsque le mari a le dos tourné lors de la fête ?

Pourquoi une telle attitude et un tel plan si ce n'est pour nous faire comprendre, encore une fois par le corps, que cet homme est libre, volage et sans respect pour les filles qui l'entourent. Avec cette scène insolite, on comprend alors mieux la crise que traversera le couple de jeunes mariés à la fin du film ; le fait que la mariée ne soit pas vraiment opposée aux avances de Bernard lors de son propre mariage, justifiera ou donnera certaines explications à la dispute finale que cette dernière aura avec son mari. Déjà, au mariage, le spectateur pouvait imaginer cette issue guère étonnante et du coup l'altercation finale trouvera une justification dans ce rappel, dans ce souvenir, dans la prise en compte des relations entretenues avec Bernard lors de la fête. La prise en compte, le souvenir d'une situation filmique antérieure, permet donc au spectateur de comprendre et d'interpréter une autre situation *plus proche de lui* dont les causes directes restent absentes.

Il y a une sorte d'indépendance du moment ou de la situation vécus (par les personnages) qui, comme des électrons libres, doivent être attrapés au vol par le spectateur qui doit, pour sa part, les transformer et les réintégrer, au plus profond d'une interprétation personnelle, au sein d'un cheminement narratif qui semble exclure tout lien de cause à effet.¹³⁶

c). Construction verticale et lecture tabulaire narratives

La conception du montage chez Pialat, et en particulier dans *Passe ton bac d'abord*, s'érige sur la mise en place de séquences *presque autonomes* les unes par rapport aux autres, notamment par le fait même d'absence de lien causal fort entre elles.

Cette conception donne donc à chaque séquence, voire à chaque plan, une certaine indépendance, qui nous fait penser, que la narration se fonde à *un autre niveau* (au niveau du corps, de sa présence et vie au sein du cadre filmique).

S'il est encore trop tôt pour tirer ce genre de conclusion hâtive, citons pourtant, et à nouveau, Jean-Louis Comolli pour donner à notre réflexion une nouvelle ligne

directrice qui semble mûrir de page en page¹³⁷ où l'on considérera alors que le spectateur - laissé libre au sein d'intervalles calculés et grossis par des *rac-corps* qui *n'en sont justement pas* -, devient (*quelque part* et par la force des choses), responsable de cette narration, du moins de sa création.

Le raccord, dans la manière dont il a été exploité, participe à cet effet d'accumulation des plans.

Le montage, dans la manière dont il est conçu, ne crée pas une linéarité du discours. Il ne provoque pas une succession linéaire des plans (c'est en cela que la construction horizontale n'existe pas) ; il met en place un cumul vertical de ces plans, et c'est ce que nous allons tenter d'explorer dès à présent.

¹³⁶ Ce cheminement spectatorial dépend d'une forme de montage que Vincent Amiel nomme le « montage de correspondances » ; pour intégrer la narration filmique, le spectateur se doit de faire (se) correspondre les éclats, les fragments, les blocs, les formes accidentelles, les béances et les absences proposés ou imposés par le récit. « Vincent Amiel, « Le montage de correspondances » in Esthétique du montage, op. cit., pp. 93-108.

Ainsi, le montage organise le discours selon l'addition verticale de *strates* (autrement dit de séquences ou de syntagmes) qui se suivent les unes par rapport aux autres, les unes après les autres, sous forme de couches narratives bien distinctes.

La linéarité n'existe pas car le récit ne progresse pas d'un point « A » à un point « B » dans le sens de la longueur car les scènes ne se suivent pas, mais s'additionnent, en quelque sorte, dans le sens de la hauteur.

Le récit filmique évolue par couches dans un système narratif qui refuse la linéarité au profit d'une organisation générale dite « verticale ».

Pour tenter d'expliquer notre idée, reprenons l'exemple du film *Passe ton bac d'abord*.

Au cours du voyage au bord de la mer, au sein de cette grande séquence, plusieurs plans constituent plusieurs sous-séquences : ceux de la caravane et du réveil difficile des jeunes (1^{ère} sous-séquence), ceux de la plage (2^{ème} sous-séquence), ceux de Bernard et de sa fiancée (3^{ème} sous-séquence), ceux du repas au restaurant (4^{ème} et dernière sous-séquence).

Rien ne détermine un ordre linéaire à la lecture de ces plans. Rien ne nous empêche de lire (ou d'imaginer) ces sous-séquences et les plans qui y figurent, dans un ordre différent que l'ordre qui nous est proposé. Aucune logique spatio-temporelle ne vient stimuler ou imposer un ordre ou un rythme de lecture précis car les plans existent dans une conception narrative qui refuse toute idée de continuité causale.

Le schéma de la conception d'un montage vertical de ces plans est donc le suivant :

¹³⁷ « Le désir du spectateur de cinéma serait ainsi de devenir le regard et le corps agis par la mise en scène du film. Etre identifié par quelque chose de ce qui se passe sur l'écran-durée, cadrage, lumière, son ; mais aussi personnage, geste, parole, relation - comme corps participant, tiers inclus, invisibilité projetée dans le visible. En ce sens, la place du spectateur est appelée à changer au cours de la séance, passant d'une place de confort à une place de danger, évoluant d'une attente passive initiale à un engagement plus actif, d'une sorte de vague réplétion de visible à une mise au travail de l'invisible - qui se fait à la fois par les jeux violents du hors-champ, par la récurrence, le retour sur effacement, par cette conscience flottante que le regard investi dans le film est tout ensemble incomplet, incombable, aveuglé et aveuglant, et par, enfin, la superposition aux corps exposés des acteurs du corps caché du spectateur. Il n'y a guère que le cinéma, me semble-t-il, à pouvoir en même temps tendre et tordre le ressort du regard, pousser le spectateur à sa propre transformation critique, faire miroiter l'invisible comme la surface même du visible. C'est bien pourquoi nous préférons la mauvaise place. » Jean-Louis Comolli, « Rétrospective du spectateur » in *Images documentaires* n°31, op. cit.

Réveil difficile des jeunes (= sous-séquence n°1) = 1^{ère} strate narrative
[plusieurs plans forment cette sous-séquence]

+

Promenades sur la plage (= sous-séquence n°2) = 2^{ème} strate narrative
[plusieurs plans forment cette sous-séquence]

+

Bernard et sa fiancée (= sous-séquence n°3) = 3^{ème} strate narrative
[plusieurs plans forment cette sous-séquence]

+

Repas au restaurant (= sous-séquence n°4) = 4^{ème} et dernière strate narrative
[plusieurs plans forment cette sous-séquence]

= totalité séquence voyage au bord de la mer

La construction se fait sur les bases d'un cumul des plans ; d'un cumul vertical et non horizontal comme nous le décrivons dans la page suivante, même s'il n'existe pas chez Maurice Pialat.

A) - Réveil difficile des jeunes (= sous-séquence n°1) ----- *[plusieurs plans forment cette sous-séquence]* ----- Promenades sur la
[plusieurs plans forment cette sous-séquence]

plage (= sous-séquence n°2) ----- *[cette sous-séquence]* ----- Bernard et sa fiancée (= sous-séquence n°3)
[plusieurs plans forment cette sous-séquence]

----- + ----- Repas au restaurant (= sous-séquence n°4)
[plusieurs plans forment cette sous-séquence]

= totalité séquence voyage au bord de la mer - B)

Ce second schéma propose donc une construction et une approche (une lecture) spectatorielle *linéaires ou horizontales*, du fait que les événements (ou les séquences) s'enchaînent par des liens de causes à effets, ce qui n'est pas le cas dans le premier schéma qui propose au contraire une conception verticale, un cumul des séquences sans véritables lien entre elles.

Dans le second schéma qui ne correspond donc pas à l'écriture filmique propre à Pialat, la narrativité et sa prise en charge par le spectateur, reposent sur un déplacement causal et une succession des faits qui ont un réel enjeu ou une *relation logique* et de conséquence entre eux. Les personnages et par conséquent le spectateur évoluent d'une situation A à une situation B (dans l'état psychologique du personnage, dans son déplacement spatio-temporel, dans l'action qu'il mène vis-à-vis des autres personnages, etc.).

En revanche, dans le premier schéma, le montage assure une accumulation de scènes dont le rapport direct entre elles n'existe pas d'un point de vue causal ou d'un point de vue d'une transformation quelconque.

Le montage assure ainsi la volonté de construire le film de telle sorte que les plans se cumulent les uns aux autres sans qu'ils soient dépendants les uns des autres dans leur succession. Ainsi, la séquence du voyage au bord de la mer pourrait être montée différemment (on pourrait intervertir certains plans) ou ailleurs (dans la séquence) sans que le sens du récit n'en soit fondamentalement perturbé. Ainsi, pourquoi ne pas envisager d'inverser les premiers et derniers plans ?

Rien, d'un point de vue spatio-temporel, ne serait complètement bouleversé. Rien non plus (et par conséquent), d'un point de vue du sens discursif n'en serait changé. Evidemment, nous ne pouvons appliquer ces changements qu'à l'intérieur des grandes séquences (en l'occurrence les six que nous avons détaillées au départ), car les lieux ont une importance déterminante, dans les déplacements des personnages au sein du récit, même si, comme nous l'avons suggéré auparavant, le corps semble avoir souvent une *emprise identitaire* sur son environnement.

La cohérence de la construction se fait donc sur l'accumulation de grands blocs séquences à l'intérieur desquels on peut très bien imaginer un autre montage, une autre organisation des plans, pourvu que la conception de l'écriture soit verticale, condition qui assure la compréhension et la cohérence du récit ainsi que la prise en charge totale de la narrativité par le spectateur.

Sur ces remarques quelquefois approximatives d'un point de vue théorique, nous pourrions une fois de plus citer Christian Metz et ses réflexions sur le montage. Ainsi, le schéma qui nous intéresse pourrait faire référence à un certain type de montage syntagmatique. Nous évoquions un montage vertical mais nous entrevoyons dans cette idée, la construction linéaire du montage en accolade présenté par Metz dont André Gardies et Jean Bessalel nous en rappellent les fondements.

Le type de montage « en accolade », « **présente, sous forme linéaire, des plans non situés les uns par rapport aux autres sur l'axe chronologique, afin de mieux faire ressortir leur parenté au sein d'une catégorie de faits. Chacun de ces plans vaut pour plus que ce qu'il montre (il a une fonction d'échantillon), et leur ensemble constitue un équivalent filmique de la conceptualisation ou de la catégorisation.** »

138

Peut-être vaudrait-il mieux dans notre cas parler de montage « en accolade » et non plus de montage vertical, comme nous l'avons fait jusqu'à présent ?

Toujours est-il que sur les traces de Christian Metz, nous comprenons ainsi que chaque film de Pialat ne se fonde pas sur une narration où les événements pourraient exister en fonction de leur rapport causal ou chronologique. La narration se construit sur un montage des plans qui forment plusieurs séquences, plusieurs « segments autonomes » selon Metz et la question qui se pose alors, relève du lien, du problème de « ponctuation », de la « démarcation », à envisager entre ces deux « segments ».

Mais plus qu'une « ponctuation », il faut y voir les sens qui se créent au sein de cette chaîne (de plans). Faut-il toujours accepter, voir ou lire le lien causal ou

spatio-temporel entre deux segments du film ? La narration du film ne peut-elle se composer sur des successions chronologiques d'unités, de segments autonomes dont les rapports ou les *liens restent lointains et abstraits* ? Chez Pialat, le montage semble proposer cette conception particulière d'une narrativité qui repose sur l'accumulation de séquences dont les liens restent, selon l'expression de Metz, « *facultatifs* ».¹³⁹

Même si le montage « en accolade » évoqué par Metz est une idée que nous relevons volontiers, sa présence dans le film est, en général et selon l'auteur, très ponctuelle et se repère par des *procédés visuels précis* (fondus, etc.). Cette remarque peut-elle donc s'appliquer complètement à la narrativité 'pialatienne' que nous envisageons depuis le début dans sa construction globale ?

« Le deuxième type de syntagme a-chronologique n'avait pas été repéré jusqu'ici (à notre connaissance), mais il est facilement isolable dans les films ; définition : une série de brèves scénettes représentant des événements que le film donne comme des échantillons typiques d'un même ordre de réalités, en s'abstenant délibérément de les situer les unes par rapport aux autres dans le temps, pour insister au contraire sur leur parenté supposée au sein d'une catégorie de faits

¹³⁸ « (...) Ainsi, les évocations érotiques par lesquelles débute Une Femme mariée (Jean-Luc Godard) peuvent être considérées comme l'« esquisse...d'un signifié global du type 'amour moderne' » ; de même, les images successives de destructions et de bombardements qui ouvrent Quelque part en Europe (Geza Radvanyi) fournissent une « illustration exemplaire de l'idée 'les malheurs de la guerre' » (Metz). Ajoutons encore l'exemple du deuxième segment de La Nuit américaine (François Truffaut) qui, en 16 plans brefs, fournit une « image » d'ensemble des différentes activités se déroulant sur le plateau de tournage d'un film. Très utilisé dans le cinéma muet, le syntagme en accolade a pratiquement déserté la fiction mais se retrouve en force dans les spots publicitaires, les clips vidéo et, de façon générale, dans les films documentaires. » André Gardies, Jean Bessalel, 200 mots-clés de la théorie du cinéma, op. cit., pp. 13-14.

¹³⁹ La « grande syntagmatique » et l'ensemble des idées empruntées à Christian Metz et qui nourrissent notre étude, se situent dans les deux tomes de son ouvrage intitulé Essais sur la signification au cinéma aux éditions Klincksieck, Collection « Esthétique ». Notre évolution a surtout été marquée par le chapitre intitulé « Ponctuations et démarcations dans le film de diégèse » in tome II, Paris, 1972, pp. 111-137. Mais dans le premier volume et à travers la présentation de sa « grande syntagmatique », Christian Metz met en avant deux types d'organisations (lorsqu'il parle de montage filmique). Une conception dite « a-chronologique » (qui nous intéresse ici plus particulièrement puisqu'elle regroupe le montage de syntagmes « en accolade » et le montage « parallèle ») et une conception dite « chronologique » qui regroupe notamment le montage de syntagmes, de manière « alternée ». Chez Pialat, la construction syntagmatique est bien « a-chronologique » : les liens temporels entre les séquences n'existent pas ou ne sont pas clairement évoqués ou montrés, du moins la lecture du récit ne peut trouver véritablement ou consciemment ses marques sur l'appropriation chronologique des actions ou séquences présentées.

que le cinéaste a précisément pour but de définir et de rendre sensible par des moyens visuels. Aucune de ces évocations n'est traitée avec toute l'ampleur syntagmatique à laquelle elle aurait pu prétendre (= système d'allusions) ; c'est leur ensemble, et non chacune d'elles, qui est pris en compte par le film, qui est commutable avec une séquence plus ordinaire, et qui constitue donc un segment autonome (il y a là un équivalent filmique balbutiant de la conceptualisation ou de la catégorisation). (...) Donnons à cette construction d'images le nom de syntagme en accolade, puisqu'elle suggère entre les événements qu'elle regroupe le même type de rapports que l'accolade entre les mots qu'elle réunit. »

140

Si nous avons appliqué notre réflexion à une séquence précise (en l'occurrence celle du voyage au bord de la mer), nous pourrions très bien tenter de la confronter à l'ensemble du film tout entier.

Pourquoi ne pas imaginer en effet, une inversion des grandes séquences évoquées précédemment - description des lieux, des personnages et de leurs relations ; Isabelle rencontre Philippe et le présente à ses parents ; Rocky et Agnès se marient ; l'ensemble du groupe de lycéens va à la mer passer quelques jours ; Rocky et Agnès se disputent devant leurs amis, ce qui marque leur séparation ; Bernard et Philippe (l'autre Philippe et non pas celui qui épousera Isabelle) partent à Paris - ?

Nous pourrions très bien en effet voir la séquence du voyage au bord de la mer avant celle du mariage de Rocky et Agnès. Nous pourrions très bien aussi imaginer la séquence de la rencontre entre Isabelle et Philippe avant ou après toutes les autres, sans que le sens du film n'en soit vraiment changé. Rien ne justifie en quelque sorte le placement de ces séquences car elles *n'agissent* pas les unes sur les autres. Leur influence n'existe pas car, par exemple, Isabelle et Philippe se rencontrent dans une séquence sans que l'on ait pu voir leur flirt ou de quelconques préliminaires à cette union dans une séquence précédente.

Finalement, ils se rencontrent devant nos yeux sans que rien n'ait existé auparavant (en

l'occurrence un flirt, une sortie, une discussion ou *n'importe quoi* qui aurait pu celer leur toute première rencontre avant qu'ils ne couchent ensemble).

Certes, la dispute entre Rocky et Isabelle a du poids là où elle est placée car elle succède à leur mariage (ce qui paraît logique dans la mesure où cette accolade prend encore plus d'importance car elle annonce une séparation) et précède le départ de Bernard et Philippe à Paris (ce qui démontre comme la dispute du reste, que le temps de l'insouciance vécu entre amis est terminé et que, chacun d'un côté comme de l'autre, doit s'assumer dans la douleur du domicile conjugal ou dans la fuite vers Paris). Donc, le lien narratif existe bien entre ces trois séquences mais il est *faible* dans la mesure où, aucune des trois séquences en question, ne vient franchement et directement provoquer l'arrivée et le déroulement de celle qui suit.

Nous sommes loin du montage *organico-actif* ou des théories soviétiques

140

Essais sur la signification au cinéma, Editions Klincksieck, Collection « Esthétique », tome I, Paris, 1968, pp. 127-128.

développées par Gilles Deleuze dans *L'Image-mouvement*. Le montage chez Maurice Pialat ne provoque pas l'action ni le besoin de *faire en sorte qu'il se passe à tout prix quelque chose* comme elle le fait au sein du cinéma américain ; il ne provoque pas non plus la confrontation, le choc, la *composition dialectique* entre les plans comme ce fut le cas chez les soviétiques.

Comme l'explique Deleuze pour un certain cinéma français (celui d'avant guerre), le montage chez Pialat (et c'est là que le cinéaste *a des comptes à rendre* au cinéma « classique ») emprunte une idée de la simultanéité que l'on retrouve chez Abel Gance.

« C'est le deuxième aspect du temps, non plus l'intervalle comme présent variable, mais le tout fondamentalement ouvert, comme immensité du futur et du passé. Ce n'est plus le temps comme succession de mouvements et de leurs unités, mais le temps comme simultanésisme et simultanéité (car la simultanéité n'appartient pas moins au temps que la succession, elle est le temps comme tout). C'est cet idéal du simultanésisme qui n'a pas cessé de hanter le cinéma français, autant qu'il inspirait la peinture, la musique et même la littérature. (...) On a souvent remarqué que l'école française avait donné à l'image subjective une importance et un développement aussi grands que l'expressionnisme allemand, bien

que d'une autre façon. En effet, elle résume par excellence le dualisme et la complémentarité des deux termes : d'une part elle multiplie le maximum relatif de quantité de mouvement possible, en joignant le mouvement d'un corps qui voit au mouvement des corps vus ; mais d'autre part elle constitue sous ces conditions le maximum absolu de la quantité de mouvement par rapport à une Ame indépendante qui « enveloppe » et « précède » les corps. Tel est le cas célèbre du flou dans la danse d'El Dorado. Ce spiritualisme et ce dualisme, c'est Gance qui les a donnés au cinéma Français. On le voit bien dans les deux aspects que le montage prend chez lui. D'après le premier, qu'il ne prétend pas inventer, mais qui commande au déroulement de la pellicule, le mouvement relatif trouve sa loi dans un « montage vertical successif » : un cas célèbre est le montage accéléré tel qu'il apparaît dans La Roue et encore dans Napoléon. »¹⁴¹

Dans cette accumulation de tranches ou strates narratives que met en relief un *montage vertical successif*, nous pourrions revenir sur le déplacement du spectateur en affirmant que face à cette composition verticale, il *lit* le film selon une logique tabulaire.

En effet, comment peut-il expliquer ou *s'expliquer* le départ de Bernard et Philippe à Paris ? Il *se l'explique ou se le justifie* en reprenant au vol, par vagues successives, toutes les séquences du film perçues précédemment. Il doit reprendre en mémoire les relations que Bernard avait avec ses parents, avec Philippe, avec les filles, même si ces relations ne sont pas marquantes au point de faire progresser le récit ; le spectateur doit se remémorer son attitude en société (durant le mariage, entre amis notamment) pour comprendre finalement que son départ est logique et était écrit *en profondeur*, qu'il était inscrit dans chaque plan et au sein de chaque intervalle où le montage lui laisser une libre interprétation des *choses*. Aussi, lorsque l'on regarde évoluer Bernard dans chacun des plans, il n'est pas difficile de voir en lui le besoin de ne pas se mettre en couple (comme l'ont fait ses amis) et de ne pas faire sa vie dans une région (le Nord de la France) qu'il

¹⁴¹ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Editions de Minuit, Collection « critique », Paris, 1983, pp. 70-71.

n'a eu de cesse de critiquer dans des conversations diverses.

En captant et en reprenant au vol tous les *détails discrets* de la narration¹⁴², tous les éléments narratifs *utiles*, le spectateur (se) recompose intellectuellement un parcours qui fera apparaître les explications nécessaires à sa propre lecture et compréhension du film. Il regarde (ou *lit*) le film comme il lit un tableau à plusieurs entrées et plusieurs sorties. Les éléments sont *là* ; les données sont présentes dans un schéma tabulaire et le spectateur doit *cueillir les bonnes données* au bon moment, démarche qui lui permettra de se déplacer au sein de la narration. C'est en cela que le déplacement du spectateur est un déplacement *non-linéaire* mais éclaté, fragmenté, morcelé, où l'*assistanat* n'existe pas.

Le spectateur *se doit* de gérer, d'emmagasiner, ces entrées et sorties et se doit d'éliminer certains autres éléments proposés par le récit. Il doit *faire le tri* et réinvestir ses sélections de manière à construire son propre récit, à l'aide de sa propre interprétation et de son propre imaginaire.¹⁴³

Lorsque Bernard est sur la plage avec celle qui deviendra sa fiancée, il lui explique son *ras-le-bol* de sa région et de sa vie subie aux côtés de son père.

¹⁴² Reprenons une dernière fois Umberto Eco qui cite Joyce dans la manière qu'il a eu de transformer chaque détail du récit en élément fondateur du récit. « Or, avec Joyce, les actes stupides de la vie quotidienne prennent valeur de matériau narratif. La perspective aristotélicienne se trouve ainsi complètement renversée ; ce qui, auparavant, était secondaire, devient le centre de l'action. Dans le roman, ce ne sont plus de grandes choses qui arrivent, mais la somme des petites choses, sans rapport les unes aux autres, en un flux incohérent, les pensées comme les gestes, les associations d'idées comme les automatismes du comportement. Ce renoncement au choix et à l'organisation hiérarchique des faits est une nouvelle façon d'éliminer les conditions traditionnelles d'un jugement de valeur. L'intrigue du roman « bien fait » enveloppait déjà un jugement. Une intrigue suppose des rapports (et, par conséquent, des explications) de causalités : le fait B s'est produit à cause d'un fait A. Et pareille explication causale est déjà, dans un récit historique ou fictif, une justification, une classification selon un certain ordre de valeurs (...). Ecrire un roman « bien fait », c'est choisir les faits selon un seul point de vue (qui sera celui de l'auteur) et les ranger dans la ligne directrice d'un système de valeurs. Aristote dirait qu'il s'agit d'éliminer ce que l'« histoire » a de fortuit (la présence non décantée de res gestoe), en l'orientant dans la perspective de la « poésie » (comme organisation d'une historia rerum gestarum). Or, avec Ulysse il semble que les res gestoe prennent le pas sur l'historia rerum gestarum ; et « la vie » sur « la poésie ». Tous les événements sont recueillis sans discrimination, l'auteur renonce au choix, le fait insignifiant est mis sur le même plan que le fait important – si bien qu'aucun fait ne peut être jugé plus ou moins insignifiant qu'un autre, et que tous les faits, privés de leur poids, ont même importance. Ulysse réalise l'ambitieux projet de l'Edouard des Faux Monnayeurs : « Mon roman n'a pas de sujet... Mettons, si vous préférez, qu'il n'y aura pas un sujet... Une tranche de vie, disait l'école naturaliste. Le grand défaut de cette école, c'est de couper sa tranche toujours dans le même sens ; dans le sens du temps en longueur. Pourquoi pas en largeur ? Ou en profondeur ? Pour moi, je voudrais tout y faire entrer, dans ce roman. Pas de coup de ciseaux pour arrêter ici plutôt que là sa substance. Depuis plus d'un an que j'y travaille, il ne m'arrive rien que je n'y verse et que je n'y veuille faire rentrer : ce que je vois, ce que je sais, tout ce que m'apprend la vie des autres et la mienne... ». » Umberto Eco, L'OEuvre ouverte, op. cit., pp. 223-224.

¹⁴³ « Le fait que le spectateur situe lui-même le film qu'il vient de voir dans une inter-relation entre plusieurs référents montre que la réception filmique ne se réduit pas à un décodage, ni à une croyance naïve à un pseudo-réel ; qu'elle ne s'arrête pas non plus à « l'état filmique », mais qu'elle intervient de façon consciente comme un événement dans l'expérience du sujet-spectateur qui nourrit des attentes et, suivant qu'il y trouve ou non le sens attendu, enclenche une réinterprétation. » Martine Joly, Simone Soulas, « Réception du film et imaginaire du spectateur » in Hors cadre n°4 - L'image, l'imaginaire - Le cinéma à travers champs disciplinaires, printemps 1986, pp. 110-111.

Cette scène, peut-elle devenir pour le spectateur un élément ou une explication narrative qui permettra de comprendre le personnage et ses actes (en particulier son départ à Paris) et par conséquent d'offrir un sens à la progression au récit ?

Si c'est le cas, alors, c'est son déplacement dans ce schéma tabulaire qui l'aura permis. Le spectateur aura emmagasiné cette discussion, son comportement, ses paroles de manière à les réinvestir à la fin du film lorsque ce personnage quittera sa ville sans donner de raisons précises à ce moment-là. *Tout* aura été dit ou suggéré auparavant, dans une séquence précédente que le spectateur aura alors retenu ou *refusé* d'exploiter.

Lorsque Elisabeth et Philippe se quittent à la fin du film (on voit la jeune fille en classe qui redouble sa terminale mais on ne voit plus Philippe que l'on imagine ailleurs), leur rupture sera supposée et à imaginer, car rien ne sera montré. Mais le spectateur pourra peut-être se rappeler que cette dernière *n'avait pas été très claire* avec lui lors du mariage où elle s'était laissée séduire par Bernard. Pour autant, aucune vérité ni aucun indice précis ne pourront justifier ou appuyer la raison ou l'hypothèse de leur séparation.

Dans *Police*, comment expliquer le fait que Mangin se jette sur Noria dans la voiture pour tenter de l'embrasser. Le spectateur doit-il faire le lien avec sa première tentative qui aura échoué quelques heures auparavant avec sa stagiaire dans les mêmes conditions ou le spectateur doit-il *oublier* ce premier épisode, ce premier échec et considérer par conséquent que l'attitude de Mangin vis-à-vis de Noria est un acte autonome et en aucun cas un rattrapage ou une tentative désespérée qui succéderait au premier échec ? On peut se poser les mêmes questions vis-à-vis de Noria qui couche avec Lambert parce qu'elle a besoin de ses services d'avocat.

En est-il de même avec Mangin avec qui elle décidera de coucher lorsqu'il faudra qu'elle se défende, une fois sa situation devenue trop dangereuse, ou doit-on ou peut-on croire en la sincérité de ses sentiments envers l'inspecteur, en oubliant donc le fait qu'elle coucha avec Lambert pour profiter de son aide ? Peut-on croire qu'elle réagit sans arrières pensées avec Mangin, lorsque l'on sait comment elle s'est comportée avec Lambert ? Toute l'ambiguïté du récit se situe *ici-même*, c'est-à-dire dans cette ambiguïté du personnage dont les actes sont à chaque fois dépourvus de sens, et d'explications directs, *visibles*, connus et assumés (du moins *racontés*).

Chaque séquence comporte une idée, un fait qui se reportent, se déplacent ou revivent dans une autre séquence sans pour autant qu'un lien, une connexion, un rapport soient clairs (clairement établis) ou justifiés. Seul le spectateur *décide*, parvient, choisit de faire un rapprochement entre ces deux faits ou situations qu'il décidera ou non d'associer, afin d'éclaircir les attitudes ou comportements des personnages engagés. C'est bien au spectateur de *prendre au vol* ou au contraire de ne pas considérer certains détails, actes, signes venus essentiellement des personnages (de leur corps) afin de comprendre, d'expliquer d'autres attitudes ultérieures dont les causes directes font défaut au moment où ils sont montrés. Le spectateur doit donc se déplacer (*revenir en arrière*, se souvenir tout simplement ou *rendre conscient l'inconscient* (?) afin de saisir le sens de certains actes inexplicables au moment où ils sont exposés. *Tout* est « déplacement » et « condensation »...toute la narration s'organise *finalement* au sein d'un *tableau* psychique qui place le spectateur dans une situation où il doit s'approprier certaines marques afin de

progresser au sein de la narrativité.

Plusieurs *entrées*, plusieurs *sorties*...comme dans la prise en charge d'un tableau constitué de plusieurs colonnes avec de multiples informations croisées qui *s'affrontent*, se confondent, s'annulent ou se complètent selon la manière dont on lit les lignes, les cases, les fragments, les morceaux donnés ; plusieurs signes, faits ou éléments narratifs, plusieurs interprétations donc plusieurs lectures possibles...cette étude et ses exemples filmiques *résumant* tout l'art du *film ouvert* et tout l'art d'une écriture filmique propre à Maurice Pialat.

« Le déplacement, c'est le sens comme transit (comme fuite devant le sens), la condensation, le sens comme rencontre (comme sens un instant retrouvé). Horizontalité et verticalité du sens. Et comment ne pas songer (de nouveau) aux deux formules de Jacques Lacan ? Condensation : « structure de surimposition des signifiants où prend son champ la métaphore ». Déplacement : « virement de signification que la métonymie démontre ». »¹⁴⁴

Se déplacer avec la narration, partir seul et construire sa rencontre avec le sens du film, évoluer et faire sien la fiction, c'est bien être à l'écoute d'une démarche propre au cinéaste, c'est bien *quelque part* être en accord avec la mise en place d'un dispositif filmique particulier, c'est bien *là* que se situe tout le plaisir du *travail* spectatorial, c'est bien *là* également, que se situe la suite de notre recherche quant à la vaste question du déplacement dans le cinéma de Maurice Pialat.

¹⁴⁴ Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire - Psychanalyse et cinéma* -, op. cit., p. 335.

Deuxième partie Mise en place du dispositif filmique : la captation

Comme seconde approche que nous aurons du déplacement, considérons à présent le dispositif filmique mis en place par le cinéaste.

Ce dispositif particulier est le moyen de provoquer non seulement l'activité physique des acteurs au coeur de la scène mais également la naissance de l'événement qui déterminera alors le degré de la *puissance* ou de la *présence* narratives du film - dès lors que l'on considère que la présence d'un événement au sein du récit, est une donnée essentielle au fondement de la narrativité -.

Ainsi et dans un premier temps, il s'agira pour nous de comprendre en quoi l'événement chez Pialat, peut participer à la conception de la narration ou du « narratif » au sein de son oeuvre.

Comme ce fut le cas dans le néoréalisme italien, les histoires racontées par Pialat sont teintées d'une réalité sociale qui donne un statut et un rôle particuliers à l'événement ; ainsi, nous nous proposons d'étudier à présent ce rôle mais aussi son statut, qui pourraient finalement déterminer les déplacements et les contaminations entre une démarche documentaire et une écriture plus ancrée vers la fiction.

Mais l'événement et sa fonction au coeur du récit, sont-ils réellement les seuls garants ou créateurs du « narratif filmique » et sont-ils les éléments qui permettent d'aborder la question du documentaire chez Pialat ? Qu'est-ce qui nous permet au fond

d'envisager les glissements ou déplacements vers le documentaire autant dans une démarche qu'au sein de la représentation filmiques décidées par le cinéaste ?

Ces questions qui s'imposent à nous, démontrent à quel point le sens et la création de la narrativité chez Pialat ne semblent pouvoir exister que sous l'influence d'un regard documentaire dont nous nous proposons de définir l'identité dans le second chapitre de cette seconde partie.

Enfin, dans les derniers chapitres, nous tâcherons d'analyser le dispositif technique créé par le réalisateur de manière à pouvoir approfondir la nature et l'action des personnages et de leur corps au coeur de la scène.

La profondeur de champ et le plan-séquence sont notamment des moyens précis utilisés pour solliciter la liberté et capter la vie physique des personnages dont les déplacements seront ainsi convoqués comme les éléments fondateurs d'une esthétique propre à l'auteur.

Etudier le dispositif filmique revient ainsi à étudier la démarche, le travail d'un cinéaste dont la seule volonté et l'unique désir, sont de proposer un espace ouvert et *dynamique* d'où pourront jaillir, à tout moment, l'événement, la crise, le contact physique, la vérité d'un mouvement ou l'énergie d'un déplacement...enfin, tout *élément ou langage physiques*, fondateurs et producteurs d'une narrativité sans cesse en attente d'une situation ou d'une action qui permettront la progression du récit.

II.1 L'événement comme repère narratif ?

a). Statut et rôle de « l'événement-intermédiaire »

Dans les films de Pialat, l'événement ne s'impose pas comme le tremplin ou le détonateur d'une action vécue par les personnages. Cette réflexion est liée à l'absence de causes que nous avons décelée dans les pages précédentes.

Ainsi, le père dans *A nos amours* part du foyer familial, ce qui constitue certes un événement majeur car le récit tout entier s'organisera ensuite autour de cette disparition, mais remarquons toutefois que l'on ne saura jamais pourquoi il est parti. L'événement n'est par conséquent rattaché à aucune logique causale. Il ne vient ni cautionner ni conforter une trame narrative qui semble, pour sa part, n'avoir nul besoin de l'événement ou d'un *événement-phare* pour exister ; cela dit, sa place dans le récit est très réfléchie puisque s'offre immédiatement au spectateur, la possibilité d'interpréter chaque nouveau fait narratif comme une conséquence (logique et directe) au départ du père, pourtant inexplicable dans l'histoire. La violence du frère, les sorties tardives, les flirts de Suzanne ainsi que les mouvements hystériques de la mère qui déambule dans un appartement vide, peuvent s'expliquer par le départ du père qui laisse derrière lui des personnages dont les comportements physiques *extrêmes*, prendront le dessus sur le dialogue verbal.

Mais peut-on vraiment aboutir à cette conclusion qui donne à cette disparition une

importance primordiale dans l'existence des personnages qu'il laisse vivre derrière lui ?

Si l'on en croit Gilles Deleuze, l'événement est « **un ensemble de singularités, de points singuliers qui caractérisent une courbe mathématique, un état de choses physique, une personne psychologique et morale. Ce sont des points de rebroussement, d'inflexion, etc. ; des cols, des noeuds, des foyers, des centres ; des points de fusion, de condensation, d'ébullition, etc. ; des points de pleurs et de joie, de maladie et de santé, d'espoir et d'angoisse, points dits sensibles.** »¹⁴⁵

Chez Pialat, le *point dit sensible* est l'événement qui vient relancer le récit et la direction qu'il semblait *devoir* prendre (au départ).

L'événement est un accident de parcours, une *force de rupture* qui détourne les personnages de leur itinéraire et du coup le spectateur de sa lecture.

L'événement est, chez Pialat, source de déplacement. Il est davantage source de déviation que cause de bouleversement.

Le changement narratif radical n'existe pas ; c'est plutôt le détournement qui parvient de temps en temps à s'installer dans la narration, ce qui permet au récit de ne pas être transformé en profondeur. Ainsi, l'arrivée surprise d'un événement imprévu vient déstabiliser (pour mieux re-cadrer) le récit en lui offrant une nouvelle tournure.

Prenons un exemple précis avant d'aborder, dans les pages suivantes, une analyse générale du film *La Gueule ouverte*.

Dans *Loulou*, les personnages principaux (Loulou et Nelly) passent des jours heureux ensemble en gérant tant bien que mal les critiques sur la vie de leur couple, qui viennent de leur entourage (surtout celui de Nelly représenté par son frère) ; puis, intervient au fil des jours et de manière lancinante, une rupture symbolisée par une petite dispute entre les deux.

Ils se perdent de vue durant quelques temps (combien de temps ?...impossible de le savoir, donc on l'imagine...). Cette rupture ne peut être un événement majeur dans la mesure où elle n'existe pas vraiment. Aucune séparation officielle ni aucune raison déterminante ne viennent en fait affirmer ou confirmer réellement que c'est définitivement fini entre les deux. Aucune discussion, aucun règlement de compte, aucune cause (décidément, on en revient toujours là) ne viennent classer cette histoire et le spectateur ne peut croire à cette fin. Nelly décide de quitter Loulou un soir où elle 'en aura marre' de ses attitudes (de 'rustre') et fuira donc l'appartement qu'un ami leur aura prêté pour quelques temps.

Pas de bagarre ni de cassure nette et franche ne dévient le récit. Rien ne nous est vraiment dit quant à cette crise donc il nous est impossible de l'intégrer en la transformant en un événement majeur pour le récit et son déroulement. D'ailleurs, on ne connaîtra pas non plus les causes de cette rupture (on connaîtra seulement les conséquences d'une telle séparation et notamment le retour de Nelly dans les bras de son mari - interprété par Guy Marchand - à qui elle n'expliquera pas non plus ce revirement de situation que ce dernier se permettra aussitôt d'expliquer pour elle).

¹⁴⁵ Gilles Deleuze, « Du problématique » in *Logique du sens*, op. cit., p. 67.

On supposera que Nelly en aura assez de Loulou mais on n'en saura pas davantage.

Or, ce qu'il faut noter, c'est que le récit ne peut continuer à évoluer si les deux amants ne se fréquentent plus. Il est en effet difficile d'envisager un récit à partir de deux vies dissociées parce que le *vrai* récit du film, celui que le spectateur attend et celui auquel il a été préparé, reste fondé sur l'évocation d'une vie à deux, pour le meilleur et pour le pire. Le récit est donc stimulé, relancé par une sorte de *petite* séparation passagère ; mais l'intérêt est de comprendre comment Pialat parvient à réunir de nouveau Loulou et Nelly et par conséquent comment il réussit à remettre son histoire sur les rails, sur le *bon* chemin, du moins sur le chemin que le spectateur attend.

Le réalisateur ne peut en effet maintenir trop longtemps cet état narratif qui présente Nelly et Loulou seuls, chacun de leur côté. Le spectateur *a besoin* de les revoir et de comprendre leur évolution de couple même si leurs relations doivent se dégrader.

Cette séparation n'a donc aucune valeur ni aucune légitimité car les causes sont absentes ou mal expliquées. Cette séparation ne peut être que passagère car elle ne constitue pas une force de rupture suffisamment forte pour pouvoir définitivement s'imposer ; les retrouvailles entre les deux personnages sont donc prévisibles et mises en place par le cinéaste qui ne fait pas durer cette séparation trop longtemps.

Pour ce faire, Pialat décide de *créer l'événement* ; il décide de mettre en scène un événement extérieur, presque anodin, pour provoquer *de manière cohérente et logique* le retour de Nelly dans les bras de Loulou.

Après leur séparation, Nelly s'en va et Loulou va traîner dans les bars. A la sortie d'un café et on ne saura jamais pourquoi (absence de causes encore, qui nous fait penser que l'incident relaté sera à mettre sur le compte du passé inconnu et plus ou moins mouvementé du personnage), Loulou se fait agresser dans la rue. Il reçoit un coup de couteau et tombe sous les yeux de son frère qui l'accompagne à l'hôpital.

Pourquoi reçoit-il un coup de couteau ? On ne le saura jamais (y compris Nelly, qui semble rester insouciante et désintéressée par ce fait) ; mais ce n'est pas cet épisode qu'il faut retenir. Ce qu'il faut conserver, c'est l'idée que cette agression est un moyen narratif efficace et habilement amené pour faire revenir Nelly près de l'homme qu'elle avait quitté auparavant.



En effet, apprenant par une tierce personne l'agression de Loulou, cette dernière court à l'hôpital et retrouve son amant. Elle ira même jusqu'à se mettre dans le lit avec lui pour lui montrer son affection.

En agissant de la sorte, Maurice Pialat dévie ou déplace en quelque sorte le récit sur un terrain narratif inconnu et imprévu (pour le spectateur et pour les personnages), de manière à pouvoir le recentrer par la suite.

En créant un incident, un déplacement narratif imprévu (en l'occurrence l'agression au couteau), Pialat se détache du cheminement de l'histoire qui aurait pu évoluer sur les bases de cette séparation ; ainsi, grâce à ce déplacement subtil qui n'apporte strictement rien au reste de l'histoire (en effet Loulou n'aura aucune séquelle de cette agression et fera même l'idiot à l'hôpital démontrant que cet incident est finalement bénin), le cinéaste revient *en douceur* vers la trame narrative initiale, qui présentait la vie d'un couple uni. Cela dit, cet incident, peut participer également (comme ce fut le cas pour l'attaque armée de Thomas lors du repas de famille) à la prise de conscience de Nelly qui décidera peut-être d'interrompre sa grossesse après ce nouvel épisode qui aurait pu être dramatique pour Loulou (le futur père de l'enfant qu'elle porte).

Cette aventure peu ordinaire représente-t-elle (comme beaucoup d'autres moments de ce type que nous ne recenserons pas mais qui sont *assez facilement* repérables dans le film) un signe ou un *pseudo-signe* - comme nous le verrons plus loin -, supplémentaire pour le spectateur, qui devra interpréter l'avortement de Nelly en fin de film ?

Aussi, parce que le spectateur ne connaît pas les raisons de l'agression au couteau, parce qu'il ne connaît pas non plus les causes de la séparation, parce qu'il ne connaît pas ce qui a réellement poussé Nelly à quitter André pour Loulou, parce qu'il ne sait pas pourquoi elle reviendra vers Loulou, parce que rien ne lui est vraiment dit au sujet de son avortement, parce que l'on imagine que Loulou se saoule à la fin en réponse au choix que

Nelly a fait quant à sa décision d'avorter, etc., le spectateur se doit de relier des événements qui n'ont pas vraiment de rapports directs entre eux puisqu'ils n'ont aucun poids *réel* les uns sur les autres.

Et comme les événements ne sont pas dépendants les uns des autres et puisque le lien causal n'existe pas, le cinéaste se doit de créer des événements intermédiaires qui viennent les connecter entre eux. Ainsi, comme nous l'avons démontré avec la scène de l'agression, le cinéaste déplace son discours filmique en créant un nouvel événement qui fera justement le lien, qui servira justement de *quasi-cause* pour le bon déroulement du récit. Quand les espaces entre les événements sont trop grands, quand il devient difficile de faire la jonction entre les actions et quand il devient périlleux d'imaginer une cohésion des éléments narratifs qui nous sont proposés (en l'occurrence quand il devient impossible d'imaginer le retour de Nelly dans les bras de Loulou sans raison), le réalisateur ajoute un événement qui *déplace* un temps, la trame narrative (avec une autre action, un autre lieu, un autre personnage = une agression dans une rue avec le frère de Loulou et un agresseur), permettant ainsi de revenir à la suite de l'histoire voulue.

Donner du sens au récit, dans le cas de Pialat, c'est donc introduire un autre événement extérieur (et *intermédiaire*) qui aura un rôle précis : lier, relier les différentes phases du récit les unes aux autres ; créer une dissonance entre les pics ou moments narratifs divers qui interviennent souvent sans que l'on y soit préparé.

Donner du sens au récit, dans le cas de Pialat, c'est aussi se rapprocher des préoccupations de Gilles Deleuze qui s'est intéressé aux statuts et surtout à la *communication des événements* entre eux :

« La question devient : quels sont ces rapports expressifs des événements entre eux ? Entre événements semblent se former des rapports extrinsèques de compatibilité et d'incompatibilité silencieuses, de conjonction et de disjonction, très difficiles à apprécier. En vertu de quoi un événement est-il compatible ou incompatible avec un autre ? Nous ne pouvons pas nous servir de la causalité, puisqu'il s'agit d'un rapport des effets entre eux. Et ce qui fait un destin au niveau des événements, ce qui fait qu'un événement en répète un autre malgré toute sa différence, ce qui fait qu'une vie est composée d'un seul et même Événement malgré toute la variété de ce qui lui arrive, qu'elle joue un seul et même air sur tous les tons possibles avec toutes les paroles possibles, ce ne sont pas des rapports de cause à effet, mais un ensemble de correspondances non causales, formant un système d'échos, de reprises et de résonances, un système de signes, bref une quasi-causalité expressive, non pas du tout une causalité nécessitante. »¹⁴⁶

¹⁴⁶ Gilles Deleuze, « De la communication des événements » in *Logique du sens*, *Ibid.*, pp. 198-199.



Citons enfin la bagarre entre Loulou et André puis leur réconciliation autour d'un verre au café du coin sans que l'on comprenne vraiment la raison qui motive l'arrêt du combat. La scène fonctionne encore sur les bases d'un déplacement narratif.

Loulou et André se battent dans une cour d'immeuble à cause de Nelly et c'est une vieille dame (dont l'intervention n'était pas prévue au départ et qui est *réellement* une locataire de l'immeuble) qui vient demander le silence en se plaignant que sa boîte aux lettres a été cassée dans l'affrontement.

Il est intéressant de constater que c'est encore une fois un *événement-intermédiaire* et imprévu qui vient stabiliser le récit et le diriger vers une voie insolite. C'est la confiance faite au réel qui apporte sa part de création. La vieille dame qui n'appartient pas au tournage vient se plaindre et du coup stopper la bagarre qui aurait pu, on le suppose, se terminer par le chaos de l'un des deux personnages.

C'est un véritable déplacement (ou glissement) vers le réel qui se produit. C'est une contamination du réel vers la fiction qui jaillit et que le spectateur doit prendre en compte dans sa compréhension du récit.

L'arrivée imprévue de la vieille dame constitue un *événement-intermédiaire* car elle fait la jonction entre la bagarre et la *réconciliation* au café. Elle devient l'interface entre deux événements qui n'auraient eu aucune logique, dans leur succession, si elle n'avait pas été là.

Les acteurs-personnages sont obligés d'arrêter de se battre et finalement, aucun personnage ne sortira vainqueur de cette histoire qui se terminera au café d'en face.

Le récit reprend donc un *cours presque normal* où les personnages sont de nouveau prêts à repartir comme ils étaient venus et ce, en partie grâce à l'intervention inattendue d'une *bribe de réel*.



Maurice Pialat amène donc des signes ou *pseudo-signes*¹⁴⁷ ; l'exercice consiste donc pour le spectateur à les ajuster ensemble pour leur donner du sens. Il s'agit de fonder, de construire intellectuellement une narration grâce à des événements éparpillés, dissociés les uns des autres car situés à différents niveaux ; il s'agit de prendre au vol l'*événement-intermédiaire*, ce déplacement narratif, fruit d'une liberté accordée au réel, qui prend la fonction de « jonction narrative » ; une jonction entre des situations ou actions, issue d'une volonté d'associer une part de réel imprévisible à une *fiction préétablie (dans son écriture)*.

b). Le mal est fait ou l'absence d'enjeu narratif

Comme nous l'avancions auparavant, *La Gueule ouverte* est un film qui met en oeuvre des déplacements sous forme d'allers et retours entre une trame narrative (qui semble) claire et précise et une démarche tournée vers la description d'une réalité sociale marquée.¹⁴⁸

¹⁴⁷ « L'Enfance nue abonde de pseudo-signes, dont on ne saura jamais quel crédit il faut leur accorder. Lorsque François va jeter le cadavre du chat à la décharge, il est filmé en plan d'ensemble ; à l'avant-cadre, deux moutons symbolisent innocemment l'innocence. Lorsqu'il quitte sa première mère, celle que peut-être il troublait trop comme homme potentiel, une haie taillée bien droit les sépare. Son arrivée à l'école le montre piégé, minuscule, au fond d'un espace immense. L'utilisation des connotations « naturelles » semble plus délibérée dans *Nous en vieillirons pas ensemble*, avec l'insistance sur la mer (la mer, toujours recommencée), avec plus nettement encore l'insistance comme naïvement freudienne sur le couplage entre voiture et transports amoureux. A la fin du film, lorsque les deux amants se rencontrent pour la dernière fois, dans un café, une barre de métal au-dessus des banquettes coupe leurs têtes au niveau du cou, en une sorte de plaisanterie visuelle dont le statut reste et doit rester énigmatique. Ces signes ou pseudo-signes n'ont peut-être aucun sens. Sans doute ils n'en ont aucun. C'est que le réel se tait, comme il faut se taire sur lui, et avant tout se taire sur les causes. » Jacques Aumont, « Les causes perdues », op. cit., p. 123.

La contamination de cette *description* sur la *trame fictionnelle initiale* (les souffrances d'une femme à l'article de la mort) est telle, que l'on pourrait se demander quel est le véritable sujet du film. S'agit-il d'une histoire axée sur la mort progressive d'une femme où s'agit-il plutôt d'une *peinture sociale* présentant la vie d'un petit village auvergnat ?

Au tout début du film, Philippe (Philippe Léotard) est avec sa mère Monique (Monique Mélinand). Ils parlent ensemble du passé, des oncles, des grands-parents, des personnes fortes et marquantes de la famille. Le passé familial semble avoir plus d'importance que le présent. Puis arrive le moment - très vite d'ailleurs -, où l'on apprendra la maladie de la mère.

Cette dernière est atteinte d'un cancer qui devrait (selon les médecins) l'emporter très rapidement. Une longue scène détaille les examens médicaux (dont un scanner) et confirme la gravité de la maladie. A partir de là, le spectateur connaît l'histoire : celle des derniers jours d'une femme. Rien ne pourra changer : c'est-à-dire que tout est dit pour que l'on sache à l'avance l'histoire et la fin du film. Dès les premières minutes, le *suspens* (si l'on peut parler de « suspens » dans ce cas) est rompu : la mère est malade et mourra à la fin du film. Personne ne croit à une quelconque guérison et tout est fait pour le spectateur n'y croie pas non plus. Les médecins dressent un tableau noir et lorsque Philippe rentre chez lui, il dit calmement à sa femme que sa mère n'en a plus que pour quelques mois. Pour surenchérir sur cette issue fatale qui nous est annoncée dès le début, on voit Nathalie (Nathalie Baye) silencieuse à l'annonce de la mort prochaine de sa belle-mère. Philippe lui demande si c'est tout l'effet que cela lui fait ; elle, répond qu'il fallait s'y attendre. « *Il fallait s'y attendre...* »...donc dès le début du film, le spectateur n'aurait plus rien à attendre d'un récit qui semble déjà tout tracé : la mère vit ses derniers instants avec ses proches, c'est l'occasion de se retrouver en famille avant sa mort.

Mais si la direction principale du récit est révélée très tôt et reste irréversible (si l'on en croit les dires de tous les personnages qui sont catégoriques sur la disparition imminente de la mère), elle ne représente pas la totalité de *l'expression narrative* du film. On peut difficilement, dans le cas de ce film (comme pour tout film de fiction d'ailleurs ?), concevoir la narration sur cet unique postulat qui présente à l'avance ce qui va se dérouler.¹⁴⁹

Alors comment construire une histoire sur les bases d'un enjeu narratif déjà *connu* du

¹⁴⁸ Comme le notre parfaitement Pierre Baudry, la distinction documentaire/fiction ne se retrouve pas forcément dans la distinction description/narration. Ignorer cela reviendrait à ignorer les passerelles ou déplacements contagieux et conciliatoires que l'on peut imaginer entre le cinéma documentaire et le cinéma de fiction. « La description de Marmontel : « La narration est l'exposé des faits comme la description est l'exposé des choses », au premier abord convaincante, se complique quand on apprend que les « choses peuvent être « un combat, une contagion... ». L'époque actuelle retient généralement de la description une définition plus restrictive, qui ne concerne que des espaces, des paysages, des objets physiques voire idéels. Conséquence : dès l'instant où il est relaté de la transformation, de la mutation, de l'évolution, du passage, de l'événement, on conviendra alors que le discours est narratif. En d'autres termes, tout ce qui représente une chronologie, échapperait à l'ordre du descriptif. Bien que schématique et imparfaite, cette distinction ainsi posée nous est utile à propos du cinéma : elle rend évident que le couple description-narration n'équivaut pas à celui documentaire-fiction : même si, intuitivement, on peut croire que le documentaire est plutôt « du côté de » la description, rien n'exclut qu'il soit narratif. » Pierre Baudry, « Terrains et territoires » in La Licorne n°24 - Cinéma documentaire, cinéma de fiction, frontières et passages -, publié par l'U.F.R de Langues et Littératures de l'Université de Poitiers, 1992.

spectateur ?

Comme retour direct aux écrits de Jean-Paul Colleyn cité ci-dessous, disons que la construction narrative chez Pialat ne se situe pas dans la progression *fulgurante* du récit ; de ce fait, Maurice Pialat génère le déplacement vers la description sociale d'une micro-société, comme si les souffrances de la mère étaient *un prétexte* pour réaliser une *échographie sociale* d'un groupe de personnes vivant en Auvergne et justement confronté à la maladie de l'une de leur proche. Le récit se passera donc d'un enjeu narratif : c'est le moment contractuel avec le spectateur qui se met en place.

Un contrat est posé entre le film et le spectateur au sujet d'une histoire dévoilée très tôt dans le film et plus particulièrement au sujet de la mort prochaine de cette femme.

Le spectateur doit accepter cette information de départ s'il veut pouvoir accepter *le reste de l'oeuvre*.

La Gueule ouverte propose donc, d'emblée, dès les premières minutes du film, un récit où tout est joué d'avance. Aucun enjeu narratif réel ne naîtra de ce film.¹⁵⁰

La mère est malade et elle mourra inévitablement. La fiction ne propose pas

¹⁴⁹ Sur ce point, nous sommes loin des idées de Jean-Paul Colleyn qui a, selon nous, tendance à considérer les signes filmiques propres à la fiction, comme inconnus du documentaire, et vice et versa. « La structure la plus éprouvée, dans tous les sens du terme, pourrait-on dire un peu méchamment, adopte une allure ascendante, avec une crise, un climax et une phase de résolution du problème. Un film se joue dès les premières séquences qui ont pour fonction d'exposer la situation et de proposer au public un pacte narratif. « Le grand problème dans les documentaires sont les vingt premières minutes, explique Bob Connoly, parce qu'il faut faire progresser une histoire, et en même temps expliquer ; et l'un freine l'autre. » L'efficacité d'une structure basée sur un enjeu type succès ou échec a fait ses preuves. Les films de Drew s'appuient toujours sur un suspense de ce type : qui sera le vainqueur du duel Kennedy/Humphrey ? Le boxeur va-t-il gagner son match ? Le condamné va-t-il être exécuté ? Le gouvernement d'Alabama va-t-il céder devant le Président des Etats-Unis et respecter les droits civiques des Noirs ? Aujourd'hui, c'est devenu une facilité de sélectionner certains sujets uniquement parce qu'ils comportent un moment paroxystique prévisible. Mais il faut dire qu'un film structurellement plat ou basé sur un principe de simple addition, sans progression, a très peu de chance de laisser une impression impérissable. » Jean-Paul Colleyn, « Le dispositif filmique » in *Le Regard documentaire*, Editions du Centre Georges Pompidou, Collection Supplémentaires, Paris, 1993, p. 117.

¹⁵⁰ « La mère meurt. Coupe. On fait sa toilette mortuaire. Coupe. On la met dans son cercueil. Coupe. De cette mort, tout symbole est absent : ne l'entourent que du concret, des choses à faire, et à faire vite. Mais le spectateur ne fait pas aisément son affaire de cette disparition du symbolique : si même dans la mort le pathos est de sortie, alors la vie ni le film ne sauraient reprendre leur cours. Pas de symbolique, pas de pathétique ni de pathologique. Des trous qui font dériver le temps, si bien qu'on n'a à l'arrivée aucune idée du temps qu'ont pris les événements. On s'en fabrique forcément une idée en les reconstituant vaguement, grâce à ce qu'on peut savoir sur la question (parce que sans cette reconstitution, le film est absolument insupportable). De même, on n'a guère d'idée du temps qu'a duré le film : il est long, très long si l'on est sentimental, parce qu'il ne s'y passe rien ; et court, très court, si l'on est réaliste, parce qu'on s'attend à voir l'horreur de l'agonie et qu'on ne voit qu'une chambre morne où un homme nourrit sa femme, sans même sembler content de ce retour des choses qui fait d'elle son enfant. (...) Comme un cadavre, ce film est un monstre immobile et muet. On ne saurait le déplacer vers ce qu'on voudrait tant voir apparaître, tristesse, émotion ou dégoût, car il est d'un seul bloc, lourd, inentamable. Le cinéaste fait son travail comme un maçon (et comme la mort aussi fait son travail) : il construit ce paysage-là où rien ne pousse, cette maison-là où ne naît aucune histoire. Là où passe Pialat en 1974, l'herbe ne repousse pas, aucun désir ne se tient. *La Gueule ouverte*, humiliés, on ne parle pas, on meurt. » Anne-Marie Faux, « Silence, on meurt » in Maurice Pialat, *L'enfant sauvage*, op. cit., p. 134.

d'alternative, c'est-à-dire la possibilité d'une guérison ; l'enjeu narratif du film semble se situer *ailleurs*...si enjeu narratif, il y a chez Pialat...

La narration évite toute résolution de crise car il n'y a finalement aucune crise.

La crise est déjà consumée ; le spectateur est déjà averti que rien ne pourra changer.

Le titre même est évocateur de cet avertissement : *quelqu'un va mourir et mourra la gueule ouverte*.

Cette volonté de tracer les lignes d'un récit dès les premières minutes sans offrir la possibilité d'y croire un peu ou d'espérer pouvoir *consommer*, en tant que spectateur, une histoire avec des rebondissements et des événements déroutants, s'affirme donc dès les premières séquences où l'on apprend, *impuissants*, la mort *programmée* de la femme.

Le regard documentaire se retrouve-t-il ici-même, dans ce choix de ne pas accorder une importance trop grande à l'événement ?

L'événement a existé et à *présent*, l'important est de montrer ce qui suit ; l'important est d'exposer les conséquences d'un tel drame. Avec *La Gueule ouverte* comme avec tous les autres films, on a le sentiment que tout a été décidé avant ; on a le sentiment que *le mal est (déjà) fait*¹⁵¹.

On nous montre les conséquences d'actes antérieurs qui nous sont inconnus mais que l'on pourra imaginer notamment grâce aux dires des personnages. Il y a un *jeu* avec le temps. Le passé est plus important que le présent puisque dans un temps antérieur, se sont mis en place tous les éléments qui déterminent le récit d'un moment présent, celui que l'on nous donne à voir. Un déplacement temporel est donc construit au présent sur les indices d'événements qui se sont produits au passé.

Ainsi, si la mère meurt dans de telles souffrances, c'est, selon Nathalie

la belle-fille, à cause du garçon. Dans une scène au lit avec Philippe, elle évoquera les maîtresses de Roger, sa lâcheté et le manque de respect et d'attention vis-à-vis de sa femme. Elle expliquera que le garçon ira voir une femme le lendemain même de son mariage avec Monique. Elle expliquera aussi qu'il ne s'est, égoïstement, jamais préoccupé de son fils ni de son entourage. Elle fera même un transfert sur Philippe qui est, selon elle, du même acabit, et qui, si elle n'était pas là, vivrait comme un clochard. En donnant des détails sur la vie de ses beaux-parents, Nathalie pense ainsi (nous) donner des explications à cette maladie et à cette fin tragique, vécue dans la solitude et la souffrance physique.

L'Enfance nue fonctionne sur la même gestion du temps. François ne s'en sortira pas car il a connu trop de souffrance avant d'arriver chez Pépère et Mémère.

Le passé est définitivement trop lourd pour les personnages pour qu'ils vivent heureux au présent. Le passé les rattrape inévitablement comme si toute leur vie s'était jouée avant, sans qu'ils puissent devenir maîtres de leur présent.

De même que Roger, le père dans *A nos amours*, fuit un passé douloureux sans

¹⁵¹ Cf. intégralité de l'article de Jacques Kermabon déjà cité auparavant. Jacques Kermabon, « Pouvoir de l'abjection » in *Le Mal est fait*, op. cit.

qu'on en connaisse réellement les détails.

Nous ne vieillirons pas ensemble présente également une séparation ; cependant on ne connaît pas vraiment l'histoire passée de ce couple.

Les récits des films de Pialat présentent des derniers moments (séparations, morts, départs, etc.) en partant de l'idée qu'un passé, inconnu du spectateur, justifiera ces fractures et que tout ce qui se passe maintenant, devant nos yeux, est une conséquence de ce qui s'est installé, préparé ou déroulé antérieurement, dans un autre temps.

L'Enfance nue se termine par le départ de l'enfant en maison de redressement.

Sous le soleil de Satan se termine par le suicide de l'abbé Donissan, *Nous ne vieillirons pas ensemble* par une séparation, *Passe ton bac d'abord* par un départ à Paris, *Le Garçu* par la mort de ce dernier et par la séparation *quasi-définitive* de Gérard et de Sophie ; *Van Gogh* raconte les derniers jours du peintre et sa mort à Auvers-sur-Oise, etc.

Entendons par là que tous les films de Pialat sont l'évocation de la fin de plusieurs histoires qui se sont déroulées *avant*, dans un autre temps et dans d'autres lieux.

Quant à nous spectateurs, nous n'assistons pas aux événements fondateurs et préparatoires de ces fins ; nous assistons à des faits plus qu'à des événements, c'est du moins ce que nous expliquerons dans la partie suivante.

Ne pas accorder trop d'importance au statut de l'événement, c'est peut-être en cela que l'on peut déceler une identité documentaire dans *La Gueule ouverte*. Cela dit, le documentaire de son côté, peut proposer une trame narrative (fondée sur le déroulement d'un événement) encore plus marquée que celle que nous pouvons déceler dans *La Gueule ouverte*. Dans ce cas, le degré de présence narrative au sein du film ne détermine en rien son identité documentaire ou fictionnelle.

Prenons l'exemple des documentaires de l'émission télévisée *Streap-tease*. Le succès de ces films tient dans cette capacité qu'ont les réalisateurs de savoir à chaque fois (ou presque) intégrer une trame narrative dans les descriptions qu'ils font de certains personnages ordinaires.

*Lire et écrire*¹⁵² montre et raconte l'histoire d'une femme belge et assez âgée qui décide de passer un examen scolaire (l'équivalent sans doute d'un B.E.P en France).

La totalité du film nous montre les révisions et la difficulté qu'a cette femme à apprendre à lire et à écrire : c'est en cela que le film est un documentaire sur une femme issue d'une classe très modeste. On la voit au quotidien, avec ses proches, à la maison et à table.

Le film décrit la vie d'une femme en difficulté. Le sujet est bel et bien un témoignage d'une vie passée en banlieue belge chez des gens très modestes. Cela dit, le film devient vite narratif (et du coup fictionnel ?) lorsque l'examen approche. Inévitablement, l'envie de savoir si elle réussira son examen prend le dessus sur la description d'une vie somme toute banale.

¹⁵² Lire et écrire, réalisé par Yves Hinant pour Streap-tease, émission télévisée produite par France 3, 13 min.

Les séquences qui la montrent en pleine révision s'accumulent ; les scènes de stress à l'approche de la date de cet examen sont montrées pour stimuler la chute, et pour augmenter notre propre stress en tant que spectateur.

Sans doute aurions-nous été frustrés de ne pas connaître les résultats. Ainsi, lorsque l'on apprend que la femme a réussi, c'est un véritable soulagement et l'histoire se termine bien. D'ailleurs, c'est à ce moment précis que se termine le film, comme si le passage de cet examen était la finalité et le véritable sujet du documentaire. Dans ce cas et par la présence de cette épreuve scolaire, véritable enjeu filmique, le documentaire prend fortement appui sur cet épisode narratif, ce qui n'est pas le cas d'un autre film vu dans la même émission.

Le film en question se déroule dans un bar à l'Alpes-d'Huez le jour d'une étape du Tour de France cycliste. Des hommes et des femmes parlent politique en buvant quelques verres.

On constate que leurs divergences sont importantes et que certains d'entre eux sont racistes.

La confrontation s'engage et les discussions s'enveniment ; à aucun moment on ne parlera du Tour de France.

Le titre *Tour de France*¹⁵³ annonçait pourtant un film sur la course cycliste. Il n'en sera rien ; on ne quittera pas le bar et aucune discussion n'y fera référence. On ne saura pas non plus qui sera le vainqueur de cette étape ; en fait, la marque narrative qui aurait pu venir de cette étape ne prendra jamais le dessus. On restera toujours sur les discussions de comptoir, (qui n'apportent rien du point de vue d'un contenu discursif mais identifient en outre une catégorie sociale de personnages appartenant à une certaine classe de citoyens français), alors qu'un tout autre film aurait pu montrer, grâce à un montage alterné par exemple, des morceaux de cette étape et de ce fait, stimuler le spectateur dans ce sens.

Ces discussions auraient pu, du coup, avoir lieu n'importe où ailleurs et dans un tout autre contexte ; cela n'aurait rien changé au contenu des propos et au film dans sa globalité. Aucun enjeu (extérieur) ne relancera ou ne mettra en déroute ce qui s'est passé dans ce bar.

Beaucoup de ces documentaires fonctionnent sur ce système de déroute où l'on annonce le traitement d'un sujet qui en cache en fait un autre. Ainsi le documentaire *Mes copines*¹⁵⁴, met en scène un homme à la recherche d'une femme. Cette recherche annoncée par le titre et mise en action dès les premières images, lorsque l'on voit le garçon dans sa quête, cache en fait le véritable sujet du film qui est une description sociale des rapports que cet homme entretient avec sa mère, pour le moins possessive. Le sujet narratif annoncé (sa quête sexuelle et sentimentale) est un prétexte pour supporter et permettre le traitement d'un sujet précis (les relations que ce garçon a avec sa mère qui voit d'un mauvais oeil sa manière d'agir avec ses copines).

¹⁵³ Tour de France, réalisé par Manu Bonaventure pour Strep-tease, émission télévisée produite par France 3, 1995, 12 min.

¹⁵⁴ Mes copines, réalisé par Emmanuelle Machtou pour Strep-tease, émission télévisée produite par France 3, 1997, 14 min.

L'objet narratif, c'est-à-dire la possibilité que l'homme a de se marier, est un enjeu certes, mais un enjeu minime compte tenu de ce qu'il vit et de ce que l'on décide de nous montrer au quotidien avec sa mère. Ses rapports avec celle-ci ne peuvent en rien représenter une trame narrative dans la mesure où *les choses*, les relations entre les deux, sont, non seulement établies et réglées depuis des années mais restent également indestructibles et imperturbables. Les déplacements entre cette quête amoureuse et cette vie avec sa mère, sont liés et dépendants les uns des autres et représentent en quelque sorte le moteur et le contenu du film.

Posons-nous alors modestement la question de savoir réellement ce qui constitue le documentaire et la fiction.¹⁵⁵

Quelles en sont les marques ? Quels en sont les éléments narratologiques fondateurs et surtout quelles sont la place et la fonction du « narratif » par rapport à la fiction et par rapport au documentaire ?

En somme, peut-on considérer *La Gueule ouverte* comme une fiction largement *documentarisée* parce que l'enjeu narratif n'existe pas ou plus, dès lors que l'on apprend que la mère, principal personnage du film va mourir et que rien ne pourra changer le cours du récit ? Où doit-on plutôt parler, s'agissant de *La Gueule ouverte*, de film de fiction non-narratif (c'est-à-dire sans enjeu ni objets narratifs suffisamment forts pour le film) ?

Ces questions en amènent forcément une autre : l'événement¹⁵⁶, *symbole* de l'enjeu narratif (?), est-il l'élément-clé et indispensable à la construction d'un récit ?

En d'autres termes et pour revenir sur nos bases de travail, l'événement est-il le (seul) garant du déplacement narratif et du déplacement intellectuel spectatorial ?

L'événement est-il l'unique privilège de la fiction ?

Ce que nous pouvons affirmer dès lors, concernant *La Gueule ouverte*, c'est que, si

¹⁵⁵ Posons d'ores et déjà quelques repères bibliographiques qui orienteront cette réflexion pour le moins très vaste et source d'études les plus diverses depuis fort longtemps. La Licorne n°24 - Cinéma documentaire, cinéma de fiction, frontières et passages -, op. cit. Cinémas et réalités - Travaux XLI -, Editions du C.I.E.R.E.C (Centre Interdisciplinaire d'Etude et de recherches sur l'Expression Contemporaine), Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1984. CinémAction n°41 - Le documentaire français -, par Guy Hennebelle, Editions du Cerf, Paris, 1987. Le Documentaire, un autre cinéma, par Guy Gauthier, Editions Nathan Université, Collection fac. cinéma, Série « Cinéma », Paris, 1995. Cinergon n°2 - Documents/documentaires -, sous la Direction de Jean-Philippe Trias, Toulouse, février 1996.

¹⁵⁶ Mais comment définir le mot « événement » ? Qu'est-ce qu'un « événement » ? Tom Conley nous rappelle ce que Gilles Deleuze considérait être un « événement » au cinéma. « Un événement n'est pas ce qui a lieu ou ce qui est cadré par une cause, un effet, ou la semblance d'un datum (Deleuze invoque l'énoncé « un homme est écrasé »). Plutôt, c'est ce qui est doué de durée. (...) Résumant Whitehead et Leibniz en un seul coup, Deleuze remarque que la dernière composante de l'événement est le mouvement. Les extensions et les intensions se déplacent et s'altèrent sans cesse. « Les événements sont des flux. (...) » A titre de conclusion disons que l'événement devient ce qui met en question l'image-mouvement, et que la prolifération des événements devient ce qui caractérise le régime de l'image-temps. L'événement devient le point de bascule entre les deux régimes. » Cf. intégralité de l'article de Tom Conley (« L'événement-cinéma ») in Le Cinéma selon Deleuze sous la direction de Olivier Fahle et Lorenz Engell, Editions Verlag der Bauhaus - Universität Weimar -, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Weimar, 1997, pp. 324-335.

l'on se place du côté d'une narration orientée vers le personnage de la mère (comme le titre et le début du film le laissent croire au spectateur) alors l'enjeu narratif n'existe plus et la consistance du récit s'amointrit dans la mesure où l'on sait très tôt ce qui va, inévitablement, lui arriver.

Or, - et c'est là que se situe la subtilité d'un déplacement narratif très travaillé -, si l'on se positionne du côté d'une narration basée sur la vie du garçon en Auvergne (idée qui n'est pas forcément clairement établie par la narration et que l'on doit, par un effet de déplacement, s'appropriier comme telle), alors le récit retrouve un enjeu et peut répondre (ce qui n'était pas le cas pour le premier cas de figure) au schéma type du récit minimal proposé par Propp et repris par André Gardies dans l'un de ses textes.

« Depuis les travaux de Vladimir Propp (sur lesquels on reviendra d'ici peu) et la lignée de ceux qui ont suivi, il semble établi que le récit minimal répond à la figure nucléaire suivante :

équilibre → déséquilibre → rééquilibre

Ce qui pourrait se paraphraser ainsi : à la suite d'un événement, un monde jusque-là stable se trouve déséquilibré. Dès lors il vise à retrouver sa stabilité, soit par l'instauration d'un nouvel équilibre, soit par le retour à l'équilibre premier. Sur le modèle de cette seconde option s'organisent tous les épisodes d'Astérix le Gaulois : le festin de sanglier qui rituellement clôt chaque aventure n'est-il pas le signe manifeste du retour à l'équilibre initial, enfin retrouvé après les multiples péripéties ? A l'observer plus attentivement, ce principe ternaire repose sur la mise en oeuvre d'une transformation instaurant un désordre. Au sein d'un monde dans l'état X surgit un événement Y produisant un nouvel état Z de ce monde. Passage d'un état à un autre, c'est là ce qui nous semble être l'opération minimale de narrativité. Elle suppose le surgissement d'un événement, opérateur de la transformation. Or il s'agit bien, selon notre distinction, d'une opération élémentaire de narrativité et non d'un récit minimal, car un événement n'est pas un récit. L'éruption soudaine du Vésuve est un événement du monde réel susceptible de transformer l'état de ce monde. Et ce n'est pas une histoire ! En revanche Les Derniers jours de Pompéi (Mario Bonnard, 1959) en est une. Pour cela une condition expresse est requise : que cet événement soit rapporté à quelqu'un ; ou, si l'on préfère, que l'événement en question quitte son champ d'action réel pour passer dans le champ de la communication. »¹⁵⁷

En considérant la narration axée sur la vie du garçon en Auvergne, on retrouve alors le récit fictionnel minimal expliqué ci-dessus. L'équilibre représenté par la vie du garçon en Auvergne est déséquilibré par l'arrivée de sa femme malade dans sa maison et par l'arrivée logique de son fils et de sa femme qui sont venus l'aider ; le rééquilibrage se fera par la mort de la femme et par conséquent le départ de Philippe et Nathalie qui laisseront le père seul dans son village, comme il l'était avant, avant que sa famille ne vienne le rejoindre dans sa propre maison.

Si l'on considère la vie de la femme et sa maladie, alors le récit minimal n'existe pas

¹⁵⁷ André Gardies, « Le récit minimal » in *Le Récit filmique*, op. cit., pp. 29-30.

car le déséquilibre n'a pas lieu dans la mesure où l'on apprend sa maladie très tôt dans le récit.

Ce qui aurait pu devenir l'objet du déséquilibre (en l'occurrence la maladie de la femme) rentre très vite (dès les premières séquences) dans une phase d'équilibre à *accepter* comme telle.

Le déplacement se retrouve ainsi dans la déviation narrative du véritable sujet du film. La piste est faussée dès le départ ; la mère qui meurt n'est là que pour assurer la mise en place de retrouvailles familiales, de rapports nouveaux qui s'installent entre des personnages ; ce déplacement permet la description sociale de personnages qui n'ont pas forcément besoin d'événements pour exister au sein même du film.

Nous retrouvons ce schéma du déplacement encore plus abouti dans *Le Garçu* où l'on peut repérer ce choix de *jouer* (de tricher ?) sur la direction prise par le récit. Ainsi, le titre même nous annonce une histoire sur le garçu que nous ne verrons jamais, sinon mort au cours du film et c'est plutôt la vie de son fils et de Sophie (sa compagne) qui deviennent, par déviation narrative, le vrai sujet de la fiction.

De la même manière, *La Gueule ouverte* n'est pas un film sur la mort de la femme mais sur la vie du garçu qui devra vivre avec la maladie de Monique.

La narration chez Pialat se fonde donc sur un déplacement ; on dévie l'histoire attendue pour en créer une autre basée et orientée, quant à elle, vers la description sociale d'un groupe de personnes. Mais en tout état de cause et pour mieux saisir ce type de déplacement, revenons sur le statut de l'événement dans la fiction, en nous référant aux écrits de André Bazin sur le néoréalisme italien.

Une étude du statut de l'événement fictionnel, avec comme point d'appui les écrits de André Bazin, nous permettra, dans les pages suivantes, d'appréhender cette notion de « déplacement » qui met en avant la question d'une *démarche documentaire* chez Pialat.

c). Réalisme social et trame narrative : les allers et retours

La Gueule ouverte est une fiction qui peut être divisée en trois grands moments, qui correspondent justement aux principaux déplacements de la mère malade.

Tout d'abord, elle est chez elle, à Paris et est encore valide ; elle reçoit son fils à manger et discute de sa vie et notamment de l'époque passée avec Roger, le garçu (Hubert Deschamps), son ex-mari qui vit encore en Auvergne.

La deuxième grande séquence est la vie à l'hôpital et la dégradation de son état de santé ; les amis, son fils Philippe, Nathalie et le garçu viennent la voir encore consciente. La réunion familiale prend forme au fil des plans.

Enfin, la vie en Auvergne est le troisième moment important du récit. Monique très affaiblie voire inconsciente a été recueillie par le garçu qui en a désormais la charge. Philippe rejoint son père pour l'aider à s'en occuper tandis que Nathalie fait une brève apparition.

C'est cette dernière partie qui va plus particulièrement nous intéresser car elle reflète

l'organisation générale du récit de ce film.

Du point de vue de la structure générale, cette partie du récit est composée ainsi :

- * - Arrivée de la mère en ambulance dans le village auvergnat chez le garçon.
- Arrivée du fils (le lendemain matin ?) à la maison. Discussion avec le père (le Oncle Emile).

* - Plan large de la mère inconsciente allongée dans son lit. Le fils vient lui parler.

- Un ami du garçon vient lui rendre visite. Ensemble, ils boivent et discutent du marché.

Premier signe distinctif = (Le garçon est alcoolique).

* - Le père sur le seuil de sa porte assiste passif à un mariage entre une femme et un homme de couleur.

* - Au café d'à côté, il évoque ce mariage et comme les patrons du lieu, il ne cache pas son dégoût pour les étrangers du village (portugais, arabes, etc.).

Deuxième signe distinctif = (Le garçon est raciste).

* - Un homme vient voir le garçon pour lui proposer d'acheter son commerce, son magasin de tissus. Le père le renvoie sans ménagement.

Après cette entrevue expéditive, le fils sert à manger à son père.

Troisième signe distinctif = (Le garçon est fainéant).

* - Plan large, fixe et sombre de la mère inconsciente allongée dans son lit. Le garçon vient lui essuyer la bouche avec une serviette blanche.

- Philippe et Nathalie sont au lit. Elle critique le garçon et met en avant sa richesse et son goût pour le mieux dépense pour les autres femmes (elle le traite de satyre).

Quatrième signe distinctif = (Le garçon est un satyre).

④ - Plan large, fixe et sombre de la mère dans son lit. Le garçon la soigne. La mère dit au garçon qu'il sauve le vieil.

- Le garçon vend un t-shirt à une jeune fille ; il lui touche les seins lors de l'essayage.

⑤ - Le garçon entre par surprise dans la chambre de Philippe et Nathalie (n°2).

Philippe à son père : « Tu vas le rattraper là, avec cochon ! ».

Cinquième signe distinctif = (Le garçon est un "pervers", un "cochon").

⑥ - Plan large et fixe ; une infirmière vient faire une piqûre à Manique.

- Le garçon dans un paysage avec une vieille dame qui lui parle des vendanges.

⑦ - Philippe et Nathalie dans le grenier de la maison à la recherche de souvenirs. Nathalie pleure, triste de la vie qu'elle mène.

⑧ - Le père donne à manger à sa femme mourante.

- Le père dans la cuisine avec Nathalie. Il se plaint de cette situation ensemble.

Sixième signe distinctif = (le garçon est un être irresponsable et égoïste y compris face à la maladie et aux souffrances de sa femme).

⑨ - Nathalie vend de la statistique à une vieille dame.

⑩ - Nathalie rejoint le garçon dans la cuisine et évoque ses amours. Elle le traite de « vieux cochon ».

⑪ - Le garçon marche dans une rue avec un panier de légumes.

⑫ - Philippe chagrin les deux infirmières venues soigner sa mère. Nathalie le surprend et le lui reproche.

⑬ - Le garçon croise les deux infirmières et leur propose de combler avec lui « une manie » ; « Je vais prendre avec les deux sans vouloir, j'ai une manie de manie ! ».

Septième signe distinctif = (le garçon est un grosster personnage).

- Le garçon au bistrot de coin, fragre une parisienne venue faire les vendanges.

- Philippe et Nathalie couchent ensemble dans les vignes.

* - Le fils au chevet de sa mère. Il fouille dans les tiroirs de sa chambre.

- Le garçon demande à Philippe d'éteindre la télévision par respect pour Monique.

▣ Philippe sort voir une prostituée.

* - Le garçon veille Monique / long plan sombre et fixe, large et silencieux.

Idem pour Philippe / long plan sombre et fixe, large et silencieux.

* - Le père, seul, attend sur son lit / long plan sombre et fixe, large et silencieux.

Idem pour Philippe / long plan sombre et fixe, large et silencieux.

* - Le garçon annonce à son fils que « c'est fini ».

▣ Plan de la mère morte / long plan sombre et fixe, large et silencieux.

Que nous inspire ce long découpage séquentiel ?

Le découpage de cette longue séquence en Auvergne soulève plusieurs idées.

Nous pouvons tout d'abord constater que le récit s'organise de manière flagrante sur les bases d'allers et retours (de déplacements) quasi constants entre des séquences montrant la mère mourante dans sa chambre (souvent en un seul plan) et des séquences de vie quotidienne dont le garçon assure le déroulement (il est au centre des actions et on le suit à travers le village lors de ses diverses promenades).

Ainsi, se mettent en place clairement deux catégories ou deux niveaux narratifs.

Le premier niveau est constitué de longs plans (désignés par un (*)) dans notre découpage), tous sombres, fixes et très larges où l'on assiste impuissants (comme les personnages du film) à la mort lente de la mère.

Le second niveau est constitué de séquences qui n'influencent en rien le premier niveau et qui sont toutes indépendantes les unes des autres. Le récit est donc fondé sur ce(s) déplacement(s) incessant(s) ; à savoir que l'on nous montre la mère dans sa chambre et ensuite on revient à une scène banale de la vie quotidienne menée par le garçon qui devient de ce fait le principal personnage du film.

Ces allers et retours réguliers mettent en avant non seulement, une trame narrative claire (la maladie de la mère et l'accentuation de ses souffrances) mais également une série de séquences plutôt *réalistes* (qui présentent le réalisme social de la vie quotidienne et *banale* du garçon en Auvergne).

Pouvons-nous vraiment avancer que les scènes de vie quotidienne vécues par le garçon sont des moments qui relèvent plus d'une esthétique documentaire ?

Qu'est-ce qui nous permet également d'avancer que les scènes où l'on voit la mère mourante dans sa chambre, assurent la seule trame narrative (et du coup l'identité fictionnelle (?)) du film ?

Ainsi, ne nous trompons pas de sujet quant à la question du réalisme chez Pialat qui n'a de cesse, dans *La Gueule ouverte*, de proposer deux niveaux narratifs se succédant à travers le parcours de la mère mourante et celui du père dont les activités quotidiennes ne sont pas forcément rattachées à une *documentarisation* du film.

Ces moments, qui présentent le père dans sa vie en Auvergne, relèvent bien d'une fiction mais sont tellement réalistes et non-narratifs, qu'ils pourraient être considérés, au premier abord, comme des *passages* documentaires.

Alors, au lieu de rentrer dans des réflexions qui mettent en perspective les notions de « réalisme » et de « documentaire » au sein d'une fiction au cinéma, relevons que, chez Pialat, tout film est une fiction contenant différents niveaux dont certains sont non-narratifs.

Aussi, par souci de ne pas nous égarer dans des réflexions que certains ont souvent mis en avant, quant au sujet du documentaire, de la fiction et de leur association, revenons à l'analyse que nous avons commencé à mener avec notre découpage proposé en amont, car comme le note très bien Guy Gauthier¹⁵⁸, la part documentaire (chez Pialat) doit sans doute se chercher dans une démarche de tournage mis en avant par le montage plus que dans une étude du récit, dont le contenu fait davantage référence à une esthétique réaliste qu'à une esthétique documentaire.

Nous avançons que le récit s'organisait sur l'alternance régulière de séquences

¹⁵⁸ Au sujet de nos propositions bibliographiques notées précédemment, relevons seulement le texte suivant : « Je pose donc en axiome que le documentaire se distingue de la fiction en ce qu'il atteste – une attestation permet toutes les impostures, c'est pour cela qu'il y a des experts – une participation à la réalité (avec tout ce que cela comporte de partialité et de cécité) au moment du tournage. Au montage ensuite de 'fictionnaliser' – en gommant toute référence au tournage –, ou de 'documentariser' – en soulignant ces mêmes références. Entre la fiction et le documentaire, je ne vois, en dernière analyse, que celle-là : la fiction me parle d'un film achevé dans lequel je n'ai à chercher – si c'est mon plaisir de chercher – que les marques de l'énonciation ; le documentaire est au contraire transparent au processus de production, non par quelque innocence, mais parce que la transparence, ici, a aussi à voir avec l'énonciation (alors qu'on les fait jouer systématiquement l'une contre l'autre). (...) La distinction documentaire/fiction recouvre presque exactement dans les représentations dominantes, mais aussi dans les productions cinématographiques courantes, distinction que l'explication de texte de jadis relevait dans le roman entre description et action. On oublie souvent que le documentaire peut raconter – selon des modes de récit il est vrai inhabituels par rapport aux conventions du récit cinématographiques – et que la fiction n'a pas forcément vocation narrative, du moins si l'on tient au sens strict du mot fiction. Dans ce qu'on classe habituellement dans la rubrique 'documentaires' (en gros, tout ce qui échappe à la narration classique), il me semble qu'il faudrait distinguer des catégories plus fines. J'en retiendrai seulement deux, pour l'instant approximatives : la fiction non-narrative et le documentaire narratif. Je ne reviens pas sur cette banalité qu'il y a du documentaire dans toute fiction (Superman est un bon documentaire sur l'Amérique) et de la fiction dans tout documentaire, dans la mesure où toute intervention humaine fonde nécessairement quelque chose qui n'existait pas, mais le cinéma documentaire paraît avoir une affinité particulière pour le récit, au moins dans certaines de ses manifestations. La fiction cinématographique, prise autrement qu'en termes statistiques, a apporté beaucoup d'ingéniosité pour échapper, en revanche, aux contraintes de la linéarité temporelle et à l'effet de récit. » Guy Gauthier, « Le documentaire narratif – Documentaire/fiction – » in *Cinémas et réalités*, op. cit., pp. 81-82.

montrant la mère au lit et le père au sein du village.

Or, rien, c'est-à-dire aucun événement, ne vient bousculer une certaine quotidienneté et l'authenticité d'une vie vécue dans le paisible village auvergnat.

Comme l'a noté André Bazin et nous retrouvons Pialat dans ses écrits, Vittorio de Sica a construit son film *Voleur de bicyclette* sans enjeu dramatique soutenu ; le drame a par conséquent une autre place et une autre fonction dans le récit qui engendrent l'idée d'une certaine *pureté du cinéma*.

« C'est le mérite de de Sica et de Zavattini. Leur *Voleur de bicyclette* est construit comme une tragédie, à chaud et à froid. Pas une image qui ne soit chargée d'une force dramatique. Le film se déroule sur le plan de l'accidentel pur : la pluie, les séminaristes, les quakers catholiques, le restaurant... Tous ces événements, semble-t-il, sont interchangeables, aucune volonté ne paraît les organiser selon un spectre dramatique. La scène dans le quartier des voleurs est significative. Nous ne sommes même plus très sûrs que le type poursuivi par l'ouvrier soit bien le voleur du vélo et nous ne saurons jamais si sa crise d'épilepsie était simulée ou véridique. En tant qu' « action » cet épisode serait un non-sens, puisqu'il ne mène nulle part, si son intérêt romanesque, sa valeur de fait ne lui restituait par surcroît un sens dramatique. C'est en effet au-delà et parallèlement que l'action se constitue, moins comme une tension que par « sommation » des événements. Spectacle si l'on veut, et quel spectacle !, *Voleur de bicyclette* ne dépend pourtant plus en rien des mathématiques élémentaires du drame, l'action n'y préexiste pas comme une essence, elle découle de l'existence préalable du récit, elle est l'« intégrale » de la réalité. La réussite suprême de de Sica dont d'autres n'ont fait jusqu'à présent que s'approcher de plus ou moins près, c'est d'avoir su trouver la dialectique cinématographique capable de dépasser la contradiction de l'action spectaculaire et de l'événement. Par là, *Voleur de bicyclette* est un des premiers exemples de cinéma pur. »¹⁵⁹

Ainsi, les scènes montrant la vie du père au cœur du village, sont comme sous-tendues et presque dépendantes des scènes montrant la mère mourante, car l'attente de sa mort est le moteur du récit. On sait que dès que la mère mourra, le film se terminera et le garçon retournera à la vie qui était la sienne avant qu'elle ne vienne ; il stoppera tous les soins apportés à sa femme alitée pour se consacrer uniquement à ses occupations quotidiennes. C'est dans ce sens que les scènes de la mère au lit représentent la trame narrative du film ; cette attente devient un enjeu à sa manière, dans la mesure où elle supporte tout le reste du film. La vie du garçon s'organise autour de la toilette et des soins qu'il doit assumer vis-à-vis de sa femme et la narration du coup, s'organise aussi autour de cette attente. Le véritable sujet du film est-il la vie d'un homme en Auvergne ou la mort lente et douloureuse de sa femme venue le rejoindre malgré elle ?

« La vocation de chroniqueur de Pialat s'affirme ici de manière triple puisqu'il nous offre une chronique à la fois provinciale, sociale et familiale (cette dernière l'emportant sur les autres et les résumant). Chronique provinciale, d'abord, qui nous permet de retrouver l'univers arrêté de *L'Enfance nue* et de quelques

¹⁵⁹ André Bazin, « *Voleur de bicyclette* » in *Qu'est ce que le cinéma ?*, Editions du Cerf, Collection 7^{ème} Art, Paris 1985, p. 300.

scènes de *Nous ne vieillirons pas ensemble*. La boutique paternelle avec ses rares clients ouvre sur une place de village dont le seul point de vie est constitué par le bistrot local, d'un « modernisme » absurdement daté, lieu de ralliement de parisiennes venues « faire les vendanges », et porteuses, à mots couverts, de promesses sexuelles dont la réalisation apparaît au père de Philippe plus problématique à chaque nouvelle saison. Il se greffe sur ce film un rappel non négligeable de l'expérience de Pialat dans le documentaire ; de son double passé de monteur et de documentariste, le cinéaste n'a, on le sait, guère retenu que la première en l'amplifiant par le biais d'une dramatisation minime, constamment tenue dans des limites strictes. Inversement, les évocation de ces rites de café, de ces repas (rappelons les scènes si proches de *L'Enfance nue*) sont autant de points d'ancrage, de moyens d'asseoir et de vérifier par le concret (et en particulier par l'appel aux non-professionnels) la réalité des événements toujours singuliers que son cinéma recrée. »¹⁶⁰

La vie du garçon est (devient par la force des choses) le sujet (principal) du film (la mort de la mère est ainsi reléguée au second plan) mais le déplacement s'opère également à autre niveau : la vie que vit Nathalie semble être celle que Monique a vécue trente ou quarante auparavant lorsqu'elle vivait encore avec le garçon. A travers Nathalie et à travers la vie qu'elle mène avec Philippe (le fils du garçon), on comprend le passé douloureux de la femme qui est en train de mourir. Le fils ressemble au père et cela semble être une fatalité chez Pialat. Les choses sont là et se répètent quoi qu'on y fasse. Plusieurs fois, Nathalie dira à Philippe qu'il ressemble à son père : preuve aussi qu'elle en a conscience.

Le « déplacement » est ici synonyme de « reproduction » inconsciente et l'on s'attardera sur cette idée dans la dernière partie de notre travail.

« *Chronique sociale aussi, puisque nous y retrouvons ces milieux modestes si rarement évoqués de manière aussi précise avec leurs vertus (la lucidité douloureuse et souvent impatiente des femmes, jeunes ou vieilles) et leurs aspects les plus médiocres (la mesquinerie, l'étroitesse d'esprit, et cette résignation attentiste entrecoupée de brusques élans de rage égoïste et velléitaire). (...) Dans cette famille étroitement fermée sur elle-même, minée par des haines sourdes ressassées à l'infini sous une forme codée, elliptique, les situations des deux femmes se répondent curieusement. Au ressentiment de Monique à l'égard d'un mari infidèle correspond celui, méprisant et plus agressif de l'épouse jeune (Nathalie), qui voit se profiler en son partenaire l'ombre du vieillard pitoyable et grotesque qui « traîne sa vie » de fille en fille, de cuite en cuite. »¹⁶¹*

La deuxième idée forte qui ressort de ce découpage est liée à la fluidité de certaines séquences qui s'enchaînent les unes après les autres comme pour ancrer encore un peu plus un réalisme social propre à la vie que mène le garçon en Auvergne. La chronologie temporelle est respectée le plus souvent et affirme l'idée d'une certaine réalité quotidienne vécue par chaque personnage. Ainsi, il est fréquent de voir s'écouler une journée entière dans le village où l'on voit, par exemple, le garçon aller au bar ou discuter avec des amis

¹⁶⁰ Olivier Eyquem, « La mort à nu » in *Positif* n°159, op. cit., pp. 17-18.

¹⁶¹ *Ibid.*

avant de clore la journée par un retour au sein de la maison, où seront mis en place les soins et les visites tardives accordés à Monique.

De nombreux signes nous font croire que des séquences sont liées temporellement les unes aux autres. Un seul exemple : le garçon demande à Philippe d'éteindre la télévision par respect pour sa mère malade ; ce dernier n'apprécie pas et va à l'hôtel pour retrouver une prostituée. On suppose que ces deux plans sont liés et que la réaction de Philippe est la réponse à la réflexion de son père. Il fuit la maison, s'en va à l'hôtel trouver de la compagnie pour fuir son père et l'ambiance qu'il fait régner dans sa propre maison.

La journée est donc rythmée par ce genre de situations liées les unes aux autres et le récit récupère également ce rythme 'journée / soirée' en alternant donc les deux niveaux narratifs évoqués précédemment.

Des enchaînements réguliers (matérialisés par le signe « ■ » dans notre découpage) matérialisent cette continuité temporelle et ancrent encore davantage cette idée de quotidienneté.

Prenons l'exemple du plan où l'on voit le père marcher avec un panier de légumes dans le village. Juste après ce plan, on voit Philippe discuter dans la cuisine avec deux infirmières venues soigner sa mère (Nathalie viendra dans le même plan et après le départ des infirmières, reprocher à Philippe son attitude vis-à-vis de ces deux femmes). Succèdera à ces deux plans un dernier qui montre le père avec son panier, qui rencontre les deux infirmières sur son chemin.

On constate donc que ces trois plans sont *rivés* les uns aux autres car ils sont le résultat d'une construction spatio-temporelle précise. On imagine ainsi que, lors du trajet du père à travers le village, le fils aura, pendant ce temps (montage alterné) discuté avec deux personnes qui retrouveront juste après le père sur le seuil de sa maison.

Le déroulement du temps est travaillé de manière à ce que l'ellipse temporelle ou tout *problème* de cohésion spatiale soient évités. Le réalisme se met en place grâce à ce travail de cohérence et d'unité spatio-temporelles. Mais plus encore, on constate que le père et le fils ont la même réaction vis-à-vis de ces infirmières, remarque qui aura son importance dans la suite et fin de notre progression.

Dans le même type de réflexions, souvenons-nous de la promenade familiale sur les bords de la rivière dans *Van Gogh*.

La caméra se déplace de petits groupes en petits groupes et du coup, ces déplacements spatiaux engendrent une sorte de fluidité temporelle qui nous fait croire et accepter l'idée que ces personnages parlent *en même temps* de choses différentes dans des endroits différents. Théo discute avec Gachet, Vincent avec une autre personne, etc. et tous le font au même moment. Mais, nous reviendrons plus loin sur ce travail de la temporalité à mettre en relation étroite avec une construction particulière de l'espace filmique car certains exemples précis nous interpellent déjà, en nous faisant penser que cette cohérence peut être aussi teintée parfois d'une déconstruction que l'auteur impose volontairement au spectateur, par le biais d'un travail intéressant sur ses personnages et sur leur évolution au sein du temps et de l'espace filmiques.

Abordons à présent le dernier point que soulève ce découpage.

Il met en avant, comme nous l'avons indiqué, des signes distinctifs relatifs au caractère du personnage interprété par Hubert Deschamps (le garçon). Ainsi, si ces scènes de vie quotidiennes n'apportent rien d'un point de vue narratif ou plutôt, si ces scènes ne contribuent pas réellement à faire progresser un récit basé essentiellement, comme

nous l'avons dit, sur l'attente de la mort de Monique¹⁶², elles contribuent fortement à affirmer les caractères et personnalités propres à chacun des personnages (en l'occurrence Nathalie, le garçon et Philippe) qui entourent la mère. C'est dans ce sens, dans l'enchaînement d'événements déterminants, que ces scènes apportent une contribution narrative au film ; elles ne font pas vraiment évoluer le récit mais elles lui apportent une sorte de *consistance narrative*.

Difficile aussi de ne pas penser à nouveau à Bazin et à ses écrits sur le cinéma italien ; cinéma qui présenterait selon lui (et comme chez Pialat) des *faits*, des *signes* plus que des événements (dramatiques) comme support de la narration néoréaliste :

« L'unité du récit cinématographique dans *Païsa* n'est pas le « plan », point de vue abstrait sur la réalité qu'on analyse, mais le « fait ». Fragment de réalité brute, en lui-même multiple et équivoque, dont le « sens » se dégage seulement a posteriori grâce à d'autres « faits » entre lesquels l'esprit établit des rapports. Sans doute le metteur en scène a bien choisi ces « faits », mais en respectant leur intégrité de « fait ». Le gros plan du bouton de porte auquel je faisais allusion tout à l'heure était moins un fait qu'un signe dégagé a priori et par la caméra, et qui n'avait pas plus d'indépendance sémantique qu'une préposition dans la phrase. C'est le contraire du marais ou de la mort des paysans. Mais la nature de « l'image-fait » n'est pas seulement d'entretenir avec d'autres « images-faits » les rapports inventés par l'esprit. Ce sont là en quelque sorte les propriétés centrifuges de l'image, celles qui permettent de constituer le récit. Considérée en elle-même, chaque image n'étant qu'un fragment de réalité antérieur au sens, toute la surface de l'écran doit présenter une égale densité concrète. C'est encore le contraire de la mise en scène genre « bouton de porte » où la couleur du ripolin, l'épaisseur de la crasse sur le bois à hauteur de main, le brillant du métal, l'usure du pêne sont autant de faits parfaitement inutiles, des parasites concrets de l'abstraction qu'il siéra d'éliminer. Dans *Païsa* (et je rappelle que j'entends par là, à des degrés divers, la plupart des films italiens), le gros plan du bouton de porte serait remplacé par « l'image-fait » d'une porte dont toutes les caractéristiques concrètes seraient également apparentes. Pour cette même raison la conduite des acteurs veillera à ne jamais dissocier leur jeu du décor ou de celui des autres personnages. L'homme lui-même n'est qu'un fait parmi d'autres auquel aucune importance privilégiée ne saurait être donnée a priori. »

163

¹⁶² « Opérant le lent creusement d'une manière déjà presque entièrement définie à la troisième scène, le film présente ainsi une structure d'apparence répétitive et néanmoins constamment variée au niveau des échanges et des permutations qui permettent de passer d'un personnage à l'autre, échanges dont le sens ultime est d'isoler progressivement la mère - centre immobile du film - de tout contact extérieur jusqu'à l'instant de sa mort, hors-champ, en l'absence de Nathalie et de Philippe, premiers témoins dans la séquence d'ouverture. » Ibid.

¹⁶³ André Bazin, « *Voleur de bicyclette* », op. cit., pp. 281-282.

On apprend petit à petit au fil des scènes et par le corps (les gestes remplacent tout dialogue ou tout recours à la psychologie)¹⁶⁴, que le garçon (comme son fils d'ailleurs, Nathalie le soulèvera) est un alcoolique (nombreux sont les plans où on le voit au

bar), un 'satyre' (par trois fois, il se permettra des actes douteux avec des femmes comme par exemple avec la jeune fille qui viendra acheter un maillot et qu'il se permettra de toucher au niveau des seins), qui *aime les femmes*, qui est raciste (il parlera de sa haine des étrangers avec le patron du bar et sa femme) et désagréable avec son entourage (il sera plus que désagréable avec la personne qui lui proposera d'acheter son commerce). Au fil du temps et au fil des faits, le personnage se dévoile comme un être particulièrement irresponsable et égoïste, ce qui accentue indirectement (ou par déplacement) le passé douloureux et les souffrances de Monique dont on comprendra aussi par les autres personnages et leurs dires, qu'elle n'aura pas eu une vie facile à ses côtés. C'est donc par le dévoilement d'un caractère (celui du garçon), par la représentation de sa personnalité au quotidien ou dans des scènes quotidiennes, par son rapport à l'espace (visites au bar, promenades dans les villages, etc.) et par les dires et les détails avancés par les autres personnages extérieurs (Philippe et Nathalie) que l'on apprend finalement ce qu'a été la vraie vie de Monique. C'est donc par un effet de déplacement ou de vases communicants entre plusieurs personnages que l'on comprend au bout du compte la vie d'une mourante qui ne peut s'exprimer.

La psychologie des personnages importe moins que leurs signes distinctifs comportementaux. La parole n'est plus ; Monique ne peut raconter sa vie, elle nous est donc racontée au présent et plus encore, au quotidien à travers les actions et attitudes d'un être désespérant qui incarne physiquement (par les « *faits* » et l'« *apparence* ») toutes les souffrances et les *ratés* de la vie de son ex-femme.

Au final, nous sommes face à des faits et non face à des événements ; l'événement importe peu dans la construction narrative. Les signes, les détails et les scènes présentant la réalité quotidienne du garçon ne contribuent en rien à une évolution narrative du film, fondée davantage sur une accumulation de faits - que Bazin voyait aussi chez Rossellini -, que sur une succession linéaire ou chronologique d'événements¹⁶⁵.

¹⁶⁴ André Bazin pourrait nous guider à nouveau... « Ce que je ne suis même pas loin de penser, c'est que Fellini est le réalisateur qui va le plus loin à ce jour dans l'esthétique néoréaliste, si loin qu'il la traverse et se retrouve de l'autre côté. Considérons d'abord à quel point la mise en scène fellinienne est débarrassée de toute séquelle psychologique. Ses personnages ne se définissent jamais par leur « caractère », mais exclusivement par leur « apparence ». J'évite volontairement le terme devenu trop étroit de « comportement », car la manière d'agir des personnages n'est qu'un élément de notre connaissance. Nous les appréhendons à bien d'autres signes, non seulement, bien entendu, au visage, à la démarche, à tout ce qui fait du corps l'écorce de l'être, mais plus encore peut-être par des indices plus extérieurs, à la frontière de l'individu et du monde, comme le cheveu, la moustache, le vêtement, mes lunettes (le seul accessoire dont il arrive à Fellini d'abuser comme un truc). Puis, au-delà encore, c'est alors le décor qui joue, non point assurément dans un sens expressionniste, mais par les accords ou les désaccords qui s'établissent entre le milieu et le personnage. » Ibid., p. 341.

¹⁶⁵ « Les événements ne sont pas essentiellement des signes de quelque chose, d'une vérité dont il faudrait bien nous convaincre, ils conservent tout leur poids, toute leur singularité, toute leur ambiguïté de fait. En sorte que si vous n'avez pas d'yeux pour voir, il vous est loisible d'attribuer leurs conséquences à la malchance ou au hasard. De même pour les êtres. » Ibid., p. 300.

« D'ordinaire, sans doute, le cinéaste ne montre pas tout - aussi bien est-ce possible -, mais son choix et ses omissions tendent cependant à reconstituer un processus logique où l'esprit passe sans peine des causes aux effets. La technique de Rossellini conserve assurément une certaine intelligibilité à la succession des faits, mais ceux-ci n'engrènent pas l'un sur l'autre comme une chaîne sur un pignon. L'esprit doit enjamber d'un fait à l'autre, comme on saute de pierre en pierre pour traverser une rivière. Il arrive que le pied hésite à choisir entre deux rochers, ou qu'il manque la pierre ou qu'il glisse sur l'une d'elles. Ainsi fait notre esprit. C'est que l'essence des pierres n'est pas de permettre aux voyageurs de traverser les rivières sans se mouiller les pieds, non plus que celle des côtes du melon de faciliter le partage équitable par le pater familias. Les faits sont les faits, notre imagination les utilise, mais ils n'ont pas pour fonction a priori de la servir. »¹⁶⁶

*Sauter de pierre en pierre, traverser la rivière, errer*¹⁶⁷ au sein du flux narratif filmique : tel est le déplacement du spectateur, telle est la démarche à accomplir face à un film de Pialat qui nous propose justement de passer, d'évoluer *sans se mouiller les pieds* d'une trame narrative (le plus souvent déjà consommée ou dévoilée par avance) à une démonstration purement réaliste, qui convoque aussi la question d'une identité documentaire au sein d'une oeuvre hybridée.

La Gueule ouverte propose cette ouverture et donne au spectateur la possibilité ou le devoir de franchir le cap des frontières établies entre deux histoires, deux fictions réalistes (celle de la mère et celle du père qui se retrouveront dans la même maison), dont la force narrative n'existe plus pour l'une et l'autre, comme si le réalisme documentaire du film avait rogné ou altéré brusquement toute perspective de mouvement, de changement, de bouleversement au sein du récit.

Le verre de vin pris à table très tôt dans la matinée, sa démarche lente et son dos courbée, sa nonchalance, la manière qu'il a de parler aux autres, sont autant d'attitudes précises qui contribuent à la construction psychologique du personnage. Son corps parle pour lui : lorsque le personnage fume, boit son verre de vin, fait la vaisselle ou lorsqu'il s'introduit dans la chambre de son fils et de sa belle-fille...autant de comportements physiques, de signes significatifs d'un état d'esprit, d'un caractère et d'un réalisme social finalement très prononcés.¹⁶⁸

Chaque signe réaliste (relatif au personnage et à son milieu) devient un élément narratif à sa manière car il raconte l'histoire d'un homme, non plus à travers ses

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 279-280.

¹⁶⁷ « Là, je la donne clairement, je me détache du thème, du sujet, je suis content que ça corresponde à ce que j'avais envie de faire, puisque l'errance, c'est l'abandon du sujet, c'est l'abandon de l'intrigue qu'on trouve dans les films, cette intrigue qui vieillit, qui vieillit les films, qui vieillit les histoires, qui est gênante, qui n'a plus de valeur au bout d'un certain temps. On le voit bien d'ailleurs dans les vieux films, on le voit très bien dans les vieilles photos qui nous intéressent, qui nous touchent. On voit bien que l'intrigue ne joue pas, que même le sujet ne joue pas, que c'est le moment, c'est quelque chose d'autre qui a dominé. Je pense que le sujet est un obstacle à la création photographique, comme il l'est à la création cinématographique. C'est la forme, c'est l'esthétique, c'est la force du regard. C'est de ça qu'on se souvient. Tous les écrivains voyageurs, Chatwin, Bouvier, ont fait des livres sans intrigue. Leur intrigue, c'était celle de leur vie quotidienne. » Raymond Depardon, *Errance*, op. cit., pp. 50-52.

« actions » mais bien à travers ses faits et gestes ; chaque scène où l'on voit Monique allongée dans son lit devient une description atroce de la mort, de toute mort quelle qu'elle soit.

Raconter, décrire sous la vision la plus réaliste qui soit, toute histoire qui n'échappera pas aux règles de la fiction, c'est aussi et surtout pour le cinéaste, le moyen d'imposer ou de proposer à sa narration, un regard et une démarche documentaire, que nous allons tenter d'étudier dès à présent.

II.2 Le regard documentaire

a). Remise en cause du point de vue : exemple de *Nous ne vieillirons pas ensemble*

Chercher la part de réalisme dans chaque film de Pialat reviendrait donc, comme nous venons de l'expliquer, à chercher les traces narratologiques et les dispositifs filmiques qui déplacent la narration vers une démarche documentaire.

Même si « documentaire » n'est pas forcément synonyme de « réalisme » et si la réciproque est vraie aussi, nous tenterons d'observer les différentes formes de contamination du documentaire sur la fiction chez Pialat, et plus particulièrement dans son film *Nous ne vieillirons pas ensemble*.

Pour déceler ces traces ou ces recoupements en question, nous prendrons appui sur les écrits de Guy Gauthier. Dans *Cinémas et réalités*¹⁶⁹, il repère les différences et les

¹⁶⁸ Maurice Pialat est un cinéaste qui joue souvent des confrontations entre les bourgeois et les petites gens. Il se sert de cette dénonciation pour travailler un réalisme social qui devient du coup plus marqué. Dans *Loulou*, par exemple, le personnage principal est un être socialement opposé au frère à Nelly qui incarne la stabilité et la réussite sociales. Le frère de Nelly que l'on invitera à manger, ne servira que de prétexte pour évoquer la place de Loulou dans la société. De même que lorsque Loulou en voudra à Nelly, il lui reprochera de lire au lieu d'avoir envie de faire l'amour (le corps contre le cerveau ou la bête contre l'intellectuelle) ; il la traitera d'« institutrice ». Dans *Van Gogh*, le peintre s'en prendra à son frère en dénonçant sa place de revendeur dans le milieu de la peinture. Dans *A nos amours*, la fin du film se terminera en un règlement de compte entre le père et les personnes invitées qui font partie d'une certaine élite intellectuelle ; « la tristesse durera toujours », telle est la phrase que Roger le père empruntera à Vincent Van Gogh, pour qualifier le beau-frère de Robert et ce dernier. « Le cinéma de Pialat procède d'abord d'une irruption documentaire qui donne à ses images une forte densité de réel (...). Le portrait des petites gens auquel se livre Pialat est aussi affectueux qu'implacable. Ce qui reste en France d'un discours politique, cette intégrité finissante dans une ère standardisée, parfois étreint comme un secret perdu, et parfois s'affiche comme une façade débile. Le cinéma de Pialat restitue avec chaleur toute une rhétorique – voir le couple Thierry de *L'Enfance nue* – avec sa grammaire touchante, ses lieux communs, et une nudité débusquée des coeurs : une France des origines, méritante, courageuse (la Résistance), trop souvent négligée ou affiliée à un emploi politique ; ces 'millionnaires du dimanche' quoi de l'extrême Nord, accueillent l'extrême Sud de la voix d'Enrico Macias...Mais une cruauté ethnographique saisit parfois le metteur en scène. Il y a chez Pialat de hautes figures de la Bêtise, de terribles matrones qui font rires ou donnent froid dans le dos (...). » Jacques Fieschi, « Une tendresse nocive » in *Cinématographe* n°57.

déplacements contaminateurs entre le documentaire et la fiction, dans le travail de l'énonciation.

« Entre la fiction et le documentaire, je ne vois, en dernière analyse, que celle-là : la fiction me parle d'un film achevé dans lequel je n'ai rien à chercher – si c'est mon plaisir de chercher – que les marques de l'énonciation ; le documentaire est au contraire transparent au processus de production, non par quelque innocence, mais parce que la transparence, ici, a aussi à voir avec l'énonciation (alors qu'on les fait jouer systématiquement l'une contre l'autre). »

La question de l'énonciation (« le fait de produire un discours et les diverses manières dont il est produit au sein du film » selon André Gardies et Jean Bessalel déjà cités précédemment), s'impose à nous.

Le personnage pris dans son environnement et presque aspiré par le monde dans lequel il vit, ne porte pas tout seul, les marques de la narration. Son environnement est plus lourd et important à raconter que son être propre et logiquement dépendant de l'espace dans lequel il vit. Les causes de ses actes ne sont pas non plus les fondations de ce récit qui trouve une existence dans la conception d'un travail énonciatif particulier.

En effet, la trame narrative existe sans enjeu car comme dans *La Gueule ouverte*, le film *Nous ne vieillirons pas ensemble* annonce très (trop ?) tôt (le titre en est la meilleure preuve) que le couple Jean-Catherine éclatera à coup sûr. Le destin incontrôlable, l'impossibilité qu'ont les personnages à prendre en main leur propre avenir empêchent donc la naissance de toute énonciation narrative « classique » fondée sur un enjeu dramatique précis.

Tout est déjà *joué* à l'avance ; le contenu narratif est *réglé* par avance et c'est donc la forme de ce contenu, la manière dont il nous est présenté, à nous spectateurs, qui deviennent les véritables enjeux du film.

Du coup, chaque cause de chaque acte commis est *mise sous silence*. Le récit ne crée pas à lui seul l'énonciation car le personnage chez Pialat n'est ni l'unique garant ni le seul responsable d'une progression narrative qui trouve donc des repères ailleurs, *de l'autre côté* comme nous allons tenter de l'expliquer à présent.

Qu'est-ce qui fonde alors l'énonciation dans ce cinéma ?

Car si l'enjeu dramatique *n'existe pas* chez Pialat, si le personnage semble se fondre dans un environnement ou dans un déploiement temporel plus que dans une histoire figée et toute tracée, on peut alors se poser la question de savoir ce qui fait *tenir* la narration et ce qui fonde le discours filmiques.

Il semblerait que l'énonciation est surtout question de point de vue.

Le personnage *en tant que tel* n'est pas à l'origine de la création énonciatrice chez Pialat ; c'est plutôt sa position au sein du monde qui lui confère ce pouvoir énonciatif. C'est la place du corps du personnage dans le champ et son rapport à l'espace (comment le personnage s'adresse-t-il à nous ?) qui véhiculent la question de l'énonciation. C'est davantage son rapport à l'espace plus que son rapport aux autres, qui génère un dispositif énonciatif pris entre le regard documentaire et celui de la fiction.

¹⁶⁹ Guy Gauthier, « Le documentaire narratif - Documentaire/fiction - » in *Cinémas et réalités*, op. cit., p. 81.

La scène chez Pialat propose donc une position physique du personnage en rapport avec une position spectatorielle et une position du spectateur en accord avec celle des personnages. L'énonciation et du coup les déplacements vers le documentaire que l'on soupçonne chez l'auteur dans certains de ses films dépendent donc des rapports et du jeu subtils mis en place entre le spectateur, le personnage et l'auteur. Comme le notait Guy Gauthier, c'est sur cette hypothèse que l'on peut traquer la part de fiction dans le documentaire et la part de documentaire dans la fiction.

Prenons un exemple concret de ce que nous tentons d'expliquer à propos de ces jeux presque secrets qui s'établissent entre le personnage, le spectateur mais également avec l'auteur qui, comme nous allons le voir, peuvent, dans certains cas, devenir les principaux garants et activateurs du dispositif énonciatif.

Dans *Nous ne vieillirons pas ensemble*, au tout début du film, Catherine rejoint Jean en Camargue pour le tournage de l'un de ses documentaires qu'il doit réaliser pour un commanditaire. Ils seront tous deux rejoints également par les parents de celle-ci qui viendront passer quelques jours dans le Sud de la France.

Tous les quatre se retrouvent dans un restaurant ; on découvre très vite au cours de ce repas la véritable personnalité de Jean qui sera assez désagréable. Grossier, autoritaire dans les discussions et surtout directif et dominateur, il refusera de donner de l'argent à une personne venue proposer des fleurs à la table prétextant qu'il a les mains prises. Il aura des propos moqueurs au sujet de cette personne. On découvre alors un être dur, difficile à vivre et aux idées cassantes.

Un peu comme ce fut le cas avec le garçon dans *La Gueule ouverte*, c'est à travers les signes du comportement et des paroles que le personnage se dévoile. Cette séquence du restaurant n'apporte rien d'un point de vue narratif (on se moque en effet de savoir qui sont les beaux-parents de Jean qui n'auront aucun poids ou pouvoir de décision sur l'évolution du couple), mais prépare en outre le spectateur à la scène qui suivra sur le marché. Nous insistons donc sur cette séquence du restaurant qui nous présente Jean comme un être odieux et qui nous permet de nous déplacer vers ce qui sera une scène difficile à vivre pour Catherine et qui ne sera pas difficile, pour nous spectateurs, à comprendre, dans la mesure où l'on aura vu auparavant, comment Jean peut se comporter avec elle. Comme pour la mort de Vincent Van Gogh - cf. premier chapitre de notre travail -, la dispute du marché, dans *Nous ne vieillirons pas ensemble*, aura été annoncée et amorcée en amont au travers d'une séquence préparatoire, celle du restaurant.

Sur le marché, Jean est avec sa caméra et filme quelques scènes de vie quotidienne pour son documentaire.

Il doit ramener des images de personnes qui font leurs courses. Très vite (en un seul plan pour Pialat) Jean s'en prend à Catherine qui prend le son car selon lui, elle ne fait pas ce qu'il lui demande de faire. Il lui reproche d'être dans le champ (dans le champ de Pialat ou dans le sien ?) et de ne pas suivre ce qui se déroule face à elle.



Rien ne justifie une telle colère ; cette scène vient confirmer ce que l'on avait déjà vu au restaurant, à savoir que Jean est un être impulsif, nerveux et odieux avec sa fiancée qu'il traite comme une moins que rien.

La scène du restaurant était donc un signe, une annonce de ce qui allait se passer sur ce marché. Nous ne sommes donc pas surpris de voir Jean en colère contre Catherine et nous le sommes encore moins lorsqu'elle choisira de partir après cette humiliation devant une foule de badauds, intrigués par la caméra de Jean.

Mais pour aller plus loin et après avoir évoqué ces signes préparatoires qui annoncent l'événement qui suit (en l'occurrence la fuite de la femme le jour du tournage), intéressons-nous à présent aux *marques documentaires* qui s'installent en profondeur dans cette séquence.

Jean, plongé au coeur de la foule, est à la caméra et tourne quelques plans.

Le premier élément qui nous interpelle, est la réaction d'une vieille dame qui se plaint au beau milieu de ce rassemblement. Cette scène n'était sans doute pas prévue par le scénario et se révèle être un moment bien réel que le cadreur du film (celui de Pialat) a su prendre au vol. Cette dame n'a apparemment pas vu la caméra et l'équipe de tournage ; elle n'a pas remarqué qu'un film (celui de Maurice Pialat et non pas celui de Jean dans le film) était en train de se tourner ; sa réaction est donc d'autant plus naturelle. Cette vieille dame, tout comme celle qui était venue se plaindre lors de la bagarre entre André et Loulou (dans le film *Loulou*), est le résultat de l'acceptation faite au réel.

Le déplacement vers le documentaire se matérialise donc par cette réaction imprévue qui vient donner une authenticité à la séquence en montrant les (*vrais*) gens de la rue, ceux qui vivent réellement en Camargue et qui ne sont pas des personnages convoqués par une quelconque fiction.

Pialat montre ainsi les gens et leurs habitudes de vie sur la place publique et c'est précisément l'objet et le sujet du film de Jean, qui doit lui aussi, accomplir cette même mission au sein de son propre documentaire. Il y a ainsi un amalgame subtil entre ce que doit réaliser Jean et ce que réalise Pialat dans le film, que l'on est en train de regarder. Il y a un déplacement du personnage vers le cinéaste (et vice et versa) ; tous deux ont la même mission.

Le regard de Pialat (ou de son cadreur) sur cette vieille dame devient, par transposition, celui de Jean à qui l'on attribue à tort ce plan qui n'est en fait pas vraiment le sien mais qui reste celui de Pialat (ou plutôt de son cadreur).

La contamination du cinéaste sur son personnage, le déplacement du point de vue ou du regard sont la preuve la plus flagrante que l'énonciation (la source de la narration) devient la matière de l'identité documentaire ou réaliste de cette séquence du marché.

Le deuxième élément qui nous interpelle est lié à la mise en place d'une caméra subjective ou plutôt d'un regard subjectif lors de cette même séquence du marché.

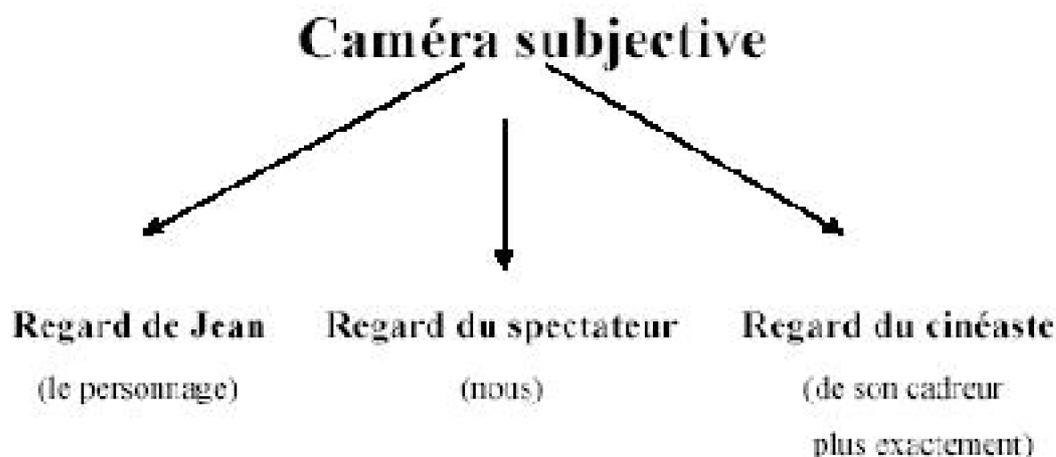
Ce dispositif nous fait épouser le regard de Jean (cf. découpage photographique présenté dans les pages suivantes).

Ce dernier film ; on le voit en pleine action avec sa caméra sur l'épaule et très vite, un regard subjectif nous projette au plus profond de la foule comme s'il fallait que l'on soit à sa place. *On* voit ce qu'il voit ; *on* filme ce qu'il filme et du coup, la distance entre le personnage et nous, spectateur, est rompue. Mais ce que nous remarquons également - et qui confirme ce que nous pensions à propos de la place que prend le cinéaste dans cette scène -, c'est que le personnage épouse en fait le regard du cinéaste, qui a lui aussi l'intention de filmer la vie quotidienne de ces personnes vivant dans le Sud ; du coup, nous aussi spectateurs, nous épousons non seulement le regard de Jean mais également celui du cinéaste.

Le déplacement des regards s'envisagent donc sur ces transferts, confusions et superpositions des points de vue et sur cette *délégation monstrative*, qui nous montre la réalité du marché, à travers les yeux ou les objectifs à la fois du cinéaste (ou plus exactement de son cadreur) et de Jean, le personnage principal de la fiction.

La superposition et la contamination de ces trois regards se traduisent donc à travers trois niveaux qui s'entremêlent, comme pour signifier que *personne* en particulier ne regarde vraiment *personne* et que le réel est vu finalement par *tout le monde*...n'est-ce pas ici, dans ce déplacement précis des regards (celui du personnage, celui du cinéaste et celui de du spectateur) que se situe le regard *documentarisé* du cinéaste sur le monde ?

Le schéma résumant nos propos pourrait être le suivant :



Cette subjectivité fait à la fois référence au regard du spectateur, à celui du personnage qui tient lui-même une caméra et à celui du cinéaste (ou de son cadreur pour être plus précis à qui est délégué le regard de l'auteur) qui réalise le film que le spectateur regarde.

Une sorte de boucle sans fin se forme par un effet circulaire de renvois des regards les uns vers les autres.

Le déplacement qui nous interpelle ici-même est donc celui des regards vers le réel, - celui de la rue et du marché - filmé par la caméra et le regard de Jean pour la caméra et le regard de Pialat, à moins que ce ne soit l'inverse, à savoir un déplacement identificatoire et circulaire mis en oeuvre par la caméra et le regard de Pialat pour la caméra et le regard de Jean.

La *passerelle* entre le cinéaste et le spectateur existe bien à travers le regard du personnage qui doit lui aussi réaliser un film.

Les traces d'une *documentarisation* de la séquence se manifestent donc par ces échanges et ce mélange des regards, des corps, des identifications possibles à travers une simple caméra dont la source énonciatrice n'a ni origine ni localisation précises.

Ce point de vue est à *identifier* comme le regard d'un personnage qui filme ou qui a le souci (lui aussi) de filmer le réel du monde qui l'entoure et dont il fait partie, sans tricherie ni artifice. C'est également le regard d'un cinéaste soucieux d'être au plus près du monde qu'il filme ; c'est dans ce sens que nous affirmions dans les lignes précédentes et sur la base des écrits de Guy Gauthier que le foyer énonciatif se situe *ailleurs, de l'autre côté* c'est-à-dire du côté de l'auteur qui s'impose, se donne au film, s'affirme comme le seul énonciateur au travers et grâce au (corps du) personnage de Jean qui lui sert ainsi de relais, de porte-parole ou de *porte-regard*.

Le lien entre Jean et nous-mêmes, s'établit sur ce point de vue subjectif qui nous projette à sa place mais le lien avec le personnage s'opère aussi grâce au premier plan de cette séquence du marché (après le départ de Catherine). Jean, caméra à l'épaule, nous filme, nous spectateurs. Il pointe son objectif sur nous comme s'il filmait le monde qui l'entoure sur le marché. Cette première interpellation est une sorte d'*avertissement* qui

nous permet d'envisager que lui et nous, ferons désormais corps et bloc en un seul et unique regard sur le réel.

Voyons de plus près, grâce à un simple découpage plan par plan, la structure globale de cette séquence :

.
Jean nous filme ou plutôt filme le cadreur de Pialat. (1)

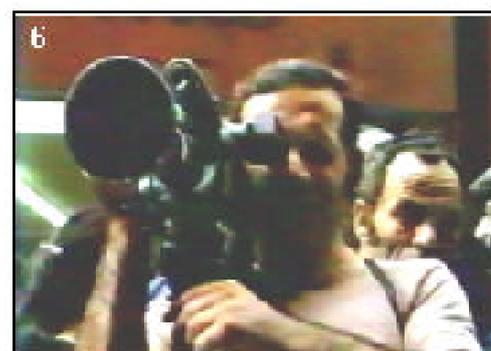
.
Caméra subjective / on voit une vieille dame se plaindre au milieu de la foule. (2)

.
Jean filme la foule / on voit son corps donc son regard n'est plus le nôtre. (3)

.
Jean filme la foule / on voit son corps donc son regard n'est plus le nôtre. (4)

.
Caméra subjective / on voit une femme et un enfant dans la foule. (5)

.
Jean filme la foule / on voit son corps donc son regard n'est plus le nôtre. (6)



Ce découpage présente les différents plans et points de vue qui construisent cette séquence.

Mais le fait que le point de vue soit, à certains moments, subjectif, est une simple supposition de notre part. En effet, comment peut-on affirmer avec certitude que notre point de vue est lié à la caméra de Jean qui filme la foule et non pas à celle du cinéaste qui pourrait en faire autant ? Qu'est-ce qui nous permet d'affirmer que le cinéaste délègue à Jean, son regard à travers ces plans où on ne le voit pas et où on le suppose derrière sa caméra ?

Toujours est-il que le but serait ainsi de nous impliquer et de confondre notre vision spectatorielle à celles du personnage et du cinéaste.

Le traitement documentaire de cette séquence trouve ses repères dans cette manière de contaminer les points de vue afin de traquer le réel par le biais d'une caméra qui nous implique, nous spectateurs, au plus profond de la scène et du monde filmé.

Une autre séquence du film fonctionne sur cette idée ; à la fin, même si leur histoire

commune est terminée depuis longtemps, Jean accompagne Catherine en voiture.

La caméra les filme depuis le siège arrière. Cette position traduit aussi qu'une présence (la nôtre) est dans la voiture avec eux. Placé sur le siège arrière et donc dans le dos des personnages, nous suivons de très près leur discussion. A cette position, nous sommes leur passager comme si nous faisons partie du voyage.

Les corps sont proches les uns des autres. Nous sommes, nous spectateurs, proches d'eux, de leur visage. Un effet de proximité physique nous implique fortement dans la scène et nous offre une part d'intimité au sein du cadre.

La fin du film *La Gueule ouverte* proposait également cette proximité avec les personnages et plus encore avec l'environnement représenté. La voiture des deux jeunes gens démarre du village et plus précisément de la maison du garçon qui refuse de partir sur Paris avec son fils et sa belle-fille. Le générique apparaît longtemps après un travelling arrière sur une route de campagne où l'on s'éloigne de la maison.

La caméra est notre regard ; on regarde, par le pare-brise arrière, les arbres qui défilent et la maison qui disparaît peu à peu. Cette caméra placée à l'arrière de la voiture mais à l'intérieur, implique fortement le spectateur dans cette séparation.

Nous sommes avec les personnages et nous *subissons* longuement ce long travelling qui semble ne jamais se terminer. Cette vision subjective nous confère une place privilégiée ; celle d'un voyageur qui se retourne et assiste seul au départ des personnages dont les regards sont fixés à l'avant. Le spectateur est seul à assister à cette longue séparation.

On remarque alors une contamination des points de vue et une forte implication du spectateur dans le réel. Ce plan, c'est *le nôtre*, c'est notre regard sur un monde que l'on filme puisque c'est à *nous* qu'est délégué ou c'est vers *nous* qu'est transféré ce point de vue ; c'est notre champ de vision, notre départ qui est mis en scène. C'est nous qui voyons une dernière fois la maison et non les deux personnages qui ne peuvent pas conduire en regardant en arrière.

C'est bien nous, spectateurs, que le cinéaste vise à travers ce mouvement de caméra.

Sur le marché, dans *Nous ne vieillirons pas ensemble*, le cinéaste met en place un regard qui nous apparaît comme subjectif pour nous proposer un ou plusieurs regard(s) orienté(s) sur le réel, celui qu'il filme au sein même de son propre film et celui filmé par Jean dans le sien.

Par des plans *neutres* c'est-à-dire qui n'ont aucun poids ni aucune véritable influence sur la trame générale du récit (en effet la foule présente sur le marché camarguais n'a aucun lien avec la dispute voire la séparation du couple), le cinéaste parvient donc à s'impliquer lui aussi ; les traces de la subjectivité se retrouvent ici-même.

Cet exemple démontre à quel point le cinéma de Pialat est un cinéma du « je » où se dessinent les traces d'une subjectivité - autrement dit la présence cachée de l'auteur sous toutes ses formes, qu'elles soient visibles et invisibles -, à prendre en compte dès lors qu'il s'agit de dévoiler l'identité documentaire d'une séquence fictionnelle.

Le cinéma de Pialat semble ne pas pouvoir se passer de ces liens et de ces passerelles qui s'établissent entre *le dedans* et *le dehors*, entre *ce qui se représente* à l'extérieur du cadre et *ce qui est représenté* à l'intérieur, entre la mise en forme d'un regard toujours orienté vers une fabrication fictionnelle et une phase démonstrative, qui expose la construction même de la représentation filmique.

Parce que *le mal est déjà fait*, parce que le contenu narratif est déjà explicité, le film trouve logiquement ses ressources narratives *ailleurs*, dans un *travail énonciatif métissé* où la démarche documentaire, reste, en tout état de cause, une approche filmique fondée à la fois sur le respect et la transgression d'une certaine distanciation vis-à-vis du réel.

b). Complicité / distanciation : comment interroger le réel ?

Se tourner vers l'étude d'une démarche documentaire et tenter de rapprocher cette question avec celle de la fiction chez Pialat, nous amène à traquer et à interroger à présent le réel dans les rapports de distance mis en place lors de sa recherche et de sa représentation au coeur du film.

Pour commencer, disons que l'impression d'un regard à la fois proche et lointain vis-à-vis du monde filmé, se matérialise dans le film, par le respect plus ou moins marqué d'une distance vis-à-vis des êtres, des corps et de leur milieu.

Etre en retrait, se fondre dans l'espace physique pour mieux le contrôler ou le créer, telle est la technique que l'on peut repérer dans les films de Pialat. Mais elle n'est pas la seule.

La distance s'opère à deux niveaux. Un niveau de distanciation externe et un niveau de distanciation interne. L'emploi du mot « distanciation » fait, inévitablement et plus précisément, référence ici, à la notion d'« identification » spectatorielle que développait Brecht dans ses écrits. Pour plus de précisions, nous renvoyons également le lecteur aux écrits de Youssef Ishaghpour (D'une image à l'autre). Contentons-nous pour le moment (sans rentrer en profondeur dans des propos théoriques) de voir en quoi, d'un point de vue purement filmique, la « distanciation » nous ramène effectivement à la question de l'identification spectatorielle.

Cette « distanciation » que nous soulevons chez Pialat, suppose donc une stratégie mettant en cause ou en action les rapports entre le film (les corps, les personnages, les scènes) et le spectateur.

« Distance » ou « proximité » vis-à-vis des corps filmés, telle est la réflexion qui s'offre à nous à présent et qui pourra certainement nous conduire vers une étude du regard documentaire présent dans les films de l'auteur.

Prenons l'exemple de *L'Enfance nue* qui fut pour bien des critiques un documentaire plus qu'une fiction. Dans ce film, François déménage, arrive chez Pépère et Mémère et est inscrit dans une nouvelle école ; François est roué de coups dans la cour de son école par ses camarades qui doivent sûrement avoir une raison de le faire, raison qui, ne nous sera pas communiquée par le récit.

Aussi, cette absence de cause immédiate et visible à l'image, amplifie le regard

lointain d'une caméra qui arrive trop tard et qui ne fait qu'observer cette bagarre qui n'est que la conséquence d'un acte inconnu du spectateur et du film (ou du cinéaste ?). L'absence de cause, que nous relevions dans notre étude précédente, est à mettre en relation avec la distance prise avec la situation au moment où elle est filmée et montrée au spectateur ; spectateur qui restera donc éloigné - à tous les points de vue - de cette séquence.

François, dans *L'Enfance nue*, qui casse la porte de sa chambre à coups de pied ou Betty dans *A nos amours* qui se jette sur ses enfants dans une immense détresse sont deux exemples parmi d'autres qui nous font penser que la caméra assiste toujours à la fin d'une histoire dont on lui (nous) interdit de connaître les origines. Finalement, la caméra observe car elle ne connaît pas son sujet. Elle rattrape un passé qu'elle ignore et qu'elle se contente de reprendre ou de raviver au présent, en récupérant ce qui se passe « ici et maintenant » face à elle. Elle capte des mouvements physiques qui créeront, à eux seuls, cette scène et l'histoire du film, car les dialogues explicatifs, la psychologie, l'histoire des personnages ne sont pas montrés.

Elle gère le présent des corps pour combler un vide du point de vue d'un passé immédiat qui, s'il avait existé, aurait pu peut-être expliquer des actes, qui sont pour le coup, sans cesse ignorés du spectateur.



Lorsque François est battu, la caméra est un oeil, un regard témoin de cet incident.

Elle ne s'impose pas, elle n'impose pas un cadrage précis car elle arrive au moment où tout est déjà joué. L'idée serait peut-être celle-ci : « *tu arrives trop tard, alors ne te fais pas remarquer, ne dérange pas... fallait arriver à temps...* ».

Cela dit, la distance prise dans l'espace est une distance qui ne réduit pas l'impact de l'événement ; au contraire, cette distance crée l'espace et applique ses coordonnées au sein du cadre, ce qui nous fait penser que si la caméra est en retrait, elle n'est ni passive

ni lointaine par rapport aux personnages filmés.

Cette distance n'est pas *métrique*. Comme le montre la photographie ci-dessus, la caméra est proche des corps mais elle est fixe et le cadre reste assez large. Elle ne *s'impose* pas au coeur de la scène dont le sens se crée véritablement grâce aux corps et à leurs déplacements au sein de l'espace représenté.

Dans *L'Enfance nue*, la caméra implique le spectateur dans la scène sans le rapprocher *trop près* des personnages, qui sont la plupart du temps filmés en plans taille, en plans genou ou de plein pied ; mais la distance prise et préservée avec l'événement ne provient pas uniquement de la position de cette caméra.

Le plan est long, le cadre est fixe et c'est surtout la fin de l'action - ce qui se passe au coeur même du film -, qui stimule et commande la coupure, le changement d'angle ou d'échelle de plan. Ce n'est ni la caméra ni ce que l'on peut attendre d'elle qui gèrent la scène ; ce ne sont ni les gros plans ni les changements d'angle, ni n'importe quel(s) paramètre(s) technique(s) (fondu, mouvement transitoire, etc.) qui provoquent le changement narratif.

Ainsi, le montage n'est pas le moyen utilisé pour donner du sens au contenu du film ; il est plutôt mis à son service.

En ce sens, la distanciation est « interne ».

Autre exemple : Mémère la vieille chante des chansons à François qui écoute attentivement la dame âgée, pour qui il a un respect immense. A aucun moment, nous n'aurons finalement le sentiment que la scène est coupée ou gérée (de manière *trop appuyée ou exagérée*) par le cinéaste.

La séquence est filmée *de loin* comme pour ne pas trop inclure le spectateur dans ce moment d'intimité qui lui rappelle justement, par cette mise à l'écart, qu'il ne fait pas forcément partie de cette communion.

Les chansons sont presque toutes chantées dans leur intégralité et lorsque ce ne sera pas le cas, c'est François qui commandera ou exigera le changement à la vieille dame. Notons que ce sont les seules fois où François, en présence de la grand-mère aura des exigences ou des attentes par rapport à un autre personnage de la famille.

Il demande à Mémère la vieille de continuer ou de changer de chanson ; c'est la seule et unique fois qu'il communique ainsi avec quelqu'un. On comprend alors la décision du cinéaste de ne pas couper (ni au tournage ni au montage d'ailleurs) ce moment rare, complètement à l'avantage du garçon. La caméra lui offre en quelque sorte sa chance : celle de pouvoir s'exprimer de manière à ce qu'on le *connaisse* un peu plus.

La caméra fait confiance au temps et au personnage ; en le filmant souvent à hauteur d'homme, en trois quart face et sans aucun mouvement, elle évite par là de prendre à son compte la direction de la scène.

Dans le film *Le Garçu*, ce dernier est allongé, mort, en Auvergne.

La caméra ne va pas le scruter de trop près. La caméra épouse en définitive le point de vue du fils (Gérard), qui a toujours eu des rapports que l'on suppose difficiles et distants avec son père. Gérard n'ira jamais près de son père ; seule Sophie ira

l'embrasser et la caméra restera cependant loin d'elle à ce moment-là. En trois quarts face et *cachée* derrière Sophie dans la chambre, la caméra observe plus qu'elle ne crée.



La caméra montre plus qu'elle ne démontre.

De par sa place dans la pièce, de par sa position (celle d'être toujours à hauteur d'homme ou de corps), de par sa fixité et son recul qui créent une grande largeur de champ - observons le champ créé par la caméra dans la scène où Gérard et Sophie discutent dans les bois auvergnats -, la caméra choisit de laisser venir le réel, l'événement à elle et non l'inverse ; à savoir qu'elle ne provoquera pas le corps, le personnage, ses actions et/ou ses dires directement. Elle sera plutôt une source de provocation subtile et indirecte dans la manière qu'elle aura de créer davantage les conditions et les moyens plus que les *fins* ; nous reviendrons sur cette idée plus tard. Elle *donne à construire* plus qu'elle ne construit elle-même.¹⁷⁰

Aussi, comme pour *L'Enfance nue*, c'est le personnage de Gérard qui a, *inconsciemment*, le contrôle de la rupture et de la création narratives. Ses rapports avec son père motivent les rapports qu'il a avec la caméra et par conséquent et indirectement les rapports qu'il a avec le spectateur et que nous, spectateurs, avons avec l'ensemble du film.

Regardons de plus près les rapports que Gérard entretient avec son fils Antoine.

Il passe son temps à le regarder de loin (à la crèche), à l'observer sans le toucher sans s'en approcher et sans être vu (derrière le poteau, dans la rue ou sur sa moto devant le bar). Quand il s'en approche, c'est *violemment* qu'il le fait en le prenant sur sa moto ou en arrivant chez lui, dans la nuit, sans avertir personne. Souvenons-nous du plan où il *brave* les interdits imposés par la crèche pour aller l'embrasser ; cette séquence filmée de

très loin est le *symbole* d'une démarche qui consiste à doser la distance et la proximité de la caméra vis-à-vis du monde filmé, au sein duquel les personnages

eux-mêmes ont également l'intention de détruire les distances qui les séparent physiquement de l'autre.

Les personnages ont finalement l'attitude de la caméra ; ils se livrent constamment à la conquête ou la maîtrise d'un espace qu'ils veulent s'approprier coûte que coûte.

Le plus bel exemple que nous pourrions emprunter à ce sujet, se situe dans le film *Le Garçu*. Gérard invite Sophie et Antoine au restaurant, tenu par des amis, chez qui, ils ont apparemment l'habitude d'aller - Antoine nous le dit presque directement dans la voiture, durant le voyage, ce qui nous permet d'affirmer, comme nous le verrons plus loin, que l'enfant, *dans son jeu d'acteur*, peut également rompre les distances et affirmer qu'il fait bien partie du réel et non d'une fiction -.

Antoine s'amuse avec le gérant qui lui coupe des tranches de jambon cru dans les mains. Gérard, proche de son fils, essaie de participer à ce moment de joie ; seulement le jeune garçon lui demande de s'écarter. Trop près de son enfant, Gérard n'est pas parvenu à attirer son attention et à profiter de lui ; il décide donc de sortir dans la rue et de coller son visage (sa bouche plus exactement) contre la vitre du restaurant. Antoine se tourne et voit son père qui aura finalement réussi à gagner sa confiance, en s'éloignant de lui. En sortant à l'extérieur et malgré la barrière invisible de la vitre, Gérard parviendra à conquérir un moment l'attention et la gaieté de son fils, à la fois si proche et si loin de lui, à ce moment précis du film. C'est dans le recul que Gérard parvient à partager un instant intense avec son fils.

Savoir garder ses distances face à la scène : la caméra *aura compris* elle aussi, que c'est à cette condition que les rapports de proximité vis-à-vis des personnages filmés pourront s'établir et que c'est également à cette condition que l'expression physique de ces personnages prendra tout son sens au sein du film.

Pour approfondir ce que nous venons d'évoquer, prenons deux exemples issus du

¹⁷⁰ Si la caméra donne à construire plus qu'elle ne construit elle-même, nous ne pouvons pas pour autant parler de démarche descriptive. En effet, sur les traces d'André Gardies, nous notons que la caméra, bien souvent chez Pialat, est présente dans la scène avant les personnages qui, comme nous le verrons plus loin, surgissent d'un hors-champ - effet et choix de mise en scène, qui ont tendance, comme nous le développerons dans le chapitre suivant, à donner une résonance fictionnelle à la scène en question -. Les regards « enquêteur », « arpenteur » ou « découvreur » que désignent André Gardies dans son ouvrage cité plus bas, sont certes présents dans son premier film *L'Amour existe* (qui est un documentaire dont le but est d'évoquer la vie en banlieue parisienne) ou dans *Sous le soleil de Satan* mais ne se retrouvent pas forcément dans tous ses autres films. Dans *L'Amour existe*, la caméra progresse dans une ville par un travelling avant qui donne au spectateur un savoir nouveau qui décrit plus qu'il ne raconte. L'histoire de la banlieue est traitée d'un point de vue général où aucun événement particulier ne viendra se dégager. Comme nous l'avons énoncé précédemment dans la première partie de notre travail, *Sous le Soleil de Satan* traite d'une dérive humaine physique qu'aucun événement ne semble pouvoir venir détourner (lorsque l'on voit l'Abbé Donissan perdu dans la campagne, en train d'arpenter ou de découvrir un monde inconnu, on pense que c'est son quotidien qui nous est décrit ou rapporté). La caméra nous propose un regard sur le corps du personnage qui nous traduit la misère d'un homme égaré depuis toujours et pour toujours. André Gardies, *Décrire à l'écran*, Editions Nota bene éditeur/Méridiens Klincksieck, Collection « Du cinéma », Paris, 1999.

film *A nos amours*, qui mettent en perspective la question de la distanciation des personnages dans leurs rapports physiques avec celle du montage.

Suzanne rentre chez elle après avoir découché durant plusieurs jours (où est-elle allée et pendant combien de temps ?) ; elle se dirige dans sa chambre. Son frère très énervé, l'attrape et la traîne dans la salle à manger pour la rouer de coups devant sa mère (ils arrivent dans la pièce de l'appartement du côté du hors-champ droit et la caméra est déjà présente en point de vue frontal). Encore une fois, on assiste à une violente bagarre que l'on prend au vol et *nous sommes comme la caméra*, c'est-à-dire incapable de nous projeter dans les origines d'une telle violence qui est à maîtriser dans l'instant présent et qui est impossible à replacer dans un contexte narratif précis (si un semblant d'explication fait surface, il est à chercher dans les sorties tardives de Suzanne, insupportables pour son frère).

La scène est violente et la caméra reste éloignée de ce drame qui ne sera jamais coupé comme pour montrer que la violence du contenu se suffit à elle-même et que le montage ne pourrait *rien* apporter de plus. Ainsi, les corps à corps surgissent ;

la bagarre rapproche les personnages qui sombrent dans une violence que la caméra (fixe et lointaine) ne viendra jamais surcharger.

Comme nous le notions auparavant avec *L'Enfance nue*, c'est bien le départ de Suzanne, en hors-champ droit, qui provoquera le changement de plan, d'espace et de temps.

C'est la fin de la bagarre, la reddition de l'un des deux camps (marquée en l'occurrence par le départ de Suzanne) qui *commandera* le (besoin de) montage. Ce n'est pas la coupure opérée par l'arrêt de la caméra, qui stimule l'arrêt de l'affrontement et le changement de plan. L'événement vit *par lui-même*, grâce au dispositif mis en place pour que ce soit le réel qui vienne à la caméra et non l'inverse.

En ce sens, la distanciation provoquée au coeur de la scène est une distanciation interne - car c'est bien l'événement qui *dirige* la narration -.

Le deuxième exemple que nous voulions relever, implique un rapport au montage plus poussé, où la proximité des corps devient le fil conducteur d'une émotion dont la grandeur se manifeste par les rapports qu'entretiennent les personnages et la position de la caméra dans l'espace. Ainsi, les retrouvailles de Suzanne et de son père dans l'atelier sont filmées en gros plans.

Les gros plans chez Pialat sont rares - toujours ce souci de vouloir garder ses distances vis-à-vis de l'événement filmé ? - ; ils sont utilisés ici (dans *A nos amours*) pour marquer le tournant du film. Le père (Roger), annonce son départ de la maison à sa fille, un soir où ils se retrouvent tous les deux près de l'établi.

Pialat aurait pu ne pas couper et filmer la discussion en plan-séquence et donc en plan large de manière à réunir les deux visages ou les deux corps dans le même cadre.



On constate au contraire que les gros plans se succèdent les uns à la suite des autres grâce à l'utilisation très marquée d'un champ contre-champ. Par ce choix, Maurice Pialat crée la distance, évite la surcharge émotionnelle et confirme son désir de n'accorder de l'importance qu'au contenu de la discussion, en créant des ruptures entre les deux corps, aux dépens d'une émotion qui aurait pu émerger d'une *mise en scène moins classique ou moins posée*.

En effet, la mise en scène propose un champ contre-champ à hauteur des visages filmés dans une symétrie parfaite. Le *cadrage neutre* pose la discussion découpée de manière rigoureuse et dans le respect des personnages qui parlent chacun leur tour.

Cette *rigidité* est accentuée par le fait que les deux personnages ne se touchent pas ; ils sont à la fois proches physiquement l'un de l'autre mais ils sont quand même à bonne distance car, même si le cadrage présente à chaque fois un visage en amorce pour situer l'autre au sein du cadre, le montage quant à lui, structure fortement la séparation des deux corps. De fait, tout montage sépare, creuse le fossé et empêche les corps de se rapprocher.

Il est cependant intéressant de noter qu'une forte impression de proximité existe dans cette séquence.¹⁷¹

L'effet de distance imposé de fait par le choix de la mise en scène (en l'occurrence le champ contre-champ) parvient à être chassé, au profit d'une sensation tactile vis-à-vis des personnages filmés en gros plans.

Le spectateur a en fait le sentiment d'être dans le secret et l'intimité de ce moment vécu par Roger et Suzanne.

Le père est sur la gauche du cadre, Suzanne est légèrement sur la droite et nous, spectateurs, à travers la caméra, nous fermons le schéma triangulaire. Nous sommes à

¹⁷¹ Les écrits de Jean-Luc Godard nous aiguillent dans nos propos. « Quand des effets de montage l'emporteront en efficacité sur des effets de mise en scène, la beauté de celle-ci s'en trouvera doublée, de son charme l'imprévu dévoilant les secrets par une opération analogue à celle qui consiste dans les mathématiques à mettre une inconnue en évidence. Qui cède à l'attraction du montage cède aussi à la tentation du plan court. Comment ? En faisant du regard la pièce maîtresse de son jeu. Raccorder sur un regard, c'est presque la définition du montage, son ambition suprême en même temps que son assujettissement à la mise en scène. C'est en effet faire ressortir l'âme sous l'esprit, la passion derrière la machination, faire prévaloir le coeur sur l'intelligence en détruisant la notion d'espace au profit de celle du temps. » Alain Bergala (pour l'édition), « Montage, mon beau souci » in Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1985, p. 93.

leurs côtés, à leur hauteur, très proches de leurs visages avec cette sensation de parvenir à les toucher tellement ils paraissent proches de nous. Les visages, filmés en gros plans, s'enchaînent l'un après l'autre et les regards se croisent.

Le montage propose ainsi de dévoiler l'expression intime de ces deux êtres à travers leurs regards et ce, malgré un dispositif (fixité de la caméra, champ contre-champ rigoureux) qui dresse une distanciation (externe) vis-à-vis de la situation filmée (la discussion).

Dans la scène qui montre François, dans *L'Enfance nue* cette fois-ci, en pleine crise de colère, la caméra reste derrière la porte qui est en train de se briser ; elle n'accompagne pas les gestes de l'enfant et n'est pas située dans la chambre avec lui. Elle attend de l'autre côté et se place en fait du côté de Pépère qui ira calmer l'enfant très énervé.

Quand ce dernier recevra des coups de torchons humides sur le visage, la caméra sera aussi, comme dans *A nos amours*, le troisième pôle, neutre et distant de la scène, du schéma triangulaire mis en place à l'intérieur du cadre.

D'un côté, Pépère et Mémère avec le torchon et de l'autre, François allongé sur le lit et impossible à calmer, malgré l'aide de Raoul.

La caméra nous placera, nous spectateurs, dans un autre axe, qui nous proposera une observation lointaine de la scène (en plan italien).

Cela dit et à l'inverse de ce que nous évoquions précédemment, cette crise violente et hystérique, est stoppée au montage par une coupe sèche et franche (comme beaucoup d'autres de ce même type que nous analyserons plus tard dans notre travail) ce cut vient donc mettre un terme à ce moment d'une rare violence, qu'aucun personnage, au sein du champ, n'a pu contrôler à temps. Dans ce cas et quand la situation ne semble pouvoir se régler d'elle-même en plein coeur de la scène, c'est le montage et plus précisément le cut qui déterminent le changement de lieu et d'action.

On pourrait citer les bagarres *interminables* entre Suzanne et son frère, qui trouvent justement une issue par le montage et le choix de couper au beau milieu d'une action alors impossible à endiguer pour les personnages impliqués.

Disons alors que lorsque la crise ne peut être résolue *en interne*, par les personnages, c'est la solution externe (en l'occurrence, le recours au montage) qui viendra préserver la progression du récit.

Dans ce sens, le film de fiction que le spectateur regarde, devient quelque part, le documentaire du tournage. On crée, on stimule à la prise de vues et c'est le montage qui reconstruira le discours filmique final.

« Avec les avatars de ce scénario, on peut déjà percevoir l'un des aspects, et non des moindres, de la méthode de Maurice Pialat : work in progress, transferts possibles d'éléments de construction et de déconstruction, bref, une véritable alchimie que viendront multiplier – nous y reviendrons – les étapes ultérieures de la création : tournage, montage, mixage. Si les arcanes de la création ne sont pas tous, loin de là, réductibles à l'analyse, au moins peut-on avancer que la formation de peintre de Maurice Pialat n'est sans doute pas pour rien dans cette

façon de faire et de défaire les choses, comme si elles pouvaient toujours être remises en question, retravaillées : comme si le travail était, d'une certaine manière, interminable. Certes, une fois achevé, le film – et A nos amours tout particulièrement – a trouvé sa forme. Il reste cependant, pour le spectateur, le sentiment que le film auquel il assiste est comme le miroir brisé d'un autre film qu'il ne verra jamais, et qui serait quelque chose comme la matrice du film achevé. »¹⁷²

Le film se fabrique (*s'auto-fonde*) en laissant la liberté aux personnages de s'exprimer au coeur d'un « espace-temps » que la caméra *saura créer*, de par la distance prise au moment du tournage ; mais la forme surgit donc lors du montage, véritable et ultime *lieu* de la création finale proposée au spectateur.

Deux rapports au montage ressortent et permettent d'établir une distance avec le sujet filmé : soit c'est l'acteur-personnage qui prend en charge la gestion des coupures ou des ruptures avec l'espace-temps car la caméra ou le cinéaste attendent qu'il ait terminé son action pour couper, soit c'est le montage et la coupe (franche) qui viennent mettre fin à la scène qui ne trouvait pas d'issue grâce au personnage, incapable alors de stopper lui-même son action.¹⁷³

Mais dans les deux cas, il y a toujours ce souci de prendre de la distance vis-à-vis de l'action ou de la situation filmées.

Aussi, c'est bien le corps qui fait le lien et devient le *réservoir* - le repère temporel de la scène -. Si le montage vient briser la logique ou la continuité actionnelle qui auraient placé le personnage au centre de l'action, s'il y avait eu un plan-séquence (et non une coupure), alors c'est le corps qui garantit le *suivi* d'une vie ou d'une vigueur humaines entre les deux plans.

Prenons comme exemple la longue séquence de *Van Gogh* qui se déroule dans une taverne. De nombreux personnages sont présents et goûtent aux plaisirs de la chair.

La caméra *vole* et propose plusieurs plans qui seront montés sans ordre précis ni logique particulière.

Les deux visages de profil de Vincent et Marguerite Gachet, puis le plan taille d'une inconnue silencieuse avant le contre-champ d'un homme qui la regarde assis à sa table ; Théo accompagnée d'une prostituée, puis Vincent près de l'accordéoniste (dans le fond

¹⁷² Alain Philippon, *A nos amours*, Editions Yellow Now, Collection Long Métrage, Bruxelles, 1989, p. 15.

¹⁷³ S'agissant de cette dernière analyse, on pourrait retrouver des points communs avec le cinéma de Takeshi Kitano, qui exagère la coupure, le cut sec et surprenant au montage. En effet, on remarque chez le cinéaste japonais, les coupures franches et sèches qui nous interdisent de voir le début d'une action et d'en connaître donc les causes ou les conséquences. Dans *Hana-bi* notamment, le film commence par un plan où l'on voit le héros puis un autre où l'on voit un jeune garçon. Le silence et la rigidité des corps précèdent le chaos du jeune qui, on le suppose, a dû subir physiquement la colère de l'homme (incarné par Takeshi Kitano) qui ne s'expliquera pas sur son acte. Takeshi Kitano se sert, joue de ces cuts imprévus pour créer la surprise et une forme burlesque du plan qui intervient sans même prévenir et sans que l'on ait besoin de trouver ni causes ni conséquences aux actes physiques des personnages qui deviennent donc des corps plus que des personnages-pensants. Maurice Pialat aime jouer de ces effets de style pour privilégier la spontanéité et la surprise d'un réel qui n'a besoin que des corps pour exister et apparaître à l'image.

on remarque la présence de l'inconnue silencieuse) et avec deux autres personnages...les plans se succèdent, les regards permettent les enchaînements, les raccords entre tous ces moments où l'on sent que la caméra a su attraper au vol, quelques situations physiques qu'aucune logique narrative ne vient véritablement solidifier. Les corps bougent ; en quelques minutes seulement, on retrouve Vincent à divers endroits de la taverne et avec des personnes toujours différentes que l'on

entr'aperçoit *ici et là* (la femme silencieuse dans le fond du plan où l'on voit Vincent et l'accordéoniste), au détour d'un plan unique, solitaire, c'est-à-dire dégagé de tout fil narratif *précis* ou axé sur un personnage principal dont l'action serait « Le » repère fondateur de la scène et de son déroulement.



Aucune situation précise ne vient lier tous ces plans les uns avec les autres.

Aucune action de groupe ne vient commander un ordre et une lecture donnée.

Le déplacement de la caméra, au sein de cet espace complètement déstructuré, devient crédible et prend du sens grâce aux représentations des corps qui racontent (parce qu'aucun dialogue ne vient le faire) la joie, le sexe, la tristesse, l'abandon, etc. D'un point de vue formel, le corps présent dans toutes les positions - et sujet central de tous les plans qui en deviennent *presque* des peintures -, est le seul élément qui transmet des informations ou des repères au spectateur.

Il s'impose au sein du cadre, en fournit les coordonnées, marque le temps (celui du plan lui-même et celui des personnages dont les visages traduisent son empreinte) ; le corps se retrouve dans chaque plan avec quelque chose à dire au spectateur. Il assure et atteste par là-même le sens de la séquence (fondée ainsi sur l'exploration charnelle de la sexualité, de la fraternité, de la boisson, de la drogue, etc.).

« Le corps humain est ouverture : en lui, la vie qui se donne cherche son vrai visage. C'est pourquoi le corps humain est envisageable comme temps du désir. La parole l'éveille et le nomme là où le sujet se cache dès le début, sous le dédoublement des mots, dans l'espace clos d'une pure opposition langagière qu'il prend pour sa demeure et qui est le huis clos du miroir, l'avenue du mensonge. L'irreprésentabilité de ce qui parle le déloge de l'image et de l'impasse spéculaire. Elle crée un présent impossible à retenir dans la

***spéculation, non repérable autrement que comme passage du futur au passé. Un présent qui n'est jamais qu'un maintenant toujours déjà passé et dont notre corps – mon corps en tant qu'il est lieu de moi à toi et du toi à moi – est le gage d'un temps qui passe en se maintenant ouvert à la présence. Le corps est un passage qui maintient le sujet dans l'acte où il se signifie comme parole vivante. Il fait entendre les traces de l'histoire qu'il recèle. Il attend qu'un Autre les lise en les interprétant comme ce qui fait vivre dès l'origine (...). »*¹⁷⁴**

De même que dans tous ses films, l'auteur place sa caméra dans un lieu avant que ses personnages ne s'y rendent.

Dans *Loulou* par exemple, au tout début du film, lorsque ce dernier et sa copine arrivent dans une pièce, la caméra est déjà placée avant venue d'un hors-champ, où se sont déroulés des événements qui resteront inconnus du spectateur.

Dans *Le Garçu*, la caméra est présente dans les lieux (chambre du garçu, cuisine de Sophie, couloir d'appartement, etc.) avant que Gérard n'apparaisse au sein du champ. Ainsi, elle reste distante dans son intervention et dans l'acte de montrer ; elle n'accompagne jamais les acteurs dans un lieu, elle les précède souvent et lorsqu'elle les accompagne, elle les suit discrètement (par l'arrière) comme pour signifier qu'elle ne veut pas prendre l'emprise, le contrôle de leurs déplacements au sein de la scène.

Dans *Loulou* encore, quand ce dernier se rapproche de Nelly au bal, la caméra reste cachée derrière lui et derrière les différents corps des danseurs comme pour ne pas se faire remarquer des deux personnages qui font connaissance. La caméra observe en se frayant difficilement un chemin, en navigant laborieusement au milieu des corps et en donnant *volontairement* l'impression de ne pas déranger, de ne pas s'immiscer dans ce moment presque intime. Au bal, elle restera toujours éloignée des visages (les plans taille et américain seront préférés au gros plan).¹⁷⁵

Aussi, lorsque Loulou et sa bande arrivent chez Mémère à la campagne, la caméra suit les personnages mais ne les devance jamais ; de cette manière, ce sont les personnages qui *dirigent* la caméra et non l'inverse.

Enfin, lorsque Loulou court derrière le chien qui veut attraper une poule ou lorsqu'il court derrière Thomas, le personnage armé d'un fusil, la caméra réagit après son départ et tente, *tant bien que mal* (à l'épaule), d'aller le rattraper. Elle n'anticipe jamais, ce qui

¹⁷⁴ Denis Vasse, « *Le corps : le maintenant du passage du temps* » in *La Chair envisagée - La génération symbolique* -, Editions du Seuil, Paris, 1988, pp. 10-11.

¹⁷⁵ L'effet de proximité remarqué dans cette scène s'explique par le travail d'un cadre sur lequel s'arrête notamment Isabelle Jordan déjà citée auparavant : « Proximité du spectateur aux personnages de Loulou, étroitesse du cadre. Dans Loulou, les personnages sont souvent très près les uns des autres, qu'ils soient très nombreux (le bal du début, le déjeuner chez mémère, le café), ou qu'ils soient deux, proches l'un de l'autre, proches de nous. Loulou projette sa tête taurine contre celle de l'adversaire : au bal il cherche plus de son mufle insistant à forcer la réserve de Nelly qu'à mettre leurs corps en avant. Quel est donc le rôle du décor dans ce cadre serré, dans cette mise en scène rapprochée ? L'appartement de Nelly et André, la rue où Loulou reçoit un coup de couteau sont parmi les rares lieux un peu larges et ceux où le conflit est le plus ouvert. Ailleurs, il est comme en reflet sur les personnages, comme intériorisé et en correspondance avec leur comportement. » Isabelle Jordan, « Le chercheur de vérité », op. cit..

nous permet d'affirmer que c'est le personnage et plus encore son corps, qui sont les liens, les guides, les piliers constructifs des mouvements et des différents flux de la narrativité.

Faire confiance au corps, c'est donc avant tout respecter ses impulsions et circulations au sein du cadre, d'où la nécessité (quand cela paraît possible et pertinent) de couper au bon moment, après que l'expression physique ait pu apporter l'intensité suffisante à la scène.

En ce sens, ce sont cette confiance et cette liberté, accordées à l'expression du corps, qui procurent le véritable sens profond à la scène. Cependant, si l'activité physique du personnage se surcharge ou devient trop expressive pour la scène (crise d'hystérie, bagarres interminables, et d'une manière générale intrusion des personnages dans le champ sans perspective de sortie immédiate), le montage viendra par la suite réorienter (déplacer) le sens de la séquence en question, en coupant le moment devenu incontrôlable.

N'est-ce pas là, dans ce rapport entretenu vis-à-vis de l'action et de son traitement au sein du film, qu'il faudrait entrevoir les croisements ou débordements de la fiction vers la démarche documentaire, que nous évoquions précédemment ?

D'une manière générale, le changement d'espace a lieu, lorsque l'action le demande ou le commande. C'est toute cette confiance accordée au réel, à la scène et à ce qui s'y passe, qui dicte les choix filmiques du cinéaste (arrêt et mouvements de la caméra, changement d'angle de prise de vue et d'échelle de plan, etc.).

« La distance que Pialat garde avec la réalité se situe au niveau du découpage et du montage. Tout doit tenir dans ce qui est donné, au fur et à mesure sur l'écran. »¹⁷⁶

Ce n'est pas la caméra qui se met en scène, c'est la caméra qui met en scène.

Pour poursuivre dans cette voie, prenons un exemple dans *Le Garçu* ; la longue scène qui se déroule au lit entre Gérard et Sophie à l'île Maurice est un des multiples exemples qui vient confirmer ce que nous avons avancé juste auparavant.

Sophie pleure lorsque Gérard allongé, prend son téléphone portable pour contacter une personne (sa maîtresse ?) à Paris. Ce dernier s'en moque et téléphone ; elle, de son côté, commence une crise de nerfs. Les deux personnages restent où ils sont et supportent cette situation qu'ils n'arrangent pas mais, au contraire, qu'ils dégradent en se provoquant constamment. Gérard touche Sophie pour la mettre à bout ; elle, lui reproche sa lourdeur et affiche sa tristesse, ce qui le laisse plutôt insensible.

La caméra attend ; elle est *patiente*. Elle reste éloignée à la place où on l'a mise dès le départ, à savoir au pied du lit. Elle nous propose de regarder cette dispute en évitant tout artifice qui aurait dramatisé (par l'utilisation de gros plans par exemple ou de mouvements quelconques) cette séquence. Mais, ajoutons aussi que la caméra ne provoque pas cette situation de crise et ne l'envenime pas non plus.

Elle attend que la situation se dégrade d'elle-même. On pourrait imaginer une

¹⁷⁶ In Mireille Amiel, *Cinéma 72 n°167, juin 1972.*

bagarre ou une réconciliation entre les deux personnages ; on aurait pu imaginer en tous les cas une issue à cette situation mais il n'en sera rien. Les deux personnages partiront du lieu où ils se sont disputés et la caméra restera à sa place comme pour signifier et affirmer que c'est ce qui se passe à l'intérieur du cadre qui est important et non la manière de le soulever et de le montrer. Or, en restant distant des personnages, la caméra crée la scène, lui donne vie. Le plan unique crée la durée alors que la position fixe et lointaine de la caméra crée l'espace scénique où aura lieu la crise.

« Le coquard de Catherine (Marlène Jobert) dans *Nous ne vieillirons pas ensemble*, renvoie et ne renvoie pas au pathos d'une scène (de ménage) qui a ou n'a pas eu lieu entre les deux plans. Pareillement, *Le Garçu* s'obstine à ne livrer que l'avant et l'après de la violence. Il est vrai que l'écran consent parfois à cadrer de telles scènes d'explosion voire d'hystérie, dans *A nos amours nous l'avons dit*, mais aussi dans *Loulou* ou même *Van Gogh*, quoique dans ce dernier cas avec infiniment plus de retenue. Elles ne sont pour autant, ces scènes, jamais au dessus de tout soupçon. Si l'on veut bien passer outre la violence brute de ces quelques moments de bravoure, on verra toujours un élément distanciant, interne ou externe. Interne, la distanciation s'éprouve dans les retombées d'intensité. Après la rixe qui les a opposés, les rivaux de *Loulou* sont essoufflés comme après une parenthèse sportive, un moment de décharge pure et gratuite ; quant à *Nelly* (Isabelle Huppert), l'objet de la rixe, elle ponctue ses cris d'un sourire ; dans d'autres cas, c'est l'outrance même du geste et de la parole qui contient son propre désaveu. *Suzanne* (Sandrine Bonnaire) l'a bien compris, qui dit de sa mère (Evelyne Ker) désarticulée par la crise de nerfs dans *A nos amours* : « Tu vois bien qu'elle fait son cinéma, là ! » Au fond, les protagonistes n'y croient pas eux-mêmes. Externe, la distanciation s'opère soit par le montage (Pialat coupe sèchement l'hystérie pour retrouver les mêmes personnages revenus sans mal à la sérénité) soit par un travail sur l'image : les corps sont alors disposés dans un cadre interne (embrasure de porte ou couloir comme chez Bresson) comme pour théâtraliser la scène, ou de sorte qu'ils semblent moins s'adresser à leurs interlocuteurs qu'à la caméra elle-même. »¹⁷⁷

Comme deuxième axe de cette sous-partie et pour recoller à notre idée d'une démarche documentaire comme fondement de la scène pialatienne, partons de la simple idée que la caméra, chez Pialat, peut être parfois un moyen d'explorer, d'observer et surtout de capter (capturer) avant d'être un moyen *direct et ouvertement affiché*, de créer ou de recréer.¹⁷⁸

Dans *Le Garçu* une longue séquence nous montre Antoine (Antoine Pialat), le fils de Gérard et Sophie, à la garderie. Ce dernier joue dans un grand parc. La caméra le suit discrètement comme pour tenter de ne pas le déranger et de ne pas provoquer en lui une réaction physique ou verbale qui pourrait le sortir de la *réalité* dans laquelle il se trouve à ce moment précis du film - en effet, l'enfant est en train de vivre un moment réel de sa propre vie et non un moment fictionnel reconstitué pour les besoins du film par son père -. Car, la caméra suit à ce moment-là, Antoine, un être humain et non un personnage ou un acteur. La vie quotidienne de cet enfant est filmée et vient servir le récit d'une fiction. Qu'est-ce qui nous fait croire que dans ce passage (plus que dans les autres), Antoine est

¹⁷⁷ François Ramone, « *Suzanne existe* », op. cit.

davantage Antoine Pialat que le personnage fictionnel du film (qui s'appelle aussi Antoine) ? La caméra le suit et ne se fait pas remarquer. L'enfant ne la remarque pas et en gardant ses distances, elle prend le soin de rester derrière lui, cachée, comme pour ne pas attirer son attention et provoquer en lui une quelconque réaction qui n'appartiendrait pas à sa vie réelle de petit garçon parisien.

Il suffit de voir à quel point Antoine abuse, inconsciemment ou plutôt involontairement des regards en hors-champ ou dirigés vers à la caméra, ce qui démontre à chaque coup d'oeil de sa part, qu'on lui fait des signes à l'extérieur pour lui demander de jouer le jeu ou justement de ne pas le jouer. La caméra est donc une caméra qui se veut être *invisible*, jusqu'à un certain point. Dans le parc, elle filme Antoine de biais, derrière une haie ou de dos, lorsqu'il erre sur la grande pelouse.

La métaphore de cette observation discrète est aussi celle des personnages qui viennent voir cet enfant en cachette sans qu'il le sache. Sophie dira que Micheline va observer Antoine à la garderie en cachette ; Gérard à un moment donné se cache dans la rue derrière un poteau pour le regarder rentrer à la garderie.

La caméra ne vient pas non plus *l'affronter* pour ne pas provoquer une réaction qui pourrait s'adresser à ce qui se déroule *derrière, de l'autre côté*, du côté de l'équipe technique, du côté de ce que l'on ne voit pas mais que l'on imagine par ses regards.

Mais une ambiguïté se fait sentir presque à chaque fois qu'il est filmé ; cette ambiguïté est la confusion et la contamination qui règnent ou s'imposent entre *le dedans et le dehors*, entre ce qui se passe au sein du cadre et qui représente la fiction et ce qui se déroule à l'extérieur de ce cadre.

Nous pourrions citer Richard Logier qui s'est lui-même interrogé sur la place du corps dans le documentaire ethnologique. Pour lui, le corps ethnologique (qui fait souvent office de passeur entre *le dedans et le dehors*, entre *ce qui représente et ce qui est représenté*) se matérialise dans la distance que l'on décide de placer entre filmant et filmé, le lien représentatif étant la caméra comme objet de relais entre les deux.

Les déplacements, les attitudes, les manifestations diverses du corps de la personne filmée sont le résultat d'un rapport particulier à la caméra.

« La situation de transmission, dans laquelle un ethnologue peut filmer son informateur transmettant quelque chose à quelqu'un de sa 'tribu' (comme dans

¹⁷⁸ Car comme le note, Jean-Claude Guiguet, à propos du film *La Gueule ouverte* : « Maurice Pialat n'attend rien d'autre de la vie que la vie elle-même. Il rejette l'illusion de l'art et la contemplation de son propre exercice comme une espèce de récompense. Bergman transfigurait le décor, les objets, les couleurs et les sons. Pialat les montre tels qu'ils sont ; mais la puissance expressive du constat est telle qu'il le dépasse malgré lui, malgré tout. Imposant une vision précise naturaliste, il fait naître à sa manière une terreur non pas mentale (Bergman) mais physique. Le formidable impact du film de Pialat, il faut l'attribuer à son 'refus de l'art'. Sa force tient dans la banalisation. Il joue la carte de la planitude et c'est le relief qu'il atteint. Ici la mort ne sera jamais magnifiée ou sublimée. Elle se présente comme une perturbation banale, accidentelle mais horrible dans son déroulement clinique inéluctable, dans cette détérioration physique qu'elle fait subir au corps autant que dans l'attitude de retrait qu'elle imprime dans le comportement de ceux qui la contemplent au travail. La force de Maurice Pialat n'est pas de nous dire, mais de nous montrer. Mieux : de nous faire pressentir quelque chose, quelque chose dans notre être physique. » Jean-Claude Guiguet, « *La Gueule ouverte* » in *La Saison cinématographique 1974*.

First Contact de Bob Connolly), est sans doute la situation la plus honnête de l'ethnologie documentaire, domaine où justement les corps parlent par les places qu'ils occupent entre eux. Ils parlent de/à la tradition, du/au lignage, des/aux enfants, bref à ce quelque chose qui nous dépasse et qui n'est certainement pas la caméra. La situation de transmission est exemplaire ; elle permet de ne pas tricher avec le spectateur. L'endroit où l'on 'plante' la caméra n'est jamais innocent et la vulgarisation de l'objet technique fait que tout un chacun aujourd'hui sait comment se comporter devant la caméra, ce qui induit un vrai-faux rapport à cet objet, surtout gênant lorsque celui-ci prétend rendre compte d'un point de vue ethnologique. La réflexion préalable au moment du tournage doit absolument inclure ce que nous théoriserions sous l'aspect de la distance des corps entre filmant et filmé. La caméra, et celui qui la tient - le ciné-oeil selon Vertov - doivent se tenir à l'endroit exact qui illustre la bonne distance des corps entre l'ethnologue et son interlocuteur, ni trop près, ni trop loin. Cette distance est, bien sûr, affaire de connaissance de celui que l'on filme, mais aussi de la part esthétique que doit nécessairement inclure un documentaire, au sens où il s'insère, comme objet fini, dans l'histoire du cinématographe et pas seulement dans l'histoire de l'ethnologie. Ce que l'on pourrait appeler le 'corps ethnologique' est sans aucun doute 'visible' dans le film ethnologique, mais dans aussi dans la photographie, dans l'illustration, comme le montre l'iconographie de l'ouvrage de F. Loux, Le Corps dans la société traditionnelle. Le film documentaire, lui atteint à la perfection quand (comme dans les Maîtres fous de Jean Rouch), il touche à de nombreux aspects de la vie sociale : l'au-delà, la colonisation, la folie, la relation entre filmant et filmé. Il le fait sans jamais imposer un discours facile, simplement en montrant, grâce à un montage subtil, les interrelations, les ponts, que les officiants tentent eux-mêmes de construire dans le rituel. La relation entre l'homme-caméra et l'homme-filmé se trouve dans la transe commune. Cette relation les unit dans le film. Ce qui ne veut pas dire que, ce que le cinéaste ressent au moment où il filme, ne soit pas le résultat du compromis entre ce qu'il a déjà vu souvent et l'originalité de la scène qui se présente à lui ce jour-là, qui diffère toujours un peu des scènes similaires qu'il a vues de nombreuses fois. C'est dans ce compromis qu'il faut situer la notion de ciné-transe de J. Rouch, mais aussi dans le fait que les officiants, les informateurs, jouent aussi à l'intention de l'ethno-cinéaste et que l'objet technique tient le rôle de médium. Il s'agit d'un idéal, d'un modèle qui est rarement visible, celui où l'ethno-cinéaste s'est tout entier donné à son sujet, 'corporellement'. Mais pour être capable de se donner, il faut aussi réfléchir aux sens des positions respectives que les uns et les autres nous occupons, tant il est facile de 'voler des images' et de leur faire dire n'importe quoi. »¹⁷⁹

Dans *Le Garçu*, on joue indéniablement de ces regards caméras et de sa position soit disant invisible mais faisant quand même partie du système.

En fait, comme dans toute recherche ethnographique, la caméra est tellement là, présente, qu'elle parvient à ne plus être là et à devenir invisible. Elle est tellement là,

¹⁷⁹ Richard Logier, « Le documentaire, le corps, la mesure et la démesure : question de point de vue » in *Le Documentaire ethnologique*, Editions Presses du Centre UNESCO de Besançon, Collection Sociologie et Sciences Sociales, Série 'Ouvrage de référence n°1', Besançon, 1998, pp. 57-71.

présente, qu'elle devient vite un objet accepté au coeur de la scène qui parvient à se faire oublier *relativement vite*.

Le cinématographique prend le pas sur le filmique et devient sa principale source. C'est notamment cette observation du film par le film et dans le film (issue du courant moderne) qui a fait dire à Gilles Deleuze que l'« image-temps » était avant tout une « image-pensée » ; *cette image du film sur lui-même* en somme, qui nous propulse dans une « quatrième dimension » où la perception que l'on a du film, est celle d'une pensée philosophique (bergsonienne) où le temps de la création parvient à contaminer celui de la représentation.¹⁸⁰

Prenons un autre exemple encore plus troublant : celui de la scène du bus dans *Le Garçu*. Sophie et Antoine attendent le bus et le jeune garçon montre son impatience à attendre le véhicule qui tarde à venir. Réagit-il comme cela parce qu'il a repéré la caméra et son père en hors-champ ? A-t-il compris qu'il fallait qu'il attende ce bus, seul, avec Géraldine Pailhas (Sophie) pour les besoins du film ou a-t-il des difficultés à comprendre qu'il est censé à ce moment précis, jouer la comédie pour les besoins d'une fiction ?



La caméra reste distante de lui (et le laisse évoluer de profil ou de dos) comme pour ne pas provoquer une situation où l'enfant aurait demandé des explications ou aurait sollicité le cadreur et les personnes présentes à ce moment-là sur le tournage. Mais pour continuer sur notre lancée, regardons de plus près la scène qui suit et qui est, à nos yeux,

¹⁸⁰ Pour plus d'éléments au sujet de cette piste (que nous lançons, certes un peu au hasard de notre évolution), nous renvoyons le lecteur à l'intégralité du texte de Alain Ménil, qui nous éclaire sur les pensées de Gilles Deleuze au sujet de ce qu'il qualifiait d'« image-temps ». Alain Ménil, « Deleuze et le « bergsonisme du cinéma » » in Philosophie n°47 - Gilles Deleuze -, Editions de Minuit, septembre 1995, pp. 28-52.

encore plus significative. Sophie et l'enfant montent dans le bus ; pendant le voyage, de jeunes mauriciens courent à côté du bus et font de grands signes.

Il est certain que ces signes sont faits à la caméra ; c'est directement à nous (à la caméra) qu'ils sont adressés et les regards de Sophie et Antoine vers l'extérieur peuvent faire croire que c'est aussi à eux qu'ils sont adressés. Ainsi, la caméra est invisible parce qu'elle ne refuse pas le réel (envahissant et incontrôlable) qui s'offre à elle ; au contraire elle l'assume, l'apprivoise, l'accepte pour mieux le gérer, l'intégrer dans sa propre vision du monde. L'imprévu et l'extérieur sont acceptés pour une meilleure utilisation au sein de la fiction.

N'est-ce pas ici, dans l'idée d'assumer et de revendiquer que *le film qui est en train de se faire* doit être le film proposé au spectateur, que se situe l'enjeu d'un travail réalisé sur les déplacements ou glissements furtifs (jaillissants) vers le documentaire ?

N'est-ce pas ici, à travers l'affirmation de sa propre place physique et de son propre regard de cinéaste au sein de l'espace filmique, que Maurice Pialat parvient à transporter les corps dans le champ documentaire, *de l'autre côté du rideau, du miroir, du fossé* ?

La caméra devient le moyen de *déborder*, de transcender le cadre afin de puiser dans le réel les éléments qui constitueront la fiction.

« Etre pris dans le mouvement, qui va du père au fils, être l'un et l'autre, c'est encore s'abandonner au flux qui constamment déborde. Le ventre, le cadrage, la filiation : tout ce qui va au-delà, tout ce qui n'a pas la netteté artificielle des prétentions sociales de représentation, ce volume non maîtrisé, c'est la chair d'un cinéma qui faisant mine de se laisser aller, se permet surtout de saisir au passage des flux vitaux. Dans *Le Garçu*, le voisinage de Depardieu et du petit Antoine est à ce titre extrêmement probant : pour des raisons diverses, ils rivalisent d'adresse dans l'art de dépasser le rôle qui leur est imparti. Le métier chez l'un, l'innocence chez l'autre leur permettent d'aller au-delà de la rampe qui sépare la scène du réel, et les acteurs de la représentation de l'équipe qui la met en oeuvre. « Quand tu vois des acteurs comme Cooper ou Clift, tu sens à leur façon de jouer, de donner une réplique qu'ils sont en total dédoublés... Y'en a un où c'est très net, c'est Mitchum : quand il se fait chier, cela se voit directement sur l'écran ! Mais c'est cela un acteur. Seulement ce léger décalage, cette grâce, cela vient avec le temps, cela ne vous tombe pas tout de suite sur la gueule. » Cette déclaration de Depardieu à la revue *Cinématographe*, lors de la sortie de *Police*, est illustrée à merveille ici par Antoine Pialat et ses quatre ans d'expérience « professionnelle ». S'il y en a un qui montre que les autres l'embêtent, qui montre qu'il a sommeil ou qu'il se « fait chier » sur le plateau, c'est bien lui ! « Laisse-moi un petit peu... », dit-il à Depardieu devant un flipper ; ce n'est bien entendu pas au personnage qu'il dit cela, mais à l'acteur. De la même façon, lorsqu'une institutrice demande : « Qui êtes-vous ? » à Depardieu venu inopinément chercher son fils à la crèche, celui-ci répond : « C'est le gros Gégé », et ce n'est évidemment pas du personnage du scénario dont il veut parler alors... La quantité de regards hors champ, vers la caméra, vers le père vraisemblablement, vers les techniciens, est de la même veine. Pialat choisit de les garder. De faire de cet échange, entre le plateau et la vie, entre les personnages et les individus, le sujet même de son film. « Ce léger décalage,

cette grâce... » que Depardieu apporte par nature et par métier, qui fait qu'il est Depardieu avant d'être Mangin (Police), Loulou ou Gérard, ce décalage, on pourrait dire que Maurice Pialat l'offre à son fils, ou l'accepte de lui (ce qui, de la part d'un metteur en scène, revient au même). Que regardent les enfants de l'île Maurice qui courent autour de l'autocar dans lequel se déroule une scène ? Ils regardent l'équipe du film, bien sûr. Et que regarde Antoine, dans le couloir, une nuit de cauchemar ? Son père, sans doute, ou toute autre présence aux côtés de la caméra. Ainsi c'est, à l'écran, le film en train de se faire que nous regardons à notre tour, sans qu'il soit besoin d'avoir recours à une mise en abyme toujours didactique. Alors que les metteurs en scène s'attachent toujours à faire en sorte que les enfants oublient sur le plateau l'environnement technique, Pialat au contraire se sert de l'innocence (ou de la rouerie) de son fils pour faire, une fois de plus, déborder la vie de son cadre. »¹⁸¹

Le déplacement est avant tout un débordement : celui qui vise à accepter le réel (la part naturelle des corps au plus profond de leur expression) au sein même de la fiction.

Le film regardé est en pleine *auto-construction* ; les personnages du film sont constamment en *plein* mouvement créatif et c'est cet état fébrile, imprévisible et progressif de la création physique vis-à-vis du réel, qui est à l'origine du film et plus particulièrement de sa narration.

« Les films de Cassavetes racontent à leur manière une histoire. Ils ont sinon une intrigue, du moins une trajectoire. Jamais ils ne rompent avec l'idée de la fiction. Ils sont novateurs dans le mode de récit, dans la conception même de la dramaturgie. Meurtre d'un bookmaker chinois, par exemple, a l'air d'avancer au hasard, au gré des sentiments du personnage plutôt que de l'action. Pourtant la structure du scénario est typique du film noir, avec ses histoires de dettes, de mafiosi, de contrats et de meurtres. D'où vient que le film semble s'écrire en même temps qu'on voit sur l'écran ? (...) A l'intérieur d'un agencement strict, le scénariste introduit l'aléa, l'accident, la catastrophe qui fait dévier le récit vers une destination qu'on ignore ou qu'on perd de vue. (...) L'écriture de Cassavetes procède d'une déstabilisation concertée de la narration. Elle introduit l'indéfini ou l'inattendu de l'existence comme mode de récit. Non seulement le film se construit au tournage et n'existe que par la grâce de l'« ici et maintenant », mais déjà l'écriture du scénario inscrit cette pointe de présent dans l'histoire. »¹⁸²

La démarche filmique consiste à accorder aux corps le *pouvoir* de provoquer le réel au coeur de chaque scène ou *presque* (quand les conditions et le dispositif filmiques le permettent). En ce sens, ces corps sont des *corps-passeurs*. Ainsi, l'impression d'un *dessaisissement* au sein même de la fiction est étroitement liée à l'idée que l'oeuvre est sans cesse en train de se construire sous nos yeux, sous l'influence de ces intrusions et manifestations du réel.

« L'art gestuel de Cassavetes y est à son comble, dans la saisie immédiate et sauvage des corps qui dansent simultanément, dans cette façon de faire vaciller l'espace pour le rendre à son mouvement premier, révélant cette turbulence

¹⁸¹ Vincent Amiel, « Débordements » in *Positif* n°430, décembre 1995.

¹⁸² Thierry Jousse, *John Cassavetes, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, Collection 'Auteurs', Paris, 1989, pp. 34-35.*

primaire des choses et des êtres que le cinéma s'emploie à toute force à masquer. Mais Cassavetes est à l'opposé de Pollock. Le peintre américain fait une expérience de l'informe pour toucher à une renaissance du corps figuré comme horizon de toute peinture ; le cinéaste, à l'inverse part de la figuration pour atteindre, dans quelques grands moments, les franges de l'abstraction. Chez Cassavetes, la figure est première. L'unique objet de son cinéma, c'est le corps humain. Le cinéma, dans son rapport au réel, d'abord figuratif et, à moins d'en faire une dépendance de la peinture comme certains avant-gardistes, ou de vider systématiquement le champ comme Antonioni, il n'échappe pas au corps. »

183

Ainsi, pour terminer cette sous-partie, arrêtons-nous sur la scène de bal dans *Van Gogh* ; la beauté de cette scène tient au fait qu'elle succède justement à des *plans sauvages* (volés ?) qui étaient essentiellement des gros plans.

Les prostituées ou même Théo connaissent-ils et comprennent-ils le trajet de la caméra qui observe de loin leurs mouvements dans l'espace de la taverne ?

La caméra navigue, *surfe*, au milieu des corps. Ces déplacements (et c'est souvent le cas chez Pialat) se matérialisent par des changements de points de vue, d'angles de prise de vues et non par des mouvements (travelling ou panoramique) ; les corps sont filmés de loin et les visages de profil. Elle reste sur le plancher de la piste de danse et tout à coup (en attrapant un corps qui sert d'amorce) elle suit, *attrape au vol* un personnage qui part dans un endroit retiré.

Lorsque Vincent Van Gogh suit Marguerite qui lui demande de l'accompagner dans une pièce isolée pour faire l'amour, la caméra *se tortille*, se fraye un chemin et les suit. Elle les repère et les capte en contre-plongée comme cachée en somme sous l'escalier de bois. Elle capture leur complicité et leur moment de tendresse sans que l'on sache vraiment si ce moment est le (seul) moment privilégié (à filmer) du film. En effet, on peut supposer que d'autres personnages (secondaires) ont une vie et une activité en hors-champ, toutes aussi intéressantes que celles des personnages que la caméra a décidé de suivre à un moment donné. La caméra redescendra plus tard pour aller chercher de manière peut-être hésitante (ou non préparée) Théo en bonne compagnie et isolé lui aussi dans une sorte d'alcôve.

Comme pour Vincent Van Gogh qui suit Marguerite - on ne la voit pas lui demander de le faire -, les corps sont pris dans le début ou dans la fin d'une de leurs multiples actions, ce qui accentue l'idée selon laquelle nous ne sommes pas *forcément intégrés ou invités complètement dans la scène*.

Au contraire, dans la scène de la danse (la marche collective plus exactement), on sent une caméra à la fois complice et distante. La scène est préparée car les personnages le sont aussi et ce sont les corps qui viennent au spectateur et non l'inverse (la caméra qui va chercher les corps) comme dans la scène précédente où l'on avait vu une caméra à l'affût ou plus ou moins perdue au sein de l'espace.

Le spectacle est véritablement spectacle car il est complètement réglé et ouvertement adressé au spectateur que l'on invite ou convoque et qui devient du coup

¹⁸³ *Ibid.*, p. 59.

complice et non *intrus ou voyeur*.

Le déplacement des corps se fait donc dans cette optique : proposer une scène où le spectateur devient consciemment spectateur-invité de ce qui se déroule en face de lui.

Les gens dansent au milieu de la taverne ; Vincent Van Gogh est serré contre Marguerite et les prostituées présentes ont toutes un homme avec qui elles peuvent danser. Seule une femme non accompagnée, reste à une table face à un homme qui la regarde. Ces différents plans de danses sont assez longs dans leur durée et ce sont une fois de plus les corps à l'intérieur du cadre qui créent le mouvement.

Leurs déplacements dans la scène se font de gauche à droite et vers le fond de la pièce.

La caméra est fixe. Non seulement elle ne bouge pas mais elle reste également assez lointaine des corps. Lorsque Vincent Van Gogh danse avec Marguerite, la caméra est discrète (presque cachée derrière des danseurs présents au premier plan qui ne font que passer dans le champ).

Dans un second temps (et c'est plus particulièrement cette scène qui nous intéressera), la danse collective, qui succède aux plans de danse évoqués précédemment, est un bon exemple de ce que nous avons avancé jusqu'à présent.

La caméra est *un objet à la fois complice et distant* des corps et c'est sur cette condition que la scène existe.

Ainsi, les personnages se mettent en rang et commencent à marcher par deux, les uns derrière les autres sur une musique entraînante.



Tout d'abord de face et ensuite sur le côté - en 3/4 -, les danseurs avancent, tournent légèrement dans le fond de la pièce et se dirigent droit vers la caméra qui deviendra et restera frontale et fixe tout au long de la représentation.

Les corps s'approchent par deux et face à la caméra, les dames une par une, se baissent légèrement comme pour saluer le spectateur. Deux changements d'angle montreront le groupe en 3/4 face mais la danse est filmée de manière frontale.



Par deux, puis par quatre et enfin par huit, les danseurs s'approchent de la caméra et leurs regards sont braqués vers l'objectif. Les marcheurs sont donc filmés sans mouvement particulier (sauf si l'on considère les travellings arrières que réalisera la caméra lorsque les corps seront trop proches) et ce sont vraiment les corps (par leur circuit répétitif et leurs déplacements préparés et presque chronométrés par rapport à la musique) qui dynamisent la scène. Ce n'est pas la caméra qui donne de l'ampleur à la scène en bougeant. Sa fixité (ou semi-fixité, si l'on prend en compte le mouvement de recul) laisse une chance aux corps de s'exprimer au sein du cadre qu'elle impose. Distante donc par sa fixité et ses mouvements de reculs vis-à-vis des marcheurs qui évoluent de face, la caméra est également complice dans la mesure où elle adopte un point de vue frontal et s'inclut de fait dans cette scène de marche. Elle est *là*, reconnue en tant qu'objet assumé de l'enregistrement du spectacle produit.

On remarque que, lorsque la caméra se place, par trois fois, en 3/4 (face ou dos), elle adopte un regard plus distant comme si elle avait la volonté de s'échapper de la scène ; elle n'en fait plus partie car les corps ou plutôt les personnages ne la considèrent plus comme présente. Or, la plupart du temps, pour rendre compte du mieux possible des déplacements physiques des danseurs, elle reste de face et laisse venir à elle les personnages. Complice, elle l'est également en acceptant les regards-caméra des personnages qui, arrivant près d'elle, n'hésitent pas à saluer (à nous saluer, nous spectateurs).

Les corps se déplacent donc *pour* la caméra. Ils deviennent ses complices privilégiés, ce qui n'est pas toujours le cas chez Pialat où, comme on a pu le constater juste auparavant, la caméra doit aller chercher d'elle-même (et de manière un peu *sauvage*) les déplacements physiques des personnages.

Avec cet exemple et grâce au texte de Jean Narboni (cité en grande partie dans les lignes suivantes) qui rejoint de près nos idées développées jusqu'ici, on sent que le corps devient, chez Pialat, le *moteur* de la scène, tant dans sa composition plastique ou plutôt esthétique que dans le récit qui utilisera ses déplacements (et notamment ses entrées et ses sorties dans le cadre) pour pouvoir constamment *s'alimenter*.

Les cadrages, ni complices ni distants, la façon qu'ont les acteurs-personnages de se mouvoir face à cette caméra, nous ramènent ainsi à la question d'une identité documentaire au sein de son oeuvre, tant on saisit que la prise de vue chez Pialat est affaire de capture, de captation, de point de vue qui privilégie l'expression totale, intacte et entière des corps. Comme le note Jean Narboni, la scène devient finalement le lieu ethnographique de toutes les *expériences* qui mettront en jeu les corps, leurs pulsions et impulsions, intrusions et éjections, au plus profond d'un espace et d'une oeuvre qui devront s'en accommoder pour raconter.

« Ce qui avait frappé Oudart au moment de *L'Enfance nue* était une sorte de miracle de la prise de vues, « ni distanciée, ni complice », dans ce cinéma à peine narratif, surtout pas existentiel. Or, ce mystère de la prise de vues me semble être un trait commun à une sorte de courant 'ethnographique' du cinéma français, cruel et exact (Rouch bien sûr, mais aussi Rozier, Eustache). Se demander si Pialat porte un regard, et de quelle nature, sur l'adolescence ou l'enfance, s'il s'agit dans ses films d'un point de vue adulte sur les jeunes, ou de l'obsession chez un vieux du regard que les jeunes, 'tels qu'ils les voit', portent sur lui, se demander en un mot où il se tient dans tout ça, n'est sans doute pas sans intérêt, mais secondaire. La cruauté et l'exactitude de ce cinéma ethnographique tiennent à une position de caméra (mais c'est encore trop 'physique', il faudrait parler de position d'expérience) telle que puisse être saisi, et de là seulement 'ce qui fait mal où ça fait mal'. (...) L'enjeu est d'épingler un état de surprise et comme de dénuement du corps d'acteur, avant que la narration, imminente, ne l'ait déclenché. Le montage consistant alors à maintenir, tout au long d'un récit minimal (aucun liant), cet état antérieur de corps, en sorte que sous ce semblant de récit ne cesse de courir un refus de se plier à lui. La scène-type du cinéma de Pialat pourrait être condensée ainsi : quelqu'un fait irruption dans un lieu qui n'est 'pas habitué à lui' et où se trouvent un ou plusieurs familiers de ce lieu. Dans le plan et dans tous les sens (du décor, de l'acteur, des acteurs entre eux, de la prise de vues à tous ces éléments) se fait alors entendre un : 'pas de chez nous'. Pialat : un cinéma de 'personnes déplacées' (à entendre dans tous les sens). »¹⁸⁴

c). Intrusion(s), éjection(s) : les corps créateurs

Si une certaine distance est respectée au sein de la scène, si la place de la caméra est toujours contrôlée et si la psychologie des personnages est reléguée au second plan au profit de l'expression corporelle, posons-nous alors les questions suivantes : comment la fiction advient-elle au film, comment le déplacement vers la fiction est-il possible alors que tout porte à croire que dans chacun des films de l'auteur toute écriture préétablie, toute préparation ordonnée, tout travail de mise en scène prévisible (et d'ailleurs visible) par le spectateur, sont inexistants ? Comment se créent le drame, la fracture, l'événement, la trame fictionnelle au sein de la scène qui, comme nous le soulignons, accueille souvent les manifestations inattendues et imprévisibles du réel ?

En effet, la scène chez Pialat repose essentiellement sur la liberté des corps et sur la capacité qu'ils ont à créer au coeur de celle-ci. Ainsi, le déséquilibre, la force de rupture qui seront des éléments-clés dans la constitution fictionnelle du récit, ne sont pas forcément annoncés et amorcés par des événements antérieurs. La plupart des éléments fictionnels arrive donc sans prévenir et à des moments précis. Ce sont justement cette surprise, cette intervention (d'un personnage oublié), cette intrusion corporelle imprévue qui construisent petit à petit la fiction au travers des réactions qu'auront les personnages les uns vis-à-vis des autres.

La charge du récit, l'engagement fictionnel, sont laissés aux personnages qui

¹⁸⁴ Jean Narboni, « Le mal est fait » in *Cahiers du cinéma* n°304, octobre 1979.

s'expriment au sein du cadre ; mais ils ne peuvent assumer à eux-seuls cette responsabilité. Certes, leur engagement physique dans la scène constitue quelques grands moments événementiels et permettent au récit d'avancer (les bagarres souvent sans cause entre Suzanne et Robert dans *A nos amours* permettent d'instaurer des rapports nouveaux entre les autres personnages du film, les gestes impulsifs de Jean dans *Nous ne vieillirons pas ensemble* préparent doucement et indirectement ou inconsciemment - le spectateur - au départ de Catherine, etc.) ; mais souvent, le besoin de stimuler pour relancer, se fait sentir.

En ce sens, la stimulation narrative est physique.

Cette stimulation fictionnelle repose donc sur les intrusions et éjections des corps.

Tout le cinéma de Pialat est à envisager sur l'intrusion d'un personnage au sein d'un environnement qui ne lui est pas forcément familier.

Les récits du *Garçu* ou de *L'Enfance nue* fonctionnent sur cette idée.¹⁸⁵

François est introduit (malgré lui) dans une famille d'accueil qu'il n'a pas choisi et la trame fictionnelle se mesure sur les capacités qu'il aura à s'intégrer dans ce nouvel espace familial complètement recréé. Les crises du garçon ou celle de Raoul se concrétiseront par une fugue hors de l'espace d'accueil, du foyer familial. D'ailleurs, lorsque Raoul se plaindra de son sort, il menacera Mémère de s'enfuir chez les boucaniers pour aller travailler. La grande angoisse de Mémère qui deviendra d'ailleurs celle du spectateur et constituera donc le fondement narratif du film, sera de savoir « où est passé François ».

Où est-il allé ? Où s'est-il projeté ? Ces questions marquent chacun des films de l'auteur dont les récits sont également fondés sur l'intrusion inattendue d'un personnage dans un lieu qui lui est plus ou moins hostile.

Dans *Le Garçu*, Gérard construit la narration par ses allers et retours et interventions imprévues dans l'univers de son ex-femme. Il s'incruste à n'importe quelle heure du jour et de la nuit dans cette famille qui, par la force des choses, devient un peu la sienne.

La nuit, il vient apporter un cadeau à son fils, le jour il l'espionne au café, accompagné de l'ami de Sophie et intervient dans leur intimité pour faire une partie de flipper et boire un café avec Jeannot (Dominique Rocheteau).

Citons également *A nos amours*, film sur lequel nous reviendrons dans la dernière

¹⁸⁵ « L'espace est conçu comme un bloc homogène (et un bloc d'espace-temps), portant en soi ses propres tensions et résolutions. Perçu comme littéralement inhabitable, il est relativement indifférent. Aucun personnage de Pialat n'est attaché à son lieu, à son décor, à la façon dont peut l'être un héros minnellien, par exemple. Il y est au contraire projeté malgré lui (à la suite de la catastrophe), affronté à un vague inconnu vis-à-vis duquel il conservera toujours une altérité radicale. L'itinéraire de François dans *L'Enfance nue* est celui d'un être introduit successivement dans les lieux nouveaux qui ne sont pas toujours hostiles (chez les Thierry), mais qu'il récuse viscéralement. A la différence de son aîné Raoul, il ne fugue pas mais se fait expulser d'un espace qu'il a rendu invivable pour les autres. S'adapter reviendrait à nier la blessure, la souffrance, la catastrophe et, par là, le souvenir (même inventé) d'un lieu et d'un temps de bonheur. Le passage d'un lieu à un autre ne saurait accepter de solution de continuité. Pour qu'il y ait fuite ou expulsion, il faut qu'il y ait entre deux espaces successifs une hétérogénéité radicale. » Joël Magny, Maurice Pialat, op. cit., p. 48.

partie, où l'appartement devient au fil des jours et des bagarres, un lieu dangereux pour Suzanne qui, à bien des moments, sera considérée comme une étrangère dans le foyer avant d'en être éjectée. Parce que son frère souhaite gérer sa vie et maîtriser du mieux possible - et assez sévèrement d'ailleurs - la nouvelle vie familiale, Suzanne sera vite écartée du groupe ; lorsqu'elle y reviendra, elle ne sera pas la bienvenue (colère, disputes, violences physiques seront les réactions du frère face aux arrivées de Suzanne dans l'appartement). Par deux fois, elle reviendra dans l'appartement en territoire ennemi et sera considérée comme ne faisant plus partie de ce qui reste du noyau familial.

Dans *Police* enfin, Mangin s'introduit dans 'le milieu' et aura même une relation avec Noria, une femme faisant partie du clan adverse (il ira même jusqu'à lui prêter les clefs de son appartement comme s'il était désespérément en quête d'une liaison sentimentale avec cette femme quoi qui lui en coûtera). Cependant, elle-même s'introduira dans la vie de l'inspecteur pour, au final, s'enfuir et ne choisir aucun clan en particulier. L'avocat (Lambert) sera lui aussi en porte-à-faux avec les gens qu'il défend (les frères Slimane), Noria avec qui il couchera et Mangin, son ami policier.

La scène du restaurant est l'exemple le plus concret de ce que nous avançons ; Noria est invitée par Mangin à une soirée où l'on retrouvera Lambert et Lydie (Sandrine Bonnaire). Lydie a 'couché' avec Mangin et Lambert, qui ont également tous deux 'couché' avec Noria.

Les déplacements narratifs qui fondent donc le sujet du film, se situent dans ces rapports à demi-cachés et presque voilés, qui existent entre les personnages. Chaque personnage s'introduit donc (par le biais de l'affaire de drogue qui concerne l'amant de Noria en prison et qui reste le principal prétexte à ces rencontres inopportunes) dans l'univers de l'autre pour y être finalement vite refoulé. Lambert coupera les ponts avec Mangin (son ami) à cause de Noria qui coupera elle-même les ponts avec Mangin à cause de son implication malhonnête dans l'affaire de drogue. Mangin ira même jusqu'à pactiser avec les frères Slimane (Roger et René) pour sauver sa tête et surtout celle de Noria.

Même si les personnages sortent de leur milieu, passent outre leurs propres fonctions et détruisent les frontières spatiales, (seul) le lien narratif assure une cohésion et une cohérence dans le récit. Le personnage de Noria est ce lien (ce pilier corporel) qui nous permet d'évoluer de clans en clans. Comme nous l'avons analysé dans la première partie, elle est l'objet, le prétexte qui permet ce mélange, ces intrusions, ces débordements physiques.

Le récit filmique chez Pialat semble donc être fondé en profondeur sur l'idée d'une intrusion d'un personnage dans un groupe social inconnu ou lointain. Mais cette idée, dévoilée de manière succincte, ne suffit pas à créer la scène filmique en elle-même. Comment alors, sur ce postulat, s'organisent le plan et la séquence ?

Comment est traduite concrètement cette idée au sein de la représentation filmique ?

Un premier exemple assez simple pourrait être le début d'une réponse à ces questions.

Au début de *Nous ne vieillirons pas ensemble*, Jean et Catherine travaillent ensemble

sur le tournage d'un documentaire sur un marché camarguais ; Jean s'énerve et renvoie Catherine qui s'enfuit, ne supportant pas cet élan de colère injustifié : première expulsion, le ton est donné, à savoir que Jean et Catherine ne peuvent se supporter l'un et l'autre et c'est Catherine qui craquera. Pour bien nous faire comprendre que ces deux personnages « ne vieilliront pas ensemble », Pialat en remet une couche et place à nouveau la scène des retrouvailles sur le même terrain. Ainsi, Jean rentre à l'hôtel et au lieu de s'excuser ou au lieu de relancer une discussion qui aurait apaisé la situation, il s'emporte à nouveau et somme Catherine de partir sur le champ : deuxième expulsion qui contraint une fois de plus Catherine à sortir du champ. Celle-ci s'en va et se fait une fois de plus expulser de la vie de Jean mais également du champ, en prenant la porte sur le côté gauche du cadre. Aussi, l'expulsion physique du cadre participe énormément à la construction de l'histoire chez Pialat. Les personnages ne discutent pas ou très peu dans le champ (du moins leurs discussions sont vaines) ; ils vont, ils viennent, ils partent, se font introduire de force dans le cadre, reviennent et repartent, se font expulser, etc.

Le déplacement physique - sous forme d'intrusion ou d'éjection -, est un élément-clé dans la manière de concevoir la narration chez l'auteur.

« Lieux de passage, c'est-à-dire tout autant lieux où l'on ne fait que passer, que lieux où le temps passe, où ça dure, parfois jusqu'à l'insupportable. Et l'on n'a qu'une envie : le quitter ou en expulser l'autre. Au début de *Nous ne vieillirons pas ensemble*, Catherine ne supporte plus de rester avec Jean dans l'appartement où elle est obligée de se cacher des voisins. Peu après c'est Jean qui la met, excédé, à la porte de la chambre d'hôtel marseillaise. Tous les films de Pialat sont construits sur une alternance de stagnations pesantes, de fuites et d'expulsions. »¹⁸⁶

Notons à ce sujet que Catherine reviendra dans les bras de Jean de manière naturelle. Suite à la dispute et à la séparation camarguaises, par un effet de montage (coupe sèche et franche), on assiste à une discussion entre elle et Jean comme si rien ne s'était passé. Dans ce cas comme dans beaucoup d'autres, l'ellipse temporelle nous permet de croire que plusieurs jours (plusieurs semaines ?), se sont écoulés après cette rupture et qu'ils ont dû peut-être parler tous les deux pour décider de repartir à zéro. Une fois de plus, on ne connaît donc pas l'origine de leur réconciliation ; on suppose ou du moins, le plan qui suit directement le départ de Catherine, nous laisse supposer *un tas de choses*. Le retour de Catherine dans les bras de Jean est un retour inexpliqué ; le montage s'impose pour recadrer ou diriger (sèchement) l'histoire, dans une direction insolite : celle du « *on oublie tout et on recommence* ».

La fiction se met en place sur le surgissement d'un drame ou d'un événement imprévu (par la narration).

Ce surgissement se concrétise souvent par la rentrée d'un personnage dans le champ qui constitue une intrusion que les personnages devront assumer et gérer.

Prenons l'exemple de la séquence de *Van Gogh* où l'on voit les deux frères en conflit. Une première scène montre une dispute entre ces deux personnages ; Théo se voit reprocher par Vincent de profiter de sa peinture (comme tous les autres marchands d'art

¹⁸⁶ *Ibid.* p. 48.

en vogue alors à l'époque) et de ne pas la vendre à sa juste valeur. Vincent, à ce moment précis du film (à la fin très exactement) s'en prend violemment à son frère qui ne comprend pas cette réaction soudaine. Si Vincent s'emporte verbalement, Théo, quant à lui, reste assez calme et lui dit qu'il exagère. La caméra est fuyante et tournoyante et marque la nervosité du moment. Dans le salon de Théo, le corps de Vincent bouge (ce qui accentue son anxiété) et tourne autour de celui de son frère qui le suit calmement des yeux. La caméra (portée à l'épaule pour plus de mobilité), est en mouvement elle aussi, mais ne suit pas forcément les déplacements physiques de Vincent. Elle capte les visages des deux personnages qui s'affrontent verbalement. Vincent revient sur leur passé familial et avance que personne, à l'époque, ne croyait en ce qu'il faisait. Vincent ira même jusqu'à rappeler que leur mère se plaignait même des toiles qui traînaient dans la maison ; Théo demandera à Vincent comment il peut se permettre de dire cela.

Cette dispute est surtout le moyen pour Vincent de montrer sa détresse car, sans raison apparente et alors que rien n'annonçait une telle réaction (sauf peut-être la visite de marchands d'art chez Théo que Vincent refusera de voir), il s'énerve et évoque son

ras-le-bol de la peinture et de son succès qui ne vient pas et auquel il ne croit plus.

Notons aussi que cette discussion animée ne trouve pas de fin.

En effet, les personnages semblent ne pas pouvoir stopper cette confrontation. Aucun des deux ne semble pouvoir prendre le dessus sur l'autre, probablement parce que Théo reste trop figé et ne donne pas suite aux attaques de son frère. *Malheureusement* pour la suite du récit, il ne renchérit pas. Aucune issue, aucun gagnant, aucune solution ne s'imposent réellement. Les corps se déplacent mais *ne se percutent pas* et aucun des deux frères ne sort de la pièce pour mettre un terme à cette longue scène. C'est donc, une fois de plus et comme nous l'expliquions auparavant, le montage (la coupe sèche et nette qui *s'impose sans avertir*) qui vient suspendre le débat et offrir au spectateur la suite d'un récit qui n'aura du coup, pas *forcément* évolué.

Ainsi, la scène qui suivra cette dispute verbale se déroulera dans le même salon avec les mêmes protagonistes. Pialat *aura sans doute souhaité* donner une suite à cet accrochage entre les deux frères.



Vincent arrive du fond. Théo et sa femme sont à table au premier plan et Vincent fait irruption dans la pièce depuis la profondeur du couloir (situé en arrière-plan).

Cette irruption inattendue est violente et stimulera le récit ; c'est ce que nous attendions à vrai dire un peu dans la scène précédente mais qui n'est jamais venu.

Il s'introduit dans le salon et saute sur Jo (la femme de Théo) pour la chatouiller.

Cette dernière ne comprend pas cette réaction physique surprenante alors que Théo sourit, préférant sans doute ne pas relever. Vincent s'assoit et fait quelques réflexions sur la soupe qu'il jettera par terre en cassant l'assiette.



La crise est à son comble. Les deux frères se battent violemment ; les deux corps s'emmêlent, se projettent au sol et contre l'armoire.

Relevons deux idées importantes :

La première concerne le déplacement symbolique qui entoure cette scène.

Nul doute que cette bagarre est le résultat, la suite logique de la scène précédente qui n'avait justement pu trouver d'issue claire et nette. Cette bagarre prolonge et met un terme à la situation malsaine qui précédait. On note donc un effet de déplacement et de prolongement entre deux scènes qui sont intimement liées.

La deuxième réflexion à apporter, concerne directement le sujet abordé actuellement. En effet, on remarque que Vincent, présent dans la pièce auparavant, revient dans la même pièce en faisant irruption par le fond ; il aurait très bien pu y rester. Son corps est projeté dans la scène et c'est ce déplacement, cette arrivée inattendue et agressive dans la pièce (au premier plan), qui donne un *ton* nouveau à la rencontre entre les deux personnages. Les deux hommes se réconcilieront et se prendront dans leurs bras après cette bagarre. Vincent partira dans le fond de la pièce par où il était entré.

On comprend que le récit peut progresser sur des rapports humains forts qui se dégagent des personnages. Lorsque ces rapports ne sont pas assez marqués, le cinéaste décide donc de relancer une scène pour les stimuler à nouveau (en cherchant le conflit, seule source d'évolution narrative ?). La relance en question se concrétise par l'irruption d'un corps dans la scène. Ce corps est souvent *en manque* de contact physique, d'où la volonté de récupérer ce que la parole n'aura pas pu résoudre ou mettre à jour précédemment.

On notera aussi qu'en ayant créé la scène de la première dispute, Pialat génère de fait une situation instable pour les personnages. Cette situation fragile est le moyen efficace de faire en sorte que le personnage soit à tout moment menacé d'expulsion (de l'environnement dans lequel il est ou même tout simplement du plan). La première dispute verbale laissait présager que les deux personnages pouvaient à tout moment régler leur compte d'une autre manière. Et c'est par une brusque irruption de Vincent dans le champ (la tension et l'événement arrivent par le fond du couloir), que la narration prend tout son sens.

Dans *Loulou*, lorsque André demande à Nelly de revenir travailler pour lui alors qu'ils ne sont plus ensemble (cette dernière l'ayant quitté pour Loulou), le cinéaste crée une situation malsaine entre deux êtres qui, physiquement, ne peuvent plus cohabiter (André malheureux pense pouvoir oublier Nelly en travaillant à ses côtés alors que cette dernière n' imagine pas les souffrances de cet homme). Nelly sera violemment rejetée par André qui lui dira qu'il ne supporte plus de la voir se prélasser devant lui en sachant qu'elle a dû faire l'amour toute la nuit avec un autre individu. Elle sortira en hors-champ droit, ce qui mettra un terme à leur relation. Encore une fois, l'expulsion d'un personnage de la scène et du plan, est un élément narratif important pour la compréhension des rapports qui s'instaurent entre les personnages - on constate notamment que Nelly n'a pas de caractère et qu'elle ne sait pas trop où elle va. Elle part du bureau sans rien dire. Elle semble se moquer de tout ce qui se passe autour d'elle car les provocations verbales d'André ne la feront pas réagir -.

A la sortie précipitée du champ s'ajoute ainsi, la séparation physique entre deux personnages incapables de vivre ensemble. Qui dit « sortie physique en hors-champ », dit forcément chez Pialat, « rupture profonde entre deux êtres ».

Autre situation instable : l'invitation de Noria par Mangin dans *Police*. A la fin du film, ce dernier invite la femme à dormir chez lui. Cette invitation devient un élément fort du récit dans la mesure où leur relation est *interdite* et inconnue des autres personnages. Lors de cette soirée, Lambert arrive à l'improviste chez l'inspecteur qui est obligé de cacher sa liaison - Lambert a eu, lui-même, une liaison avec Noria -. Lambert vient chez Mangin, seule personne en qui il peut avoir confiance en lui disant qu'il est au bord du gouffre et que les frères Slimane le soupçonnent d'avoir volé l'argent. Il dira également à Mangin que Noria est dans le coup (que c'est elle qui l'a volé) et que c'est une femme dangereuse sur qui on ne peut pas compter. A cette réplique, Mangin baissera les yeux et Lambert comprendra alors qu'elle se cache dans une pièce voisine. Il partira vite de l'appartement en disant à Mangin qu'il est fou. Cette scène est un bon exemple des rapports nouveaux qui s'installent entre les personnages après l'irruption d'un corps étranger dans un lieu. Le surgissement inattendu (par la porte d'entrée, filmée de face) crée la nouvelle direction narrative, le nouveau tournant que l'histoire prendra ; ainsi Mangin et Lambert ne se verront sans doute plus jamais et Noria quittera le policier, consciente des problèmes que générera leur relation amoureuse.¹⁸⁷ En ce sens, *le corps raconte*.

La relation interdite que Mangin entretient avec Noria est représentée par une autre scène qui, une fois de plus, propose l'intervention d'un corps intrus. Mangin amène Noria au commissariat pour prendre sa déposition suite aux menaces que la famille Slimane a proférées à son égard. Ils décident avant cela de faire l'amour en cachette dans un coin du commissariat. Debout, Noria se colle à Mangin qui est dos à une baie vitrée et ils s'embrassent. Le cadre est séparé en deux. Du côté gauche et en avant plan, on voit les deux amants et à droite, il y a le couloir et sa profondeur de laquelle peut surgir n'importe qui. Ce sera le cas, car au moment où ils seront tous deux collés l'un à l'autre, s'approchera progressivement un policier qui pourra à tout moment les surprendre. Le spectateur voit l'avancée de l'homme qui surgit du

hors-champ alors que Mangin et Noria ne peuvent le voir car la baie vitrée les en

¹⁸⁷ Les déplacements physiques à la base de l'évolution narrative filmique...idée que l'on ne pourrait retenir chez Cassavetes à en croire Vincent Amiel. « La vieille lune qui veut que les acteurs soient, surtout dans le cinéma américain, les indicateurs externes de la psychologie des personnages est, chez Cassavetes, absolument caduque. Il n'y a pas chez lui de récit à double niveau, récit des gestes et récit d'une volonté ; il n'y a même peut-être pas de récit, nous le verrons plus loin. Le corps n'est pas narratif au sens conventionnel, et, s'il manifeste et éprouve le désir, l'épuisement, la souffrance, il ne peut en exprimer ni la durée ni les raisons. Deleuze, reprenant Blanchot, dit pourtant à ce propos, commentant l'oeuvre de Cassavetes : « Ce corps n'est jamais au présent, il contient l'avant et l'après, la fatigue, l'attente » ; ou encore : « L'attitude quotidienne, c'est ce qui met l'avant et l'après dans le corps, le temps dans le corps, le corps comme révélateur du terme. » Mais que le temps soit dans le corps n'implique pas qu'il s'y manifeste, ou mieux que cette manifestation soit lisible. Et c'est bien ce qui importe, et fait de ce cinéma un coin enfoncé dans le système de la représentation narrative classique : chaque moment du corps se vit pour lui-même, et non dans l'articulation mécanique d'une succession. L'image lui donne ce poids, image de cinéma traversée nécessairement par une durée, mais que la présence aspire. » Vincent Amiel, *Le Corps au cinéma*, op. cit., pp. 72-73.

empêche. L'homme qui s'avance devient un danger au sein du cadre et son intervention marque l'idée que ces deux amants sont traqués et que leur amour est et sera impossible.

Dans *Pas de Printemps pour Marnie* d'Alfred Hitchcock, la séquence du vol *fonctionne* sur le même type de mise en scène. Le personnage dérobe un objet sur la gauche du cadre alors qu'une femme de ménage, sur la droite, s'approche tout doucement de l'endroit où elle pourrait surprendre la voleuse. Cette dernière n'en sait rien et le savoir spectatorial est supérieur à celui des deux personnages.

Une dynamique de tension se crée au sein même du cadre qui trouve une composition par les déplacements des corps positionnés à des endroits stratégiques du champ.

Si une tension est travaillée au sein même du champ, le hors-champ est également utilisé pour mettre en valeur les déplacements des corps. Ainsi, pour comprendre le personnage un peu perdu et constamment imprévisible de Gérard dans *Le Garçu*, Pialat développe une situation insolite, qui met en scène l'arrivée du personnage dans l'appartement de son ex-femme et de Jeannot.

Le plan est fixe et le recul de la caméra impose une profondeur qui place le salon en avant et le couloir d'entrée en arrière plan (la caméra est déjà *là*, fixe et lointaine, elle attend l'événement). Rien ne se passe sauf qu'à un moment, dans la pénombre du couloir, s'ouvre discrètement la porte et surgit immédiatement Gérard avec un énorme cadeau dans les bras. Cette intervention produit une force de déséquilibre, dans la mesure où les personnages, qui sont obligés de le recevoir, ne s'attendaient pas à cette visite et doivent supporter cette présence presque destructrice. En effet, Gérard incarne le corps étranger et dévastateur qui peut, à tout moment, rompre l'équilibre et la sérénité de la famille recomposée par son ex-femme. Gérard s'introduit dans l'appartement pour offrir un camion énorme et bruyant à son fils (qui était en train de dormir). Cette irruption sera le moyen pour Gérard de démontrer (via ses regards en coin lancés à Jeannot qui restera impassible) qu'il est encore présent dans la vie de son fils, qui le reconnaît bien comme son père. Cet envahissement est un cri ou une provocation physique par rapport à l'autre. Jeannot comprend alors que, *quelque part*, avec ce genre d'attitude (il y en aura une autre du même type au café lors de la partie de flipper), il n'est pas franchement chez lui - d'ailleurs, Gérard n'a-t-il pas les clefs de l'appartement ? -.

Le départ de Sophie en Auvergne avec Gérard énervera profondément Jeannot ; ce dernier ne supportera plus ces départs et retours imprévus qui confirment l'idée que sa femme est encore *un petit peu* avec Gérard et que la séparation physique n'a pas vraiment eu lieu entre les deux personnages.

Comme le note Noël Burch¹⁸⁸, Ozu, Bresson ou Antonioni ont su, grâce au travail du hors-champ et du champ vide, créer deux espaces dépendants l'un de l'autre dans leur fonction narrative. Le plan assez long d'un champ vide qui accueille ensuite un corps est le moyen de mettre en tension ces deux espaces, l'un réel, l'autre imaginaire.

Le hors-champ qui peut à tout moment se *manifester* par le biais d'un corps qui en surgira, est une source de création. En ce sens, le corps chez Pialat est créateur ; il arrive du hors-champ (qui reste le lieu de toutes les suppositions pour le spectateur) et vient bouger dans le champ.

Dans la séquence du camion, le champ est vide de toute présence humaine pendant quelques secondes ; la porte s'ouvre et le corps de Gérard apparaît. S'en suivent des tourbillons, une forte activité physique au sein de l'espace qui accueillira les autres personnages de la maison. C'est bien la *tornade-Gérard* qui dévaste tout sur son passage. Il tourne avec son fils installé à bord de son jouet et crée le spectacle sous les yeux agacés et surpris de Sophie et Jeannot.

Souvent chez Pialat, le surgissement ou l'expulsion ont lieu respectivement « du » ou « vers » le hors-champ ; notons alors que ce déplacement a souvent un lien avec les rapports qu'entretiennent les personnages entre eux au sein même de l'histoire globale du film. Ainsi, Gérard qui rentre dans la scène (dans l'appartement) par le hors-champ à n'importe quelle heure de la nuit, c'est aussi et surtout Gérard qui s'introduit, s'immisce habilement dans la vie de son ex-femme.

Comme dernier exemple directement lié à la question du hors-champ, notons la scène la plus flagrante. A la fin de *A nos amours*, la famille invite quelques amis à un repas. Sont présents entre autres Betty, Robert ainsi que sa femme et son beau-frère, Suzanne et son mari. La discussion porte sur la peinture et le beau-frère de Robert avoue son désintérêt profond pour Picasso.

A ce sujet, le mari de Suzanne se manifestera et Suzanne dira que son peintre préféré est Bonnard. Robert montrera aussi son amour physique pour sa soeur. Il sera même assez possessif et insistera sur la peau de Suzanne, qu'il trouve sensuelle et agréable à croquer ou à sentir. En pleine réunion familiale, surgit donc du hors-champ (par la porte située à gauche dans le fond) le père qui revient à l'improviste (notons que l'on assiste toujours aux entrées dans leur intégralité ; jamais, le cinéaste ne nous privera de l'entrée, c'est-à-dire du rituel qui montre la porte qui s'ouvre et le corps qui s'infiltré dans la scène). Le prétexte narratif à ce retour est la visite de l'appartement dont le bail doit être renégocié prochainement.

Le père entre donc avec un ami et très vite, il décide de s'asseoir en voyant la charlotte posée sur la table. Il est en bout de table et préside. Sa présence est imposante.

¹⁸⁸ In *Une Praxis du cinéma*, Editions Gallimard, Collection Folio / Essais, La Flèche, 1986, pp. 39-58. Noël Burch souligne également l'importance du son en hors-champ qui précise l'arrivée imminente d'un personnage dans le champ. Le son comme prolongement, comme lien physique et comme matérialisation du déplacement du corps dans le champ...une idée qui prend tout son intérêt dans *Loulou* et dans *Van Gogh*. Dans une scène de *Loulou*, l'ami de Loulou, Lulu, aide Marie-Jo à étendre son linge. L'intervention du mari (Thomas) de cette dernière dans le champ, se fait par la voix qui vient du premier étage. Cette irruption sonore accentue le malaise dans la mesure où ce personnage, apparemment très jaloux, menace violemment Lulu et sa femme. On ne le voit pas mais on l'entend ; on ne peut donc (sa)voir ce qu'il compte faire. Le danger est encore plus grand pour le spectateur qui cette fois-ci, en voit moins que les autres personnages. De même pour *Van Gogh* et l'arrivée du père dans son salon. Il fait irruption par la voix en questionnant sa fille Marguerite au piano. Cette dernière s'adressera toujours à une voix localisable en hors-champ, ce qui accentuera la complexité des rapports qui existent entre le père et sa fille.



Son imperméable gris supprime toutes formes physiques et lui donne plus de stature, plus d'assise dans le cadre.

Filmé frontalement, il commence à attaquer l'assemblée et s'en prendra tout particulièrement au beau-frère (éditeur de livres) avec qui, son propre fils (écrivain) a, selon lui, pactisé pour l'argent aux dépens d'une certaine liberté artistique et intellectuelle. Il dira même, citant Van Gogh avant sa mort, que ces gens autour de lui « *sont tristes* ».



Roger revient régler ses comptes et en profite pour affirmer sa supériorité dans l'espace.

Il sera en revanche exclu de la pièce par sa femme qui le sommera de partir. Il évacuera les lieux par la gauche (d'où il est venu) et se glissera en hors-champ sous les yeux stupéfaits de l'assemblée qui restera passive face à cet événement insolite. L'intérêt d'une telle arrivée réside dans la volonté pour le cinéaste de dynamiser une scène peut-être trop calme à son goût. Ainsi, les gens discutent et le cinéaste (sans avertir les acteurs mais avec la seule complicité du cadreur mis au courant quelques minutes auparavant) décide de rentrer dans le champ pour recadrer ou stimuler un peu plus l'histoire et la scène (sûrement un peu trop *statique* à son goût).

L'intrusion du corps (le fait que ce soit le cinéaste lui-même qui intervient dans le champ fera l'objet d'une étude particulière prochainement), devient un effet ou un procédé dynamiques et stimulants pour la scène, surtout lorsque l'on sait que l'auteur n'avait pas

prévu sa propre intervention. Le réalisateur joue incontestablement de cette situation instable où *tout* peut, à tout moment, déraiser, *s'enflammer* au profit d'un récit qui pourra en conséquence prendre une direction insolite, puisque aucun des acteurs présents, n'a été averti de cette arrivée pour le moins brutale. Le corps arrive et repart ; le personnage vient s'exprimer quelques minutes sur une scène filmée de manière frontale. La façon dont est filmé Roger est très *cadrée*, très *contrôlée* presque théâtralisée tellement le point de vue de la caméra est fixe, lointain, frontal.

« (...) le fameux retour du père. Je ne puis m'empêcher à chaque vision, de songer à l'entrée de Dude/Dean Martin dans le saloon, au début de Rio Bravo de Howard Hawks, ou mieux, l'intrusion soudaine du Shérif Chance/John Wayne par la porte de derrière du même saloon un peu plus tard. Elles ne se soutiennent que de la seule présence des acteurs sur l'écran et de leurs gestes. Chaque personnage de Pialat, via l'acteur ou l'actrice, fraie lui-même son chemin dans la fiction, le plan, le cadre : il génère son propre espace. Il génère surtout sa propre raison d'être, incontestable, faite avant tout d'évidence : il importe peu de savoir pourquoi il est là et comment il en est arrivé là, mais seulement ce qu'il fait et dit, ce qu'il est et devient une fois entré dans le film. Le génie de Pialat est, un peu à la façon de Hawks, celui de l'évidence : un personnage n'est pas une construction intellectuelle, un mélange de biologie, de psychologie et de sociologie, c'est un être qui ne consiste vraiment que dans l'espace du film. »¹⁸⁹

Ainsi, le personnage (à l'image du père qui arrive *chez lui* sans prévenir) existe dans l'espace par son corps, par sa gestuelle et parce qu'il y est entré ou qu'il est sur le point d'en partir (volontairement ou malgré lui).

Difficile alors de parler de motivations psychologiques lorsque l'on voit ces êtres pleins de vie, de *consistance physique*, nourrir des plans par leurs *simples* déplacements au sein du cadre.

Ils sont vivants parce qu'expressifs et expressifs parce que *définitivement* et *entièrement* libres...libres car enfin, comme nous allons le voir à présent, la construction et le traitement de l'espace filmique le permettent.

II.3 Solliciter la crise ou comment créer le récit

a). Le plan-séquence ou la confiance accordée à l'acteur

Comme nous l'évoquions précédemment, le corps peut devenir source de création narrative au sein de la scène filmique ; encore faut-il lui proposer les conditions idéales pour que cela puisse se produire. Pour que le corps puisse s'exprimer chez Pialat et devenir un matériau créatif, la mise en place d'un dispositif filmique précis (« la captation ») doit s'imposer.

¹⁸⁹ Joël Magny, *Maurice Pialat, op. cit.*, p. 59.

Cela dit et avant même de définir ce que nous entendons par « captation » (terme qui rejoint nos réflexions antérieures sur la démarche documentaire repérée chez le cinéaste), allons d'ores et déjà plus loin dans notre réflexion en avançant,

peut-être avec précipitation, que, chez Pialat, le corps devient souvent (toujours ?) source de narration lorsque l'affrontement, la dispute ou l'acte sexuel interviennent.

Le corps dans son ultime et extrême expression - le sexe, la torture, la bagarre, etc., après que toute séduction ou affrontement verbal se soient consumés -, offre donc au récit, un nouveau tournant et par conséquent une nouvelle donne narrative.

Ce langage du corps (les moments d'expression physique), ce travail d'extériorisation physique engendré par le personnage et avant tout par l'acteur, seraient-ils donc à la base de la progression narrative du film ? Les personnages évoluent chacun dans leur monde¹⁹⁰ et c'est lorsque la rencontre humaine (souvent le corps à corps) s'impose, que le récit prend une nouvelle direction. Cette rencontre est d'ailleurs souvent le point de

non-retour ou la phase désespérée de plusieurs moments dont les événements antérieurs se sont progressivement mis en place au fil du temps et au fil des scènes précédentes.

Ainsi, le récit de Van Gogh présente, à plusieurs reprises, diverses scènes où l'on voit des personnages évoluer séparément les uns des autres, dans des mondes éclatés ou détachés, avant qu'une rencontre ultime (moment intense d'une réunion physique imprévue) ne vienne conclure une phase narrative et en annoncer une autre.

Vincent Van Gogh dans les champs en train de peindre et de se reposer ; Gachet et sa fille en train de parler et de se disputer ; la vie du bar avec Mme Ravoux ; Théo et sa femme chez eux, etc. : autant de scènes intimes et autonomes (séparées, c'est-à-dire sans lien véritable les unes avec les autres) qui trouveront une conclusion (une progression ou une rupture violentes) grâce une autre scène où ils seront tous réunis (repas dominical chez Gachet par exemple) et où plusieurs règlements de comptes viendront finaliser ces situations vécues indépendamment les unes des autres (sans réels contacts physiques visibles entre les personnages). Notons que si cette réunion n'a pas lieu, c'est alors Vincent qui ira vivre un moment au sein de chaque groupe humain pour faire le lien et donner une nouvelle direction au récit (bagarre ou dispute avec Marguerite, son ami le peintre, Gachet ou son frère). Il projettera son corps dans chacun de ces clans en affirmant toujours son indépendance vis-à-vis d'eux.

Mais pour que l'expression du corps soit totale, le cinéaste choisit de lui offrir un terrain (un espace de déplacement) favorable.

La mise en place d'un dispositif filmique réfléchi, permet les déplacements du corps, qui deviendront, à divers moments, les seuls garants de la construction narrative du film. Aussi, si l'on part de l'idée que le corps de l'acteur devient le support ou l'objet même de la narration, alors attachons-nous au dispositif mis en place par le cinéaste pour

¹⁹⁰ Cf. chap. 3 b) de la 1^{ère} partie de notre travail...ou comment le corps (corps-satellite, corps-pivot, corps-relais, etc.) de Sandrine Bonnaire dans *A nos amours* et *Sous le soleil de Satan*, se situe non seulement au sein des espaces sociaux mais également au cœur de la narration filmique.

développer cette démarche singulière.

Pour que le corps puisse s'exprimer et créer, le cinéaste choisit d'adopter et d'adapter plusieurs choix filmiques qui permettront cette révélation du personnage au sein de la scène.

« Peu de cinéastes donnent cette impression de peindre la réalité, de traquer le réel avec autant de vérité. Le désir de Pialat est de capter avant tout le moment rare, l'instant fugitif. Le cinéma de Pialat est avant tout physique. Tout le corps communique. On n'a jamais autant l'impression que ce sont des corps vivants, des êtres de chair qui constituent la matière première d'un réalisateur : corps sec et nerveux de l'enfant (*L'Enfance nue*), corps gauches des adolescents (*Passe ton bac d'abord*, *A nos amours*), corps lourds et massifs des hommes (*Gérard Depardieu*, *Jean Yanne* et *Maurice Pialat*), corps féminins ordinaires et vulnérables (*Isabelle Huppert*, *Nathalie Baye*, *Marlène Jobert*, *Sandrine Bonnaire*, *Evelyne Ker*), visage miné au seuil de la mort (*Monique Mélinand* dans *La Gueule ouverte* ou *Jacques Dutronc* dans *Van Gogh*). (...) Ces corps déambulent, traînent des pieds, s'affalent, nous rappellent sans cesse leur pesanteur, leur appartenance au réel. Ils n'expriment pas des sentiments par un jeu puisé dans une syntaxe préétablie, ils vibrent d'une présence opaque et toujours inattendue. Cela donne des sursauts de violence, ces sautes d'humeur, désamorçées très vite par un élément comique, comme la phrase du frère de Suzanne (*A nos amours*) à la fin d'une crise de la mère : « C'est mieux qu'au théâtre de poche ». Ces bouffées de réel peuvent naître dans des moments d'improvisations, être le fruit du travail de l'acteur, arriver comme une surprise au milieu d'une tirade très écrite. »¹⁹¹

Pour que ces bouffées de réel s'imposent, pour que le corps de l'acteur parvienne à créer de nouvelles situations et par conséquent de nouvelles directions narratives (pas forcément prévues à l'écriture d'ailleurs), pour qu'il y ait rencontre(s) de corps et nouveaux rapports humains entre les personnages¹⁹², le cinéaste met donc en place un « espace de liberté » dans lequel l'expression physique pourra devenir le moteur et la véritable matière de la scène en question. Le but serait de tendre un piège à l'acteur, de rendre perméable le tournage, pour tenter de voler un regard, une expression, un geste qui donneront au plan (séquence) toute la force et la densité physiques recherchées. La caméra est donc à l'affût et son rôle se situe dans l'exigence et le choix de ne pas couper lorsqu'il s'agira d'obtenir l'expression attendue dans un temps plus ou moins long.

¹⁹¹ Jacques Kermabon, « La musique du réel » in *La Revue du cinéma* n°389, décembre 1983.

¹⁹² « Mais la psychologie intéresse moins Pialat que la mise en scène des corps : Pialat est d'abord un grand filmeur de corps, de gestes, de postures, de mouvements, dont la figure privilégiée est ce plan où les corps de Suzanne, de Robert et de la mère n'en font plus qu'un, inextricablement mêlés les uns aux autres dans ce qui apparaît comme la transposition strictement physique de l'indéfectible noeud familial. La violence de ces quelques scènes ne tient pas qu'à la justesse ou à la réalité des coups donnés, des larmes versées, des cris jetés et des postures bouleversées (celles de la mère surtout, totalement hystérique). Elle tient tout autant à la façon qu'elle a de surgir sans prévenir, sans que Pialat passe par la moindre progression dramatique : le coup, le cri, est systématiquement en avance sur la perception du spectateur, et ce d'autant plus que Pialat ménage fréquemment un très bref temps d'attente avant que la scène ne reprenne de plus belle. » Alain Philippon, *A nos amours*, op. cit., p. 32.

Donner la responsabilité au corps (plus qu'à son personnage) de créer l'événement filmique, lui donner la *mission* de véhiculer l'émotion physique (pur moment de grâce) tant espérée, nécessitent donc, la mise en situation des acteurs et un dispositif filmique précis, qui provoqueront cette *naissance*, impossible à prévoir à l'écriture.

Comme chez Keaton, *tout se vit de l'extérieur* ; chez Pialat, l'émotion transmise au spectateur se fonde sur le mouvement, sur le *laisser-aller* du corps du personnage qui parviendra à se transcender, à se *former* et à se *déformer* dans la scène.

« Cela veut dire aussi que nous ne ressentons pas, nous spectateurs, l'émotion ainsi manifestée de la même manière que d'habitude. Il ne s'agit pas d'identification, au sens où nous prendrions la place de ce personnage qui souffre et qui, à sa façon, l'exprime ; il s'agit d'une certaine manière de se sentir « corporellement » transportés par cette image qui nous fait sortir de nous-mêmes. Comme dans un rêve, encore une fois, ou comme dans ces représentations oniriques de Chirico ou de Magritte, c'est « de l'extérieur » que nous ressentons la vérité émotionnelle de ce corps. Et non « de l'intérieur », comme l'indiquerait une représentation psychologique plus conventionnelle. Peut-être est-ce là, très précisément, l'expérience esthétique : l'émotion de la forme, ni intellectualisée ni objectivée, mais ressentie, comme par appropriation. Le corps de cet homme, au visage impassible, soudain soulevé de terre, et qui, sans réaction, se laisse ballotter par le mouvement qui l'entraîne, nous en verrons d'autres occurrences chez Bresson, en particulier dans ces derniers plans de Mouchette où le personnage - sous l'effet de quels sentiments ? - se laisse entraîner par la pente jusqu'à la noyade. Nous savons, comme pour Keaton, le sombre noeud affectif qui l'habite ; mais son geste n'est pourtant pas la conséquence d'une intentionnalité compréhensible. Comme pour lui, bien qu'elle s'y reprenne à plusieurs fois, l'essentiel est d'abord le pur mouvement du corps qui l'entraîne. Il y a un « laisser-aller », un « lâcher de corps » comme l'affect corporel au premier plan, parce qu'il faut un moment où le sentiment déborde de ses manifestations habituelles. »¹⁹³

Car Pialat fait confiance au réel, aux imprévus engendrés par la mise en place d'un tel dispositif particulier, en offrant à ses acteurs une liberté d'expression maximale. Il faut donc du temps à ces corps pour qu'ils puissent être *en état* et *capables* de manifester leur vérité naturelle et profondément humaine. Ainsi, il leur faut de *l'air* (de l'espace) et une certaine *largesse temporelle* pour qu'ils puissent *s'étirer*, dans les minutes qu'ils vont vivre au cœur du cadre.

« La méthode de Maurice Pialat suppose une forme d'abandon non pas du film, mais au film, à son cours ou à son courant, à ce que peut avoir d'erratique son cheminement. Il serait pourtant réducteur de postuler, à partir d'une telle démarche, que le réalisateur est en position de non-maîtrise absolue. A nos amours invite plutôt à repenser la question de la maîtrise, à la poser en des termes qui évitent tout manichéisme simplificateur. De fait, les choses sont loin d'être simples. Si les proches collaborateurs de Maurice Pialat insistent, pour l'avoir vécue, sur ce qu'ils nomment « liberté maximale », sur l'absence de directivité, sur l'ouverture et l'extrême autonomie qu'ils ressentent au tournage

¹⁹³ Vincent Amiel, « Le transport hiératique » in *Le Corps au cinéma*, op. cit., pp. 23-24.

ou au montage, on peut se demander quelle est la place de Maurice Pialat lui-même, en quoi il est le maître du jeu – ce qu'il est, incontestablement. Sans doute, avec Pialat, la position de maîtrise est-elle d'autant plus impressionnante qu'elle se cache derrière son contraire. En d'autres termes, maîtrise ou non-maîtrise n'existent pas seules, en soi, mais ne sont à considérer que dans un mouvement dialectique avec leur pôle opposé : dérapage ou perte de contrôle d'un côté, mise en place d'un protocole draconien de l'autre. Tout ce qui relève de l'aléatoire, tout ce qui semble arriver sous nos yeux comme par hasard, tout ce qui relève de l'improvisation (que Pialat évalue, pour *A nos amours*, à vingt ou trente pour-cent du film), ne peut exister que parce qu'ont été mises en place les conditions propices à l'avènement de la vérité. »¹⁹⁴

Aucun cadrage trop court ou trop serré (*aucune sanction technique*) ne viendra gêner ou diriger de quelques manières, la progression ou le déplacement physiques des acteurs.

Le résultat qui en découle, est une série de mouvements, de confrontations, de rencontres qui généreront du sens et *donc* du discours qui n'étaient pas forcément prévus au départ de l'action, du moins au stade l'écriture.¹⁹⁵

La question de la direction d'acteurs fera l'objet d'une étude plus précise dans les pages suivantes, lorsque nous aborderons la méthode de travail utilisée par le cinéaste.

Revenons-en pour l'heure au sujet qui anime notre réflexion et qui a été soulevé dans la dernière citation d'Alain Philippon : la mise en place d'*un dispositif filmique adéquat*, « *propice à l'avènement de la vérité* ».

Le plan-séquence est un choix de filmage qui contient l'idée d'une liberté accordée aux acteurs, dont la mission est de donner vie à leur personnage.

Cela dit, si le plan-séquence est utilisé pour offrir aux corps, une marge d'expression maximale, il pourra être remonté de manière à re-dynamiser ou à donner un sens nouveau à la scène en question.¹⁹⁶ Le montage organise d'autres mouvements sur les bases des déplacements physiques internes qui seront donc, par la suite, re-découpés et montés, de manière à restructurer la scène.

Le plan-séquence est *une des nombreuses conditions mises en place et propices à*

¹⁹⁴ Alain Philippon, *A nos amours*, op. cit., p. 23.

¹⁹⁵ L'idée d'un corps libre, se mettant en scène lui-même de manière instinctive sans aucune direction, se retrouve dans beaucoup d'entretiens consacrés à l'auteur qui revient souvent sur sa méthode de travail qui y est pour beaucoup dans le résultat des déplacements créatifs des personnages. « - D. P. : Vous aimez casser les scènes par des ruptures de rythme en provoquant les réactions-surprises des comédiens. - M. Pialat : Si tout se passe bien, il s'instaure une sorte de mise en état des acteurs avec un non-dit avant certaines scènes. J'ai même réussi à le faire pour moi et à oublier que je mettais aussi en scène. » Danièle Parra, « Entretien avec Maurice Pialat » in *La Revue du cinéma* n°389, décembre 1983.

¹⁹⁶ « - A. P. : Au tournage, le plan-séquence est fondamental. Mais Maurice Pialat ne semble pas avoir la religion du plan-séquence en tant que tel, puisqu'il n'hésite pas à le remonter... - Y. Dedet : Tout à fait. Sur le tournage, c'est le temps réel qui fait grimper la sauce. Une vraie accélération ou une vraie descente se passe dans le temps. Après au montage, on essaie d'en retrouver la ligne en enlevant, dans un premier temps, ce qui est mauvais, et en essayant de glisser d'un sentiment à un autre, ou d'un geste à un autre. » Alain Philippon, « Entretien avec Yann Dedet » in *A nos amours*, op. cit., p. 113.

l'avènement de la vérité ; il est l'un des moyens de provoquer les dérapages, les pertes de contrôle physiques qui généreront cet état de *dessaisissement* qui donne tout son sens et sa singularité à la narration.

Quelques fois, chez Pialat, on ressent donc ce refus de couper ; cette absence de découpage est utilisée pour reconstituer la vie ou le sens d'une scène, dans son intégralité. On ressent cette volonté de laisser totale liberté à l'acteur, dans son expression et son jeu.

Notons toutefois deux aspects relatifs à l'utilisation du plan-séquence : non seulement, le cinéaste utilise le plan-séquence pour laisser le corps s'exprimer dans un temps qui lui appartient mais le plan-séquence est également utilisé pour ne pas créer de confusion au sein d'une construction spatiale qui pourra être de temps en temps éclatée, comme nous l'aborderons prochainement.

Pour reprendre l'idée d'une liberté accordée aux acteurs, disons pour commencer que cette liberté est le résultat d'un choix de mise en scène assez fréquente chez le cinéaste. Ce dernier laisse vivre son acteur dans le champ et refuse de couper tant que l'expression émotionnelle (un regard, un geste, le déplacement d'un corps, etc.), *l'étincelle*, *l'instant physique*, le *moment d'éternité* n'ont pas envahi et créé le plan. Couper serait synonyme de rupture et de cassure par rapport à l'intensité physique si fructueuse pour la séquence.

Pas question de *charcuter* une scène où les corps semblent d'eux-mêmes prendre en main le sens du récit. *Hors du temps et hors de l'espace*, l'important est d'apporter un sentiment de vécu, de réel, de « *cela se passe « ici et maintenant* », sous nos yeux et dans quelques minutes *cela sera fini* ».

La simple présence du corps au sein de l'image, le sentiment indescriptible d'une force et d'une magie liées à une sorte d'*immédiateté physique* au cœur de la scène, nous interpellent.

Le plan-séquence nous offre la vision d'un corps qui se structure et se déstructure devant nos yeux, immédiatement, *en direct*, sans aucun recours au plan de coupe qui stopperait toute transformation active et immédiate de l'être. Le plan-séquence permet d'instaurer une « *homogénéité spatiale* », *un étirement spatio-temporel* dans lequel le corps peut *s'étendre, se défouler, se consumer* sans que le montage ne vienne détruire une certaine vérité, un certain état psychologique du personnage au *moment* où il est filmé.¹⁹⁷

On comprend alors l'importance du temps généré et véhiculé par le corps.¹⁹⁸

Aucune notion de temps n'apparaît clairement et c'est le corps, par ses mouvements, qui *cristallise* un moment précis.

Sa présence est le *support temporel* de la narration ; de lui, se dégage une temporalité proche de l'instant, du « moment » présents. Cette temporalité du

¹⁹⁸ Cette idée nous est notamment venue à la lecture des écrits de Jean-Louis Schefer qui a travaillé sur le corps en tant que véhicule d'une temporalité permettant l'identification spectatorielle. Le corps est l'empreinte du temps qui passe ; il est le réservoir des intentions et des bouleversements humains. Jean-Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, op. cit..

plan-séquence (dans un certain espace donné) est donc l'alliée du réalisateur dans son désir de capturer l'*instant fugitif* et émotionnel de l'acteur.¹⁹⁹

Dans *A nos amours*, Robert, le frère de Suzanne n'aura de cesse de répéter (lors du repas final), qu'en art, c'est le « moment » qui compte et qui doit être recherché.

« *Ce qui compte, ce qui m'intéresse, c'est le « moment »* » dit-il à l'assemblée.

Par « moment », on peut comprendre *l'éternité de l'instant présent* si difficile à capturer.

Nombreux sont les « moments » où justement, Antoine (*Le Garçu*) est filmé en train de jouer. Son corps évolue dans le champ et les gestes de l'enfant sont filmés sans qu'aucune action ne soit avortée ou privée d'un déroulement qui auraient pu disparaître au découpage lors du tournage ou lors du montage.

Au bord de l'eau, sur l'île Maurice, on attend qu'un événement se produise ; mais la longueur des plans *désigne* le corps de l'enfant (souvent au centre du champ) comme *le seul sujet* de la séquence. Il joue sur une barque, puis sur la plage. Son corps en mouvement devient la seule et unique expression de ce début de film.

Même Gérard (son père), ne comprendra pas cette situation qui lui semble être interminable et qu'il veut bouleverser en allant le voir presque violemment.

Le corps d'Antoine dirige donc la caméra qui suit ses mouvements sans en perdre une miette. La caméra s'efface au profit du corps d'Antoine dont les déplacements au sein du champ seront filmés dans leur intégralité grâce au plan-séquence qui donnera une *consistance temporelle et spatiale* à la scène.

A la garderie, lorsque Antoine court dans le parc, la caméra le suit sans coupure. Le cinéaste aurait pu choisir plusieurs angles de prises de vues pour découper cette longue course solitaire. Il n'en est rien. Un plan-séquence en caméra portée apporte une liberté et donne une importance à ce corps qui devient le pivot central du plan. C'est lui qui nous

¹⁹⁷ Un texte d'André Bazin appuie avec force l'idée soulevée dans notre réflexion. Dans « Montage interdit », ce dernier explique que le plan-séquence est une figure filmique garante d'une vérité, d'un réalisme synonymes d'« homogénéité spatiale ». Si montage il y a, alors les prouesses et les relations accomplies et entretenues par les personnages des films pris comme exemple dans son article (les animaux du réalisateur Albert Lamorisse notamment) n'ont plus le même sens et le même impact sur le spectateur qui adhèrera davantage à la scène et à l'exercice qui s'y déroule grâce à l'utilisation du plan-séquence ou du respect d'une certaine contiguïté physique du cadrage. Mais le plan-séquence s'accompagne souvent pour cela d'une utilisation de la profondeur de champ que l'on observe évidemment chez Orson Welles. « « Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit. » Il reprend ses droits chaque fois que le sens de l'action ne dépend plus de la contiguïté physique, même si celle-ci est impliquée. » André Bazin, « Montage interdit » in *Qu'est-ce que le cinéma*, op. cit., pp. 49-61.

¹⁹⁹ « (...) Les plans-séquences qui se suivent sont vécus comme autant d'épreuves de vérité. Pas question de se protéger, même derrière une formidable technique : la durée du plan aura toujours raison d'eux. Pas question même de se sauver dans 'l'action-out'. Parce que 'l'action-out' suppose le montage (qu'on coupe une fois le climax atteint), alors que là, la caméra continuera d'enregistrer, (...) quitte à prendre l'acteur en pleine chute, en pleine descente. Les acteurs de Godard se défont pendant la prise, sous nos yeux, comme « en direct ». L'acteur chez Cassavetes, n'a qu'une solution : se donner, s'exposer totalement, se mettre à nu. » Hervé Le Roux, « L'être chair » in *Cahiers du cinéma* n°389, novembre 1986.

guide, que l'on suit, qui nous déplace. Le découpage aurait placé le spectateur en position plus *autoritaire*, plus *maîtrisée*, alors que sans découpage, le corps acquiert d'office une liberté sans que plusieurs plans ne l'emprisonnent ni n'effacent ce sentiment de gaieté présent à ce moment là. Dans ce cas, le spectateur devient *l'esclave* du corps de l'enfant. L'absence du découpage lui retire *toute position de force* qui aurait pu lui être attribuée par le découpage et la *maîtrise* des points de vues alors diversifiés. Le corps prend place dans le champ et la caméra est mise à son service et non l'inverse.

Mais cette impression de suivre un corps et d'être guidé par le personnage, nous ramène également à la vaste question du point de vue au cinéma. Dans la scène du jardin public (*Le Garçu*), la caméra (en travelling) donne au spectateur une place d'observateur discret, distant mais pas forcément invisible puisque l'enfant peut à tout moment se retourner et prendre à partie le cadreur qui tente de ne pas se faire remarquer. Le spectateur est un témoin de la situation que vit alors l'enfant, qui pourra à tout moment, l'interpeller et changer son statut *confortable* de « regardeur invisible ».²⁰⁰

Cependant, si le plan-séquence permet de suivre un corps en lui accordant une certaine liberté d'action et s'il donne à la séquence *une véracité et un certain réalisme temporels*, il est également utilisé pour construire le *bloc-narratif* si présent chez l'auteur. Ce *bloc*, résultat de plusieurs plans (souvent des plans-séquences), se constitue d'une action qui a souvent un début et une fin bien prononcés comme si une action ou un événement devaient être filmés non seulement sans coupure (c'est le propre du plan-séquence) mais également dans leur intégralité (avec un début et une fin). On retrouve chez Pialat cette même envie que l'on décelait chez Keaton à propos de la représentation du corps. Comme l'explique Vincent Amiel, l'absence de découpage permet chez le cinéaste américain d'explorer et de montrer le challenge, le défi physiques ; cette absence donne au corps une dimension où on le voit se consumer à mesure qu'il se déplace. *Il se recharge, se recharge, se compose, se décompose et se recompose* dans un mouvement continu (sans interruption) qui, parce qu'il est justement continu, parvient à donner une dimension sensible et physique à la scène.

On retrouve ce défi physique chez Pialat dans les bagarres où justement le fait de ne pas couper et de privilégier le plan-séquence, donne à la scène un « effet de direct » impressionnant. Les dépressions de la mère dans *A nos amours* ainsi que ses excès de violence et de désespoir sont toujours ininterrompus ; cette durée donne une contenance et une gravité qui n'existeraient pas si le personnage avait été coupé dans sa crise. L'impression d'une « performance » physique au coeur de la scène se vérifie à chaque fois que l'acteur a la possibilité de s'exprimer devant nos yeux (nous reviendrons sur cette idée de « performance physique » en toute fin de partie, lorsque nous évoquerons la thématique du personnage et de sa construction au sein de la fiction).

Chez Keaton, « lorsque la silhouette frêle de cet homme se trouve entraînée trop loin, flirtant avec le danger ou la folie, irrésistiblement aimantée par d'autres corps ou d'autres mouvements, sa fulgurance propre ne peut être rendue par

²⁰⁰ Joël Magny, « Et au cinéma, on focalise aussi ! » in *Le Point de vue - De la vision du cinéaste au regard du spectateur* -, Editions Cahiers du cinéma et Centre National de Documentation pédagogique, Collection les petits Cahiers, Saint-Germain-du-Puy, 2001, pp. 58-62.

aucun découpage articulé, par aucune focalisation. Il faut alors que la succession des plans échappe à l'ordre du discours, pour approcher de la contemplation, ou de la communion. Et donc, tout simplement, que cette succession soit réduite à l'unité : unité d'espace, unité de temps, unité de geste. Sinon, l'on peut montrer toutes les acrobaties que l'on veut, toutes les fantaisies ou fantasmagories, elles seront toujours soumises à l'idée, réduites à la performance ou au gag. Le sentiment du corps, lui, épouse cette sorte d'emballage que la continuité du plan est la seule à donner à voir. (...) S'il s'agit d'un impensable, effectivement, c'est dans le sens d'une vérité du corps qui n'appartient qu'à lui, et ne pourrait transiter par l'intellect. Or, si l'on veut que le geste ne se réduise pas à son idée, il ne peut être question d'en passer par sa décomposition fonctionnelle, laquelle privilégie nécessairement un accès intellectuel. Lorsqu'il s'agit de donner à sentir la démesure de la course, la précision du mouvement, l'épuisement et l'essoufflement dans ce qu'ils ont de proprement physique, le découpage est inadéquat. »²⁰¹

Chez Pialat, la construction narrative est, comme nous l'avons vu précédemment, le résultat d'une accumulation verticale de grands blocs spatio-temporels autonomes (sans véritables liens structurels) les uns vis-à-vis des autres. Cependant, au sein de ces blocs, le plan-séquence vient s'imposer et apporter une temporalité précise à la séquence en question. Alors que cette succession de grands blocs nous empêchait d'envisager toute temporalité globale du récit, le plan-séquence vient quelques fois stopper ou plutôt marquer le déroulement narratif par la révélation d'une temporalité proche du « moment présent ».

Nous verrons dans la troisième partie de notre travail que Pialat *joue* souvent avec la logique et le déroulement spatio-temporels du récit. Il déconstruit et éclate la narration ; en ce sens, le plan-séquence est un moyen d'y renoncer de temps à autre, afin de garder *la vérité continue* d'une action.²⁰²

Prenons un exemple précis. Dans *Le Garçu*, Sophie et Gérard partent en Auvergne pour voir le père de ce dernier au seuil de sa mort. Ils repartent quelques jours après à Paris. Sophie laisse Gérard devant chez lui et repart chez elle en voiture.

Gérard se dirige vers sa porte d'entrée et avant qu'il ne l'ouvre, le plan est soudainement coupé ; suit alors un autre plan (de profil) où l'on voit une porte d'entrée

²⁰¹ **Le morcellement du corps par le montage et les enjeux généraux du découpage pour ce dernier sont largement abordés dans le chapitre de Vincent Amiel cité précédemment. Vincent Amiel, « Renoncer au découpage » in *Le Corps au cinéma, op. cit.*, pp. 108-114.**

²⁰² « Au-delà du découpage, à l'inverse, c'est à une autre synthèse qu'invitent les morcellements de Bresson et Cassavetes. Leur paradoxal rapport à l'unité élimine également toute hypothèse préconçue, toute articulation mécaniste. C'est dans le principe du montage qu'il faut chercher une explication (cf. quatrième chapitre de notre première partie). Car le montage, opération d'assemblage a posteriori, ne peut, dans un premier temps, que prendre en compte des gestes saisis hors du projet ou de l'idée, pour les utiliser dans la lumière du seul mouvement, et poser celui-ci dans son autonomie ; dans un second temps, la juxtaposition de ces éclats leur donne, en tant qu'éclats, un statut essentiel. (...) Commencés trop tard, coupés trop tôt, les plans qui composent ces films cueillent le geste dans son arbitraire, et systématisant le procédé, hissent au rang de principe la perception fragmentaire. » Ibid., p. 112.

vue de l'intérieur d'un appartement. Logiquement, on s'attend à ce que ce soit Gérard qui entre avec son sac puisque le plan précédent le montrait prêt à entrer chez lui. Or, ce n'est pas lui qui rentre mais Sophie qui pousse la porte d'entrée de son appartement ; mais, l'auteur va encore plus loin puisqu'il nous montre que cette entrée n'a pas lieu le soir de son retour d'Auvergne. En effet, elle rentre, accompagnée d'Antoine et Jeannot qui n'étaient pas présents lors de ce voyage. Cette entrée dans l'appartement a donc lieu quelques jours ou quelques mois après le périple auvergnat qui s'est bel et bien terminé avec le plan où l'on voyait Gérard se rapprocher de la porte de chez lui. Non seulement le cinéaste montre que ce n'est pas Gérard qui entre et déconstruit donc l'espace en montrant Sophie en train d'entrer chez elle, mais en plus, il montre que cette entrée n'a pas lieu le soir du retour d'Auvergne puisqu'elle est accompagnée par Jeannot et Antoine. Il *brouille la construction (du moins une certaine logique spatio-temporelle)* et décompose à deux niveaux : au niveau spatial (Sophie succède à Gérard dans son entrée chez lui) et au niveau temporel (la présence de Jeannot et Antoine montre bien que l'arrivée de Sophie chez elle a lieu, bien après son retour d'Auvergne).

Le plan-séquence est justement le moyen utilisé par le cinéaste pour éviter toute confusion sur le déroulement d'une action ou d'un moment-clé de la narration ; sans coupure ni découpage, il n'y a aucun doute sur la construction ou la perception temporelles et sur la logique spatiale de la scène.

Ainsi, pour poursuivre sur notre voie, prenons l'exemple où justement le plan-séquence est utilisé pour marquer l'exactitude de l'« ici et maintenant ».

Un plan large dans la garderie propose l'arrivée de Gérard et Sophie qui viennent récupérer Antoine, fatigué à la suite d'une *dure* journée. De leur entrée dans cet établissement jusqu'à leur sortie dans la rue et leur départ en voiture, la caméra filmera *en continu*, leurs déplacements sans qu'aucune coupure ne vienne rompre l'action. Gérard et Sophie disent bonjour à leur fils. Ils sortent tous les trois vers le vestiaire ;

les parents habillent leur enfant, récupèrent son 'doudou', descendent les escaliers et montent dans la voiture après un dernier changement (Sophie passera à l'arrière avec Antoine).

Pourquoi avoir filmé aussi longtemps ? Pourquoi ne pas avoir découpé ? Cette scène est très réaliste parce que le plan-séquence révèle la longueur d'une situation construite essentiellement autour d'un enfant fatigué dont les gestes et regards en sont la seule et véritable matière. Le plan-séquence propose l'intégralité de l'action sans que l'on puisse se poser la question de savoir si les plans sont liés les uns aux autres (puisque'il n'y a qu'un seul plan). L'utilisation du plan-séquence apporte sans nul doute du réalisme à la scène.

Dans cet espace-temps qui leur est accordé, les acteurs ont simplement le rôle, le devoir ou la possibilité d'« être »...

« Si le montage avait, à la fin des années 60, une histoire complexe qu'en faisait une valeur potentiellement contradictoire, la durée était unanimement associée au plan-séquence, et à la réflexion « ontologique » à son propos qu'avait inaugurée André Bazin. Le plan long, tel que le cinéma l'héritait des 'Ambersons' et de 'Little Foxes', tel qu'il avait été enrichi par le cinéma direct (avec

notamment la caméra portée), était toujours associé à un désir de réalisme. Si le plan était long, c'était forcément pour capter quelque chose du réel, que ce soit sur l'acteur, sur la situation dramatique, sur les personnages (...). Sans doute quelque chose est-il capté du réel, à tout le moins la durée, le sentiment du temps qui passe et s'installe entre les gens – mais ce quelque chose reste vague, diffus, énigmatique. A l'issue du plan, nul résultat psychologique assuré, nulle certitude sur l'avenir des personnages ni du récit : rien de capitalisable. On a bien eu du réel, mais consommable, sans reste. »²⁰³

Jacques Aumont évoque la part de réalisme liée au plan-séquence. Le personnage comme son comportement se *fabriquent* sous nos yeux sans qu'un événement ou qu'une action majeure ne soient forcément présents au sein du récit.

Pialat utilise le plan-séquence non pour ce qu'il apportera à la narration (au développement de l'histoire) mais pour ce qu'il apportera « en réalisme » à la scène.

Le plan de la garderie évoqué précédemment (Gérard et Sophie vont chercher leur fils) en est un exemple. Qu'apporte ce passage à l'histoire globale ?

Rien si ce n'est un moment où les personnages donnent l'impression (plus que d'habitude, lorsque le découpage s'impose) d'être ensemble, soudés, en train de se construire, d'évoluer face à nous (spectateurs) dans un temps et un espace uniques et homogénéisés.

Ainsi, le plan-séquence offre au personnage la possibilité de se *construire*, de progresser, d'avancer, *en direct*, face à nous. Le corps trouve dans le plan-séquence le moyen de vivre *entièrement* ses déplacements, sans tricherie aucune.

Cela étant, lorsque le plan-séquence n'est plus (lorsque le montage vient le fragmenter pour reconstruire une séquence composée alors de plusieurs plans), Pialat comme beaucoup d'autres cinéastes, a le souci de retrouver une *unité sensible* par le biais du corps. C'est ce que nous avons vu dans les dernières pages de notre première partie et c'est ce que nous survolerons à nouveau grâce aux écrits de Vincent Amiel.

« Mais d'autres, chez qui le corps, peut-être, occupe une place moins essentielle, laissent au montage le soin de proposer une identique « unité fragmentaire » : Godard, Kieslowski, Welles d'une certaine manière. Chez les uns comme les autres, le montage par fragmentation ne se traduit pas par une succession de petits bouts (qui seraient le fait du découpage) mais par l'affirmation réitérée de l'existence et de l'importance des « jambes de fourmi » pascaliennes. Ce que le montage substitue à la succession mécaniste du découpage, c'est le sentiment de simultanéité, d'un ordre différent du temps non soumis à la stricte chronologie. (...) De sorte que, paradoxalement, c'est de cette opération sur le vif des images que naît le sentiment d'une dimension synthétique qui échappe à l'organisation chronologique ou mécaniste de la représentation. Et ce qui est vrai pour le montage en général l'est particulièrement rapporté au corps, auquel il confère une unité sensible, par accumulation d'éclats et de rythmes qui échappent chacun à l'hypothèse d'une instrumentalisation préconçue. »²⁰⁴

²⁰³ Jacques Aumont, « Les causes perdues » in Maurice Pialat, *L'enfant sauvage*, op. cit., p. 110.

²⁰⁴ *Ibid.* pp. 112-113.

Mais si nous avançons juste avant que le plan-séquence n'apportait rien d'un point de vue narratif, il existe des moments où l'action se fonde justement sur la longueur temporelle qu'offre le plan-séquence.

Dans *A nos amours* par exemple, les corps comme chez John Cassavetes sont mis à l'épreuve du réel. Ils ne peuvent être *recupérés, sauvés* par la technique ; l'acteur évolue sur la longueur, dans un temps et un espace qui le relie, quoi qu'il fasse, à son environnement.

La séquence de bagarre où Robert, Betty et Suzanne se battent violemment pour la deuxième fois en est l'un des meilleurs. Ainsi, s'il y avait eu découpage, posons-nous la question de savoir si la scène aurait pu avoir la même intensité et la même force (qu'avec l'utilisation du plan-séquence).

Tous trois sont présents dans la salle à manger. En quelques minutes, on assiste à de véritables chocs corporels. Suzanne arrive le sourire aux lèvres et repart battue et les larmes aux yeux. La mère, calme au départ, devient en quelques secondes, complètement hystérique et incontrôlable alors que le frère tombe dans une nervosité extrême...et ce, sous nos yeux, sans coupure, pour que les corps s'activent (car c'est bien d'une mise en action soudaine dont il faut parler), sans l'aide du découpage et à fortiori du montage.²⁰⁵

Gilles Deleuze a écrit un texte d'une importance immense dès lors que l'on se penche sur le sujet du mouvement. Il a notamment exprimé l'idée selon laquelle le mouvement peut jaillir de l'intérieur du plan ; ainsi, le « plan » est le « mouvement » même du cinéma où s'entrecroisent constamment les changements et déplacements générés par les notions d'espace et de durée. Le plan est un « tout », un « tout » qui se divise de sous-parties, soit de sous-mouvements internes qui n'ont de cesse de s'entrelacer et de se percuter. Le plan-séquence est donc un « tout », une « unité fragmentaire » composée de déplacements physiques internes qui imposent de nouveaux rapports au temps et à l'espace ; mais le plan-séquence a justement pour vocation (contrairement au montage dont la vocation serait de reconstruire ou de retrouver cette unité par le découpage) de réunir ces déplacements sous une seule et même perception

spatio-temporelle.

« Le plan en général a une face tendue vers l'ensemble dont il traduit les modifications entre parties, une autre face tendue vers le tout dont il exprime le changement, ou du moins un changement. D'où la situation du plan, qu'on peut définir abstraitement comme intermédiaire entre le cadrage de l'ensemble et le montage du tout. Tantôt tendu vers le pôle du cadrage, tantôt tendu vers le pôle du montage. Le plan, c'est le mouvement, considéré sous son double aspect :

²⁰⁵

« Le découpage est la détermination du plan, et le plan, la détermination du mouvement qui s'établit dans le système clos, entre éléments ou parties de l'ensemble. Mais, nous l'avons vu, le mouvement concerne aussi un tout, qui diffère en nature avec l'ensemble. Le tout, c'est ce qui change, c'est l'ouvert ou la durée. Le mouvement exprime donc un changement du tout, ou une étape, un aspect de ce changement, une durée ou une articulation de durée. Ainsi, le mouvement a deux faces, aussi inséparables que l'endroit et l'envers, le verso et le recto : il est rapport entre parties, et il est affection du tout. » Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement - Cinéma 1 -*, op. cit., p. 32.

translation des parties d'un ensemble qui s'étend dans l'espace, changement d'un tout qui se transforme dans la durée. Ce n'est pas seulement une détermination abstraite du plan ; car le plan trouve sa détermination concrète dans la mesure où il ne cesse d'assurer le passage d'un aspect à l'autre, la ventilation ou la distribution des deux aspects, leur conversion perpétuelle. Reprenons les trois niveaux bergsoniens : les ensembles et leurs parties ; le tout qui se confond avec l'Ouvert ou le changement dans la durée ; le mouvement qui s'établit entre les parties ou les ensembles, mais qui exprime aussi la durée, c'est-à-dire le changement du tout. Le plan est comme le mouvement qui ne cesse d'assurer la conversion, la circulation.

*Il divise et subdivise la durée d'après les objets qui composent l'ensemble, il réunit les objets et les ensembles en une seule et même durée. Il ne cesse de diviser la durée en sous-durées elles-mêmes hétérogènes, et de réunir celles-ci dans une durée immanente au tout de l'univers. »*²⁰⁶

Aussi, dans le (et grâce au) plan-séquence, la *dégradation* physique est beaucoup plus intense, longue et *sensible* pour le spectateur si elle a lieu véritablement dans la durée, dans un temps presque interminable (pour ne pas dire *insoutenable*), qui défile au rythme de l'action vécue par les personnages.

C'est cette action (son début, son déroulement et sa fin) qui détermine la durée du plan et non, la durée du plan qui détermine l'action.

N'est-ce pas dans cette *simple* idée que se situe la *clé* de notre quête du réalisme 'pialatien' ? L'épreuve du réel pour ces corps n'est-elle pas la source du réalisme filmique chez Pialat ?

Dans *A nos amours*, on retrouve à plusieurs reprises l'effet de *création immédiate* par le corps, alors (*sur*)présent dans la scène.

Reprenons la scène de la robe déjà évoquée auparavant pour l'une de nos études précédentes.

Après le départ du père, Suzanne constate dans sa chambre que sa mère a fouillé et jeté une de ses robes.

En colère, la jeune fille se rend dans le salon où l'attend sa mère. Commence alors la dégradation des rapports humains orchestrée par la mise en place d'un long plan-séquence.

²⁰⁶ Ibid., pp. 33-34. Mais pour aller plus loin et engager d'ores et déjà notre réflexion sur la voie d'une association entre le plan-séquence et la profondeur de champ, citons à nouveau Deleuze qui, dans son autre ouvrage, évoque la notion de « centre » chez Orson Welles ? Chez ce dernier, la combinaison « plan-séquence/profondeur de champ » s'accompagne forcément d'une re-définition du centre du plan, son point de gravité et d'équilibre. « (...) le plan-séquence à profondeur de champ marque puissamment les volumes et les reliefs, les oppositions et les combinaisons du clair et de l'obscur, les violentes zébrures qui affectent les corps quand ils courent dans un espace de claire-voie (...). On pourrait dire que Welles faisait subir à la notion de centre une double transformation qui fondait le nouveau cinéma : le centre cessait d'être sensori-moteur, et, d'une part, devenait optique, déterminant un nouveau régime de la description ; d'autre part, en même temps, il devenait lumineux, déterminant une nouvelle progression de la narration. » Gilles Deleuze, *L'Image-temps - Cinéma 1* -, op. cit., pp. 186-187.



Au fond (profondeur de champ) de l'appartement, Robert et une ouvrière travaillent alors que *devant* (le champ est en effet composé d'un premier espace et d'un second), Suzanne demande des comptes à sa mère, silencieuse. La caméra ne bouge pas et ne bougera d'ailleurs jamais. Ainsi, la mère s'en va dans le fond vers son fils (la caméra ne la suit pas) et Suzanne reste dans son camp, dans la première partie de la pièce.



Se dessinent alors deux camps bien distincts (celui de la mère et du frère, c'est-à-dire l'atelier en profondeur de champ) et celui de Suzanne (celui de la salle à manger).

L'enjeu de la séquence se situera sur les allers et retours de la mère dans un camp

puis dans l'autre, pour démontrer qu'elle est encore chez elle et qu'elle peut faire ce qu'elle veut (y compris se débarrasser, si elle le désire, des affaires de sa fille). Tout déplacement du corps d'un camp à l'autre est une forme de création narrative interne pour la séquence en question. Aucun dialogue ne peut venir expliquer mieux que ces déplacements physiques, les enjeux de cette scène, basés sur un règlement de compte familial et sur la volonté de s'approprier un ou plusieurs territoires.

La mère s'en va, revient provoquer sa fille, repart sous les yeux inquiets de son fils. Puis d'un seul coup, elle saute sur sa fille pour la frapper ; le plan-séquence qui propose un cadre immobile, s'enrichit des mouvements explosifs physiques des personnages. Les allers et retours de la mère (non coupés par le découpage ou le montage) mettent sous tension cette scène ; on sent petit à petit que la violence et l'instabilité des corps s'installent et sans changer de point de vue, ni de taille de plan, la caméra filme l'*explosion* de la femme qui *craque* sous nos yeux. Un effet de « *spectateur, tu es là au bon moment pour voir cette crise de nerfs tant attendue et tant sollicitée par la caméra qui ne s'est pas arrêtée de tourner* » est présent dans cette séquence.

Le mouvement continu du corps de la mère, apporte à ce personnage une fragilité renforcée par l'effet de durée du plan-séquence, qui sera toutefois coupé lors du passage à une autre phase : celle de l'hystérie complète. Pialat choisira de couper pour montrer sous le même angle un autre moment de la crise ; cette crise sera fragmentée pour différencier et donner de l'importance aux multiples étapes de ce moment vécu par les différents personnages - (1) montée en tension, (2) explosion et (3) *hystérisation* du corps -.

Avec Pialat, le corps se transforme devant nos yeux et le changement apparaît au sein du plan (séquence) qui devient *mobile* non plus par un mouvement de caméra (*mobilité externe*) mais bien par un déplacement physique au sein du cadre (*mobilité interne*).

« En opérant ainsi une coupe mobile des mouvements, le plan ne se contente pas d'exprimer la durée d'un tout qui change, mais ne cesse de faire varier les corps, les parties, les aspects, les dimensions, les distances, les positions respectives des corps qui composent un ensemble dans l'image. L'un se fait par l'autre. C'est parce que le mouvement pur fait varier par fractionnement les éléments de l'ensemble à des dénominateurs différents, c'est parce qu'il décompose et recompose l'ensemble, qu'il se rapporte aussi à un tout fondamentalement ouvert, dont le propre est de « se faire » sans cesse ou de changer, de durer. Et inversement. C'est Epstein qui a le plus profondément, le plus poétiquement, dégagé cette nature du plan comme pur mouvement, le comparant à une peinture cubiste ou simultanéiste : « Toutes les surfaces se divisent, se tronquent, se décomposent, se brisent, comme on imagine qu'elles font dans l'oeil à mille facettes de l'insecte. Géométrie descriptive dont la toile est le plan du tout. Au lieu de subir la perspective, ce peintre la fend, entre en elle. (...) A la perspective du dehors il substitue ainsi la perspective du dedans, une perspective multiple, chatoyante, onduleuse, variable et contractile comme un cheveu hygromètre. » »

207

²⁰⁷ *Ibid.* p. 38.

Choisir le plan-séquence, c'est avant tout faire confiance aux corps (à leurs déplacements) et à leurs *chocs* ; c'est également solliciter la crise, celle qui naîtra devant nos yeux et qui sera provoquée sur la longueur, dans un temps et un espace donnés.

Le fait de découper, de segmenter davantage la confrontation, comme cela aurait pu être le cas dans l'exemple étudié auparavant, aurait probablement détruit la continuité, l'impression que l'action est *en train de se faire sous nos yeux*, l'intensité, la dégradation progressive de la lutte et aurait sûrement éliminé toute « théâtralisation », toute *montée en puissance* de la scène en question, qui trouve un excès de violence en son point ultime, grâce à la construction d'une durée et d'un espace, propices à cette évolution.

Pour faire le lien avec les réflexions qui vont suivre, prenons un dernier exemple précis qui semble mêler certains choix filmiques indissociables les uns des autres, lorsque l'on évoque l'idée d'une construction basée sur le plan-séquence.

Chez Renoir ou Welles, le plan-séquence s'accompagne souvent d'une grande profondeur de champ de manière à conserver une certaine *continuité de l'espace dramatique et de sa durée*²⁰⁸.

Dans *Van Gogh*, une scène précise répond à cette exigence.

Marguerite revient chez elle après avoir passée la journée dans les champs avec Vincent Van Gogh. Son père l'attend et commence à discuter à table avec cette dernière.



Le cadre est fixe et assez large. Les deux personnages s'expliquent et commencent

²⁰⁸ Nous empruntons une fois de plus cette formule à André Bazin que nous retrouvons également dans l'un de ses textes qui aborde la question de « l'évolution du découpage cinématographique depuis le parlant ». Chez Luchino Visconti ou Orson Welles par exemple, « embrasser la totalité de l'événement, se traduit par la profondeur de champ et d'interminables panoramiques. » Cf. intégralité de cette partie d'article in *Qu'est-ce que le cinéma*, op. cit., pp. 71-80.

à faire des allers et retours vers le fond. L'espace est toutefois bien délimité.

Une première pièce en avant est séparée d'une autre pièce visible à l'arrière, par le hall d'entrée et les escaliers qui montent au premier étage (à droite). La porte ouverte sur cette autre pièce et son embrasure accentuent l'effet de profondeur de champ. Tout d'un coup, Marguerite se dirige sur la droite du cadre et se place contre le mur à la limite du hall. Son père la suit et apprend de sa bouche qu'elle est amoureuse du peintre. Les corps sont proches et le cadre s'est légèrement resserré. S'en suivent alors des reproches sur les soi-disant idées libérales du père, qui n'est pas prêt à les appliquer à la vie de sa propre fille.

Lors de cette discussion, la caméra bougera très peu ; elle restera fixe avec un angle de prise de vue assez large pour permettre de voir intégralement les déplacements des personnages énervés et prêts à bondir (l'un sur l'autre). Cela dit, lors de la confrontation verbale, la caméra se rapprochera des visages pour insister sur la nervosité des personnages à ce moment précis de la discussion. A tout instant, grâce au plan-séquence, on peut s'attendre à ce que les corps s'échappent pour accentuer leur liberté ou leur force.



Il n'en sera rien ; les corps restent à leur place, dans le champ comme si l'arène était bien définie (par les murs de chaque côté et par la profondeur de champ) et que la bataille ne pouvait avoir lieu ailleurs.

Puis, soudainement, toujours dans ce même plan, surgit du hors-champ gauche, Vincent Van Gogh qui surprend la famille Gachet en train de se disputer. Comme au théâtre, en plein plan-séquence (on comprend alors que Jacques Dutronc attendait en coulisse le moment d'entrer en scène), ce personnage arrive de l'extérieur pour interrompre la discussion qui commençait à se dégrader. Ainsi, le fait de ne pas avoir coupé et d'avoir conservé une certaine continuité spatio-temporelle amplifie la montée du drame, la dégradation de la dispute et donne un caractère plus incisif et plus inattendu à l'entrée du peintre. Une coupure avant que le peintre entre dans la maison de la famille Gachet aurait éliminé tout effet de surprise, tout *effet d'immédiateté*, de présence dérangeante du peintre qui arrive (alors qu'on ne l'attendait pas), pour mettre un terme à

cette dispute. S'il y avait eu coupure, cette arrivée aurait été préparée (le spectateur aurait plus ou moins été averti qu'il allait se passer quelque chose) et donc l'effet de surprise n'aurait pas eu lieu.

Outre le fait que cette scène connaît une théâtralisation sur laquelle nous reviendrons plus loin, le plan-séquence, ici-même, est indissociable de la profondeur sur laquelle nous nous attarderons également dans les pages suivantes.

André Bazin a remarqué cette association chez certains auteurs qui ont rompu avec un découpage dit « classique » dès 1939.

« La notoriété de Citizen Kane ne saurait être surfaite. Grâce à la profondeur de champ, des scènes entières sont traitées en une seule prise de vue, la caméra restant même immobile. Les effets dramatiques, demandés antérieurement au montage, naissent tous ici du déplacement des acteurs dans le cadrage choisi une fois pour toutes. (...) Et en effet, si l'on recherche un précurseur à Orson Welles, ce n'est pas Louis Lumière ou Zecca mais Jean Renoir. Chez Renoir, la recherche de la composition en profondeur de l'image correspond effectivement à une suppression partielle du montage, remplacé par de fréquents panoramiques et des entrées dans le champ. Elle suppose le respect de la continuité de l'espace dramatique et naturellement de sa durée. (...) »²⁰⁹

La suppression ou l'omission du montage pour un temps, donnent aux corps une liberté d'expression plus grande ou du moins une importance plus nette dans l'intensité dramatique de la scène.

Ainsi, le plan-séquence procure également (pour le spectateur) une sensation de liberté vis-à-vis des corps en mouvement dans le champ ; comme le note André Bazin, le cadrage fixe et la profondeur de champ impliquent (souvent) de la part du spectateur une attitude mentale plus active, « **alors que dans le montage analytique, il n'a qu'à suivre le guide, couler son attention dans celle du metteur en scène qui choisit pour lui ce qu'il faut voir, il est requis ici à un minimum de choix personnel.** »²¹⁰

La liberté existe aussi du côté du spectateur qui a face à lui, un espace plus large et une durée plus grande qu'il devra s'approprier dans sa lecture filmique.

L'effet dramatique de la scène sera à chercher dans le corps même du personnage et dans ses déplacements et non plus dans la construction liée au découpage de la scène en question.

« Il est évident, à qui sait voir, que les plans-séquences de Welles dans Magnificent Ambersons ne sont nullement « l'enregistrement » passif d'une action photographiée dans un même cadre mais, au contraire, que le refus de morceler l'événement, d'analyser dans le temps l'aire dramatique est une opération positive dont l'effet est supérieur à celui qu'aurait pu produire le découpage classique. (...) »

En d'autres termes le plan-séquence en profondeur de champ du metteur en scène moderne ne renonce pas au montage - comment le pourrait-il sans retourner à un

²⁰⁹ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., pp. 73-74.

²¹⁰ Ibid., p. 75.

*balbutiement primitif -, il l'intègre à sa plastique. »*²¹¹

Comme nous l'avons vu, la durée du plan-séquence et l'espace - à la fois vaste et clos - permettent aux corps de s'étendre, de se détendre, de se répandre, voire de s'hystériser, de manière à créer de nouveaux rapports humains (le plus souvent des conflits).

Comme nous allons le voir à présent, cette homogénéité spatio-temporelle s'accompagne fréquemment d'une grande profondeur de champ, qui offrira également aux personnages un vaste champ d'expression, en étant un support idéal, un terrain privilégié à la provocation d'événements le plus souvent inattendus ou non prévus à l'écriture filmique...c'est bien grâce à ce dispositif filmique mis en place chez Pialat, que l'on peut affirmer ainsi que les corps sont mis à l'épreuve du réel...

b) La profondeur de champ ou la genèse du déplacement des corps

Comme André Bazin nous l'a plus ou moins exprimé dans ses écrits,

le plan-séquence chez certains cinéastes (Welles entre autres), s'accompagne souvent d'une profondeur de champ très affirmée au sein du plan.

Quels enjeux découlent de cette association repérable de temps à autre chez Pialat ?

Cette profondeur de champ permet, tout comme le plan-séquence d'ailleurs, d'offrir un vaste espace aux personnages dont les déplacements s'inscriront non seulement dans une large durée continue mais également dans un champ (d'action) à plusieurs dimensions où l'expression physique pourra se développer jusqu'au bout (à savoir que le corps pourra se manifester dans tous ses états).

Un de ces effets relève de la mise en scène picturale que l'on remarque chez l'auteur qui nous intéresse. La profondeur de champ implique en effet un travail sur le positionnement des corps qui n'est pas sans nous rappeler les techniques du peintre qui devra composer sa scène (sa scénographie) sur un espace donné - en l'occurrence la toile -.

Cette profondeur permettra aux corps de « marquer » l'espace, de lui donner une présence et une consistance physique tant dans leurs placements que dans leurs déplacements.

« Voilà donc un premier sens dans lequel le récit, l'événement implique un espace : le spectateur le rapporte toujours à un espace narratif, si l'on entend par là, avec Stephen Heath, la construction d'un réseau imaginaire, et imaginairement spatialisé, où s'accumulent les éléments successifs du récit filmique (Heath parle moins de la mémoire que de l'imaginaire, au sens lacanien, et sans doute pour lui la première ne serait-elle qu'une sorte de positivation du second). Mais en un autre sens, qui n'est qu'un corollaire du premier, on peut dire aussi que tout récit informe l'espace, le marque ; et donc, que tout espace est, au moins virtuellement, marqué par le narratif. Où voir ces marques ? Un peu partout : dans l'usage de la profondeur de champ photographique, dans le jeu des

²¹¹ Ibid., pp. 74-75.

cadres, donc des angles et des distances, et bien sûr dans le corps même, les gestes, les regards des figurants. D'un côté donc, le récit informe l'espace de la représentation ; de l'autre, le récit, tout récit fait vibrer chez son destinataire un certain sens de l'espace. »²¹²

Chez Pialat, ce sens de l'espace se matérialise et se vit par le corps.

La profondeur est utilisée pour « inscrire » au coeur du plan un *état d'être*, une *force de présence*²¹³, un *dispositif physique*, nécessaires à sa composition plastique et à son influence narrative.

Pour de ce qui est de l'influence narrative, la dernière séquence du film *A nos amours* que nous avons étudiée, montre à quel point les deux corps du fond (celui du frère et celui de son ouvrière) comptent dans la composition du champ.

Leur présence structure non seulement l'espace (puisqu'ils remplissent une partie des lieux) mais elle est également une figure narrative dans la mesure où un déplacement quelconque de leur part (provenant de l'arrière plan) peut, à tout moment, redéfinir l'évolution et la nature du conflit que vivent Suzanne et sa mère (en avant plan).

Du placement de ces corps, on imagine grâce à ce vaste espace que, subitement, il peut y avoir « déplacement ». Cette profondeur est donc constructive car elle est une probable source de tension. Elle est un piège grand ouvert et bien visible dans lequel les personnages vont devoir évoluer sans pouvoir s'en échapper.

En effet, à chaque instant, un corps présent et visible dans l'espace, peut sauter sur un autre corps pour l'agresser. Le danger peut survenir à tout moment d'un point précis du vaste espace composé. Dans le cas précis que nous avons évoqué, l'objet du déséquilibre ne vient pas de l'extérieur (du hors-champ) ; il vient du fond de la pièce, de la profondeur. Chez Pialat, l'entrée et la sortie dans la pièce, se définissent par le hors-champ mais à aucun moment l'auteur a recours à ce hors-champ pour surprendre le spectateur et les autres personnages.

²¹² Jacques Aumont, *L'oeil interminable - Cinéma et peinture -*, Editions Librairie Séguier, Toulouse, 1989, p. 137.

²¹³ La (simple) force de présence du corps (c'est-à-dire la présence physique qui se repère avant toute forme quelconque de création dans le champ artistique) est quelque fois abordée d'un point de vue historique au sein de l'ouvrage collectif dédié aux représentations du corps dans les différents champs artistiques. Repérons quelques articles clés avant de proposer un extrait issu du même ouvrage. Catherine Millet, « L'espace du corps », pp. 176-189 ; Chrissie Iles, « Catharsis, violence et aliénation de soi : la performance en Grande-Bretagne de 1962 à 1988 », pp. 284-323 ; Antoine de Baecque, « Le lieu à l'oeuvre. Fragments pour une histoire du corps au cinéma », pp. 354-373. « Oui, le corps est quelque chose de la présence. Ce quelque chose devient un quelqu'un dans l'ordre de la représentation. Un quelqu'un comme on en voit partout, avec des allures vivantes, une dignité constituée, des manières peut-être quelque part ailleurs, loin ou tout près, aussi un sosie, et, pourquoi pas, une armée des ombres de sosies. L'ordre de la présence, qui est tramé de représentations les plus débridées, les plus lâches et grossières, forme le décor ou le fond sur lequel un corps, du corps, s'enlève, s'étire et prend consistance ; il faudrait sans doute plutôt parler d'ambiance que de fond, terme trop picturaliste. La présence est l'ambiance fondamentale du corps, le reste étant littérature. » Vincent Labaume, « Les normes sauvages » in *L'Art au corps - Le corps exposé, de Man Ray à nos jours -*, Collectif conçu et dirigé par Corinne Diserens à l'occasion des expositions *L'art au corps - Le corps exposé, de Man Ray à nos jours -* et *La Mode au corps* qui se sont déroulées à Marseille du 6 Juillet au 15 Octobre 1996, Editions musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, Marseille, 1996.

Lorsque Suzanne vient demander des comptes à sa mère qui lui aurait volé des lettres de Bernard, elle arrive par la porte de gauche (hors-champ latéral), affronte les personnages présents et repart en sortant par la porte. Ainsi, elle ne surgit pas et n'arrive pas par la gauche en surprenant sa mère et en nous surprenant nous aussi par la même occasion. Son trajet d'une pièce à l'autre de l'appartement est montré pour ne pas créer cet effet de surprise.

Le hors-champ est certes utilisé mais il permet l'entrée et la sortie d'un personnage sans que ce dernier n'en profite pour surprendre son entourage. La phase d'expression du corps se situe dans l'espace visible (la profondeur de champ) et non dans l'espace imaginaire du hors-champ (l'invisible). Suzanne entre relativement calmement, s'installe et au fur et à mesure de la discussion qui s'envenime, les corps se déplacent, laissant à la profondeur de champ le soin de créer la tension.

En effet, lors de cette dispute, le frère est *bien* visible dans le fond (son regard tourné vers nous accentue sa position) et c'est au sein même de cette pièce qu'il y aura bagarre. En ce sens, la profondeur devient un lieu de tension car il définit un camp (celui de son *ennemi intime*), qui pourra à tout moment s'en échapper pour venir sur le devant de la scène et se mêler au reste du groupe. Cette profondeur agrandit l'arène, lui offrant différents niveaux et prouvant aussi que la fuite n'existe pas chez Pialat.

Ni Vincent Van Gogh, ni Suzanne ne s'échapperont par le hors-champ lors des bagarres qu'ils vivront avec leur entourage. Ils se déplaceront dans la profondeur et reviendront plus près de la caméra s'il le faut, mais ils ne s'enfuiront jamais. Une fois qu'ils sont dans un lieu, ils y restent, afin d'assumer jusqu'au bout le conflit physique qu'ils co-généreront au sein de cette arène. Seuls, le chaos total ou une coupure nette par le montage, viendront stopper la confrontation.

Ainsi, la valeur dramatique de cette profondeur (penser qu'à tout moment, quelque chose peut arriver du fond et venir déstabiliser le devant de la scène) a été étudiée par André Bazin lorsqu'il évoquait notamment le travail d'Orson Welles. Il s'agit de la *fameuse* analyse du « bouton de porte » placé dans la profondeur qui donne à la scène en question, toute sa puissance dramatique. Dans *Citizen Kane*, on attend que la porte s'ouvre ; notre regard se fixe au loin sur cet objet qui nous interpelle. C'est le cas du frère de Suzanne (*A nos amours*) que l'on voit s'agiter au fond et que l'on imagine capable de surgir *n'importe quand* sur le devant de la scène pour agresser sa soeur.

Cette profondeur apporte non seulement un enjeu dramatique à la scène mais elle lui procure également, selon Bazin, un réalisme dû à une continuité spatio-temporelle créée par une absence de découpage.

« Les toutes dernières années auront fait grandement évoluer l'esthétique du cinéma vers le réalisme. De ce point de vue les deux événements qui marquent incontestablement l'histoire du cinéma depuis 1940 sont : *Citizen Kane* et *Païsa*. Tous deux font faire un progrès décisif au réalisme mais par des voies très différentes. Si j'évoque le film d'Orson Welles avant que d'analyser la stylistique des films italiens, c'est qu'il permettra de mieux situer le sens de celle-ci. Orson Welles a restitué à l'illusion cinématographique une qualité fondamentale du réel : sa continuité. Le découpage classique, découlant de Griffith, décomposait

la réalité en plans successifs qui n'étaient qu'une suite de points de vue, logiques ou subjectifs, sur l'événement. Un personnage, enfermé dans une chambre, attend que son bourreau vienne l'y trouver. Il fixe avec angoisse la porte. Au moment où le bourreau va entrer, le metteur en scène ne manquera pas de faire un gros plan du bouton de la porte tournant lentement ; ce gros plan est psychologiquement justifié par l'extrême attention de la victime à ce signe de sa détresse. C'est la suite des plans, analyse conventionnelle d'une réalité continue, qui constitue proprement le langage cinématographique actuel. Le découpage introduit donc une abstraction évidente dans la réalité. Comme nous y sommes parfaitement habitués, l'abstraction n'est plus sentie comme telle. Toute la révolution introduite par Orson Welles part de l'utilisation systématique d'une profondeur de champ inusitée. (...) Ce n'est plus le découpage qui choisit pour nous la chose à voir, lui conférant par là une signification a priori, c'est l'esprit du spectateur qui se trouve contraint à discerner, dans l'espèce de parallélépipède de réalité continue ayant l'écran pour section, le spectre dramatique particulier à la scène. C'est donc à l'utilisation intelligente d'un progrès précis que Citizen Kane doit son réalisme. Grâce à la profondeur du champ de l'objectif, Orson Welles a restitué à la réalité sa continuité sensible. »²¹⁴

L'absence de découpage et la profondeur de champ obligent en quelque sorte le spectateur à se diriger seul dans la scène. Aucun point de vue (dirigiste et imposé par l'auteur) ne vient assister son déplacement visuel ou sa lecture. Nous rejoignons ici notre idée de départ (cf. dernier chap. de la première partie) où nous avons déjà abordé le rôle coopératif et la participation active du spectateur dans la fiction pialatienne. Ce dernier *doit sentir la scène* et l'événement qui se déroule sous ses yeux en se déplaçant au sein du vaste espace (jamais morcelé par le découpage) ouvert face à lui. C'est dans cette optique que l'on peut alors parler de continuité sensible.

Le plan-séquence et la profondeur font appel à la sensibilité du spectateur qui devra s'approprier, dans cette vaste continuité spatio-temporelle, l'objet du drame, seul garant de la progression fictionnelle.

Dans *A nos amours*, la profondeur de champ propose également au spectateur de s'impliquer dans la scène.

²¹⁴ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 271.



Lorsque Suzanne vient demander à son père l'autorisation se sortir avec des amis, elle entre dans l'atelier par la droite (toujours par le hors-champ) et s'installe près de Roger qui travaille sa fourrure. Dans le fond, on aperçoit la mère qui met la table (du mouvement, toujours des flux même en arrière-plan). La discussion entre les deux personnages dégénère et le ton monte.



On sait qu'à tout moment la mère peut intervenir pour calmer Suzanne et Roger ; on sait qu'elle peut franchir la frontière invisible (matérialisée par l'embrasure de l'alcôve) qui la sépare des deux personnages qui s'affrontent. Dès que le père gifle sa fille, elle

intervient, passe cette limite invisible, pour *recupérer* sa fille, la sortir de l'atelier et la ramener dans son camp (dans la salle à manger).

Cette profondeur offre donc la possibilité à un personnage d'intervenir pour clarifier ou détourner l'enjeu d'une confrontation. A plusieurs reprises, on remarquera cette *stratégie* dans *Van Gogh* où un personnage vient inspirer une nouvelle action ou une nouvelle discussion dans la continuité de la scène vécue précédemment par

lui-même et les autres personnages. Mais souvent la profondeur a une autre fonction : celle de provoquer une contamination de l'espace sur le personnage.

Ainsi, lorsque les marchands d'art sont chez Théo, un homme s'assoit au piano et commence à jouer tout en regardant une toile bleue accrochée au-dessus de l'instrument. Dans la profondeur, entre les montants des portes de l'appartement, on aperçoit Théo en pleine discussion avec un de ses acheteurs potentiels. Tout d'un coup et dans le même plan, la femme de Théo sort de la droite du cadre et entre dans la pièce où l'homme joue du piano. Une discussion entre les deux personnages naîtra et plus tard, Théo et son collègue les rejoindront pour conclure la scène.

Ainsi, l'entrée ou la sortie du personnage s'effectue souvent grâce au hors-champ situé en profondeur ; au personnage, est ainsi offerte la possibilité de s'exprimer, de *poser sa présence*, largement dans le champ.²¹⁵

Poser sa présence dans le champ, intégrer l'environnement de tout son poids physique, font partie de ces idées qui nous interpellent fréquemment lorsque l'on s'attarde sur la question de la profondeur chez Pialat. En effet, donner un sens à cette profondeur, ne revient pas forcément et uniquement à envisager la création du drame dans la scène.

Ainsi, lorsque Vincent Van Gogh et Marguerite sont tous les deux assis à la table d'une guinguette près de la rivière, on remarque que leur corps sont noyés dans la profondeur. Au fond, les arbres, l'eau, le paysage tout entier font justement corps avec ces personnages ; il est difficile de détacher ces visages du fond dans lequel s'inscrivent les regards, les mouvements et les attitudes des deux êtres.

Cette profondeur de champ intègre complètement les corps dans leur environnement. On remarque une sorte de contamination du personnage dans son environnement et inversement (de l'environnement sur le personnage). En d'autres termes et d'un point de vue plastique, le détachement du corps n'existe pas et la profondeur de champ permet cette fusion et cette *confusion*.

²¹⁵ Sur les liens qui peuvent être établis entre le cinéma et la peinture, citons l'ouvrage de Jacques Aumont (L'OEil interminable - Cinéma et peinture -) et en particulier le chapitre intitulé « D'un cadre à l'autre : le bord et la distance » dont voici un court extrait. « C'est de là que part Bazin dans son fameux « Peinture et cinéma » de 1951. Constatant que le cinéaste, par ses diverses interventions, a « ouvert » l'espace des tableaux, l'a doté d'un dehors imaginable, d'un hors champ, Bazin étend cette remarque à une caractérisation, devenue célèbre, du cadre filmique et du cadre pictural en général. Le cadre filmique, pour lui, est « centrifuge » : il amène à regarder loin du centre, au-delà des bords du cadre ; il appelle inéluctablement le hors champ, la fictionalisation du non-vu. A l'inverse, le cadre pictural est « centripète » : il ferme le tableau sur l'espace de sa propre matière et de sa propre composition ; il oblige le regard du spectateur à revenir sans cesse à l'intérieur, à voir moins une scène fictionnelle qu'une peinture, un tableau, de la peinture. » Jacques Aumont, L'OEil interminable - Cinéma et peinture -, op. cit., pp. 105-106.

Contamination : ainsi, lors de la grande séquence du bal final dans *Van Gogh*, plusieurs plans (sans aucune valeur ni enjeu dramatiques contrairement aux scènes d'*A nos amours* étudiées précédemment) rappellent cette *contamination plastique* par la profondeur.



Le plan de l'accordéoniste aux côtés d'un homme attablé, avec dans le fond du champ, un serveur qui travaille entre deux portes, est un exemple de ce genre de plans furtifs et isolés, qui n'apportent *rien du point* de vue de la narration (si l'on considère évidemment que la narration se base uniquement sur l'enchaînement d'événements bien précis), mais qui donnent toutefois à la séquence une ambiance, un cadre de vie, un environnement fondamentaux pour Vincent Van Gogh et ses amis, principaux personnages du film.

Il en est de même pour le plan où l'on voit Marguerite adossée au mur en train de recevoir le baiser d'une autre femme. Le corps du personnage est en complète harmonie avec son environnement. Ici encore, par un effet de lumière tamisée, la profondeur permet *l'intégration plastique* du visage de la jeune fille au sein de l'espace.²¹⁶

Le visage est *noyé* dans cette profondeur car ses lignes ne sont pas distinctes ; elles s'étalent et n'ont pas de délimitations visibles. Ces lignes *bavent* en quelque sorte sur l'extérieur du visage.

²¹⁶ Notons également au passage que les toiles impressionnistes représentèrent souvent des scènes simples de la vie quotidienne, au travail, en famille, en groupe composé de gens ordinaires. Voyons à travers cette constatation l'origine des plans créés par Pialat lors de la scène du bal où plusieurs personnages isolés (le jeune homme au béret, la femme seule, etc.) n'ayant par ailleurs aucun lien avec Vincent Van Gogh et son entourage, sont présentés en alternance avec des plans où l'on retrouve les personnages principaux qui dirigent ou prennent en charge le récit.

Auguste Renoir : *Le Moulin galette* - 1876 -



La contamination est totale. Aussi, à la manière d'un peintre impressionniste (n'oublions pas que Pialat fut lui-même peintre avant d'être cinéaste), le réalisateur crée ses plans où chaque corps *se fond* dans l'espace de la profondeur. Pialat, à la manière d'un Renoir ou d'un Van Gogh travaille l'épaisseur plus qu'il ne travaille le contour des corps. La lumière de la taverne est plutôt sombre (elle est diffuse à certains endroits où se situent certains personnages secondaires généralement placés dans le fond) et s'introduit partout autant à l'avant qu'à l'arrière (dans la profondeur du champ). Cette lumière brouille les formes, les réduit en *tâches* qui s'étalent au sein du champ. La couleur explose, déborde et le corps du personnage *se fond* complètement dans son environnement.

Cette technique ne nous étonne guère surtout lorsque l'on entend les reproches du peintre qui partage l'atelier avec Vincent Van Gogh.

A un moment du film, le peintre se permet de corriger une toile ; Vincent s'en aperçoit et le repousse violemment dans un coin de l'atelier.



Le peintre reprochera à Van Gogh le *manque de fluidité* au sein de sa toile (présentée à gauche). « **On ne reconnaît même pas l'eau, des feuilles, du ciel, tout est la même chose. Il n'y a aucune fluidité. Ce sont des couches de peinture mises les unes à côté des autres.** », lui dira t-il de manière assez énervée.

Il insistera sur une certaine hétérogénéité, une grande confusion, un résultat illisible.

Ces remarques s'appliquent également aux plans de Pialat qui s'attache toujours à ancrer ses personnages dans leur décor ou dans leur environnement (le lieu physique en général). Nous verrons dans la troisième partie de ce travail que le personnage est toujours en décalage par rapport à l'espace social dans lequel il évolue, ce qui va à l'encontre de sa position physique au sein de son environnement. En effet, s'il est décentré au sein du groupe, il est au contraire en parfaite osmose avec son décor ou plus largement le lieu physique dans lequel il évolue.

Toujours dans la scène du bal dans *Van Gogh*, le peintre est accompagné dans la profondeur alors que sur le devant de la scène, un groupe de personnes évolue. Ce plan montre encore une fois que Vincent, dans son déplacement et dans sa position par rapport au monde, n'est qu'un être humain perdu ou *immergé* dans un espace social qu'il ne maîtrise pas forcément en tant que personnage principal du film.

D'autres plans *très profonds* comme celui de l'accordéoniste qui chante ou encore la femme assise seule à la table, démontrent que le corps est certes au centre du tableau mais reste *englouti* dans son environnement.

Ce sont précisément ces plans qui nous font penser que l'œil du peintre a remplacé un moment celui du cinéaste.²¹⁷ Comme le suggère Jacques Aumont dans l'un de ses textes, le cinéma rencontre la peinture non pas dans la manière dont il a de représenter le corps humain (de ce point de vue là, la peinture est selon lui beaucoup plus charnelle que le septième art) mais dans la mise en scène. L'observation du monde et la recherche du point de vue au cinéma proposent cette passerelle avec la peinture où l'on retrouve les mêmes préoccupations. Ainsi, la profondeur de champ repérée chez Pialat donne un caractère pictural (voire impressionniste) à la scène, autant dans la position du regard que dans le mouvement des corps qui y trouvent leur liberté d'expression.

« Que se passe-t-il alors quand le cinéma rencontre, veut rencontrer ou croit rencontrer la peinture ? Forcément, une catastrophe. Le cinéma a peut-être une matière (lumineuse), voire un matériau (humain) : il n'a pas de chair, et d'ailleurs, très longtemps, il n'eut pas de couleur. On a souvent constaté la coïncidence qui fait le cinéma explorer ostensiblement le monde au même moment où, en philosophie, l'un des derniers phénoménologues discute la dialectique du voyant qui se fait voir. Seulement voilà, c'est de peinture (de Cézanne, en l'occurrence, qui justement n'avait pas oublié de peindre de sculpturales baigneuses nues) que Merleau-Ponty se soutient dans sa réflexion, pas de cinéma. Celui-ci serait-il définitivement incapable de rencontrer la « chair du monde » ? (...) Généralisons : le cinéma n'est jamais aussi peu peintre que lorsqu'il cite la peinture. Pourquoi ? Pour cette raison essentielle : le cinéma comme la peinture - comme la peinture d'histoire, la peinture classique à laquelle seule il a cherché à se référer - est un art du point de vue et de la mise en scène, à la différence, éclairante, de la photographie. Cette dernière en effet s'est le plus souvent cherchée comme art en multipliant les points de vue étranges, objectaux, volontiers inhumains, quand le cinéma et la peinture observent le monde - entre autres le corps humain, entre autres le nu - d'un point de vue humanisé. Citer la peinture, c'est toujours pour un film commettre ce pléonasme : citer un point de vue, une mise en scène, dans un art du point de vue, de la mise en scène. »²¹⁸

Dans cet article, Jacques Aumont insiste sur le fait que l'expression charnelle au cinéma est beaucoup moins démonstrative qu'elle ne l'est en peinture. Ainsi, selon lui, le cinéma rencontre la peinture non dans sa manière et ses possibilités de retranscrire cette

²¹⁷ « Il y a dans la manière dont Pialat appréhende le cinéma, quelque chose qui tourne autour du problème de la figuration, de la représentation picturale. Que le problème de la figuration des impressionnistes ait été, précisément la saisie de l'instant, du fugitif, de l'éphémère, nul n'en disconvient. Après la découverte et l'exploration de l'abstraction en peinture, il était impossible de revenir à la figuration d'antan. Le cinéma à la fois justifie le retour au figuratif, tout en intégrant les acquis de la peinture qui « n'a ni modèle à représenter, ni histoire à raconter », et offre, par l'enregistrement du mouvement presque sans intervention technique (mais quel « presque » !), la possibilité de fixer ce passage du temps. En ce sens, le cinéma Pialat se présente comme un prolongement de la peinture, dont il adopte certains éléments de base, ne serait-ce que la fixité idéale du plan et du point de vue. (...) Sa pratique est celle d'un peintre qui peut retoucher sa toile à l'infini, la recommencer si besoin est. » Joël Magny, Maurice Pialat, op. cit., pp. 126-127.

²¹⁸ Jacques Aumont évoque les liens difficiles qui peuvent être découverts entre le cinéma et la peinture dans son article « Peinture - la chair - » in *Une Encyclopédie du nu au cinéma, collectif dirigé par Alain Bergala, Jacques Déniel et Patrick Leboutte, Editions Yellow Now, Studio 43 - MJC / Terre Neuve Dunkerque, Dunkerque, 1991, pp. 286-287.*

expression charnelle du corps mais plutôt dans la façon de mettre en scène et de créer un certain point de vue par rapport au corps humain. Pour expliquer cette idée, il prendra, dans le même article, l'exemple du film *Police* où Noria et Mangin ne parviennent pas à vivre et à transmettre au spectateur une communication charnelle dans leur relation amoureuse. La scène de lit (à la fin du film) où l'on retrouve les deux amants couchés l'un à côté de l'autre en est pour lui le meilleur exemple.

Deux corps, deux personnages mais pour Aumont la nudité du moment n'atteint pas l'expression charnelle que l'on attend de la scène.²¹⁹ Jacques Aumont expliquera alors que la chair au cinéma n'est pas forcément le *lieu de la rencontre* avec la peinture.

La *rencontre* s'effectue dans la mise en scène du corps c'est-à-dire dans ses positions au sein du cadre, dans les créations de perspectives, dans la manière de placer et de filmer les visages, que ce soit *en surface* ou en profondeur (de champ). La toute dernière scène du film *Police* démontre à quel point le placement des corps dans le cadre est important dans la mise en scène et dans la composition du champ.

Mangin et Noria sont dans la voiture et se séparent. Mangin, au premier plan, est de profil et baisse la tête. Noria, dans le fond, est tournée vers le policier. Le champ entier est *rempli, submergé par* leurs visages qui traduisent mieux que les mots, la détresse vécue alors par ces deux personnages.

Les corps ne se gênent jamais malgré l'étroitesse du véhicule. On est en face d'une véritable composition picturale. Les yeux sont visibles comme les expressions des visages. *La chair n'existe pas* ; c'est notre position en tant que spectateur qui donne cette dimension aussi travaillée au plan. *Nous sommes avec eux, tellement proches...presque* dans la voiture ; la profondeur nous permet de nous installer dans cet espace pourtant étroit et complètement investi par les corps de ces deux personnages.

Etre dans le monde avec les personnages noyés eux aussi dans ce monde grâce à la profondeur de champ *opérée* par le cinéaste...n'y a-t-il pas ici les traces d'un cinéma dit de « proximité » qui laisse une place importante au spectateur, dans la manière de le positionner, de l'impliquer au sein du cadre, au milieu des personnages de la fiction ?

Capter la vérité du moment présent, composer grâce à la largeur du champ, conserver le plus fidèlement le corps dans son appartenance au réel...Pialat positionne les corps de ses personnages de manière à ce qu'ils soient véritablement plongés dans le monde.²²⁰ Le plan où Suzanne (première fête dans *A nos amours*), venue de la profondeur, rejoint un ami placé et presque collé à la caméra marque bien le désir de rendre la scène homogène, harmonieuse en tous points du champ. La jeune fille sort du

²¹⁹ « La scène est agitée, violente même, d'une violence vraiment sexualisée. Pourtant, le débordement de viande nue n'y atteint jamais à la nudité de ce qui pourrait être la chair. » Ibid., p. 287.

²²⁰ « Un plan trop serré n'inclut pas les aléas, le mouvement des feuilles de l'arbre, la lumière précise de tel lieu à tel instant. Une succession de plans, nécessairement tournés sur une durée différente de celle de la fiction, n'apporte qu'une succession de moments de nature (vie, tonalité, sonorité, lumière) hétérogène. « Mon idéal, c'est le plan unique dans lequel s'exprime un point de vue sur une chose qui se produit dans l'instant même. Dès que l'on découpe, que l'on fragmente, que l'on revient en arrière, cette vérité se dérobe puisque l'on recommence ce qui par définition ne se produit qu'une fois. » Ibid., p. 125.

fond de la pièce et vient voir une autre personne sans que son mouvement ne soit coupé.

Plus encore, Pialat conserve le son des personnages présents dans le fond et que l'on voit à peine, son qui couvrira presque les dialogues appartenant à Suzanne et à ses amis, pourtant présents au premier plan. Même le son a une fonction « contaminatoire » où chaque déplacement en recouvre un autre pour que rien, pour qu'aucun corps ne sorte du lot et ne s'affirme trop brutalement au sein du plan. L'arrière plan est presque aussi important que le premier plan.

Le peintre (qui partage l'atelier de Van Gogh dans le film) fait remarquer que l'art de l'artiste est une succession de couches de peinture posées les unes à côté des autres ; le cinéma de Pialat ressemble un peu à cette description où le corps est posé à côté d'un autre, au cœur du champ avant que le plan lui-même ne soit également posé à côté d'un autre. Le montage de Pialat ne serait-il pas une succession de couches ou de séquences autonomes qui, agencées les unes sur les autres, donnent au film entier une homogénéité narrative pourtant impossible à percevoir si on les prend une par une ?

Dans *Loulou* pour finir, la profondeur s'obtient grâce à un miroir placé derrière les personnages. La première discussion entre Loulou et André n'a pas lieu en champ contre-champ mais de plein pied, dans la profondeur d'une rue où ils ne parviendront pas à dégager leur présence. Au sein du bar, la rue en arrière plan nous rappellera l'appartenance de Loulou à cet univers (celui de la rue et des risques qu'elle revêt) dont il ne parviendra jamais à se détacher, comme s'il était irrémédiablement voué à vivre avec (ou dans) son environnement, sans pouvoir s'en détacher.

Le dernier plan de ce film n'est-il pas également un moyen de montrer que ces corps instables se dirigent, quoi qu'il advienne, dans la profondeur d'une ruelle sombre, comme si c'était le moyen de nous dire que tout leur avenir devra ou pourra se lire à travers ce lieu *profond*, obscur et imprévisible ?

Si le personnage est ancré dans son environnement, si la profondeur de champ et l'absence de découpage accentuent son appartenance au réel, il faut remarquer aussi que ce dispositif filmique permet au corps de *s'étendre*, de *se répandre*, de s'exprimer et de manifester, parfois avec violence, son existence au reste du monde.

Ouvrir un espace de liberté pour que l'expression physique soit totale, c'est aussi s'exposer à des réactions ou situations incontrôlables et imprévisibles qui offriront à la narration une nouvelle dimension parfois insolite.

Ainsi, c'est par « la théâtralisation du corps » que le personnage parvient à montrer qu'il existe et à engager un autre type de relation avec l'autre.

C'est par la *sur-activité* de son corps - aux manières outrancières, exagérées, excessives, démesurées et surabondantes -, que le personnage parvient quelquefois à s'exprimer à *l'intérieur* du dispositif filmique étudié précédemment.

Aussi, avec comme point de départ le texte de Philippe Foray paru dans l'ouvrage *Ecrire l'image*, nous allons nous intéresser aux liens avec le théâtre, qui peuvent être décelés dans le cinéma de Pialat.

« Plan-séquence », absence de « découpage », « profondeur de champ » peuvent être regroupés sous une même définition : unité spatio-temporelle. Cette unité nous

ramène au dispositif théâtral mais également à la manière dont le personnage peut se mouvoir et s'exprimer au sein de cet espace-temps donné et *homogène*.

« Il est arrivé à plusieurs reprises à Jean-Paul Sartre de comparer le théâtre et le cinéma. Cette comparaison est rendue légitime par une communauté d'objet : théâtre et cinéma donnent tous deux une représentation de l'être humain dans le monde ; ils dévoilent la condition humaine. Mais sur le fond de cette communauté, ce que la comparaison met en évidence, c'est une opposition explicite entre deux types de représentation. La déclaration la plus claire en ce sens me semble être celle faite lors d'une conférence donnée en 1958 et précisément intitulée « Théâtre et Cinéma » : « le cinéma peint les hommes au milieu du monde et conditionnés par lui. Au théâtre, c'est l'inverse...le théâtre présente l'action de l'homme...et, à travers cette action, le monde où il vit ». Du cinéma au théâtre se produirait un renversement de perspectives : le cinéma irait du monde à l'être humain ; le théâtre irait de l'être humain au monde. Que signifie une telle opposition ? »²²¹

Que signifie l'opposition dévoilée par Jean-Paul Sartre et comment pouvons-nous l'utiliser dès lors que l'on considère la part de théâtralité présente dans le cinéma de Pialat ?

c) Créer l'espace, créer l'événement filmique : théâtraliser

Choisir de temps à autre le plan-séquence et la profondeur de champ, nous amène à savoir ce que cela engage *concrètement* du point de vue de la narration.

Dans quelles mesures ce dispositif particulier va-t-il influencer les comportements et déplacements physiques des personnages présents dans la scène ?

Comment cette profondeur de champ et ce choix du plan-séquence peuvent-ils, à un moment donné, devenir les outils du cinéaste dont le désir serait de créer la part « événementielle » ou « dramatique » de la scène, avec comme seul matériau, le corps de ses acteurs ?

Un début de réponse à ces questions nous est fourni par Jean-Paul Sartre. Ainsi, la théâtralisation de certaines scènes filmiques passe par la représentation du personnage et de sa position ou de ses relations par rapport au monde dans lequel il évolue. Chez Pialat, à certains moments, *le personnage explose*. Le corps rentre dans une courte phase de *sur-activité* souvent violente.

« Le théâtre montre le moment de l'arrachement, du dénouement de la liberté : il montre la liberté comme choix et comme source du temps. Le cinéma montre le moment de l'objectivation de la liberté, la liberté dans le temps. Le pôle fondamental du théâtre, c'est l'action en tant qu'elle ouvre un monde. Celui du cinéma, c'est le monde en tant qu'il inscrit en lui et conditionne l'action. Cette différence donne la raison pour laquelle le décor peut ne pas avoir au théâtre

²²¹ Philippe Foray, « Théâtre et cinéma selon Sartre : esthétique de la liberté et esthétique du déterminisme » in *Ecrire l'image - Littérature et cinéma - sous la responsabilité de Jean-Bernard Vray pour le Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine (C.I.E.R.E.C), Travaux XCVII, Editions Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1999, p. 77.*

l'importance qu'il a au cinéma. Au théâtre, il n'y a, dit Sartre, que « l'homme dans un décor de carton ». Celui-ci n'est que signe, simple prolongement de l'action. Au contraire, « le décor de cinéma vient prendre l'homme et le casse ou le sauve ». Il n'est jamais un simple décor, mais le monde dans son épaisseur, toujours en interaction avec le déploiement de la liberté humaine. »²²²

Dans *A nos amours*, à plusieurs reprises, la mère (ou plutôt son corps) *s'hystérise* ; cette violence se manifeste toujours lorsque l'espace-temps (défini par la profondeur de champ et le plan séquence) est *bien défini*. L'espace est clos (généralement la violence se manifeste dans une pièce bien particulière et n'en sort pas) et le temps continu (pas de recours au découpage).

La profondeur permet au personnage de se libérer et donc de porter ou de *supporter* à lui seul l'objet du drame. Ainsi, ce drame naît et vit par le corps dans un espace-temps donné, comme au théâtre, c'est-à-dire sans aucun recours à des événements extérieurs qui pourraient stimuler et faire progresser indirectement la crise.

Au théâtre, tout doit avoir lieu et tout doit être raconté avant que le monde ou sans que le monde qui englobe les personnages, ne *prenne le pas* sur ces mêmes personnages.

A ce moment précis, le corps peut prendre le dessus sur son environnement et devenir le seul *pôle d'attraction* de la scène. Il n'est plus vraiment mis en scène, il se met en scène, en échappant justement à toute construction extérieure, c'est-à-dire influencée par une écriture préétablie ou par le regard créateur du cinéaste qui perd en partie, le contrôle du jeu offert par le personnage.²²³

Comme au théâtre, les crises de nerfs de la mère et du reste de la famille se déroulent *dans un lieu précis, à un moment précis*, du moins clairement identifiable pour le spectateur. Aussi, comme nous le notions précédemment, si la profondeur et le plan-séquence accordent au corps un sentiment de liberté d'expression, l'espace de la scène est plutôt théâtral (en d'autres termes assez cloisonné). La caméra est frontale et fixe ; la profondeur et plus particulièrement le mur situé en arrière plan, délimitent le fond de la scène. Sur les abords extérieurs de la pièce, deux murs rappellent les deux côtés spécifiques de la scène théâtrale (côté cour et côté jardin).

« L'axe, plus d'une fois frontal, du filmage de ces scènes, en renforce la théâtralité. A qui s'étonnerait que soit évoquée la théâtralité à propos d'un cinéma qui en semble à l'opposé, on pourrait répondre par une réplique de Robert à l'issue d'une de ces scènes (« C'est mieux qu'au Théâtre de Poche ! ») ou, plus sérieusement, par la constatation que la scène de ménage, au cinéma comme dans la vie, est, par essence, théâtrale - ce qu'ont compris aussi bien les

²²² *Ibid.*, p. 79.

²²³ « Par opposition au théâtre, le cinéma ne représente pas exactement l'autre versant de la situation qui serait celui de la facticité sans la liberté, car il n'y a pas, pour Sartre, de représentation de l'être humain sans représentation de la liberté. Il représente plutôt le moment où la liberté humaine s'engage dans la facticité du monde et subit la réaction du monde sur elle. Il faut sans doute plus développer ce point : ce qui a toujours frappé Sartre au cinéma, c'est la présence massive du monde. Dans un film le monde s'impose. » *Ibid.*, p. 78.

tenants de la scène dramatique (Bergman, Eustache, Doillon, Pialat) que les plus brillants représentants de la comédie américaine (de Hawks à Lubitsch). La problématique de Maurice Pialat n'en est pas pour autant celle du « The world is a stage », ni même celle du Renoir de La Règle du jeu mêlant, dans la longue et superbe séquence de la fête, les diverses scènes, mi-comiques mi-tragiques, qui s'y jouent, et dépliant les côtés du cube scénographique pour en dévoiler le hors champ. »²²⁴0

Les deux hors-champ latéraux amplifient donc cet effet de coulisses que l'on repère sur la scène théâtrale.

Le hors-champ, dans la mise en scène théâtrale propre à Pialat, n'a pas une valeur dramatique comme c'est le cas dans *Nana* de Jean Renoir (nous l'avons déjà plus ou moins évoqué auparavant). Comme nous l'explique Noël Burch (déjà cité au sein de la partie précédente « *Intrusion(s), éjection(s) : les corps créateurs* »), Jean Renoir se sert du hors-champ pour dynamiser le champ et pour donner à l'espace visible, un enjeu dramatique plus poussé. Chez Pialat, certes le corps extérieur (celui qui ne fait pas partie du lieu présentement visible) peut quelques fois (comme nous l'avons vu dans la partie précédente), intervenir pour déstabiliser le personnage présent dans le champ, mais lors des bagarres et autres crises d'hystérie, il n'en est rien.

La caméra est posée et elle attend l'arrivée d'un personnage dans le champ comme si cette arrivée (en l'occurrence celle de Suzanne) était prévue (par les plans précédents), logique ou indispensable au récit. L'arrivée de Suzanne dans le champ n'est donc pas une irruption imprévue ou surprise. Certes, elle peut se faire surprendre par son frère qu'elle ne croyait pas si violent mais l'espace est construit de manière à ce que ce moment soit un moment à part entière et complètement *amené* (au spectateur).

En somme le spectateur est averti (ou plutôt préparé) qu'il va être un moment *au théâtre* et qu'il va voir entrer un personnage dans le champ, personnage qui devra se battre avec d'autres individus avant un départ programmé, toujours en hors-champ.

Le champ vide n'existe pas chez Pialat ; la coupe nette et le passage à un autre plan après l'orage de la bagarre suivent toujours la sortie du personnage en hors-champ.²²⁵

²²⁴ Alain Philippon, *A nos amours*, op. cit., pp. 32-33.

²²⁵ « Les segments spatiaux sont définis, dans *Nana* comme dans tous les films, d'abord par les entrées et sortie du champ. Dans *Nana*, plus de la moitié des plans commencent par une entrée dans le champ et (ou) se terminent par une sortie du champ, laissant plusieurs images du champ vide avant et (ou) après. On peut affirmer que tout le film est rythmé par les entrées et les sorties, dont l'importance dynamique est d'autant plus grande que le film est presque entièrement en plans fixes, avec seulement une demi-douzaine de travellings ou panoramiques (dont nous parlerons plus loin). (...) Nous avons dit que ces segments sont « définis » par les entrées et sorties du champ. Nous entendons par là que ces parties de l'espace prennent corps dans l'imagination du spectateur chaque fois qu'un personnage y entre ou en sort. (...) Les sorties et entrées par les portes situées au beau milieu du cadre, précédées ou suivies par des champs vides, abondent dans le film (voir surtout le traitement du grand salon et du boudoir chez *Nana*). Or, c'est surtout le champ vide qui attire l'attention sur ce qui se passe hors champ (et donc sur l'espace-hors-champ lui-même) puisque rien, en principe, n'en retient plus (ou encore) l'oeil dans le champ proprement dit. » Noël Burch, « *Nana ou les deux espaces* » in *Une Praxis du cinéma*, op. cit., pp. 39-58.

Dans le film *A nos amours* en particulier, la mère (accompagnée de ses deux enfants) s'exprime donc dans un espace scénique théâtral *clairement défini*

(les coordonnées spatiales du lieu sont affichées en un seul et unique plan) et le plancher de la pièce (la salle à manger couplée à l'atelier) accentue cette ressemblance (avec le dispositif scénique théâtral).

Suzanne est le seul personnage à utiliser le hors-champ pour entrer ou sortir des pièces de l'appartement ; la mère et le frère sont et restent définitivement liés à l'espace (aux lieux de l'appartement). Implacablement rivée à la pièce centrale de l'appartement où elle attend désespérément le retour de sa fille, Betty *jette son corps* dans cet espace où le spectateur est vraiment un spectateur de théâtre, du fait de sa place frontale située et identifiée comme quatrième versant de l'espace.

Cet espace clos permet une expression physique pouvant s'étendre uniquement dans la profondeur et sur les côtés de la pièce. L'aspect théâtral se vérifiera dès que le personnage sortira par la droite ou par la gauche de la pièce (en hors-champ même si, comme nous venons de l'exposer, ce hors-champ n'est pas le lieu surprenant d'une tension physique et dramatique) comme s'il sortait ou entrait en coulisse (côté cour ou côté jardin) pour laisser la place à un autre personnage.

Ainsi, pour poursuivre cette idée, remarquons que dans *Le Garçu*, l'entrée de Gérard dans l'appartement de son ex-compagne (Sophie) se manifeste souvent par une arrivée impromptue (du hors-champ).

Dans l'une des scènes du film, Jeannot reçoit un coursier qui lui apporte des paquets. Le livreur entre par la porte située à droite du cadre et la caméra le suit (ainsi que Jeannot) vers la table située pour sa part, à gauche du cadre. Un panoramique permet de suivre leur déplacement ; mais très vite, le son de la voix de Gérard se fait entendre dans les escaliers car la porte d'entrée est restée ouverte.

La caméra rejoint donc Gérard par un autre panoramique latéral, et le suit (encore sans aucune coupure) jusqu'à ce que Jeannot ait dit au revoir au livreur qui part. On a donc affaire à un plan-séquence qui durera jusqu'à l'installation des deux personnages autour de la table de la cuisine. Ce plan-séquence confirme donc notre idée déjà énoncée précédemment et qui concernait la liberté accordée aux corps ; mais cette porte d'entrée qui se veut être le point névralgique de la rencontre et du départ des personnages, est une sorte d'ouverture théâtrale qui s'offre à l'espace scénique.

Le plan-séquence *démontre* que Gérard Depardieu devait attendre depuis longtemps dans le couloir avant de pouvoir *entrer sur scène* (tel un acteur de théâtre qui attend son tour) puisque aucune coupure ne vient rompre la continuité de cette séquence.

Mais allons un peu plus loin...

Les personnages s'assoient autour de la table et discutent. Ils sont filmés dans le même cadre jusqu'au moment où ils ne seront plus d'accord ; jusqu'à ce moment précis, on est encore dans une phase théâtrale mais dès que la discussion prend une autre dimension sur le ton du désaccord, alors le champ/contre-champ devient le moyen utilisé pour opposer les deux personnages. C'est à ce moment précis que le cinéma (en découpant et en structurant cette conversation par un effet de champ contre-champ)

prend le dessus sur la part théâtrale de la séquence. Mais quelques secondes après, la porte s'ouvre et comme Jeannot ou Gérard peu de temps avant, Sophie arrive et intervient comme au théâtre sur le devant de la scène (le plan s'élargit alors pour capter cette entrée). Elle s'installe sur la planche de travail et l'espace clos et

re-théâtralisé par cette arrivée en hors-champ, se voit à nouveau enrichi d'une troisième présence. Très vite, elle va devenir le point central des regards qui vont stimuler cette conversation. Jeannot d'un côté et Gérard de l'autre ; Sophie est au centre (du découpage ou du triangle composé par les personnages) et écoute les phrases ironiques que les deux hommes s'échangent.

Mais plus que cela, elle leur donne la parole.



Ainsi, la caméra re-découpe, recadre chaque personnage et à nouveau le cinéma reprend à sa charge la construction de la scène comme pour distribuer les temps de paroles et orienter le spectateur vers tel ou tel personnage, ce qui n'aurait pas été possible si le cadre avait été plus large et la plan filmé en continu dans une certaine profondeur ; dans ce cas là, le spectateur n'aurait sans doute pas pu voir que Sophie dirige cette scène des yeux. En effet, on voit Gérard critiquer Jeannot, elle le regarde et tout de suite après, elle tourne les yeux vers Jeannot de manière à faire le jeu et à lui offrir la possibilité de répondre à Gérard. Puis elle fera ça d'autres fois comme si cet arbitrage silencieux et uniquement véhiculé par le corps (ses yeux en l'occurrence) était un moyen purement filmique et non plus théâtral de créer une rythmique, un langage et un rapport entre les personnages, par le biais du montage (grande spécificité du cinéma) et par le biais d'une variation des échelles de plans (gros plans sur les visages pour voir les yeux). On remarque donc que la porte d'entrée de cet appartement appartient à une dimension et à une construction théâtrales qui seront rompues et désorientées dès lors que les personnages installés, verront leur discussion filmée en plans serrés. La porte est cette passerelle vers la création d'une nouvelle scène et vers de nouveaux rapports entre les personnages. Elle donne accès à la scène théâtrale où vont pouvoir s'exprimer les personnages souvent filmés en plans fixes et entre quatre murs (trois murs distincts et la barrière instaurée par la position de la caméra). La porte permet ce mouvement transitoire du corps qui vient ou repart ; elle permet (par le panoramique) d'installer ou de rejeter un personnage avant ou après qu'il ne se soit exprimé dans le champ filmico-théâtral évoqué par ailleurs.

On l'a vu avec Sophie qui rentre avant que Gérard ne ressorte à son tour...les corps arrivent, repartent, se succèdent...la dynamique du cadre passe par cette ouverture vers l'extérieur matérialisée par un hors-champ actif et constructeur de nouveaux rapports entre les personnages. Comme au théâtre, *on* arrive et *on* (res)sort ; l'« ailleurs » n'existe finalement pas, du moins personne n'y fait référence...tout se déroule dans l'« ici et

maintenant »...rien n'a l'air d'exister dans les coulisses, c'est-à-dire dans les vies menées par les personnages, hors du champ...on assiste uniquement à ce qui se déroule dans l'espace clos que nous avons en face de nous et que nous fermons également de par notre position ou de par le regard que la caméra nous offre (nous spectateurs).

La porte est donc aussi une fermeture sur le monde extérieur à savoir que le personnage commence vraiment à exister chez Pialat dès lors qu'il a poussé cette porte et qu'il sera dans le champ (le champ pialatien est alors « centripète » et non « centrifuge »), dans l'espace scénique qui lui sera *alloué*.

On retrouve cette idée dans *A nos amours*, lorsque Suzanne (dans la seconde bagarre), rentrera dans la pièce par une porte située à droite, se battra avec son frère qui la fera sortir violemment par cette même porte en la projetant vers l'extérieur.

On remarque donc que les bagarres sont précisément organisées, localisées et localisables en des espaces scéniques où se mélangent à la fois, une liberté d'action (par la largesse de l'espace-temps) et un cloisonnement assez étouffant, comme si ces altercations entre personnages ne pouvaient pas exister à l'intérieur de différents lieux ou à divers moments qui seraient alors régis par un découpage et un montage filmiques *quelconques*.²²⁶

Hormis la construction physique d'un espace particulier, plusieurs autres signes nous incitent à envisager certains moments filmiques chez Pialat, comme des sortes de mini-représentations théâtrales.

Tout d'abord, essayons d'éclaircir des notions de vocabulaire que nous exploitons depuis longtemps dans notre travail sans pour autant avoir tenté de déterminer exactement le sens de ces mots, sens qui pourra sans aucun doute faire progresser notre réflexion.

Ainsi, entre « scène » et « séquence » semblent alors se dessiner les frontières entre « régime théâtral » et « régime filmique ».

Le mot « scène » nous fait inévitablement penser à la formule « scène de ménage »²²⁷ ; il est vrai que l'on repère la figure théâtrale chez Pialat surtout lorsque les accroc se manifestent entre les personnages. La bagarre est inextricablement liée à

²²⁶ Concernant le plan-scène, c'est-à-dire l'unité spatio-temporelle liée à une action des personnages, contentons-nous de citer l'échange entre Philippe Roger et Barthélémy Amengual qui se sont tous deux intéressés aux réflexions de Gilles Deleuze au sujet du théâtre et des liens pouvant être établis avec le septième art. Echange entre Philippe Roger et Barthélémy Amengual, « Gilles Deleuze et la théâtralité » in *Cinéma et théâtralité*, sous la Direction de Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn et André Gardies, Editions Cahiers du G.R.I.T.E.C, Aléas, Institut de la Communication et des Arts de la Représentation, Université Lumière-Lyon 2, Lyon, 1994, pp. 45-49.

²²⁷ « On le voit l'usage du mot « scène » affiche une certaine disparité. Méthodologiquement il paraît donc difficile de s'engager à rechercher une base sémantique commune qui serait comme une sorte de noyau insécable, susceptible d'assurer le lien entre ces multiples emplois. Plus rentable sera la démarche qui tente de repérer, à travers cette diversité un « paquet » de traits sémiques récurrents. Le premier trait serait lié à la vue (...). Le second est lié à la localisation (...). Le troisième fait que la scène comporte quelque chose d'excessif (c'est à la scène de ménage notamment que l'on songe), qui la rend éminemment repérable, qui attire l'attention publique, qui constitue un moment singulier fortement spectacularisé(...). » Ibid., pp. 51-52.

l'espace scénique.

« Suivons Bazin encore un instant : s'il est un cinéma dont « l'unité sémantique et syntaxique n'est en aucune façon le plan », c'est bien celui de Maurice Pialat, dont l'unité n'est pas le plan, mais la scène : dramaturgique, théâtrale, hystérique. Pialat est, fondamentalement, un cinéaste de la scène d'affrontement, ou de la scène de ménage, purement et simplement - et *A nos amours* n'est pas le premier film, loin de là, où Pialat donne le sentiment que c'est là qu'il trouve son territoire de prédilection, ou du moins le lieu où son cinéma se met véritablement à consister. »²²⁸

Mais la scène fait référence également à la scénographie, c'est-à-dire à la mise en perspective des corps à travers l'espace représenté. La construction en profondeur, à savoir la manière dont les corps ont la possibilité de se mouvoir dans un espace profond et clos en largeur (ce qui n'empêche pas de retrouver des ouvertures vers le hors-champ) rappelle étrangement quelques scénographies théâtrales voire picturales (idée que nous évoquions juste avant).

La présence et l'activité du corps, présent en tous points de l'espace, créent inévitablement les coordonnées du lieu. Le corps qui se théâtralise, devient le *centre* de la scène.

« Si la scénographie théâtrale, en effet, est une technique, la scénographie picturale, elle, ne se conçoit qu'en relation à un modèle abstrait, celui de la perspective. Dans le film, la technique mobilisée - celle du décor - n'est pas visible, elle n'a pas la présence de la technique théâtrale, tandis que l'abstraction spatiale n'y a qu'un modèle, celui de l'espace visible, celui de la profondeur - du creux dont on a parlé -, bref de la scène. Quoi qu'on fasse, la scénographie, au cinéma, ramène à la scène. Mais la scène, alors ? N'y serait-ce pas l'inverse ? La scène picturale, unité de lieu par la grâce unique de la perspective (et encore, non sans repentirs : la peinture est plusieurs fois tentée de revenir à un espace éclaté, davantage écrit, sur le mode du « gothique international »), mais plus que problématique unité de temps et unité d'action. Je ne reviens pas sur la condensation, le montage qu'opère le tableau narratif-représentatif. La peinture n'aurait-elle pas au fond, une scénographie sans scène ? Paradoxalement, la « scène filmique » apparaît comme bien plus unitaire, parce que bien davantage unité d'action - Metz en avait eu la parfaite intuition dans son étude de la segmentation - : plus difficile à définir rigoureusement dans l'espace que la « scène picturale » - l'unité de lieu y est toujours incertaine -, la scène filmique n'existe que comme bloc dramatique, et surtout comme bloc imaginairement infrangible. »²²⁹

La problématique du temps intervient dès que l'on veut comparer « mise en scène filmique » et « mise en scène picturale ou théâtrale ». En tout état de cause, affirmons sans hésitation que la « scène filmique » apparaît dès que l'on retrouve une unité d'action. Ainsi, l'unité spatio-temporelle des scènes du film *A nos amours* est indéniablement associée aux crises d'hystérie de la mère ou aux bagarres des personnages

²²⁸ Alain Philippon, *A nos amours*, op. cit., p. 31.

²²⁹ Jacques Aumont, *L'OEil interminable - Cinéma et peinture* -, op. cit., p. 161.

environnants. L'affrontement se déroule dans une unité qui se met en place dès lors que la bagarre en question a un « début », un « déroulement » et une « fin ».

On remarque ce schéma assez souvent ; Suzanne entre par une porte dans l'atelier, elle se fait malmenée par son frère et sa mère et elle est obligée de sortir du lieu par un côté. Il y a bien une progression et une certaine *unité actionnelle* qui n'a aucunement besoin du découpage pour exister et qui trouve donc sa force dans l'unité ou la linéarité (absence de découpage) spatio-temporelles en question.

Mais, comme nous l'indiquent certaines études, la scène filmique est à distinguer de la séquence. C'est ce que nous avons commencé à émettre comme idée au départ lorsque nous souhaitions distinguer « régime théâtral » et « régime filmique ».

En prenant appui sur les réflexions de Christian Metz, André Gardies a proposé une analyse fort intéressante qui va dans le sens de notre étude actuelle.

« D'où vient ce sentiment d'avoir affaire à une séquence et non à une scène ? N'est-il pas lié au constant changement de point de vue qu'implique le travelling ? Plus précisément, au fait que la caméra se déplace au sein de l'espace du filmage. Cela, du reste, Christian Metz l'entrevoit lorsque, parlant de la séquence il dit : « Exemple-type : les séquences de poursuite (unité de lieu, mais essentielle et non plus littérale ; c'est 'le lieu de la poursuite', c'est-à-dire la paradoxale unité d'un lieu mobile) ». L'homogénéité du syntagme et sa cohérence sémantique, en dépit des ellipses et des « sautes » abruptes dans l'espace, viendraient du fait que ce moment narratif (la séquence de la poursuite par exemple) se déploie dans une sorte d'espace essentiel qui serait justement celui de la poursuite. En somme c'est un regard mobile que construirait la séquence. La scène, au contraire, est plutôt d'ordre statique ; encore qu'une telle assertion appelle des précisions. Il ne s'agit évidemment pas de l'immobilité de la caméra. Les mouvements d'appareil ne sont pas incompatibles avec ce type de syntagme. Il ne s'agit pas non plus d'une nécessaire permanence de l'espace (quelque forme d'unité de lieu). Plus précisément, ce n'est pas par le caractère unitaire de l'espace profilmique que la scène se définit. Son caractère statique serait plutôt lié au regard qu'elle suppose, et pour être plus exact encore, au regard qu'elle construit. Car le propre du syntagme, particulièrement du syntagme chronologique, c'est de construire le regard spectatorial. »²³⁰

Malgré ce que nous avançons avec certitude dans nos pages précédentes, il transparaît à la lecture de ces quelques lignes, que la représentation théâtrale au cinéma n'est pas forcément et seulement rattachée à une quelconque unité de lieu. L'idée encore plus forte, qui nous est soumise par André Gardies, prend racine sur la construction d'un regard ; le regard en question (celui du spectateur) serait à la base de la construction scénique et cela se vérifie dès lors que l'on s'attarde un peu sur les *situations hystériques* au sein du film *A nos amours*. Les crises de la mère sont à chaque fois montrées comme le centre d'une scène ou comme le point sensible vers lequel le regard spectatorial sera inévitablement attiré. Ainsi, la caméra pose notre regard dans l'espace grâce à sa position par rapport à ce personnage. Un mur au fond, deux murs latéraux, la caméra s'emploie à

²³⁰ André Gardies, « Scène ou régime scénique ? » in *Cinéma et théâtralité*, sous la Direction de Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn et André Gardies, op. cit., p. 54.

fermer l'espace de manière à ce que notre regard soit orienté et puisse construire un espace scénique privilégié. En tant que spectateur, il sera difficile d'avoir une meilleure position *pour assister tranquillement au spectacle dramatique qui se trame.*

« Cependant c'est moins le sentiment de mon inscription au sein de l'espace diégétique qui l'emporte, que le type de regard qui est ainsi élaboré : par un effet de centrement, c'est un regard panoptique qui est construit. Je suis placé en une sorte de lieu idéal d'où je puis embrasser l'espace avec le meilleur champ de vision. Le monde diégétique se construit autour de moi, qui suis en son centre. »

231

Etre au centre l'action... une idée déjà évoquée lorsque nous abordions la question du mouvement des corps dans la première partie de notre travail (cf. chapitre I.3 exactement). Nous avons notamment cité Serge Daney qui, avec sa métaphore du cyclone, parlait de l'espace dégagé au sein de la scène ; **« (...) Pialat n'invente pas seulement des personnages et des péripéties (ce serait mesquin), il invente l'espace autour d'eux. Invisible, incertain mais très réel. (...) C'est la caméra qui dégage un espace au coeur de la mêlée : trop près des coups pour les voir partir, trop loin de l'émotion pour ne pas la voir fuir. »**²³²

La caméra construit le champ, l'espace scénique complètement ouvert où peuvent ainsi se mettre en mouvement des *corps alors narratifs*, c'est-à-dire des *corps raconteurs d'histoires* grâce à leurs pulsions et leurs déplacements toujours *dévastateurs*.

Cette idée de *positionnement scénique de la caméra* aurait-il un lien avec *la prise de recul* observée dans le premier chapitre de cette partie, consacré à l'identité documentaire de certaines scènes filmiques ? On retrouve en effet la question du positionnement de la caméra qui crée un point de vue particulier, un certain regard transmis ainsi au spectateur.

Un tel espace *statique*, c'est-à-dire unique et stable où le regard spectatorial se *centre (se concentre ou est concentré)*, s'enferme, se fixe pour construire un monde qui paraîtra justement et selon une expression de André Gardies, *s'organiser autour de lui*.

La différence entre « séquence » et « scène » serait donc à chercher non plus dans l'appréhension du temps et de l'espace filmiques mais dans la construction d'un regard spectatorial qui prend forme à certains moments du film.

Lorsque les personnages se battent dans *A nos amours*, c'est bien l'impression du monde qui se construit autour du spectateur, qui ressort de ces scènes souvent tragiques.

Le *statisme* de ces plan-séquences (la durée et la fixité du cadre) et sa grande scénographie (les déplacements des corps au sein de ces vastes espaces clos et *uniques*) apportent une grande intimité entre les personnages et le spectateur. *On* est bien dans le régime scénique où le spectateur parvient à trouver un point de vue privilégié au coeur du plan ; le monde se construit autour de lui et il en est le témoin de par le regard qui lui est offert.

²³¹ *Ibid.* (au sujet de Peter Brook...), p. 55.

²³² Serge Daney, « Pialat dans l'oeil du cyclone », op. cit.

« Le monde diégétique se construit autour de moi, qui suis en son centre. Dès lors on comprend que la scène procure si souvent le sentiment qu'elle se déroule nécessairement en un lieu unique et stable. Toutefois, on le voit, ce n'est pas la confrontation profilmique ou diégétique du lieu qui est à l'origine de cette impression, mais le caractère centré du regard : l'espace paraît s'organiser autour de lui ; en ce sens, et en dépit du pléonasme, on pourrait dire de la scène qu'elle élabore un « regard-vision ». La séquence, elle, implique un regard qui parcourt l'espace, dans le même temps qu'il le construit. Les localisations successives de la caméra vont enchaîner des fragments d'espace qui, réunis (en l'unité de sens que suppose tout syntagme), construisent la cohérence sémantique, et éventuellement topographique, de cet espace. Les localisations successives sont comme autant d'étapes du parcours qu'organise la séquence. C'est un regard mobile, engagé dans un déplacement vectorisé, de type linéaire (alors que la scène serait de l'ordre de la circularité), que cette dernière construit. On pourrait alors le qualifier de « regard-action ». »²³³

Comme nous le suggère à nouveau André Gardies, la différence entre « régime scénique » (régime théâtral (?)) et « régime séquentiel » (régime filmique (?)) se situe essentiellement selon lui dans la manière de localiser la caméra au coeur de l'espace.²³⁴ Grossièrement, une *localisation statique de la caméra* construit un *point de vue unique*, un *pôle visuel* ou un regard qui *embrassent* le monde, le champ de vision, en situant le spectateur au centre de l'espace filmé. Lors des différentes crises d'hystérie de Betty dans *A nos amours*, on constate que le regard et la localisation de la caméra répondent aux suggestions de André Gardies et que par conséquent, la construction de l'espace correspond aux caractéristiques d'un régime dit « scénique ».

La caméra ne propose pas de *localisations successives*, de déplacements qui pourraient désorienter ou stimuler différentes phases actionnelles ou différents lieux physiques. Le lieu est clos ; la mère se démène dans cet espace unique très localisé et n'en sort pas. Son corps se dépense dans une seule pièce en long en large et en travers (dans la profondeur) mais jamais il ne sort du champ imposé et créé par la caméra, placée en avant de manière à dégager l'espace frontal en question. Dans ce cas, nous sommes plutôt en face d'un *régime scénique du regard* ; nous sommes, en tant que spectateurs, davantage face à une « scène » qu'à une « séquence » filmiques. Un seul point de vue, une seule *localisation* visuelle nous sont proposés.

Aussi, dès lors que l'on considère que ce regard vis-à-vis de l'espace est davantage scénique, on comprend aisément les liens qui s'établissent avec une théâtralisation du plan. Si cette relation ne fut pas le principal sujet de André Gardies - ce dernier ouvrit tout de même une brèche en fin de réflexion -²³⁵, essayons de poursuivre dans la direction qu'il a indiquée à la fin de son article, pour comprendre quels enjeux jaillissent de cette

²³³ André Gardies, « Scène ou régime scénique ? », *op. cit.*, pp. 55-56.

²³⁴ « Entre elles deux, la différence n'est pas seulement de l'ordre de l'ellipse ou de la continuité spatio-temporelle (ce n'est là qu'un effet de surface) ; elle se situe dans le type de regard spectral qu'elles construisent. Il conviendrait alors de parler non de « scène » et de « séquence » mais de régime scénique et de régime séquentiel. Il y a un régime scénique du regard et un régime séquentiel. » *Ibid.*, p. 56.

conception et de cette représentation scéniques.

Nous ressentons plutôt à première vue et sans pourtant avoir au préalable creuser cette idée, que le régime scénique d'un plan ou d'une action propose et impose souvent une théâtralisation du corps, un aspect excessif ou *sur-démonstratif* du geste et du comportement humain, comme si le personnage *sortait de lui-même* pour entrer dans une phase nouvelle. Cette phase nouvelle est celle d'une crise du personnage qui sombre dans une démente et une *sur-ractivité* physiques incontrôlables souvent violentes et déchaînées. Les crises de nerfs de Betty dans *A nos amours* répondent à ces comportements imprévus et repérables dans des lieux toujours clos, comme si l'enfermement au sein du lieu, était celui du personnage alors confronté à une douloureuse détresse intérieure.

Car si le régime scénique chez Pialat s'apparente à une représentation basée sur l'utilisation du plan-séquence, de la profondeur de champ et d'un regard localisé et *spatialement unique*, ce régime suppose ou permet une accentuation, une sorte d'accélération du corps qui, en toute liberté dans cet espace clos, parvient à *s'hystériser*, à s'extérioriser à outrance, à se mettre dans des états jusqu'alors insoupçonnés.

Ainsi, parler de théâtralisation dans le cinéma de Pialat, c'est parler presque à chaque fois d'hystérie, de comportements physiques toujours violents et présents au coeur du dispositif filmique mis en place.

Le cinéma aurait tendance à étaler (durant l'enchaînement des séquences) les drames du personnage ; au fil des plans, les comportements physiques se dilatent, se déplacent et communiquent. Au théâtre, le *processus* est bien différent. A l'inverse du cinéma, l'espace clos de la scène théâtrale ramène le corps dans une *singularité humaine* de l'acteur qui n'aura pas la possibilité d'utiliser différents temps ou lieux pour s'étaler et communiquer.

Le théâtre *condense* la réaction physique, le drame humain ; alors que par l'utilisation des localisations successives - changements d'angles, de points de vues ou de plans - et par un enchaînement de conditions - événements, etc. - plus ou moins liées entre elles, le cinéma permet le « déplacement », *l'étirement*, *l'éclatement*, *la dispersion*, *l'étalement* du personnage.

Par *l'hystérisation* du corps, les scènes de crises chez Pialat sont donc du côté d'une

²³⁵

« Par ailleurs, la vision panoptique qu'élabore le régime scénique (et le centrément que ce dernier implique) fait de la « scène » un moment narratif tout à fait singulier : elle est ce moment où le film montre en toute clarté, où le fait de montrer (de donner à voir) constitue un acte essentiel. Le cinéma africain le sait qui, dans sa quête d'identité, a si souvent recours à la scène pour donner à voir les actes de la quotidienneté sociale. Paradoxalement le régime scénique construit le regard de façon à ce que l'acte de monstration s'efface derrière la chose vue. Il vise à la transparence. Est-ce cela qui explique sa présence quasi exclusive dans de multiples séries télévisuelles, comme *Amoureuusement* votre par exemple ? Cependant il lui arrive, par une sorte d'excès dans le geste de monstration, par une sorte d'ostentation dans le montré, d'entretenir un rapport privilégié avec certaines formes de théâtralité au cinéma. En particulier lorsqu'il donne à voir pour mieux donner à entendre. La critique si communément admise (mais pas nécessairement fondée) selon laquelle le cinéma de Pagnol ne serait que du théâtre filmé ne trouverait-elle pas là son origine ? On devine qu'à peine posée, cette question du rapport entre la scène et la théâtralité soulève de tels enjeux qu'ils ne sauraient être développés ici. On se contentera d'y avoir fait allusion. » Ibid., pp. 56-57.

théâtralité qui condense ou concentre en un seul point, en un seul lieu et en un seul temps donnés, les déplacements et autres comportements des personnages en question. En ce sens, le corps contient à lui seul le temps, la durée et l'espace filmiques. Il est l'identité, le support, la base, le cheminement (et sûrement bien d'autres choses encore) spatio-temporels du film.

« De même la représentation de l'individu change de nature quand on passe du cinéma au théâtre. En donnant au monde comme condition globale de toute action une importance capitale, le cinéma ne dilue pas l'individualité humaine. Au contraire, il possède de ce fait, au même titre d'ailleurs que la littérature, la capacité de représenter « l'individualité singulière ». (...) L'être humain est singulier parce qu'il est « au-monde ». La singularité est l'effet d'un complexe de déterminations. C'est cette complexité et cette multitude des liens de l'individu à son milieu que, pour Sartre, le cinéma et la littérature ont les moyens de montrer de façon privilégiée. Le théâtre quant à lui n'a pas la possibilité matérielle de représenter le singulier. Et d'ailleurs, sa vocation est autre : au théâtre, « le personnage doit être individualisé par le drame ». L'individualité qui se montre alors n'est pas singulière ; elle est, dit Sartre, « mythique » : il s'agit de « trouver un personnage qui contienne de façon plus ou moins condensée les problèmes qui se posent à nous à un moment donné ». On pourrait dire que le cinéma universalise le singulier, il montre l'universalité de la singularité humaine tandis que le théâtre singularise l'universel : il condense en un point singulier, l'universalité des problèmes d'une époque. Concluons cette brève analyse : si le théâtre peut être dit représentatif d'une « esthétique de la liberté », le cinéma l'est, quant à lui, de ce que l'on peut appeler une « esthétique du déterminisme ». »²³⁶

Dans *A nos amours*, plusieurs moments sont le résultat d'une condensation des problèmes vécus par les personnages. Betty est l'exemple type du personnage qui va *contenir* et *faire rejaillir* toute la douleur jusqu'alors inexprimée. Ce personnage a emmagasiné pendant fort longtemps de la haine et de la détresse ; le fait qu'elle se déplace dans l'atelier, en tournant comme un fauve en cage autour de sa fille, en est la meilleure expression. Dès que le moment se présente c'est-à-dire lorsque sa fille rentrera dans le foyer (par trois fois), la mère *explosera*, l'agressera dans cet espace construit pour faciliter cet assaut et cette extériorisation. Son corps se contorsionnera, se démembrera ; la haine et la tristesse de cette femme ressortiront dans la manière de mettre en avant son corps, de ne plus assumer ou contrôler ses réactions et ses détériorations (postures, violence des coups, etc.).

Elle communique sa solitude à travers la violence de son corps ; dans les excès ou les dérives de ses comportements (gestes qui partent dans tous les sens, visage qui se désagrège, jambes qui se tordent, poings et mains qui *n'appartiennent* plus aux bras, etc.), Betty manifesterà sa souffrance à son entourage.

L'appartement déserté, participe aussi au malheur de cette femme. Betty n'en sortira d'ailleurs jamais, préférant se morfondre dans des pièces sans vie (Suzanne lui fera

²³⁶ Philippe Foray, « Théâtre et cinéma selon Sartre : esthétique de la liberté et esthétique du déterminisme », *op. cit.*, pp. 79-80.

remarquer qu'elle ne prend plus soin d'elle et qu'elle se laisse aller). Constamment enfermée, elle subit ce lieu car elle ne parvient pas à maîtriser ni à *digérer* l'éclatement familial. L'appartement était le symbole d'une unification familiale ; à présent, vidé de ses membres, il est le lieu d'une hystérie violente et passionnée.



Comme l'a très bien étudié Thierry Jousse pour les personnages féminins des films de John Cassavetes, chez Pialat et à des périodes précises, « **la langue de l'hystérie est (devient - c'est nous qui le rajoutons pour évoquer le phénomène de « transformation » -) celle du corps.** »²³⁷

Betty possède un corps qui va devenir hystérique, un corps qu'elle ne maîtrisera plus, à l'image de la nouvelle vie familiale qu'elle ne pourra plus assumer non plus.

Lorsqu'il y a affrontement physique avec sa fille, son corps « (...) **semble échapper au contrôle du sujet, régi par des lois qu'il ignore.** »²³⁸

²³⁷ Thierry Jousse, « Le corps hystérique » in John Cassavetes, op. cit., p. 81.

²³⁸ Ibid., p. 79.



Lors de la première bagarre, Suzanne accuse sa mère d'avoir fouillé dans ses affaires personnelles. D'un seul coup, alors que rien ne le préparait, Betty va devenir nerveuse et violente ; elle va tellement s'emporter que son corps va se transformer, s'étirer, se plier en deux. « **Ce corps est la proie de forces qui le tordent, l'électrisent, l'hystérisent.** »²³⁹



On a l'impression que Betty *sort* d'elle-même, qu'elle mute en quelque sorte. Thierry Jousse définit cette impression par l'hystérie qui « **est ce qui fait le lien entre l'intérieur**

²³⁹ Ibid.

et l'extérieur du corps, à la fois émanation de l'organisme qui fait craquer le corps et manifestation extériorisée d'une électricité inassimilable (...). Elle ne se confond jamais avec une pure excitation comme on le croit trop souvent. Elle requiert une mobilisation complète de l'individu et exige un rapport très étroit entre le visible et l'invisible. C'est le nerf qui fait la différence, le nerf comme production d'énergie et comme mystère du corps. »²⁴⁰

Ce corps hystérique est aussi et surtout un « corps cérémoniel » au sens où l'entendait Gilles Deleuze. Il est « cérémoniel » car il devient tordu, *grotesque*, angoissé et reflet de la souffrance vécue par la femme. Mais si ce corps s'inscrit dans une « cérémonie », c'est parce qu'il se théâtralise et c'est dans cette théâtralisation que le corps devient (peut devenir) la source créatrice de l'histoire du film, idée qui sous-tend notre travail depuis le départ.

La notion de « gestus »²⁴¹ - l'accumulation des gestes et comportements complètement indépendants de la trame narrative filmique -, apparaît alors comme une réponse à cette responsabilité créatrice laissée aux corps du film.

« L'attitude quotidienne, c'est ce qui met l'avant et l'après dans le corps, le temps dans le corps, le corps comme révélateur du terme. L'attitude du corps met la pensée en rapport avec le temps comme avec ce dehors infiniment plus lointain que le monde extérieur. (...) Mais il y a un autre pôle du corps, un autre lien cinéma-corps-pensée. « Donner » un corps, monter une caméra sur le corps, prend un autre sens : il ne s'agit plus de suivre et traquer le corps quotidien, mais de la faire passer par une cérémonie, l'introduire dans une cage de verre ou un cristal, lui imposer un carnaval, une mascarade qui en fait un corps grotesque, mais aussi en extrait un corps gracieux ou glorieux, pour atteindre enfin à la disparition du corps visible. (...) la capacité qu'aurait le cinéma de donner un corps, c'est-à-dire de la faire, de le faire naître et disparaître dans une cérémonie, dans une liturgie. C'est là peut-être que nous pourrions saisir un enjeu dans le rapport théâtre-cinéma. (...) Ce qui compte, c'est moins la différence des pôles que le passage de l'un à l'autre, le passage insensible des attitudes ou des postures au « gestus ». (...) Ce que nous appelons gestus en général, c'est le lien ou le noeud des attitudes, entre elles, leur coordination les unes avec les autres, mais en tant qu'elle ne dépend pas d'une histoire préalable, d'une intrigue

²⁴⁰ Ibid., p. 80.

²⁴¹ Pour Giorgio Agamben, le geste est un support de la communication de l'être humain. Il rend visible, exhibe, assume un moyen de communication plus qu'il n'exprime à lui seul une idée ou un événement à part entière. Le geste est révélateur de l'« être » plus que du « faire ». « Ce qui caractérise le geste, c'est qu'il ne soit plus question en lui ni de produire ni d'agir, mais d'assumer et de supporter. (...) Pour qui veut comprendre le geste, la plus sûre façon de se fourvoyer consistera par conséquent à se représenter d'abord une sphère des moyens subordonnés à un but (exemple : la marche, comme moyen de déplacer le corps du point A au point B), puis d'en distinguer une autre sphère, qui lui serait supérieure : celle du geste en tant que mouvement ayant en soi sa propre fin (exemple : la danse comme dimension esthétique). Une finalité sans moyens n'égare pas moins qu'une médialité qui n'a de sens que par rapport à une fin. Si la danse est geste, c'est au contraire parce qu'elle consiste tout entière à supporter et à exhiber le caractère médial des mouvements corporels. Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel. » Giorgio Agamben, « Notes sur le geste » in *Trafic* n°1, hiver 1991, P.O.L Editeur, Paris, 1992.

préexistante ou d'une image-action. Au contraire, le gestus est le développement des attitudes elles-mêmes, et, à ce titre, opère une théâtralisation directe des corps, souvent très discrète, puisqu'elle se fait indépendamment de tout rôle. » ²⁴²

Cassavetes est encore une fois *l'exemple type* du cinéaste qui a su se servir du corps de l'acteur pour créer son histoire ; plus que Pialat (qui travaille davantage *dans et avec la scène* et qui ne *s'étale pas* - qui ne découpe pas -, du moins pas autant que le réalisateur américain), Cassavetes a utilisé le geste, le corps du personnage pour reconstruire les données spatiales du film tout entier, que ce soient leurs connexions ou leurs rapports à l'établissement d'une certaine cohérence (constructive) narrative.

« C'est la grandeur de l'oeuvre de Cassavetes, avoir défait l'histoire, l'intrigue ou l'action, mais même l'espace, pour atteindre aux attitudes comme aux catégories qui mettent le temps dans le corps, autant que la pensée dans la vie. Quand Cassavetes dit que les personnages ne doivent pas venir de l'histoire ou de l'intrigue, mais l'histoire, être sécrétée par les personnages, il résume l'exigence d'un cinéma des corps : le personnage est réduit à ses propres attitudes corporelles et ce qui doit en sortir, c'est le gestus, c'est-à-dire un « spectacle », une théâtralisation ou une dramatisation qui vaut pour toute intrigue. (...) En règle générale, Cassavetes ne garde de l'espace que ce qui tient aux corps, il compose l'espace avec des morceaux déconnectés que seul un gestus relie. C'est l'enchaînement formel des attitudes qui remplace l'association des images. » ²⁴³

Les attitudes et postures corporelles deviennent excessives, imposantes à prendre dans le sens de « trop présentes ». Ce corps hystérique en fait trop : « ***il ornemente, surcharge les attitudes. C'est presque un corps maniériste.*** » ²⁴⁴

Pour en revenir à la première bagarre, le corps de Betty se théâtralise car il se surcharge de « manières » qui ne correspondent plus vraiment, ni au caractère du personnage ni à la situation.

Nous sommes face à un corps, qui se débat, *seul*, qui *pédale* dans le vide, devant le regard des autres personnages environnants ; il tourne sur lui-même ; les jambes, la tête et les bras partent dans tous les sens comme si la femme voulait s'extérioriser à outrance, *se déployer jusqu'à n'en plus pouvoir*. Son corps (comme pressé ou conditionné par des forces maléfiques et extérieures) est propulsé sur Suzanne qui parvient plus ou moins à canaliser cette violence. Suzanne n'en rajoutant pas, les corps à corps prennent fin lorsque le personnage de Betty *se détruit* lui-même, comme en se *consumant* après s'être totalement défoulé.

Mais pourquoi y a-t-il tant d'exagération, de violence hystérique dans un tel corps ?

La réponse à cette question serait probablement à chercher dans les études psychiatriques qui ont accompagné depuis longtemps le phénomène du « corps hystérique ou hystérisé ».²⁴⁵

²⁴² Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., pp. 247-250.

²⁴³ *Ibid.*, pp. 250-251.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 85.

Le « siège » de l'hystérie est introuvable ; les causes des crises de Betty seraient peut-être (sûrement) à chercher dans le départ du père (son mari), dans un passé qui nous est inconnu, dans des raisons sociales et psychiques dont les origines ne nous sont pas livrées car, comme nous l'avons antérieurement expliqué, les causes, les origines chez Pialat sont toujours absentes. Pas d'histoire, pas de vécu clairement délivrés en ce qui concerne le personnage pialatien : pas d'explications possibles à ses comportements.

« Le problème, c'est qu'on n'a jamais su trouver, vraiment, où nichait la cause de l'hystérie. On n'a même jamais vraiment trouvé où elle nichait, elle, l'hystérie. Convulsions, certes. Esprits surchauffés, poussées réciproques et la « femme nerveuse » explose, elle branle en tous sens : spasmes, mouvements dits, avec pudeur, « irréguliers ». Vapeurs, certes ; - l'hystérie s'y spécifiant par son « tempérament bilieux-mélancolique » agrémenté de quelque chose qui ne va pas bien dans la matrice ; mais quoi ? - Classifier, mettre l'hystérie en rangs d'hystérie ? La « venimeuse », la « chlorotique », la « ménorragique », la « fébrile », la « viscérale », la « libidinosa » ? Et puis ? Tout l'effort de l'anatomie pathologique aura été, au XIX^{ème} siècle, non seulement de configurer la maladie, la distribution des symptômes, mais encore, mais surtout, de subsumer cette configuration : de localiser l'essence du mal, - le signe même de la maladie étant désormais moins symptôme que lésion. »²⁴⁶

L'extériorisation physique du personnage est le seul *indice*, l'*unique interface* vis-à-vis d'une recherche ou d'une explication intérieures impossibles à déceler. On constate alors des signes physiques plus que des causes morales ou psychiques...idée qui n'est pas étonnante lorsque l'on considère, comme nous l'avons déjà fait, que le cinéma de Pialat est d'abord *un cinéma du corps* (le fait, la conséquence, la présence, etc.) plus qu'un cinéma lié à la psychologie où tout acte et comportement humains auraient *une explication visible* (cause, origine, explication, absence, etc.).

« Cause d'erreur, oui. C'est que l'hystérie, essentiellement, est un grand coup de paradoxe asséné à l'intelligibilité médicale. C'est un mal non de « siège », mais de parcours, de multilocalités. Un mal non de « cause », mais de quasi-causes, aux statuts temporels antithétiques, de quasi-causes disséminées, et dont l'efficacité serait plutôt celle du paradoxe même, c'est-à-dire la genèse en acte, toujours en acte, de la contradiction. Si vous voulez bien admettre un instant que l'utérus n'est pas un animal, c'est-à-dire quelque chose qui se meurt de soi-même, il vous faudra donc bien aller incriminer ailleurs. - Où cela ? - L'hystérie ne serait-elle pas folie ? Mais alors : trouble de sensation ou trouble d'âme ? Humeur ? Maladie de la passion ? - Ah, peut-être : la passion (l'une des

²⁴⁵ Georges Didi-Huberman a condensé toutes les études notamment proposées par Freud et Lacan dans le but de réunir toutes les informations concernant l'hystérie. Son unique ouvrage sur le sujet (cité plus loin), tente de réunir les causes et les effets de ce phénomène ; si les effets sont largement visibles, les causes (qui expliqueraient donc les origines du comportementales du personnage) sont par contre plus difficiles à discerner. Problème de cause...encore : aussi, même si l'étude psychanalytique de l'hystérie semble ne pas avoir sa place au sein de notre travail, relevons cependant quelques points qui seront également quelques pistes, qui mettront en avant - une fois de plus -, l'impossibilité de trouver une véritable origine aux types de comportements hystériques rencontrés chez certains personnages 'pialatien's'.

²⁴⁶ « *Malum sine materia* », *ibid.*, pp. 72-73.

six choses « non naturelles », selon la tradition galiéniste) offrait comme une providentielle « surface de contact » entre âme et corps ; peut-être ; mais cela n'aura pas suffi tout à fait ; il aura aussi fallu entremettre le concept d'irritation : « La faculté que les tissus possèdent de se mouvoir par le contact d'un corps étranger » ; ainsi, « les femmes hystériques se sentent d'abord tourmentées par un sentiment de chaleur et d'âcreté aux organes sexuels ; (...). Puis on s'enferra en très ou trop subtiles distinctions des causes, lointaines ou prochaines, spécifiques ou con, ou per, ou intercurrentes, pré-disposantes ou déterminantes, physiques ou psychiques ou morales, ou imaginaires, ou bien, ou bien. (...) Fourre-tout chaotique et fantastique des causes, encore, encore. Dissémination de la causalité. Circulus vitiosus : mais n'est-ce pas celui-là même, spécifique et comme stratégique, de la temporalité hystérique ? »²⁴⁷

Trouver des causes ou des origines aux actes et comportements physiques des personnages, c'est tout l'enjeu d'un cinéma où les êtres ne semblent vouloir ou pouvoir eux-mêmes écouter leur propre corps, leur intimité, leur profondeur alors imperceptible...c'est là que se situe le *secret* d'un cinéma qui propose des corps qui parlent finalement pour les personnages eux-mêmes.

Le personnage de Betty est l'exemple du personnage hystérique qui communique sa souffrance aux autres par le biais des comportements violents incontrôlés et incontrôlables. Cet état de transe (l'acteur se transcende, comme s'il parvenait à sortir un moment de son corps) se met en branle grâce au dispositif théâtral (profondeur, localisation statique de la caméra, longueur temporelle du plan, etc.) créé par l'auteur. C'est vraiment la création de cet espace particulier qui permet à l'acteur d'atteindre des sommets dans son jeu et dans son expression physique qu'il ne pourra même plus contrôler tellement la caméra aura su le provoquer, le solliciter dans ce sens.

La caméra comme objet provocateur de la « transe » et de l'exaltation des corps des acteurs : ne peut-on pas voir à travers cette phrase, l'âme et l'idée même d'un certain cinéma dit « ethnologique » ?

La caméra et les conditions qu'elle propose aux individus que le spectateur a face à lui, favorisent-elles ou sollicitent-elles davantage l'acteur ou le personnage du film ?

L'hystérie du corps étudié jusqu'à maintenant, appartient-elle plus au personnage de « Betty » qu'à l'actrice « Evelyne Ker » ?

Qui détient *réellement* l'identité expressive du corps qui se déplace face au spectateur : l'acteur ou le personnage ?

II.4 La toute-puissance du créateur : les traces de la subjectivité

²⁴⁷ *Ibid.*, pp. 73-74.

a). Etre et jouer : la méthode Pialat

Après avoir analysé quelques aspects du déplacement des corps au sein du cinéma de Pialat et avant de poursuivre et de compléter notre travail par des études plus pointues, il apparaît intéressant, de se rapprocher à présent du cinéaste et de sa méthode de travail ou tout simplement, des relations extra-filmiques - dirons-nous corporelles -, qu'il entretient avec son environnement.

Que ce soient la presse ou bien les rumeurs sur les tournages de ses films, tout ce qui nous est rapporté à propos de Maurice Pialat, dénonce le caractère « physique » de l'homme ou du moins son côté très relationnel et même parfois trop corporel (certains acteurs s'en plaindront) face aux choses, au monde, aux êtres.

On ne peut, en quelque sorte, prétendre étudier les corps des personnages des films du cinéaste, sans avoir au préalable aborder les nombreuses correspondances importantes qui existent entre l'artiste et ses choix de travail ; choix qui déteindront forcément sur le produit artistique final, sur le corps tout entier du film, si l'on peut s'exprimer ainsi. Aussi, il paraît important d'étudier les déplacements contaminatoires qui existent entre une méthode (celle d'un cinéaste) et une création (celle d'un film).

Envisager et comprendre ces déplacements et ces liaisons fructueuses pour la fiction chez Maurice Pialat, reviendrait aussi à comprendre entre autres le cinéaste et les rapports entretenus, pendant la création de son film, avec le monde qui l'entoure.

Engager une réflexion de ce type, équivaut dans un premier temps à comprendre la méthode que le cinéaste met en place pour parvenir à ses fins. Quelles sont ses fins ? Le cinéaste a d'abord la prétention de façonner (de formater) ou de reconstruire l'acteur de manière à ce que le personnage ait une consistance particulière (proche du naturel). Pour que l'acteur parvienne à trouver sa liberté sur le plateau et au coeur de la scène, pour qu'il devienne le véritable et seul créateur de la fiction, il doit supporter un certain nombre d'épreuves que le réalisateur va lui faire subir. Trouver ses marques sur un plateau de tournage, déplacer son corps de façon à devenir l'objet et la nature même de la création filmique, engageant de la part de l'acteur un investissement psychique et physique souvent placé sous le signe de ce que nous nommerons « pressions atmosphériques ».

Dans son article, intitulé L'épreuve de vérité²⁴⁸, Serge Toubiana a bien résumé l'intérêt et les enjeux de la méthode de travail de Maurice Pialat.

En effet, il part d'une expression très imagée et utilisée par le cinéaste pour tenter de représenter le style et surtout l'esprit (du tournage) dans lequel se réalise un film.

L'expression en question est la suivante : « Filmer, c'est rentrer dans le chou du plan. »

Comme le souligne Serge Toubiana, dire « **filmer, c'est rentrer dans le chou du plan** », revient à dire : « **filmer, c'est rentrer dans le chou des personnages.** »

Dès lors, il nous est assez simple d'étudier, de comprendre et non d'imaginer

²⁴⁸ Serge Toubiana, « L'épreuve de vérité », op. cit.

(comme ont pu le faire - trop souvent - certaines critiques, dans l'unique but d'alimenter des rumeurs, au sujet des tournages des films du metteur en scène), ce qu'une telle phrase signifie par rapport aux moyens de travail utilisés.

Tout est rapport de force sur un tournage de Maurice Pialat.

Tous les intervenants (qu'ils soient techniciens, acteurs, producteurs, etc.) doivent donner (physiquement et psychologiquement) de leur personne. Cela semble être le prix à payer pour obtenir le résultat escompté.

Maurice Pialat *travaille au corps* son entourage pour tirer le meilleur qu'il puisse espérer en obtenir. Le but est de déplacer ces personnes impliquées dans un esprit collectif (commun à tous) de manière à ce que chaque acteur amène son corps libéré de toute *trace antérieure* qui pourrait peser sur la construction de son personnage.

Jacques Kermabon, dans son article « *Le pouvoir de l'abjection* » note ce climat de crise qu'il dit être indispensable et comme faisant partie de la création (du geste créatif).

« Il n'est nul besoin de rappeler tout ce qui court sur les méthodes de travail d'un Pialat, qui ne semble pouvoir engendrer que dans la douleur. Coups de gueules, affrontement physique avec les acteurs, disparitions inopinées du tournage, les légendes vont bon train et ont fait de Maurice Pialat un individu ne pouvant pas vivre sans cracher sa bile, sans répandre un tant soit peu de mal. »²⁴⁹

Les individus qui gravitent autour du cinéaste doivent passer un cap et ce cap doit se franchir par le corps. Le corps est le moyen de *mouler* un être (neuf) qui sera alors lavé et rafraîchi de tout comportement indésirable ou non-conforme aux exigences du cinéaste.

Les acteurs ou autres personnes participant à l'aventure d'un film ne peuvent rester *neutres* ; personne n'en sortira indemne, au contraire, tout le monde, doit prendre parti et devra subir (physiquement) la *loi Pialat*. L'accouchement doit se faire dans la douleur, seule condition pour obtenir le meilleur de tous.

L'affrontement est le terrain commun à tous où tout le monde est traité sur le même pied d'égalité, où l'on n'a plus affaire à des acteurs, à des techniciens, à des gens du métier (quels qu'ils soient) mais à des corps.

Il y a cette volonté de travailler avec l'essentiel, de travailler avec le seul outil qui ne trompe pas : le corps. Travailler, évoluer avec son corps au milieu d'autres corps qui se côtoient, qui se mêlent et se démêlent au fil des jours de tournage serait le but à atteindre.

Un tournage chez Pialat, est donc avant tout un voyage de corps, avec des conflits, des pulsions mais aussi, bien sûr des unions corporelles, guidés par le seul capitaine du navire : le cinéaste.

Christian Fevret et Serge Kaganski (sans vraiment franchement s'en préoccuper), soulèvent dans leur article²⁵⁰ consacré au cinéaste, cette question liée à la tension ou aux conflits existants sur les tournages, qui selon eux, serviraient de quelques manières le jeu des acteurs.

²⁴⁹ Jacques Kermabon, « *Le pouvoir de l'abjection* », *op. cit.*, p. 34.

²⁵⁰ Christian Fevret, Serge Kaganski, « Des petits miracles » in *Les Inrockuptibles* n°52, janvier/février 1994.

Alors posons nous la question de savoir pourquoi user de la sorte, pourquoi entreprendre une méthode si brutale, si physique, avec des acteurs ou des techniciens, aux risques de les « décontenancer » (comme le dit le réalisateur lui-même) et de passer à côté de leurs véritables capacités.

Serge Toubiana pourrait en donner l'une des réponses à savoir que **« la méthode sied parfaitement aux acteurs, elle les brutalise, mais elle contribue à les rendre plus physiques, authentiques... on ne comprend rien au cinéma de Pialat si l'on ne saisit pas à quel point il lui importe de capter le plus souvent à leur corps défendant ces instincts de vérité, ces moments magiques où les comédiens expriment la justesse d'un sentiment, d'une émotion, d'un geste, la bassesse d'un regard ou, plus rarement, la grandeur morale. Dès qu'un personnage apparaît dans le plan, il lui faut affronter le rapport de force, avec les autres, avec le texte qu'il a à dire, avec la caméra. »**²⁵¹

D'une mauvaise humeur, d'une angoisse, d'un geste hystérique, d'un coup de poing ou d'une poignée de main, d'un climat délétère ou d'une heureuse communion entre les différentes personnes présentes sur un lieu de tournage, naîtront ce petit plus, ce moment où l'on sait que l'on est enfin arrivé à la source, à l'origine des choses de la vie, que l'on a enfin atteint ce *moment digne d'être filmé*.

Plus que jamais, les acteurs doivent accepter (et cela fait partie de leur travail au sein du groupe) de rentrer en contact physique (et le terme n'est pas trop fort) avec leur entourage, avec l'équipe du tournage et cette participation, qu'elle soit conflictuelle ou harmonieuse, est nécessaire au bon déroulement de la création du film.

Jacques Loiseleux, chef opérateur lumière pour le film *A nos amours*, disait dans un entretien²⁵², qu'il avait besoin de l'affrontement et qu'il préférerait bien plus une certaine violence dans les rapports humains, sur le plateau à un certain moment.

Pialat se nourrit de cette brutalité physique et il projette d'une certaine manière, les élans pulsionnels de son propre corps sur son environnement.

« Il a une légende qui le précède - confie Evelyne Ker, actrice du film *A nos amours* - On le présente comme un sadique, un bourreau. On m'avait dit : « Tu vas vivre un enfer. » En fait, il ne faut pas exagérer. Car sur le tournage, on s'amusait souvent beaucoup. Il y avait une grande complicité et de grosses rigolades. Maurice Pialat, c'est vrai, a aussi besoin de psychodrame, de tension pour créer. Alors il y avait des affrontements. Selon ses angoisses, selon ses jours, il a sa tête de turc. Il faut qu'il se passe 'quelque chose' qui vienne des autres pour que le déclic chez lui fonctionne, sinon il s'ennuie, il tourne à vide. Mais quand c'est parti, c'est sans limite, c'est un moment de vie donné, il nous bouffe ! »²⁵³

Conclure sur cette phrase « *il nous bouffe !* », est assez évocateur de tout ce que l'on a

²⁵¹ Serge Toubiana, *op. cit.*

²⁵² Didier Goldschmidt, Jacques Fieschi, « Entretien avec Jacques Loiseleux » in *Cinématographe* n°94, novembre 1983.

²⁵³ *A nos amours, scénario, dialogues, chronique, images, Editions Pierre Lherminier / Filméditations, Paris, 1984, p. 152.*

pu dire à propos de la méthode de travail du cinéaste. On sent dans ces quelques mots tout l'investissement corporel d'un homme qui a besoin des autres pour se *nourrir* et pour accomplir son acte créatif.

Nous pourrions nous appuyer sur les idées que Joël Magny a développées dans l'un de ses chapitres issus du livre²⁵⁴ consacré au cinéaste, pour illustrer notre réflexion.

Toujours dans l'optique d'effectuer sur les acteurs, un *travail* particulier sur leur corps (afin, comme il dit, de les « *mettre à nu* » et de les « *dépouiller de leur couche protectrice* », pour en extirper le meilleur - comme un fruit, si l'on peut se permettre cette métaphore, l'acteur est pelé pour que l'on puisse en extraire tout son jus -) Maurice Pialat aurait une exigence se rapprochant de celle de Jean-Luc Godard ; à savoir, que l'acteur ne doit pas être un élément neutre ou passif, qui se contenterait d'être dirigé.

Son travail doit aller bien *plus loin*. Pialat lui demande *d'être là* au sens « physique » du terme, présent et participant à l'élaboration du film où son geste ne serait pas soumis à celui du démiurge mais plutôt uni, *mêlé* à celui du cinéaste.

A ce sujet, il se plaindra très souvent de ses acteurs, qui pour la plupart, ne font qu'un bref passage sur ses tournages, ne s'investissant pas comme il le voudrait, à cause d'une trop faible participation humaine et imaginative de leur part.

Comprenons bien que le travail corporel de l'acteur ne se réalise pas uniquement lorsque ce dernier pénètre dans le champ de la caméra le temps d'une prise de vue ; sa participation est antérieure à ce moment. Il y a une sorte de mise en condition, de mise en tension du corps pour une meilleure prestation au sein du cadre...pour une meilleure improvisation future.

Le moment de la création est donc avant tout enrichi par une conjugaison de corps, de gestes, de présences, qui sont issus de toutes parts ; cette participation physique collective, profite selon nous à la phase créative et devient pour beaucoup la *matière* même de cette création. Et ce dernier point est bien sûr à ne pas négliger, surtout lorsqu'on sait que Pialat fut peintre avant d'être cinéaste.

S'il est intéressant d'aborder le passé de peintre du réalisateur, c'est qu'il y a *forcément des séquences* provenant de cette expérience dans cet autre champ artistique.

Concernant sa méthode de travail, Pialat oriente son action comme un peintre.

Dans ce sens, il est avant tout à la recherche de la « matière ».

Son but est d'accéder par n'importe quel moyen à la *source*. Il veut arriver à coller, à *embrasser* (pour mieux *embraser*), le moment unique où l'acteur *se fabrique* en même temps qu'il façonne le personnage qu'il incarne.

Un seul moyen pour le réalisateur d'atteindre la matière première : accompagner, l'acteur, comme nous l'avons déjà suggéré, jusque dans la confection de son propre corps, de ses mimiques et de ses propres gestes.²⁵⁵

Dans ce cas précis, dans cette quête active et forcenée, on peut alors se permettre d'utiliser le mot « matériau » pour parler du corps de l'acteur.

²⁵⁴ Joël Magny, « L'acteur mis à nu » in *Maurice Pialat*, op. cit., pp. 25-31.

L'artiste ne travaille plus avec un acteur, un personnage, un homme ou une femme, il travaille de manière *directe, frontale* avec le corps comme un peintre utilise de la peinture, de la gouache, en bref le matériau d'où *jaillit* la création finale.

Raphaël Bassan, évoque pour sa part un artiste qu'il dit être « *un homme de la matière* ».

« Pialat qui fut plasticien avant de devenir cinéaste, est un homme de la matière : il traite ses fictions, comme ses personnages et leurs actes, d'une manière concrète, physique, sans chichis ni débordements oniriques. »²⁵⁶

Pialat désire ce corps à corps, ce rapport palpable, ce *toucher* si important avec la matière première pour pouvoir comme le peintre la malaxer, la bouleverser à son gré, la créer, la recréer, la tordre, la retordre, la rendre souple.

Dans l'un de ses écrits intitulé *Pialat et la Nouvelle Vague*²⁵⁷, Marc Chevré tente de trouver des origines au cinéma de Pialat dont la méthode de travail aurait des points communs avec certains réalisateurs issus de la Nouvelle Vague.

Alors que nous avons parlé de peintre, lui préfère parler de sculpteur.

Maurice Pialat serait un sculpteur ; mais peintre ou sculpteur, il s'agit toujours de « matière ».

« Un sculpteur : sa matière, ce qu'il travaille, ce sont les corps. Ces corps qui se tournent autour, explosent en cris, en gestes, en coups dans une sorte de sculpture en mouvement où il s'agit de traquer les acteurs, de leur faire subir ' le traitement' du tournage pour les atteindre à vif. Ni acteurs, ni modèles : des corps. Ni non plus les acteurs - personnages qu'avait dû s'inventer la Nouvelle Vague, de Léaud à Juliet Berto. Mieux : des natures. Cette mise à la torture de l'acteur dans le dispositif du tournage - et d'un acteur vierge de cinéma (non professionnel) ou de ce cinéma là (Depardieu, Sophie Marceau, Dutronc), repartir de la première fois pour atteindre la vérité, un cinéma des corps et pas de scénaristes-dialoguistes, Pialat a bien sûr cela de commun avec la Nouvelle Vague. »

²⁵⁵ Se poser la question du corps de l'acteur, c'est aussi comprendre comment cette création physique participe à l'invention d'un personnage filmique. Le numéro 24 de la revue *Iris* fut une référence importante à ce stade de notre travail ; les écrits de Livio Belloï pourraient ouvrir le début d'une réflexion que nous tenterons d'élargir dans les pages suivantes. « (...) *du personnage, on dira alors, entre autres choses : qu'il correspond à un corps et, plus précisément à un corps visible, (...) et astreint à des offices de représentation (il s'agit avant tout d'un corps en jeu). qu'il est un corps le plus souvent nommé (...) qu'il est un corps soutenu par une autre instance, laquelle subsiste sous lui (elle s'y terre) ou, au contraire, à l'occasion, remonte à sa surface (elle s'y affiche) : soit l'instance actorielle chargée de donner corps au personnage, selon une relation généralement biunivoque (un acteur pour un personnage, et vice-versa). qu'il assume un éventail de fonctions (actions et réactions, réflexions et déplacements, auditions et verbalisations, etc.) toutes référables, pour l'essentiel, à l'élaboration et au maintien d'une diégèse, etc.* » Livio Belloï, « L'Invention du personnage » in *Iris* n°24, automne 1997.

²⁵⁶ Raphaël Bassan, « *Portrait de l'artiste en cinéaste iconoclaste* » in *La Revue du cinéma* n°476, novembre 1991.

²⁵⁷ Marc Chevré, « Pialat et la Nouvelle Vague » in *Maurice Pialat, L'enfant sauvage*, Catalogue dirigé par Sergio Toffetti et Aldo Tassone, op. cit., p. 72.

Peintre ou sculpteur, il y a à n'en pas douter, cette volonté de rendre le corps de l'acteur assez *malléable*, suffisamment *élastique* pour qu'il puisse par la suite (tout en retrouvant - puisque c'est le but - toute sa *fraîcheur initiale*) être retravaillé, dans un autre moule : celui du film tout entier.

L'une des principales raisons de cet exercice que subissent les corps, vient du fait que Pialat brigue une suppression totale de la distance entre le moment de la création et lui-même.

Il souhaite *un contact sauvage, primaire et direct* avec sa création.

Il est à la recherche d'un corps à corps, d'une contamination du corps de l'oeuvre sur l'artiste et du corps de l'artiste sur l'oeuvre ; le déplacement du corps sur l'oeuvre est aussi celui de l'oeuvre sur le corps de l'acteur.

Pialat recherche la construction d'un univers corporel et psychique *assez fluide*, assez nourricier pour que la création filmique *trouve sa voie toute seule*, en complète autonomie et presque inconsciemment, sans mise en scène *trop voyante* mais ordonnée grâce aux corps *noyés, scellés, accrochés les uns aux autres*, dépendants d'un univers sensible et physique *plus ou moins* contrôlé par le créateur.

Didier Goldschmidt dans son article intitulé *La vie est à nous*²⁵⁸ fait allusion à cette tentative de suppression de la distance qui existe entre le créateur et la matière.

« Pialat, filme comme un peintre, il prend la couleur au tube, l'applique directement sur la toile, l'étale avec le pouce, se recule, regarde et reprend. Il sait garder la nature et la répétition parce que le vivant gît dans leurs fibres fragiles. »

Nous pourrions assimiler la technique de Pialat à celle d'un metteur en scène de théâtre moins connu mais aussi talentueux dans son art : Bruno Meyssat.²⁵⁹

Ce dernier dira que son travail avec du théâtre sans texte (qui s'appuie forcément sur un travail plus important des corps qui devront assumer à eux seuls la communication et la charge narrative de l'oeuvre), nécessite, comme préparation antérieure à l'élaboration d'une pièce, une forte *mise en condition* des acteurs.

Pour ce faire, les acteurs doivent subir de multiples exercices corporels par l'unique biais de la sensation (tenir de la glace dans leurs mains pendant trois minutes, rencontres avec la nature, entraînements en piscine, etc.) avant de pouvoir *être prêts* pour la suite. Comme il dit : **« Il faut une remise à zéro des horloges pour tout le monde. »** « Sacrifier » son être et ce qu'il représente, « laver » son corps pour retrouver une certaine virginité dans son expression, sont autant d'actes à assumer pour l'acteur lorsqu'il décidera de participer à *l'aventure Pialat*.

Cette remise à zéro des horloges équivaldrait à une quête : celle d'une fraîcheur, d'une virginité de l'acteur dont le but serait d'arriver à travailler ensemble afin de repartir

²⁵⁸ Didier Goldschmidt, « La vie est à nous » in *Cinématographe* n° 94, novembre 1983.

²⁵⁹ Bruno Meyssat est un metteur en scène de théâtre lyonnais qui a notamment conçu une pièce intitulée *Les Disparus*. Cette création qui reprend le thème du naufrage du Titanic a été présentée à Beaubourg en novembre 1993 et au Théâtre National Populaire de Villeurbanne au mois de décembre 1993.

sur de *bonnes bases*. La préparation physique (véritables épreuves à supporter) va permettre à l'acteur de s'échapper, de se libérer des mauvaises attitudes ou gestes trop peu naturels. Une renaissance complète de la personne passe par un travail physique en profondeur où chaque épreuve mettra en place les futurs schémas du jeu qui naîtra souvent par l'improvisation ; la pièce sera ainsi constituée de micro scènes (sans cesse différentes au fil des représentations théâtrales) où les acteurs - peut-on parler dans ce cas de personnages ? - se laisseront aller à leur plus simple expression, nourrie alors des expériences passées et inconnues pour le spectateur qui verra en quelque sorte le résultat final d'une longue démarche collective.

Cet aspect se retrouve également dans une discipline plus sportive où le corps est sollicité de la même manière. Ainsi, les débuts de cours en aikido sont souvent le moment où le professeur demande à ses élèves de retrouver un *état primitif* de leur corps. Par la violence des exercices physiques (souvent pénibles à effectuer) ou par une phase d'échauffement (relaxation et *centration* de son corps dans l'espace), le pratiquant devra évacuer tous les mauvais gestes ou mauvaises attitudes accumulés durant une semaine passée sans aikido et ce, dans le but de travailler *au même niveau* que son compagnon d'exercice qu'il retrouvera plus tard dans la discipline. Le corps est alors sollicité dans ses *plus lointaines, plus extrêmes et plus profondes* (dans le sens de « cachées » voire « insoupçonnées ») *expressions sensibles*.

En ce qui concerne le metteur en scène, l'important est d'organiser cette matière du corps que les acteurs proposent. En dehors du tournage et avant ou après la prise de vue, Pialat aura donc le souci d'*atteindre* le corps de l'acteur de façon à créer un électrochoc ou une réaction qui nourriront la narration *fragile* du film en cours.

Remettre tous les corps à *un seul et même niveau* est une preuve que, chez Pialat, aucun personnage n'est (dans la façon dont il est considéré et filmé) rehaussé, grandi par rapport aux autres. Il y a un équilibre, une force émanant d'un ensemble et pas seulement d'un corps vedette *au-dessus* des autres.

De ce rééquilibrage et de cet approfondissement jusqu'au coeur même de l'être humain, naîtra un univers commun à tous, sensible et physique, où les corps alors *dressés*, réajustés à ce même niveau, pourront prétendre à une plus grande liberté voire à une improvisation (accordées par le cinéaste) dans leur jeu et dans l'action. Se dessine alors un espace où le corps devient le résultat de la *mixture*²⁶⁰ d'un état d'être (l'acteur ou l'homme en tant que tel) et d'un état de paraître (le jeu, c'est-à-dire le personnage incarné). Laisser cette liberté et faire confiance au corps plus qu'à un acteur ou qu'à un personnage, génèrent forcément des déplacements entre ce que l'on pourra considérer

²⁶⁰ Dans *A nos amours*, Suzanne est parfois et sous certains aspects (attitudes, gestes, etc.) Sandrine Bonnaire, dont le jeu reste fondé sur l'improvisation et la liberté que lui accorderont la mise en scène et le cinéaste. « Serge le Péron : Dans quelles conditions vous sentez-vous à l'aise pour improviser ? S. Bonnaire : ça dépend de la situation, de la scène. Par exemple, si ça n'est pas très bien écrit, je ne vois pas pourquoi je dirais des choses qui ne sont pas très bien. Donc, j'essaie de faire une petite mixture, de mélanger des choses. Mais l'improvisation, ça ne se fait jamais sur une grande distance. C'est toujours sur des petites choses. Ça peut être un geste, un mot, une façon de dire, d'exprimer...Mais je n'ai fait ça que dans *A nos amours*, parce que j'avais Pialat en face de moi, et c'était un dialogue à deux. » « Entretien avec Sandrine Bonnaire » par Serge le Péron in *Acteurs*, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, novembre 1988, pp. 30-37.

comme le jeu et ce que l'on appellera le non-jeu de l'acteur-personnage de la fiction.

Chez Pialat, la nature des corps, se fonde sur les déplacements et violences internes qui *opposent* non seulement l'acteur, mais aussi le personnage incarné.

Pour avoir les moyens de communiquer avec autrui, il faut déjà au départ pouvoir et savoir déployer, extérioriser sa propre nature, son intérieur propre.

Le corps est lui-même « espace » pour l'acteur et son personnage.

Quelle est la nature de cet espace ? Quelles en sont les frontières ? Existe-t-il des similitudes, des dissonances, une transformation ou une évolution de l'acteur et du personnage incarné, par rapport à ce seul et même corps ?

Quels sont les déplacements visibles ou perceptibles entre l'acteur et le personnage campé ?

L'acteur incarne un personnage mais la question est de savoir si c'est *le même* corps qui est en jeu. Tout l'enjeu d'une telle remarque réside dans l'analyse sémiologique du jeu du comédien qui convoque trois niveaux complexes, étudiés par Iouri Lotman et repris par André Gardies. Si l'on devait s'attarder sur une réflexion pointue sur la constitution du personnage via la « figure actorielle », il faudrait alors considérer trois niveaux d'études distincts :

« Le premier, celui du comportement, est en prise directe sur une sémiologie du quotidien (...); il s'agit de la gestuelle reproduite par référence à l'usage social et donc extra-cinématographique. (...) Le second, en relation avec certains codes de la production artistique (particulièrement ceux du genre), serait composé « d'un entrelacement de plusieurs systèmes d'organisation structurelle sémantique hétérogènes » (...). La façon dont parle et agit le comédien subit, par rapport à la vie « réelle », une série de distorsions propres à la transposition cinématographique, elle-même accentuée par les nécessités spécifiques d'un genre. (...) Quant au troisième niveau, il concerne le rôle du réalisateur. Celui-ci régule le jeu du comédien grâce à deux types d'intervention différents. Par ce qu'il est convenu d'appeler la « direction d'acteur », il oriente, guide et contrôle le comportement scénique de son interprète. (...) Ensuite, par une activité spécifiquement cinématographique (puisqu'elle touche aux codes propres à l'image mouvante), il découpe cette réalité profilmique - grâce au cadrage, à l'éclairage, à la composition, etc. - pour la faire rentrer alors dans l'ordre du filmique. »²⁶¹

Dans *A nos amours*, le corps que nous voyons à l'image, appartient-il (*plus*) à Suzanne ou à Sandrine Bonnaire ? Dans *Police* ou *Loulou*, le corps de Gérard Depardieu *déborde t-il*, se déplace-t-il sur celui des personnages (Mangin et Loulou) incarnés dans et pour la fiction ?

Le corps est avant tout présent sous deux aspects : celui de l'acteur et celui du personnage

Si l'on se réfère aux pistes énoncées précédemment par André Gardies, qui reprenait

²⁶¹ André Gardies, « L'acteur dans le système textuel du film » in *Etudes littéraires n°13 - Cinéma et récit -*, Editions Presses Universitaires de Laval, Québec, 1980.

l'étude de Iouri Lotman, on comprend que chez Pialat, l'étude est alors à considérer sous les angles du premier et troisième niveau.

En effet, le corps de l'acteur-personnage est *gorgé* d'une quotidienneté et d'un naturel, qui fondent justement les signes comportementaux et psychologiques de l'être visible à l'image. Ce dernier ne subit par là même aucune « *distorsion* » visible, au sens où l'entend André Gardies dans son analyse - « visibles », car comme nous venons de l'exposer, le cinéaste exerce une *pression* et impose un *univers* (avant le tournage ou hors de la prise de vue et donc « invisible » à l'écran), qui contribueront à la *fabrication* d'un corps créateur et singulier au coeur de la scène filmique -.

Le corps et ses différents aspects ou formes d'expression, ne répondent pas à la nécessité spécifique d'un genre cinématographique précis.

Le troisième niveau (repris par André Gardies), est quant à lui et de toute évidence, à prendre en compte ; c'est ce que nous avons tenté de faire et c'est ce niveau qu'il faut maintenant raccrocher à notre analyse présente, car chez Pialat, le jeu du comédien dépend du dispositif filmique mis en place et procure en conséquence immense une liberté d'action au sein du film - par la largeur du cadre, l'utilisation du plan-séquence et la profondeur de champ notamment -...liberté que la direction d'acteurs²⁶², propre au cinéaste, ne pourra venir entamer, mais qu'elle viendra au contraire faciliter et protéger.

Pour reprendre une des idées que Gilles Deleuze développe dans son ouvrage *L'Image-temps*, souvent, les corps principaux des films de Pialat « *n'ont pas fait leur choix.* » Ils restent en fait en porte-à-faux entre l'acteur et le personnage. Leur espace reste confus, non délimité, difficile à discerner.

Ces corps relèvent d'une *mixture*, d'un amalgame de deux états.

Combien de postures, de mimiques, appartiennent à Sandrine Bonnaire et ont nourri le personnage de Suzanne dans *A nos amours* ? Prenons l'exemple de la fameuse scène de la fossette où toute la grâce et l'émotion d'un tel moment émanent du sourire, du visage et surtout du naturel de l'actrice, qui ne compose pas mais vit tout simplement l'instant présent.

Il y a aussi ce moment du film où Suzanne fait la fête avec des amis (première scène de fête du film) ; tous sont réunis, les uns collés aux autres. Les corps sont entraînés dans une gestuelle collective avec ces jeunes qui se touchent, se frottent, s'embrassent. Tout à coup, au milieu du lot, Suzanne remonte sa chevelure afin de la replacer derrière son oreille.

Ce détail noyé dans un grand flux de mouvements gestuels, n'est pas un acte composé, étudié, ou réfléchi. Il est instinctif, disons plutôt naturel, appartenant, sûrement plus à l'actrice qu'à sa composition. Ce genre d'élément est à l'origine des fondations du

²⁶² « - C. T. : Quel rapport avez-vous avec les acteurs ? - M. Pialat : Il ne faut pas oublier que pour moi, le moment où les acteurs sont devant la caméra représente au moins 80% du film. - C. T. : Vraiment ? - M. Pialat : Oui, quand on se met à jouer, que les gens sont devant la caméra. Tout le reste c'est du bataclan. Quand vous commencez à tourner, il n'y a même pas besoin d'avoir un scénario...mais mon Dieu, ça me fatigue, ça fait quarante ans que je dis ça ! » Charles Tesson, « Entretien avec Maurice Pialat - Sur la colère - » in *Cahiers du cinéma* n°550, octobre 2000.

personnage. Il acquiert de ce fait toute sa crédibilité (dans la manière dont il est joué ou plutôt, devrions-nous dire, vécu). Cela a beaucoup intéressé Jacques Fieschi qui en a fait un article.²⁶³

Pour lui, ce genre de détail est l'oeuvre de l'acteur qui va lui-même devenir le créateur. C'est ce petit plus qui va jaillir d'un acte corporel, instantané et avant tout senti, qui va donner au personnage toute sa sève et sa raison d'être.²⁶⁴

De même que s'inscrivent dans le même sens, les allures et diverses attitudes (souvent poussées à l'extrême) très féminisées de Robert, le frère de Suzanne.

Sa démarche ou par exemple la manière dont il tient son verre de champagne, à la fin du film au moment de l'apéritif, ont amené certains critiques comme Yves Stavridès (dans son article intitulé *Une comédie inclassable*²⁶⁵) à dire qu'il avait des tendances homosexuelles ; idée (peut-être vraie pour Dominique Besnehard) qui devient vite incertaine voire ambiguë, lorsqu'on voit à quel point il aime et est constamment aux côtés de la femme avec qui il est marié.

Cependant, Dominique Besnehard a donné à son personnage (volontairement ou non) des airs qui lui sont naturels, *vivants* (les siens en l'occurrence) qui font que, comme l'a dit Deleuze pour d'autres exemples : « **son corps gardera toujours l'empreinte d'une indécidabilité qui n'était que le passage de la vie.** »²⁶⁶

Le corps de Dominique Besnehard-Robert est (comme tous les autres) ancré dans *le domaine de l'indécidable*, à savoir qu'il est et reste corps avant tout enfermé, - *peut-être le mot est-il trop fort et devrions nous dire, l'inverse, c'est-à-dire en totale liberté - entre deux pôles bien distincts : celui de la nature même (ou du naturel) propre à l'acteur et celui de l'acte de jouer, de la composition qu'il fait du personnage en question.*

²⁶³ Jacques Fieschi, « Solitudes » in *Cinématographe* n° 113, septembre 1985.

²⁶⁴ Revenons vers une approche plus sémiologique du personnage. Un personnage ne se construit pas uniquement sur ses comportements physiques. Son rapport à la narration est évidemment en jeu et participe fortement à la création de son identité. C'est *notamment* en se différenciant des autres présences fictionnelles, qu'un personnage peut réellement acquérir son propre statut ; c'est du moins ce que nous expose Philippe Hamon dans l'un de ses nombreux écrits sur le sujet. - Le personnage possède une « qualification différentielle » : plusieurs signes anthropomorphiques et figuratifs propres, le distinguent des autres personnages du film. - Le personnage incarne une « distribution différentielle » : ses apparitions ou disparitions à certains moments du récit le distinguent également des autres présences filmiques. - Le personnage a une « autonomie différentielle » : seul ou accompagné, sa mobilité topologique se distingue des autres personnages et permet ou non leur rencontre au sein du récit. - Le personnage a une « fonctionnalité différentielle » : il est plus ou moins responsable des actions vécues par l'ensemble des personnages. Il agit (sur) et/ou subit certaines étapes de la narration. Bien d'autres signes sémiologiques constituent la nature du personnage au sein d'un récit. Nous renvoyons le lecteur au texte de Philippe Hamon et vers les études d'André Gardies qui considère dans ses études, le « personnage » comme un « signe » du système que constitue le récit filmique. André Gardies, « L'acteur-personnage » in *Le Récit filmique*, op. cit., pp. 53-68. Philippe Hamon, « Statut sémiologique du personnage » in *Poétique du récit*, op. cit., pp. 115-180.

²⁶⁵ Yves Stavridès, « Une comédie inclassable » in *L'Express*, 15 novembre 1983.

²⁶⁶ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 264.

Le déplacement interne que nous évoquions auparavant a lieu ici-même, dans la composition du personnage. Beaucoup d'écrits sur le théâtre²⁶⁷ ont évoqué cette *dualité constructrice*, mais en matière de cinéma, il nous faut citer l'étude novatrice de Nicole Brenez qui s'est intéressée au corps de l'acteur et aux aspects de l'iconographie filmique. Elle expliquera notamment que le corps de l'acteur a le *pouvoir* et la capacité de créer à lui seul (avec d'autres corps évidemment) le récit, idée qui nous est chère lorsque l'on s'intéresse à la narration chez Pialat. A en croire Nicole Brenez, chez certains cinéastes (elle citera volontiers John Cassavetes et Maurice Pialat), le corps peut donc être à l'origine de la création narrative.

« Le personnage n'est pas d'abord une biographie, une individualité, un corps ou une iconographie, il est une circulation symbolique faite d'éléments plastiques, de schèmes narratifs sémantiques. Souvent (ce pourrait être une caractéristique d'un usage classique de la cinématographie), cette circulation a pour but de se cristalliser, de produire des effets de synthèse, sur le mode d'une personnification typique ou celui d'une individuation singulière. Mais on peut envisager bien d'autres modèles de circulation : par exemple la dissémination, la fragmentation, la soustraction. (...) En ce sens, les plus beaux personnages de cinéma ne sont que mouvement simultanément physique et psychique, comme ce personnage de grand-père dans *Murmur of Youth* (Lin Chengsheng, Taiwan, 1997) qui n'existe que d'un déplacement en travelling. »²⁶⁸

Comment s'opère cette construction narrative par le corps de l'acteur ?

Le personnage est un « noeud de références ».

« (...) dans sa fonction d'« embrayeur », le personnage renvoie à l'instance d'énonciation ou de narration, représentant d'une manière ou d'une autre le délégué de l'auteur ou, par le biais de celui-ci, du spectateur ou des deux à la fois. (...) En tant qu'aide mnémotechnique, le personnage-anaphore garantit au cinéma la cohésion et la cohérence fictionnelle entre les plans, les séquences et les blocs narratifs du récit. Il facilite pour le spectateur la distribution de l'information dans l'univers spatio-temporel de la diégèse par les voies de la parole et de sa présence visuelle réitérée. Le personnage au cinéma devient ainsi une construction de plus en plus dense, oscillante et dynamique : à travers la combinaison, toujours singulière, des facettes et des fonctions diverses, il est d'emblée pris dans un jeu de références en tant que composition fictionnelle intégrée dans le contexte diégétique et narratif d'un film particulier et dans une culture donnée. »²⁶⁹

Les corps sont donc au coeur d'un état constant d'instabilité.

²⁶⁷ En parlant de théâtre, notons au passage l'ouvrage du cinéaste américain Nicolas Ray, dont les écrits sur ses propres méthodes de travail et de direction d'acteurs, auront des liens profonds avec la mise en scène théâtrale. Si aucune citation en particulier ne sera proposée ici, l'ensemble des réflexions, qui sont menées dans cet ouvrage, auront pourtant marqué notre travail. Nicholas Ray, *Action - Sur la direction d'acteurs*, ouvrage composé et co-édité par Susan Ray, Editions Yellow Now, FEMIS, Bruxelles, 1992.

²⁶⁸ Nicole Brenez, « Le personnage contemporain » in *De la figure en général et du corps en particulier*, op. cit., pp. 180-181.

Ils récupèrent toutes les *séquences* des différentes phases d'évolution, d'existence et (surtout) de confrontations, qui sont présentes dans le travail que font les acteurs pour donner de l'importance, de la crédibilité et de la profondeur à leur jeu.

« Pourquoi inventer des personnages, à quoi cela sert-il, ne suffit-il pas de décrire les choses et d'affiner les formes documentaires, qui permettent de faire connaissance avec d'inoubliables « autopersonnages » ? C'est que, justement, le personnage de cinéma vise rarement le singulier, ne relève pas de l'incomparable, au contraire : bien plus souvent il est une silhouette chargée de donner forme, provisoirement, à une valeur, une fonction, une idée, il est astreint au significatif là où la description du vivant tout au plus libère des signes et dérange nos croyances. A l'acteur la charge ou les résistances de la singularité, le personnage, lui, constituera un exemple, un cas un emblème, un vecteur réclamant interprétation : littéralement, il est un faire-valoir. »²⁷⁰

Aussi, Betty-Evelyne Ker (*A nos amours*), semble être le meilleur exemple de ce que nous avançons.

Les quelques postures montrant cette femme (repliée sur elle-même, avançant souvent un corps rigide, spectateur de ce qui se déroule autour de lui) fumant une cigarette - lors du départ du père dans l'appartement vide et durant le repas final -, sont tellement révélatrices d'un état dit « naturel » que l'on aurait tendance à les attribuer davantage à Evelyn Ker qu'à son personnage (Betty).



Plusieurs exemples peuvent aller dans ce sens ; notamment celui où elle s'exprime,

²⁶⁹ Margrit Tröhler / Henry M. Taylor, « De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction » in *Iris* n°24, automne 1997, pp. 36-37.

²⁷⁰ Nicole Brenez, « Le personnage contemporain » in *De la figure en général et du corps en particulier*, op. cit., p. 182.

jetant ses bras en avant, lorsqu'elle parle de son passé à sa fille qui prépare son mariage. Ce mouvement de bras n'est pas une composition de l'actrice mais bien un geste naturel appartenant à la femme qu'est Evelyne Ker (la « personne » et non pas le « personnage » incarné, à en croire une fois de plus Margrit Tröhler et Henry

M. Taylor, cités précédemment). De plus, on notera au passage que ce moment appartient autant à Betty qui passe un cap dans sa vie (sa fille se marie et quitte le foyer familial) qu'à Evelyne Ker qui termine le film dans lequel elle joue en tant qu'actrice, en tant que « personne humaine ».

Ses multiples gesticulations sont sans aucun doute celles de Betty...via Evelyne Ker.

Notons également sa démarche, qui projette son corps en avant et qui peut faire penser quelquefois aux attitudes d'un pantin désarticulé tellement les muscles semblent détendus, s'activant dans tous les sens.

Les critiques des *Cahiers du cinéma* présentèrent très bien ce double caractère corporel de la mère qui la montre comme « **à la fois l'hystérique du film et l'actrice hystérique du tournage.** »²⁷¹

L'ambiguïté est telle que l'on peut même se demander si le jeu déployé par Evelyne Ker n'est pas le résultat d'une « performance autonome » au sens où l'entendaient Richard Maltby et Ian Craven. Le dispositif filmique étudié dans le chapitre précédent favorise indéniablement l'expressivité excessive du corps ; Evelyne Ker manifeste des signes de violences ou de *sur-expressivité* (en ce sens et comme pourraient à nouveau le noter Margrit Tröhler et Henry M. Taylor, son corps est porteur d'*indices psychiques* - hystérie, dépression, souffrance intérieure, etc. -), qui donnent à son corps un caractère et un statut particuliers. Son corps devient en effet le lieu significatif où l'on sent alors que le personnage échappe à l'acteur et que la personne humaine (Evelyne Ker, l'actrice) qui prête son corps au personnage (Betty) *dépasse, déborde et déplace* les codes ou styles figuratifs que la narration semblait vouloir imposer *de fait*.

Si nous nous interdisions d'établir une typologie du personnage²⁷² à ce stade de notre travail, relevons *simplement* que

« le corps filmé représente le personnage en ce qu'il est perçu de façon pour ainsi dire phénoménologique, son effet quasi-physique. Dans le film de fiction classique fondé sur l'image analogique mise en mouvement, il renvoie à un corps humain extrafilmique, par définition absent et qui est perçu dans l'image bidimensionnelle du film comme un corps tridimensionnel. Gardies, sans parler de corps, définit cet aspect du personnage de la façon suivante : c'est « la forme matérielle de traces repérables sur la pellicule même, c'est la figure iconique de l'acteur - dont la photographie n'est qu'un aspect ». Le corps représente ainsi la base sensuelle du personnage sur les plans sonore et iconique, une instance primaire (mais non indispensable) dans l'implication émotionnelle ou plus encore empathique du spectateur. (...) Si cette présence du corps à l'écran est une facette attributive du personnage, la « performance », le corps en action, représente son complément prédicatif : c'est l'expression du corps filmé par le mouvement. Richard Maltby et Ian Craven distinguent la performance « intégrée »

²⁷¹ Alain Bergala, Jean Narboni, Serge Toubiana, « Le chaudron de la création » in *Cahiers du cinéma* n°354, décembre 1983.

et la performance « autonome ». La première se rapporte à la concordance entre la performance figurative de l'acteur (le jeu actoriel), la présence esthétique et la mise en scène du corps, et son intégration dans la narration. Il y a en revanche performance autonome lorsque le corps se donne en spectacle (...). Ces moments spectaculaires dépassent souvent le cadre de l'histoire racontée et perturbent le flux de la narration. »²⁷³

Dans son article²⁷⁴ concernant un autre film du réalisateur, *Sous le soleil de Satan* (qui rejoint de près ce que nous venons d'énoncer pour *A nos amours*), Alain Philippon s'est intéressé, entre autres, au combat de l'acteur contre son personnage et à cette confrontation qui, d'une part restreint, voire efface, l'écart qu'il peut y avoir entre les deux, et qui fait d'autre part, qu'entre ces deux figures, le corps en ressent les conséquences, s'en nourrit d'ailleurs, en utilisant cette double caractéristique pour y générer toute son ambiguïté, tout son état d'*indiscernabilité* dont parlait Gilles Deleuze.

Pour Alain Philippon, Pialat est « *un génial filmeur de corps* » et ceci est dû notamment au fait que, les corps qu'il filme, sont ou deviennent « *eux-mêmes doubles*. »

Or, on retrouve cette dualité chez Maurice Pialat lui-même. Comme nous le verrons plus loin, c'est autant le corps du réalisateur que celui de Roger (le père) qui intervient au milieu de ses acteurs et des personnages du film *A nos amours* (lors du repas final).

Pour en revenir à Sandrine Bonnaire-Suzanne, beaucoup de critiques à la sortie du film, ont consacré leur article au thème de la jeune et belle « nature innocente », (à prendre dans le sens de non-expérimentée), - « chair fraîche » pourrait-on dire -, au corps plein de vitalité, de vigueur, à la fois naïf et surprenant.

²⁷² Notons toutefois que l'étude typologique du personnage 'pialatien' pourrait être liée, si elle était envisagée, au type d'analyse que nous avons déjà effectuée dans la première partie de notre travail, lorsque nous soulevions que certains personnages (Noria - Police - et Suzanne - *A nos amours* - entre autres) ont la fonction (narrative) de mettre ou non les autres personnages qu'ils fréquentent, en relation les uns avec les autres, au sein du récit filmique. Pour aller plus loin dans l'étude de ces fonctions et afin d'examiner comment l'acteur fabrique son rôle, il faudrait, selon Patrice Pavis, relever : « - les *chronotopes* (espace-temps-action) à l'intérieur desquels les personnages évoluent ; - la *vectorisation*, c'est-à-dire la mise en séquence des signifiants et des signifiés du personnage ; - la *typologie et l'agencement des vecteurs* : *accumulateurs* ; *connecteurs* ; *sécateurs* ; *embrayeurs*. (...) C'est autant la mise en scène, la construction narrative du film, notamment les répétitions-variations, la disposition des éléments dans l'espace-temps-action que l'acteur lui-même qui accueille les indices pour l'identification du personnage et c'est au spectateur de valider et de confirmer cette identification. Les marques d'identification sont à la fois regroupées sur le corps de l'acteur (identification, au sens policier du terme) éparpillées dans la discontinuité du discours filmique et donc liées au dispositif de la mise en scène. Le personnage s'édifie sur différents plans en même temps ; par une accumulation d'indices sur l'acteur et hors de lui, par des effets de soudaine reconnaissance (anagnorisis) et par un processus régulier et lent d'interprétation et de confirmation des hypothèses du spectateur. Le personnage est pris dans un réseau très dense de vectorisations qui concourent toutes à une plus grande identification. » Au sujet de la description de ces vectorisations et à propos de l'étude typologique des styles de jeu repérables au cinéma, référons-nous à nouveau à Patrice Pavis. Patrice Pavis, « Le personnage romanesque, théâtral, filmique » in *Iris* n°24, automne 1997, pp. 171-183.

²⁷³ Margrit Tröhler / Henry M. Taylor, « *De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction* », *op. cit.*, p. 39.

²⁷⁴ Alain Philippon, « Description d'un combat » in *Cahiers du cinéma* n° 399, septembre 1987.

On peut dès lors affirmer que tous ces qualificatifs peuvent être attribués autant au personnage de Suzanne qu'à la personne de Sandrine Bonnaire, qui faisait - est-il besoin de le rappeler ? - ses premiers pas dans le monde du cinéma, encore ignorante et *vierge* de tout rôle qui aurait pu par le passé, entamer toute la grâce et la fraîcheur dont elle use (inconsciemment bien évidemment) dans *A nos amours*.

Plusieurs scènes pourraient être prises comme exemples de ce que nous venons d'avancer ; notamment celle où Suzanne et Luc se retrouvent au bord de l'autoroute dans des dunes.

Les deux personnages sont filmés en plan d'ensemble.

Il questionne Suzanne pendant qu'elle, debout près d'une mare, baigne machinalement ses pieds dans l'eau. C'est justement cet geste sans grand intérêt (du moins pour le déroulement du récit) qui *nous* donne l'impression que rien ne sépare l'actrice de son personnage.

Ceci est valable pour Suzanne, mais l'est aussi pour ses ami(e)s avec qui elle passe la plupart de son temps.

Evoquons les sourires de Martine et Suzanne lorsqu'elles se retrouvent toutes les deux couchées dans le même lit au début du film, moment où l'on voit le père pour la première fois.

Ces expressions illuminent et donne une émotion naturelle à leur personnage.

Lorsque Suzanne fait la fête avec tous ses amis et ses amants, ses attitudes, complètement naturelles, participent évidemment à la construction du personnage.

A un moment donné, Suzanne est couchée au sol aux côtés d'une amie ; Bernard se rapproche d'elle doucement et à quatre pattes, il lui parle dans l'oreille. Il se mettent alors tous à sourire, prouvant alors ainsi leur grande complicité. Ces sourires ne sont pas programmés, calculés, joués.

Ils appartiennent davantage aux acteurs qu'aux personnages qui en bénéficieront pourtant, *par un déplacement direct et naturel*.

De même qu'il est certain que les regards ou comportements de Suzanne vis-à-vis de Bernard avec qui elle fait l'amour, appartiennent autant, sinon plus, à Sandrine Bonnaire qu'au personnage qu'elle incarne.

Dans *Loulou* également, le personnage *emprunte* souvent, pour ne pas dire toujours, une forme de gestuelle appartenant à Gérard Depardieu qui était alors en début de carrière. Au lit avec Nelly, il se gratte de manière nonchalante le torse et ce petit geste sans importance paraît presque naturel et inconscient tellement il *passé inaperçu*.

Le personnage est en quelque sorte, le résultat d'un abandon total ou quasi-total de l'acteur vis-à-vis de son propre corps ; ce corps, *seul et unique* lieu et support de la création et d'une identité humaine et figurative au sein de la fiction.²⁷⁵

Ces petits et *rapides moments d'étincelle* qui embellissent les scènes de *A nos amours*, sont le fondement de l'art de Pialat qui sait respecter, conserver et faire confiance à la nature véritable, au naturel (corporel) créateur et merveilleux de ses acteurs.

Comme l'a très justement fait remarquer Thérèse Giraud dans l'un de ses écrits sur le film *Passe ton bac d'abord*, c'est le corps comme *irruption de la vie* qui est le plus important, car il est le seul et l'unique moyen de nous faire oublier l'écart qui existe entre l'acteur et son personnage, de nous faire sentir l'existence (physique) même de l'être qui est à l'image.

« Acteurs non-professionnels pris sur le tas, filmés là où ils sont et comme ils vivent, ne représentent qu'eux-mêmes (...). Pialat filme avec les corps de ces jeunes acteurs comme matière première. Car ces jeunes accèdent au statut d'acteur non pour leur photogénie ou leur bonne 'nature' mais par la capacité qu'ils ont (ou qu'ils n'ont pas) de plier leur corps aux impératifs d'une fiction qui les prend comme sujet(s), leur capacité de jouer et de faire émerger la vérité de leur propre personnage. Les jeunes sont là pour tenir un rôle, donner vie et corps à une figure dans le temps qui leur revient et dans les seules limites du cadre : sans le recours (secours) du hors champ. »²⁷⁶

L'existence du corps est en quelque sorte instantanée et non réfléchi ni apprivoisée par l'acteur qui se contentera d'« être » à l'écran.

Dans un entretien accordé à Nadine Tasso²⁷⁷, Dominique Besnehard, acteur du film, développe les enjeux d'un tel travail.

« Sa direction d'acteur repose sur le rapport passionnel qu'il entretient avec les acteurs en dehors du tournage. Il ne dira pas 'tu vas jouer telle scène comme cela', il explique un peu la situation et nous laisse libres. Mais cette 'liberté' ne va pas conduire à l'improvisation, elle va nous permettre d'atteindre un état dans lequel Maurice Pialat imprime sa marque. Je ne me suis jamais posé la question de psychologie à propos de telle situation, je me laissais guider par lui et cela venait tout seul. »

L'acteur n'a donc aucune question à se poser, il est laissé libre ; mais comme nous le disions dans les pages précédentes, le travail effectué au préalable sur les corps va protéger, va *couver* la phase de création, où se constituera naturellement et inconsciemment le personnage.

Toujours dans le même entretien, Dominique Besnehard parle de *la destruction* que

le cinéaste réalise sur son entourage ; cela permet au créateur (grâce à une *dévirilisation* de l'acteur, pour reprendre l'un de ses termes) de traquer et d'atteindre un moment précis dans la libre activité des corps.

« Il attend que les acteurs soient en état de grâce et il guette 'ce' moment où vont

²⁷⁵ « Serge le Péron : vous aviez complètement compris *A nos amours* quand vous le faisiez ? S. Bonnaire : C'est un film que je n'ai jamais compris, je crois...D'ailleurs, quand j'y repense, c'est très flou. Je n'arrive pas à revoir les souvenirs. Mais c'est parce que j'étais inconsciente, vraiment. A l'époque, j'étais très pure, et je n'arrivais pas à comprendre pourquoi cette fille allait avec d'autres types. Je trouvais ça malsain. En même temps, je n'aimais pas trop le faire, j'étais très timide. » « Entretien avec Sandrine Bonnaire » par Serge le Péron in *Acteurs*, op. cit., p. 36.

²⁷⁶ Thérèse Giraud, « Note sur *Passe ton bac d'abord* », *Cahiers du cinéma* n° 304, octobre 1979.

²⁷⁷ Nadine Tasso, « L'interprétation » in *A nos amours, scénario, dialogues, chronique, images*, op. cit., p.157.

se croiser et se superposer cette tension, cette atmosphère qu'il a engendrées hors tournage, et celle de la situation à jouer. Son génie est de nous mettre dans cet état, à mi-chemin entre le psychodrame et le jeu. »

Même si les acteurs parlent souvent d'« improvisation » et de « liberté », qui leur sont allouées - à l'image d'Evelyne Ker, qui évoquait, lors du même entretien avec Nadine Tasso, le fait qu'elle avait eu la capacité de *s'étirer*, de *s'étendre*, comme elle le voulait, à l'intérieur du film *A nos amours* - il n'en est pas moins vrai que, comme l'a suggéré Dominique Besnehard précédemment, le cinéaste est toujours présent, marquant de son empreinte, cette sensation de liberté ressentie par l'acteur.

Le cinéaste ne disparaît pas, il accompagne constamment l'acteur dans son évolution. Il ira même jusqu'à marquer certains films (*A nos amours* et *Sous le soleil de Satan*) de sa propre présence ; présence qui, comme nous allons le voir, participe à la création narrative de quelques unes de ses fictions.

b). Statut et rôle du cinéaste dans ses propres films

Envisager les déplacements sous toutes leurs formes (physiques) au sein de l'oeuvre de Pialat, équivaut aussi à comprendre ce qui peut motiver le cinéaste

lui-même, à rentrer, à se déplacer au sein de ses propres films pour y tenir un rôle.

Un rôle, mais pas n'importe quel rôle ; celui matérialisé par le corps d'un créateur au sein même de la création, mais pas n'importe quel corps...

Comment peut-on parler de déplacements de corps dans le cinéma de Maurice Pialat sans parler du corps du cinéaste lui-même ?

Massif, ce cinéaste a déjà *au départ* un physique qui en impose.

Il fait partie de cette 'race' de cinéastes (Jean Renoir, Orson Welles, pour ne citer qu'eux) qui ont marqué leur monde par leur cinéma bien entendu, mais aussi sans aucun doute, par leur corpulence.

Et quand *on* a une corpulence comme la leur, *il faut* que ces corps se manifestent ; ils ne peuvent en effet rester muets. Notons au passage que ces cinéastes cités auparavant, - et ils ne sont pas les seuls -, ont su trouver dans l'inscription de leur propre corps au sein de leur fiction, le moyen de s'exprimer, outre leur simple et principale position de metteur en scène (qui est d'être derrière la caméra, hors de l'image). *La Règle du jeu* et *Citizen Kane* semblent être les meilleurs exemples pour Jean Renoir et Orson Welles. Les corps alors bougent, vivent, montrent qu'ils existent et ne laissent pas indifférents ceux qui les côtoient ; disons par là que cette corpulence parle, communique et a donc des répercussions sur leur environnement.

Il y a vraisemblablement des correspondances entre le corps de l'auteur et le rôle qu'il décide de s'attribuer au sein même de sa création.

De même que par l'idée même de cette forte implication physique au sein de certains de ses films, nous n'aurons aucun mal à croire Maurice Pialat, lors de son passage dans l'émission télévisée de Michel Denisot, *Mon zénith à moi*²⁷⁸. Il dit en effet *en être arrivé aux mains* assez fréquemment, avec ses acteurs, lors de ses tournages ; il raconte

notamment les bagarres qu'il a pu connaître avec Jean-Pierre Rassam

co-producteur de son film, *Nous ne vieillirons pas ensemble*.

De même que Maurice Pialat ne laisse pas indifférent son entourage lors de ses divers tournages de films.

On peut évoquer une phrase écrite par Gérard Depardieu dans son livre *Les Lettres volées*²⁷⁹, phrase qui résume très bien les relations que l'acteur entretient avec son ami cinéaste lors de leurs retrouvailles.

Ainsi, dit-il, qu'entre eux deux, tout est affaire de jalousie, « *une jalousie de ventre à ventre*. » D'autres acteurs parlent souvent d'intelligence, de sympathie ou d'une manière générale, utilisent d'autres qualificatifs pour définir le caractère d'un cinéaste avec lequel ils viennent de travailler ; cependant il est intéressant de constater qu'on parle plutôt de « ventre » en ce qui concerne Maurice Pialat.

Il restera aussi, pour beaucoup de personnes, le souvenir non pas d'une parole, mais d'un bras d'honneur, d'un poing levé, lors du festival de Cannes en 1987, lors de la remise de la Palme d'or, pour son film *Sous le soleil de Satan* ; geste qui résume alors tout le caractère, toute la *violence* physique qui jaillissent d'un homme (en mal de reconnaissance ?).

Dans ce cas là, c'est le corps qui parle *avant* (avant toute parole ?) ; la communication se fait alors corporelle, instantanée, sans tricherie, sans préparation ni mise en scène.

Maurice Pialat, l'homme, serait donc avant tout un corps, une masse physique ; un corps certes, mais un corps qui ne peut rester taciturne et qui transgresse aussi toute la tranquillité et la solitude physique dont se nourrissent beaucoup d'artistes pour atteindre la concentration nécessaire à l'acte créatif.

Chez Maurice Pialat, le corps crée pour s'exprimer et s'exprime pour créer. Le corps se déplacera, débordera même jusqu'au plus profond de la création dès lors que le cinéaste décidera d'incarner un personnage-clé au sein de l'une de ses histoires.

S'agissant de la présence du cinéaste dans ses films, Alain Bergala parlera (dans l'une de ses communications), de « contagion ». Pour lui, *visibles ou invisibles à l'image*, certains cinéastes ont cette capacité de *transpirer physiquement* au sein de leur création ; ils ont cette faculté à se déplacer au sein de leur oeuvre en y posant (ou en y imposant) leurs marques, leurs *manières*, leur corps au travers de leur mise en scène. Ces créateurs parviennent, volontairement ou non d'ailleurs, à *transparaître* au coeur de leur fiction, marquée alors de leur empreinte, *de leur ombre portée, de leur présence à peine voilée*.

« Le cinéma a même cette étrange faculté - il est le seul art, je pense, à pouvoir le faire - d'enregistrer des effets de contagion qui ne sont pas forcément conscients, ni voulus par la mise en scène. C'est très clair chez Truffaut, Pialat ou

²⁷⁸ Emission télévisée *Mon zénith à moi*, consacrée à Maurice Pialat, présentée par Michel Denisot, réalisée par Alexis Bouriquet, produite et diffusée par la chaîne Canal + en 1992.

²⁷⁹ Gérard Depardieu, *Lettres volées*, Editions J.-C. Lattès, Collection Le Livre de Poche, Paris, 1988, p.75.

Renoir. Très souvent on reconnaît dans le corps de l'acteur, dans sa gestuelle - et surtout dans sa voix, ses intonations - la contagion du corps et de la voix du cinéaste. C'était très frappant dans Van Gogh où Dutronc, qui est pourtant physiquement très différent de Pialat, restitue de nombreux fragments prélevés sur le corps du réalisateur. A ce moment-là, où le mimétisme a joué par imprégnation, les acteurs ont été plus contaminés que dirigés, au sens classique de la « direction d'acteurs ». »²⁸⁰

Le mimétisme repérable chez Pialat montre à quel point le cinéaste peut être présent au sein de son film, même si physiquement il en est absent. On est donc face à l'idée d'une *transmission physique* ou d'une *filiation physique*, qui deviendront une forme de *guide comportemental* pour l'acteur qui incarnera son personnage sous l'influence physique de son cinéaste.²⁸¹

Si Alain Bergala parle de « contagion » c'est aussi parce que l'on connaît le poids que peut avoir Pialat sur ses acteurs. Sur le tournage, ce dernier entretient des rapports *particuliers* avec ceux-ci. On observera donc *un pouvoir mimétique presque inconscient ou silencieux* opéré sur les corps qui côtoient Pialat.

Comment pourtant pouvons-nous exprimer ce phénomène ressenti mais presque invisible à l'écran ? Disons, en généralisant, que les comportements actifs ou énergiques de certains acteurs (Evelyne Ker, Sandrine Bonnaire ou Gérard Depardieu²⁸² pour ne citer qu'eux) auront été stimulés par les réactions souvent inattendues, dévastatrices et presque tempétueux du cinéaste. Combien de fois ces acteurs sortiront-ils épuisés des tournages de Pialat en évoquant la présence massive voire étouffante du cinéaste à leurs côtés ?

Pour sa part Catherine Breillat qui participa à l'écriture du film *Police*, préféra parler de « *relations anthropophages* »²⁸³ ; les « relations anthropophages » dont elle parle

²⁸⁰ Alain Bergala, « La contagion » in *L'Invention de la figure humaine - Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, sous la direction de Jacques Aumont, recueil de conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique, Editions Cinémathèque française, Paris, 1995, p. 12. Cette « contagion » sera même décrite par Gérard Depardieu lui-même, dans l'une des ses interviews à la sortie du *Garçu*. « Positif : Avec Pialat, on sent une sorte de mimétisme : quand vous parlez dans *Le Garçu*, c'est lui qu'on croit entendre... - G. Depardieu : C'est plus simple pour moi ; j'ai toujours essayé de ressembler, dans les films, à ceux qui avaient des choses à dire, des histoires à raconter. Dans les films de Truffaut, je respire comme lui, parce que François a cette espèce de perte de souffle. Alors que Maurice, au contraire, c'est lourd, pesant... Pour moi, ça simplifie énormément : je ne fais que répéter ce que j'entends. Au fond, c'est aussi une définition de l'acteur... » S'agissant de l'implication de Depardieu dans les films de Pialat, nous renvoyons le lecteur à l'intégralité de l'interview dont sont extraites les lignes précédentes. Olivier Kohn et Michel Sineux, « Entretien avec Gérard Depardieu - Dépasser l'acte - » in *Positif* n°430, décembre 1995.

²⁸¹ Cette idée nous rappelle une phrase de Merleau-Ponty utilisée également par Bergala dans son article cité précédemment et qui correspond bien au phénomène de « contagion » qu'il observe chez Pialat. « *Désormais, mon corps peut comporter des segments prélevés sur celui des autres comme ma substance passe en eux, l'homme est miroir pour l'homme.* » in *L'OEil et l'esprit*, op. cit.

²⁸³ Comprendre les rapports que Maurice Pialat entretient avec ses acteurs reviendrait à comprendre l'homme lui-même et à définir les traits de sa personnalité ? C'est en tous les cas ce que nous proposent Catherine Breillat dans son article intitulé « Portrait d'un homme qu'on aime pour ses défauts » in *Maurice Pialat, L'enfant sauvage*, op. cit., pp. 223-229.

désignent en fait la forme de rapports que le cinéaste met en place avec son entourage.

Ces rapports, sont le résultat d'une volonté d'éliminer les distances entre les êtres, entre les acteurs, qui partiront de leurs relations extérieures au film, pour venir nourrir leur propre personnage au coeur de la fiction. L'ambiguïté vient de la position du cinéaste qui est aussi un vecteur dynamique, une locomotive dans le cercle des individus qui participent à l'aventure du film. Cette énergie nourricière s'amplifie dès lors que le cinéaste intègre la peau d'un personnage dans ses propres films.

La *contamination physique* a donc lieu dès lors que l'acteur donne à son personnage des traits comportementaux qui lui appartiennent (personnellement, dans sa véritable nature d'être humain) et qui viendront nourrir son jeu, au risque de ne plus pouvoir faire la part des choses entre ce qui est réel et ce qui est ou doit être joué et non plus vécu par l'individu qui prête son corps à la scène filmique.

« Evelyne Ker était jalouse de la petite : il n'y en avait que pour Sandrine et on la négligeait, elle. D'ailleurs, à un moment donné, elle dit : ça veut faire du cinéma ! Puis elle lui tombe dessus. On l'a coupé parce que ça faisait private joke. Il y a même une séquence où elle allait lui foutre une pâtée dans le couloir, hors champ. J'avais presque envie de la laisser, celle-là. »²⁸⁴

Qui est qui ? Qui regarde qui ? Qui dirige qui ? Est-ce Pialat ou le père qu'il incarne dans *A nos amours*, qui évolue au sein de la fiction ?

Reste toujours présente l'idée d'une ambiguïté à ce sujet qui apporte aussi une double nature aux corps et participe ainsi à l'émergence des conflits humains qui deviendront les événements d'une fiction en perpétuelle construction.

Cette double nature des corps, ces glissements interactifs qui s'établissent entre les personnages et les acteurs, ces circulations d'humeurs qui jaillissent souvent face ou hors de la caméra, fondent une véritable vitalité et la matière même de l'objet narratif. Ainsi,

²⁸² Pour comprendre les liens qui se sont établis entre Depardieu et Pialat, nous renvoyons le lecteur au texte de Andrea Martini qui parvient à déceler, au fil de l'oeuvre cinématographique du réalisateur et à travers la nature des personnages incarnés par l'acteur, les raisons de leurs quatre collaborations. Andrea Martini, « Depardieu dans l'univers Pialat » in *Maurice Pialat, L'enfant sauvage*, op. cit., pp. 167-175. Mais plus encore, Gérard Depardieu se déplace au sein de l'oeuvre de Pialat en posant sa marque en tant qu'acteur à travers ses personnages. Le personnage interprété par ce dernier aura quelquefois du mal à se débarrasser des traces de l'acteur lui-même ; ainsi, en observant les divers personnages incarnés par l'acteur, on retrouvera souvent les signes appartenant à Gérard Depardieu, à travers des regards, des gestes, des mouvements de corps. Citons l'étude d'André Gardies qui s'est intéressé à la construction du personnage au travers des rapports que ce dernier entretient avec l'acteur. « *S'il ne se confond ni avec la « personne » ni avec le « personnage » le comédien entretient néanmoins d'étroites relations avec eux ; de même qu'il a quelque rapport avec le « héros », l'« actant » ou le « rôle ».* Il apparaît comme noeud de significations vers où convergent de nombreux traits hétérogènes. Dès lors, sa spécificité doit moins aux caractéristiques de ces composantes (chacune manifeste sa pertinence au sein d'un système particulier - l'« actant », par exemple, relève en propre d'une analyse sémantique du récit) qu'à leur combinaison. En somme, la singularité du comédien ne se détermine pas tant par une addition de traits pertinents et spécifiques que par une organisation spécifique de traits hétérogènes. (...) » André Gardies, « Esquisse pour un portrait sémiologique de l'acteur » in *Le Conteur de l'ombre - essais sur la narration filmique* -, Editions Aléas, Lyon, 1999, pp. 33-58.

²⁸⁴ **Alain Bergala, Jean Narboni, Serge Toubiana, « Le chaudron de la création » in Cahiers du cinéma n°354, décembre 1983.**

lorsque Pialat raconte les conflits qui se sont installés entre Evelyne Ker et Sandrine Bonnaire lors du tournage du film *A nos amours*, on saisit qu'il s'en sera servi pour nourrir les relations entre les personnages incarnés par les deux actrices.

Le conflit mère-fille sera également celui que vivront Evelyne Ker et Sandrine Bonnaire sur le plateau (conflit interne pas forcément connu du spectateur d'ailleurs).

« Le couple cinéaste-interprète est le moteur véritable. On y sent à l'oeuvre une autre composante, une 'dynamique' de très haut niveau (au sens musical : faible bruit, fort signal), une tonification réciproque de l'interprète et du cinéaste, des échanges d'énergie qui deviennent la matière même du film...Que le lien père-fille s'y double du lien cinéaste-interprète n'y est évidemment pas pour rien. Le mouvement de Pialat vers la jeunesse (*L'Enfance nue*, *Passe ton bac d'abord*) s'enrichit maintenant de l'inscription du corps du metteur en scène dans son propre film, comme si dans ce cinéma de la captation, voire de la capture, le chasseur s'approche 'à découvert', de sa proie, pour entretenir avec elle de troublants rapports de séduction. »²⁸⁵

Les distances disparaissent ; on se rapproche de l'autre en effaçant sa véritable identité, son véritable statut pour ne laisser vivre que le corps, seule matière susceptible de créer, de stimuler du narratif. Comblent les distances, se rapprocher le plus possible de ses acteurs : le sculpteur Michel-Ange ne disait-il pas, **« je hais ce marbre qui me sépare de ma statue. »**²⁸⁶

Se rapprocher du mieux qu'il peut de sa création : n'est-ce pas en s'attribuant l'un des rôles de son propre film que le cinéaste y parviendra ?

Etre dans son film au plus proche de ses acteurs relève d'un désir de créer une oeuvre collective et d'en maîtriser ou du moins d'en stimuler les enjeux narratifs.

Le cinéaste a la volonté d'être au plus proche de ses acteurs ; s'il parvient à l'être, dans sa fonction de metteur en scène, il choisira à deux reprises de s'impliquer directement dans ses propres films.

Il est fort intéressant de constater que Pialat dans *A nos amours* ne choisit pas n'importe quel personnage. Il incarne le père de la famille, la loi, la place du personnage qui dirige et qui doit veiller au bon équilibre familial. Ce qui est valable pour ce personnage du père l'est évidemment pour Pialat qui a la responsabilité d'une équipe de tournage ; il est le garant d'un équilibre constructif et créatif.

²⁸⁵ Alain Philippon, « *La débutante* » in *Cahiers du cinéma* n°354, op. cit.

²⁸⁶ Le cinéaste détruit dans un premier temps *la couche protectrice* des acteurs et techniciens du plateau ; il les *dévirilise*, les *met à nu* pour pouvoir par la suite les *remodeler* dans sa propre « enveloppe corporelle ». Ce terme d'« enveloppe corporelle » nous est offert par le psychanalyste Donald Woods Winicott qui fut l'un des premiers spécialistes à établir que le développement social de l'enfant dépend en grande partie de l'enveloppe corporelle de sa mère qui, par cette protection et les liens physiques qu'elle mettra en place, influencera l'évolution comportementale de son enfant. L'activité physique de la mère est donc une sorte de couveuse protectrice dans laquelle l'enfant cherche ses repères au sein du monde dans lequel il vient de naître. Maurice Pialat aurait cette attitude avec son entourage et même si elle reste très imagée, on comprend que ce désir de se rapprocher de ses acteurs, passe par cet exercice protecteur, nourricier voire paternaliste.

D'ailleurs, dès que Roger (le personnage incarné par Pialat lui-même) s'en va du foyer, les bagarres commencent et la vie de famille se détériore, à croire que Pialat avait préparé son *coup*. En effet, la vie de cette famille parisienne était trop stable pour pouvoir créer les bases solides d'un récit fictionnel. C'est en partant de l'appartement que le récit trouve réellement ses marques. En faisant disparaître son personnage du devant de la scène, Pialat fait donc démarrer l'histoire de son film auprès des autres personnages du film et auprès du spectateur. Pialat est donc responsable du déroulement et de l'évolution de l'histoire non plus en tant que metteur en scène mais bien en tant que personnage qui fait partie à part entière du récit, qu'il quitte et retrouve *selon les cas*.

En s'octroyant le rôle du père, Pialat se donne le pouvoir de diriger les membres de sa famille comme un metteur pourrait diriger ses acteurs. L'ambiguïté que nous évoquions auparavant est confirmée dès lors que l'acteur ne sait plus en face de qui il se trouve (se trouve-t-il en face de Roger, le père ou en face de Pialat, le metteur en scène ?). Cette ambiguïté vient aussi et surtout du fait que Pialat choisit d'incarner à l'écran le rôle d'un personnage-clé dont la présence est massive et organisatrice comme elle l'est sur le plateau de tournage.

« (...) Evelyne Ker, la mère gifle Pialat, le père de façon parfaitement cohérente, comme une actrice excédée peut aussi gifler son metteur en scène. »²⁸⁷

Maurice Pialat, en tant que père de famille dans *A nos amours* est un chef d'orchestre (à la manière d'un Renoir dans *La Règle du jeu*) ; il distribue le jeu au départ du film et en s'en allant précipitamment du film, il leur fait confiance pour pérenniser, nourrir ce qu'il aura mis en place. Mais lorsqu'il revient à la fin du film en réapparaissant au milieu de l'assemblée, on peut une fois de plus se demander si c'est Roger qui revient au milieu de sa famille ou si c'est Maurice Pialat qui revient au milieu de ses acteurs (qui n'étaient pas avertis de ce dernier acte).

Père ou metteur en scène, le corps qui revient est celui d'un homme solitaire face aux autres qui l'entourent. Il vient régler ses comptes et tente de réaffirmer sa position de maître à bord. Assis en bout de table, en position dominante *car* filmé de manière fixe et frontale, il pourra s'adresser à chacun des convives en les regardant ou en les désignant les uns après les autres.

Il distribuera les temps de parole et choisira par la désignation d'un regard ou d'un geste, la personne qui aura *le droit* de s'exprimer.

Quelques personnages sollicités seront filmés par deux et de manière frontale au sein d'un cadre fixe. Le champ contre-champ viendra à chaque fois marquer le combat ou l'affrontement entre cet être seul et franc et ceux qu'ils méprisent. Mais le fait que les personnages soient filmés par deux, désigne également l'idée d'une complicité que le père ne pourra détruire. Suzanne est filmée avec Robert (son frère) alors que le

beau-frère de ce dernier est filmé avec sa soeur également (qui est donc la femme de Robert).

Le mari de Suzanne sera filmé seul, ce qui démontre *quelque part* sa non-appartenance au groupe et son rejet ou ses problèmes relationnels avec son

²⁸⁷ Paul-Louis Thirard, « A nos souhaits » in *Positif* n°275, janvier 1984.

beau-frère (Robert). Bernard sera filmé seul, lui aussi, tel un *électron libre* qui viendra séduire et *capturer* Suzanne pour l'emmener aux Etats-Unis, loin de sa famille et de son mari (à la toute fin du film).

Enfin, Betty est également filmée seule, ce qui confirme à nos yeux sa solitude après le départ de Roger. Ce dernier lui ordonnera à la fin du repas de retourner à la cuisine comme un metteur en scène peut demander à son actrice de partir en hors-champ ; elle n'acceptera pas de le faire.

Ainsi, pour conclure sur ce film, notons la place massive de Roger qui interdira à sa fille de sortir le soir, qui encouragera son fils à continuer dans l'écriture de son roman et fera taire Betty lorsque celle-ci s'interposera entre lui et Suzanne.

Il représente à la fois l'ordre et la loi paternelle, le pivot familial mais il est également le *stimulateur narratif* qui réoriente le récit (nous avons vu précédemment que le corps de Suzanne avait la fonction de « pivot narratif »). Dès qu'il part du foyer, l'espace familial se déstructure et explose ; mais ce départ provoquera finalement une nouvelle vie pour les personnages qui choisiront des itinéraires auxquelles ils n'étaient peut-être pas vraiment préparés. La solitude de Betty et les mariages des deux enfants

auraient-ils seulement eu lieu si le père était resté à la maison ? Suzanne se marie aussi parce qu'elle ne peut plus supporter la violence familiale ; à un moment du film, le frère dira à Jean-Pierre (le futur époux) que ce qui compte pour lui et surtout pour sa mère, est le mariage de sa soeur.

S'attribuer ce rôle du père, fut pour le cinéaste, un moyen de partir et de revenir quand il l'aura voulu, avec la possibilité (comme à la fin du film) de provoquer verbalement ses propres acteurs pour faire *progresser* le film entier ; car comme nous l'avons déjà avancé, c'est autant l'homme (le cinéaste) que le personnage (Roger, le père) qui se présente à la fin du film. Demander à sa fille où elle se situe et quel camp elle a choisi, dire à son fils qu'il ne sait plus écrire et qu'il a vendu son âme, dire à sa femme qu'elle ne sait faire que 'brailler' etc. : ce sont autant de phrases qui ramèneront de l'énergie en ranimant des conflits au sein d'une scène qui s'annonçait peut-être un peu trop *statique* aux yeux du cinéaste - qui prit donc la responsabilité d'enfiler son imperméable et de rentrer dans le champ, une dernière fois -.

Le cinéaste dans la peau de Roger, c'est donc plus un *stimulateur*, un *déviateur*, un *météorite fracassant* pour l'ensemble du récit qu'un personnage à part entière qui aurait les mêmes caractéristiques que les autres. Il rentre et sort dans le champ (car il fera toujours partie du film en tant que figure absente de la fiction seulement), dans le but de relancer un récit que les personnages ne parviennent pas, à eux seuls, à *faire vivre jusqu'au bout*.

« Etre présent au sein même de son oeuvre » nous ramène logiquement aux idées de Merleau-Ponty que Jean-Yves Mercury a tenté de reprendre dans une réflexion orientée vers le corps de l'artiste au travail et vers ses différentes positions vis-à-vis du monde représenté.

Ce dernier s'attache notamment à l'alchimie qui peut exister entre une oeuvre et son artiste.

« 'Il y a le monde', telle est l'évidence perceptive première et en un sens indépassable. Mais, pour le peintre, cette évidence est tout autant une énigme qu'une interrogation, une sensation, une intériorité, voire une obsession. Peut-être que nous comprendrons mieux encore le travail du peintre si nous nous glissons de son côté. Nul besoin ici d'analyser et d'expliquer, mais nécessité est requise de décrire ce qui se noue dans cet échange charnel. Sans doute pourrions-nous parler de 'communion' dans le sens où le peintre ingère le monde, le dévore et le digère tout autant qu'il l'est par lui. Prenons garde ici à ne pas plaquer artificiellement une théorie de l'acte de peindre sur une opération, par essence secrète et alchimique : « le peintre concrète, au moyen du dessin et de la couleur, ses sensations, ses perceptions. » Tout s'effectue donc par la médiation du corps mais non d'un corps objet, pas plus d'ailleurs que d'un corps sujet. Le corps est là et ailleurs, présent aux choses et au monde, en prise directe avec lui et elles. Il n'est plus simplement 'corps-propre', médiateur entre le monde et moi, il est au contraire le lieu même où la distinction entre le sujet et l'objet est nulle et non avenue parce que réellement 'brouillée'. Le corps, lieu de notre incarnation dans le monde, prise dans et sur le sensible, ne fait que refléter un optimum beaucoup plus vaste, beaucoup plus général que lui : « la chair du sensible ». »

288

Sur les traces de Merleau-Ponty, Jean-Yves Mercury part donc de l'idée que l'artiste (et plus particulièrement le peintre) prête son corps au monde dans une communication avec lui, qui lui permettra de créer. La *présence permanente* de ce corps permet de retrouver non plus un *rapport frontal* avec le monde mais plutôt une *communion*, une *ouverture* qui permettront à l'artiste de s'impliquer totalement dans la phase de création.

C'est donc au travers du film ou du tableau réalisés, que l'artiste parvient à mettre en scène plus ou moins directement son corps (en choisissant d'incarner un personnage dans deux de ses propres films, Pialat choisit ainsi le contact direct avec la création et l'oeuvre finale, ce qui représente au bout du compte un déplacement absolu dans l'échange qu'il peut établir avec son oeuvre).

En mettant en scène son propre corps dans le film, Pialat s'attribue en fait un rôle de *porteur* ; il fait le lien entre le dedans et le dehors, entre le visible et l'invisible entre la création et la représentation ; il est le *miroir*, l'*interface*, (*la membrane*) du film

lui-même. Le corps du cinéaste est le *révéléateur* de la partie invisible de l'iceberg représentée par la création. Il met en scène sa propre démarche de créateur aux yeux du monde. Si ces acteurs représentent les figures *actorielles* de ses fictions, le cinéaste est, quant à lui, la figure *autorielle* de deux de ses films - même si, souvent absent dans ses autres films, il saura marquer ses histoires d'une empreinte autobiographique, du moins *subjective*, que nous étudierons dans les pages suivantes -.

Deux de ses films sont teintés de cette *figure passante, dérangeante, stimulante* de l'auteur, qui n'hésitera donc pas à se glisser dans ses films, comme si le personnage incarné et présenté à l'écran, était aussi et surtout un moyen de mettre en avant le corps, le geste, la pulsion même de la création.

288 Jean-Yves Mercury, « Le corps au travail - L'échange de la chair - » in *L'Expressivité chez Merleau-Ponty - Du corps à la peinture -*, Editions L'Harmattan, Collection L'Ouverture Philosophique, Evreux, 2000, p. 235.

« Si nous pouvons comprendre l'apparence comme une peau, nous devons pourtant nous interdire de la penser simplement et seulement comme ce qui enferme son dedans en le déroband ainsi au-dehors. En réalité, l'intérieur et l'extérieur communiquent par cette membrane qu'est l'apparaître qui ne s'appartient pas en propre. Il oblitère et révèle en même temps l'être en creux de la chose mondaine, en d'autres termes son invisible. C'est sans doute précisément en ce sens que la chose diffère fondamentalement de l'objet puisqu'elle apporte et révèle son altérité, son enracinement dans le monde perçu, vu... (...) Le peintre, décidément, s'inscrit dans une telle ouverture au monde, à partir d'un cheminement : l'incarnation de ce voyant singulier qu'il ne peut manquer d'être. Il nous invite alors à participer à cette alchimie de l'invisible, du visible, du voyant et du sur-visible. (...) Le peintre, à travers sa vision des choses, par le détour de son style, multiplie indéfiniment, inlassablement, ces mystères de la perception. Il n'opère pas un déplacement qui déterritorialise les choses, de sorte qu'elles ne quittent pas leur sol nourricier. Si déplacement il y a, il est révélateur et authentique : dans leur invisible présence et leur altérité. Cette mise en scène du monde qu'est la peinture [qui fait d'ailleurs l'éloge de la superficialité] nous 'livre' cette complicité active et créatrice qui, de la chose vue à la chose possible, se cristallise en une vision et un faire singuliers. »²⁸⁹

Le déplacement que provoque Pialat dans son oeuvre par la mise en situation de son propre corps au coeur de la fiction, est un *phénomène transitoire* qui permet à l'artiste de se mouvoir parmi ses acteurs et de provoquer leurs propres déplacements physiques au coeur du plan et du récit tout entier.

Prenons l'exemple concret du film *Sous le Soleil de Satan*.

Pialat s'attribue le rôle de Menou-Segrais ; ce personnage a un statut déterminant dans ce film. En effet, il est le personnage qui influencera et soutiendra l'abbé Donissan dans sa quête. C'est un personnage qui impose le respect et comme le père dans *A nos amours*, il est un lien fondamental entre son disciple et la voie de Dieu (ou du Diable).

Il est un médiateur. Il incarne la sainteté, le Diable, l'homme en qui Donissan doit avoir confiance, un guide à la fois généreux et dangereux (si l'on considère que c'est lui, qui mène l'abbé sur la voie diabolique).

Il dirige et multiplie les messages de soutien envers Donissan.

Par trois fois, il saura mettre le prêtre sur le droit chemin ou plutôt sur le chemin espéré par le jeune homme un peu perdu et abandonné par sa foi.

Au début, il l'accueille et les premiers jours, il consacre son temps à redonner les fondements de la foi au jeune prêtre. Il lui rappelle quelle est sa mission et que même en campagne, son rôle sera déterminant auprès des croyants.

Dans un second temps, il enverra Donissan dans 'la gueule du loup' ; soucieux d'aider le jeune homme à trouver ce qu'il cherche au plus profond de lui-même, il demandera à ce dernier d'aller aider un confrère dans une commune voisine.

Sur la route, son protégé rencontrera le malin et se persuadera que le sens de sa vie

²⁸⁹ *Ibid.*, pp. 245-246.

sera le combat contre les forces du mal.

Dans un dernier temps, il retrouvera le prêtre mort, suicidé sans avoir pu éviter ce drame.

On remarque donc que Menou-Segrais a finalement un rôle proche de celui du père dans *A nos amours*. Il stimule le récit en envoyant le prêtre dans les bras de Satan et revient à la fin pour constater les dégâts. Le père dans *A nos amours* prit également le même genre d'initiative et fit le même genre de constat final. Personne mieux que Pialat (le cinéaste lui-même) n'aurait pu envoyer Donissan au coeur du récit, au plus profond de cet événement tant attendu, que fut la rencontre avec le Diable. Pialat s'accorde donc une responsabilité immense : celle de diriger à tous les niveaux (de l'extérieur et de l'intérieur même de l'oeuvre) ses acteurs dans leurs nombreux déplacements, que ce soit au coeur de chaque plan et au sein du récit filmique entier

- dans *Le Garçu*, Maurice Pialat aurait, *paraît-il*, hésité à incarner lui-même le rôle de son père qui meurt : une manière définitive et finalement abandonnée, de clore son oeuvre et de prendre la place de son propre père dans ce film qui fut le dernier. Le rôle fut finalement offert à Claude Davy.²⁹⁰

Comme nous l'avons déjà étudié dans les autres films de l'auteur (cf. 1.3 « *Le corps comme pivot narratif* »), un corps a toujours le statut de passeur dans chacun des récits de l'auteur. Dans *L'Enfance nue*, le personnage de Letillon assume cette fonction, dans *La Gueule ouverte*, la femme mourante peut également prendre en charge cette mission alors que dans *A nos amours* et *Sous le soleil de Satan*, c'est au cinéaste

lui-même que revient cette charge, même si, comme nous l'avons largement expliqué, Suzanne et Noria sont des personnages qui revêtent avec force ce rôle de « pivot ».

Le cinéaste subtilement et physiquement présent dans deux de ses films, parvient aussi à offrir à ses autres récits, une identité autobiographique qui confirme l'idée d'une forte implication de sa part, au plus profond d'une écriture qui gardera non seulement les traces de son corps mais aussi celles de sa vie, dévoilée au fur et à mesure de la construction d'une oeuvre singulière.

²⁹⁰

Sur ce point précis, finissons par citer les écrits de Antoine de Baecque qui s'est intéressé pour sa part à « la politique des auteurs ». Les cinéastes de la Nouvelle Vague, souvent inspirés par d'autres cinéastes américains tels que Nicholas Ray par exemple, ont ressenti le besoin d'apparaître au sein de leur film, marquant ainsi plus ou moins profondément de leur corps, leur propre création. Plus encore, certains diront que l'inscription de ce corps dans le film *sera le film même* et que le sujet même de ce film sera ce corps d'auteur arpentant leurs scènes filmiques. Ainsi l'écriture même du film proviendra du corps du cinéaste impliqué dans son oeuvre. L'auteur du film *est* le film, l'auteur du film *est* « le cinéma »...une confusion constructrice et un déplacement inédit qui donnent ou redonnent au cinéaste une place immense en tant que véritable créateur...ou auteur. Notons donc l'ouvrage intitulé *Politique des auteurs* par Luc Moullet aux éditions Cahiers du cinéma et surtout la revue *Vertigo* n°15 - *Le corps exposé* -, (- Editions Jean-Michel Place et Avancées Cinématographiques-Vertigo, Paris, 1996 -) dans laquelle se trouvent plusieurs articles sur l'inscription du corps du cinéaste à l'écran et en particulier l'article de Antoine de Baecque sur Nicholas Ray : « Le lieu à l'oeuvre - Fragments pour une histoire du corps au cinéma - », pp. 19-20.

c). L'empreinte autobiographique

S'attacher à l'identité réaliste du cinéma de Pialat et tenter de comprendre le mode de travail du réalisateur (et les liens qui l'impliquent avec la narration), nous renvoient en fin de parcours à une identité autobiographique qui vient presque naturellement nourrir chacun des récits du cinéaste.

Nous avons vu jusqu'à présent que le cinéaste souhaitait s'investir dans ses films et si besoin, en faire partie physiquement. Nous avons décelé également le dispositif mis en place pour que le réel advienne au film sans qu'une mise en scène ou qu'un cheminement narratifs trop convenus n'apparaissent et n'empêchent la création de se fonder, seule, en toute liberté, sur des nappes de réel imprévues (même si nous tenons à insister sur le fait que l'écriture du scénario chez Pialat est une phase importante dans la création du film car, « faire confiance au réel » ne veut pas forcément dire « refuser toute écriture ou tout scénario préétablis »).

Ajoutons cependant que cette liberté a tout de même un fond, un terrain ou un terreau silencieux, un encadrement invisible, qui offrent aux personnages une histoire ou un vécu profonds souvent liés à ceux du cinéaste lui-même.

Si le corps est amené à vivre en totale liberté (profondeur, plan-séquence et largeur du cadre), l'acteur incarné a tout de même (à l'écriture) des repères qui vont lui permettre de mettre en place les signes constitutifs et distinctifs de son personnage, signes souvent empruntés au propre vécu du réalisateur. Le cinéaste propose ainsi d'éclairer la narration de chacun de ses films par des bribes personnelles issues de sa propre histoire ; cette histoire est donc de temps à autre (et à plus ou moins grande échelle), une marque fondatrice de ses récits filmiques.

« En tant que scénariste, je ne réussis que des récits chronologiques qui découlent toujours plus ou moins de ma propre vie. Je répète une même chose dans plusieurs scènes et ce n'est qu'au tournage que je me rends compte de cette dispersion. Cette inspiration autobiographique est une des séquelles de *Nous ne vieillirons pas ensemble* : je ne voulais pas toucher, dans ce film, à ce qui s'était passé, je voulais rester fidèle à mes souvenirs et je pensais que transposer en plusieurs scènes ou concentrer en une seule séquence des événements finalement très proches (ce qui est, dramatiquement parlant, la chose à faire) revenait à s'orienter vers une sorte de théâtre auquel je me refusais. Fréquemment, je m'acharne à recréer certains événements que j'ai vécus, qui me paraissent émouvants et forts (...). »²⁹¹

Plusieurs de ses récits se déroulent en Auvergne, région d'où est originaire le cinéaste. Dans *La Gueule ouverte*, le fils rejoint son père près de Clermont-Ferrand pour être auprès de sa mère mourante. L'ensemble de cette histoire sera fondée sur ce voyage qui reste un *voyage intérieur* au plus près de sa famille. Retrouver ses racines, ses origines à travers l'histoire familiale, sont autant de thèmes chers au cinéaste que l'on retrouve en filigrane dans son oeuvre et en particulier dans *La Gueule ouverte*.

Le véritable sujet de ce film ne serait-il pas le parcours du fils et ses retrouvailles avec sa région ? Lorsqu'il fouille dans le grenier, il part en quête d'un passé mal assumé à

cause des relations difficiles entretenues avec son père.

Dans *Loulou*, il n'est plus question de pèlerinage en Auvergne ; on remarque toutefois que les personnages prennent, à un moment donné, une trajectoire qui les ramène à la campagne, tout près de personnes qui sont à *l'origine de leur vie*.

Dans ce film, le personnage principal ressent le besoin d'aller retrouver ses frères adoptifs et Mémère qui leur fera un bon repas. Cette dernière est le personnage *typique* qui accueille chez elle de nombreux enfants pour les chérir.

Ces trajets vers la famille (que ce soit vers le père, la mère ou les frères et soeurs) sont des repères fondamentaux pour la narration (nous y reviendrons plus en détails dans la toute dernière partie de notre travail).

Vincent Van Gogh décide, à la fin de ses jours, de se rapprocher de son frère et de la famille de ce dernier ; loin d'eux (il ira se réfugier à Auvers-sur-Oise), il fréquentera beaucoup son frère pourtant installé à Paris.

Dans *Nous ne vieillirons pas ensemble*, Jean décide de partir en campagne (en Auvergne) pour aller rendre visite à son père.

Seul le film *Passe ton bac d'abord* est un exemple de l'effet inverse - notons que Maurice Pialat dira de ce film qu'il n'est pas autobiographique -. Les jeunes du film souhaitent en effet quitter la campagne ou plutôt la Province pour aller *faire leur vie* à Paris. Leur vision du monde n'est plus orientée vers le passé ou vers les lieux de leurs origines mais vers un futur accessible *ailleurs*, loin du noyau familial.

Chaque film présente donc le parcours de personnages désireux parfois de retrouver leurs racines souvent ancrées en Province (en milieu campagnard).

Dans le dernier film du cinéaste (plus que dans tous ses autres films d'ailleurs), cette idée est flagrante et vient se greffer directement sur la question de l'empreinte autobiographique.²⁹² C'est *tellement fort* que l'on peut même se demander si le vrai sujet du film n'est pas le retour de Gérard en Auvergne et la rencontre ratée avec son père.

²⁹¹ *Partir de son propre vécu implique chez Pialat le tournage de séquences autonomes et forcément difficiles à mettre bout à bout et à replacer dans une certaine logique lors du montage. C'est ce qu'il explique notamment dans cet entretien sur ses méthodes de travail. Stéphane Klein et Olivier Eyquem, « Trois rencontres avec Maurice Pialat » in Positif n°159, mai 1974. Cela dit, la part autobiographique dans l'oeuvre de Pialat est un sujet qui revient fréquemment dans les entretiens accordés par le cinéaste. Même certains de ses films qui, au premier abord, ne proposent pas directement cette dimension autobiographique, sont tout de même profondément ancrés dans cette démarche souvent assumée de la part de Pialat. Pour exemples, citons quelques phrases énoncées par l'auteur. « Je n'ai pas fait L'Enfance nue parce que c'était un film avec des enfants. C'est le sujet qui m'était imposé de l'intérieur. Lui, vraiment, c'est un film très autobiographique, et je ne m'en rendais pas compte du tout. Enfin, quand je dis autobiographique, il faut se comprendre ; je veux dire qu'il est beaucoup plus personnel que le film autobiographique que j'ai fait après. (...) Dans L'Enfance nue, bien que je n'aie jamais été enfant de l'assistance publique, il y a quand même des références à mon enfance. » in « Entretien avec Maurice Pialat » par Dominique Maillet, La Revue du cinéma n°258, mars 1972. « (...) je vais vous dire la vérité, ma vérité. Au moins je ne me suis pas caché, rien à voir avec le déterreur de cadavres qui opère la nuit pour des raisons obscures...j'en viens au fait, parce que j'ai l'air e tourner autour du pot. C'est simple : La Gueule ouverte est un film totalement autobiographique, qui est issu d'une ébauche de scénario. » in « Entretien avec Maurice Pialat » par Jacques Fieschi et Philippe Carcassonne, Cinématographe n°57.*

Le Garçu présente un retour aux sources pour ce personnage qui devra aller enterrer son père en Auvergne. Ce voyage sera pour lui le moyen de faire le point sur son passé et sur sa propre existence en tant que père. En Auvergne, près d'une route, le personnage expliquera à son ex-femme (Sophie), le passé et les origines de sa famille.

Il montrera du doigt les contrées qui ont fondé toute son enfance et qui ont porté ses ancêtres durant des siècles. L'Auvergne est donc une région où le personnage 'pialatien' vient généralement retrouver son passé. Ce passé n'est autre que celui du cinéaste lui-même qui est né et a passé toute son enfance dans cette région.

Ainsi, les personnages de Pialat bougent sans cesse ; leurs déplacements sont incertains et souvent inattendus, du moins indépendants les uns des autres, mais l'Auvergne reste ce point d'ancrage vers lequel la plupart des personnages se tournent à un moment de leur existence.

Dans *Le Garçu*, Gérard est à Paris, puis sur l'île Maurice en vacances, puis sur la côte atlantique (en Vendée), etc. De même pour Loulou qui ira de lieux parisiens en lieux parisiens sans grande logique de parcours. Il en est de même pour tous les autres personnages (Suzanne pour *A nos amours* notamment) mais il faut relever la part immense accordée au voyage-clé, qui sera en quelque sorte le *coeur* du film.

Dans *Le Garçu*, Gérard a beau voyager énormément, on comprend que le point-clé du récit est la visite faite à son père sur son lit de mort. Ce voyage est le plus important du personnage et le fondement même du récit. Dans *Loulou*, on saisit également que la visite familiale faite à Mémère est le tournant du film où Nelly prendra conscience des limites de l'amour porté à son compagnon. Dans *Van Gogh*, la visite à la campagne de Théo et de sa femme sera un passage essentiel du film.

Mais pour approfondir cette idée de déplacement chez le personnage 'pialatien', rapprochons nous de l'oeuvre et de la démarche de Raymond Depardon (photographe et cinéaste).

En effet, si nous choisissons de faire ce petit détour, c'est pour établir le lien qui existe entre deux visions, nous semble-t-il identiques. Lorsque Depardon est en Afrique ou en Extrême-Orient pour ses reportages, il ne pense qu'à revenir à Villefranche-sur-Saône (la maison de son enfance où vivait encore son père jusqu'à une certaine époque). Lorsqu'il fut aux Etats-Unis pour le journal *Libération* qui lui avait commandé une chronique photographique quotidienne, il ne pouvait travailler qu'en pensant à son prochain retour tant espéré en France et dans la région lyonnaise. Mais lorsqu'il retrouve son foyer et sa maison, il ne peut penser qu'à son prochain départ vers des pays étrangers. Ce cinéaste construit donc depuis des années une *oeuvre en partance*, une oeuvre teintée d'urgence et d'espoir perpétuel dans le départ. Le déplacement est plus que jamais une quête qui n'en finit pas et qui permet à Depardon de

²⁹² Dans l'un de ses articles, Pierre Léon associera cette « réalité documentaire » à l'idée selon laquelle le récit du film *Le Garçu*, est fondé sur la vie privée du cinéaste. L'interpénétration entre « fiction » et « documentaire » se situe selon lui à ce niveau. En ce qui nous concerne et comme nous l'avons vu, cette interpénétration prend vie à d'autres niveaux et dans la conception même de la scène filmique et pas uniquement dans l'écriture d'un récit tourné vers la vie privée du cinéaste. Pierre Léon, « Les haillons du réalisme » in *Trafic* n°17, Hiver 1996, Editions P.O.L., Revue du cinéma, Paris, 1996, pp. 5-12.

progresser, d'évoluer et de (se) construire. Cette construction fondée sur la logique d'un déplacement continu, ne sera d'ailleurs jamais terminée car dans cette urgence de toujours vouloir *bouger*, il expliquera dans l'un de ses très beaux films²⁹³, qu'à force de photographier le monde entier, il en aura *presque* oublié de photographier son père.

Il regrettera en tous les cas de ne pas avoir été présent à ses côtés lorsqu'il mourra.²⁹⁴

Ce besoin constant de déplacement lui aura finalement *coûté cher*. A être sans cesse *ailleurs*, il en oubliera presque que, tout près, la vie continue et qu'elle est *bonne* à photographier.

La Ferme du Garet est donc autant un livre sur l'histoire du photographe qu'un album photo qui tente de rattraper une époque lointaine où manqueront toujours, aux yeux de Depardon, des photographies essentielles : celle d'un passé où il ne fut pas assez *présent* parmi les siens. Ce livre est par ailleurs un pèlerinage sur les lieux de son enfance, au plus profond d'un passé difficile à rattraper.

Il permet de retrouver par le biais de la photographie, ces lieux trop longtemps désertés mais jamais oubliés ; ce désir pour le personnage ou l'auteur, de penser son corps

toujours *ailleurs* est un acte ou un cheminement qui consistent à chercher au fond d'eux-mêmes d'où ils viennent, sans pouvoir rester au même endroit trop longtemps ; sans cesse en partance, ils ne peuvent s'empêcher de vivre dans l'attente ou dans le vœu d'un prochain départ salvateur.

Pialat comme Depardon construit donc une oeuvre où chaque personnage n'est bien nulle part ; sans parvenir à construire une vie dans *l'ici et maintenant*, ces personnages ne peuvent vivre qu'en imaginant leur prochain voyage vers une destination inconnue. Chaque photographie de Depardon ou chaque déplacement d'un personnage chez Pialat sont à prendre comme une « *présence de l'absence* ». Un lieu en appelle toujours un

²⁹³ *Les Années déclin* réalisé en 1983.

²⁹⁴ « Ici et ailleurs », entre Villefranche-sur-Saône et d'autres lieux imprévus...n'est-ce pas *là* dans ce déplacement physique sans limite, que se dessinent la puissance, l'intérêt et les origines de l'oeuvre de Depardon ? C'est en tous les cas, l'idée ressentie à la lecture de *La Ferme du Garet* qui est, à notre sens, autant un livre sur les voyages que sur le regret de ne pas avoir *su être là, où il fallait et quand il le fallait*... mystères de nos parcours et difficulté à assumer sa présence dans un lieu qui semble nous dire qu'il faut sans cesse partir...« *J'avais téléphoné à mon frère et à ma mère, à Villefranche-sur-Saône, et ils m'avaient promis de venir me voir à Genève, prétextant je ne sais quoi à propos de mon père. (...) Ma mère et mon frère sont finalement venus à Genève. C'était un dimanche, on était au mois de juin, il faisait chaud, la journée avait été magnifique. Il était dix-sept heures, nous étions sur le bord du lac Léman, à l'ombre. Je voyais, devant moi, l'autre berge éclairée par le coucher du soleil. Ma mère était contente de me voir. Mon frère aussi. Nous étions assis et nous avions commandé des glaces. J'étais très maigre, je pesais cinquante-huit kilos. Nous parlions de ma santé quand soudain ils m'ont annoncé la mort de mon père. J'ai vu la terre s'effondrer. (...) Cette disparition sans deuil a été longue à cicatiser. Encore maintenant, je m'en veux de ne pas avoir été à côté de lui au moment de sa mort. Il m'a réclamé jusqu'à la dernière minute. (...) Je revenais dès que je le pouvais à Villefranche. (...) J'avais l'habitude de me balader dans les greniers avant de reprendre le TGV à Mâcon. Je travaillais pour la mission photographique de la DATAR. C'était un bon prétexte pour revenir à la ferme du Garet ! J'avais même un abonnement au TGV. » Raymond Depardon, *La Ferme du Garet*, Editions Carré, Collection Actes Sud, 1997, p. 258.*

autre et c'est souvent le retour en Auvergne (du moins vers le père - nous y consacrerons une large réflexion à la fin de notre travail -) qui revient à la surface chez le cinéaste. Une image en amène une autre. Chez Pialat, l'image convoque un « ailleurs » plus ou moins assumé par les personnages. Suzanne rêve de s'enfuir tandis que Donissan le souhaite également sans savoir s'il en est réellement capable. Dans *Le Garçu*, Gérard est une sorte d'électron libre qui navigue de lieux en lieux (Auvergne, Paris, Ile Maurice, Côte Atlantique) en embarquant tout le monde dans son sillage, ce qui provoquera des rencontres imprévues. Aussi, dès lors qu'il est chez Sophie et son fils, on l'imagine déjà ailleurs...dès lors qu'il est dans les rues de Paris, on sent son corps déjà présent auprès de son fils. Entre deux lieux, errant, jamais stable ni immobile...n'est-ce pas *là* qu'est la véritable *place* du personnage 'pialatien' ? Toujours tourné vers une inconnue qui lui permettra d'échapper au *présent* et au poids insupportable de « l'ici et maintenant », il n'a qu'une envie : partir d'*ici*.

Arrivés vers cette inconnue (comme on le verra, personne n'y arrivera vraiment), on peut alors imaginer que le même sentiment et la même envie de partir réapparaîtront. « Ici » représente donc un « ailleurs » et Pialat construit ses films sur l'idée que chaque personnage a besoin de penser à ses lieux d'origine pour pouvoir exister. Pouvons-nous aller jusqu'à penser que chaque image de Pialat est une image où se cache mystérieusement, silencieusement ou profondément l'Auvergne ? Tout film de Pialat est-il un essai autobiographique basé en tous points sur les lieux d'une enfance passée dans cette région ? L'image 'pialatienne' est-elle un entrelacement métaphysique d'une *absence* (pourtant *présente*), où l'Auvergne (lieu du père absent) apparaîtrait à nos yeux comme le lieu fondateur de toute une oeuvre ? Plus que les personnages, c'est aussi et surtout l'auteur qui apparaît mystérieusement dans ses images. En filmant Paris ou le Nord de la France, on sent que l'Auvergne ou tout autre lieu fondateur hante *de manière sourde*, le réalisateur et son projet. Chaque rue, chaque champ, chaque maison rappellent à *qui veut bien l'entendre* les lieux personnels d'un voyage en Auvergne qui n'est pas encore terminé.

Chez Depardon, on peut faire la même hypothèse et imaginer que chaque photographie de l'auteur porte les marques subjectives et donc autobiographiques de sa propre histoire.

« Pour en terminer avec ce point, je distinguerai cette « présence de l'absence », dans les photos de Depardon, de la réminiscence et de la mémoire involontaire proustiennes. On ne peut jamais dire positivement chez Depardon qu'un lieu évoque un autre, avec ce que la réminiscence proustienne, l'image absente surgit toujours d'un point de rencontre localisable (aussi ténu soit-il) dans le réel - la petite madeleine, les pavés inégaux - comme le génie sort de la lampe d'Aladin qui est bel et bien un objet réel et localisable. Rien de tel chez Depardon : ce n'est jamais l'image réelle d'un détail de cette image qui déclenche, par coïncidence, l'évocation de l'image absente, ce qui reviendrait encore à une rencontre objective, localisable. Les deux images seraient plutôt dans un rapport de surimpression : Depardon regarde (photographie) ce paysage new-yorkais avec une image de moisson dans la tête. Mais l'image de la moisson n'est pas suscitée - serait-ce par contraste - par ce paysage new-yorkais, elle est déjà là comme un filtre, pour reprendre l'expression de Pavese, à travers lequel il regarde cette vue

de New York. C'est un écho qui rendrait le mieux compte de ce rapport diffus qui est en vérité un rapport de manque : une image absente hante l'image. »²⁹⁵

Filmer ou photographier un endroit avec un « filtre » devant les yeux qui permet de laisser transparaître un « ailleurs », un lieu qui manque profondément à l'auteur, est une idée que l'on peut également retrouver chez Marguerite Duras.

Cette dernière écrit souvent avec le souvenir des années passées au Vietnam. Cela dit, l'écho repéré chez Depardon ou Pialat n'est pas forcément semblable puisque la femme fait appel à ses souvenirs sans aucune retenue, sans « arrière-pensées ».

Dans *La Vie matérielle* par exemple, elle revient sur Trouville, Cabourg, Paris, Poissy, Neauphle, Vin Long et Hanoï. Elle affronte ouvertement et sans fausse pudeur ces lieux qui ont tant comptés pour elle. Si Depardon et Pialat n'évoquent pas directement les lieux tant désirés, c'est peut-être par *crainte* ou *incapacité* d'en parler *pleinement* et *directement*. C'est par un détour inconscient, une sorte de trahison de leur écriture (par notre interprétation et notre lecture *entre leurs images*), que leur passé resurgit.

Les lieux dont parle Duras, n'appellent pas d'autres lieux même si une grande partie de son oeuvre sera basée sur les lieux de son enfance en Indochine. Elle décrit des endroits qui reviennent à sa mémoire sans que ces lieux aient pourtant une véritable correspondance entre eux, du moins dans les récits littéraires de l'auteur...car si l'on considère l'oeuvre entière de Duras, on fera aisément des liens ou des correspondances entre le Mékong et la Seine, entre Neauphle et Hanoï, entre tous ces espaces qui ont fait partie d'elle-même. Mais ce travail de recomposition est à effectuer dans une démarche globale.

La gestion des espaces vécus par Duras, les récits qu'elle nous propose, ne seraient-ils pas alors à envisager dans une oeuvre entière et pas seulement à travers la lecture d'un seul roman ? Duras a créé une oeuvre et non des livres ; elle a transposé sa vie au sein d'une oeuvre entière et non au coeur d'un seul roman en particulier (même si certains verront dans *L'Amant*, le roman de sa vie).

Nous verrons plus loin comment l'idée de la vision globale d'une oeuvre (qu'elle soit littéraire ou cinématographique d'ailleurs) peut se retrouver chez Pialat.

Pour en revenir au *Garçu*, le pèlerinage de Gérard en Auvergne est loin d'être la seule marque autobiographique.

En utilisant son propre fils (Antoine Pialat), Pialat a la volonté de se déplacer dans son film et d'imprégner le récit de son histoire personnelle. Cependant, à défaut de s'impliquer ouvertement (voire physiquement) dans son film et de raconter sa propre histoire, Pialat *brouille les pistes*. D'une part, il garde cette habitude de semer le trouble quant à la nature réelle des corps présentés et d'autre part, il met en scène des histoires qu'il a lui-même vécues par le passé - nous le supposons, et c'est parce que notre réflexion devient à présent supposition, que nous allons bientôt en terminer avec ce sujet,

²⁹⁵ En regardant Central Park, Depardon pense à Villefranche-sur-Saône ; la cinquième avenue lui fait penser au désert plein de châteaux et de vieux forts et Brooklyn lui rappelle Beyrouth, etc. Alain Bergala, *Les Absences du photographe in Écrit sur l'image - Raymond Depardon, correspondance New-yorkaise -*, Editions Libération / Cahiers du cinéma, Paris, 1981.

avant que notre recherche ne soit le résultat de spéculations trop présentes -.

Brouiller les pistes ? Dans *Le Garçu*, le personnage interprété par Gérard Depardieu se prénomme Gérard, l'enfant garde également son prénom (Antoine) et Géraldine Pailhas se prénomme une fois Sophie et une fois Sylvie (le prénom de la femme du cinéaste) selon ce que voudra bien dire l'enfant au détour d'une conversation.

Les autres personnages gardent également leur prénom comme si ce choix relevait d'un désir d'assimiler le personnage à l'acteur. Micheline sera interprétée par la femme de Gérard Depardieu (Elizabeth Depardieu) dans la vie, et ce personnage sera également la femme de Gérard dans le film. Ainsi, Pialat mélange la vie réelle de ses acteurs en leur faisant jouer des rôles en étroite liaison avec ce qu'ils vivent dans leur propre vie.

Cette démarche d'assimilation va jusqu'à en contaminer le lieux des tournages.

Aussi, l'enfant qui va à la crèche dans le film, va dans la crèche qu'il côtoie tous les jours, hors tournage ou plutôt hors cinéma. L'appartement est celui de Pialat lui-même et les vies des personnages croisent intimement celle des acteurs qui sont donc pris dans la complexité d'une fiction autobiographique, qui nous ramène à la question du documentaire, tellement les vie vécues par les personnages de cette fiction, rappellent celles vécues en dehors du tournage du film, par les acteurs impliqués.

Si toutes ces correspondances sont vérifiables et si les liaisons sont établies entre les vies des individus, le film *Le Garçu* n'est-il pas alors un documentaire sur la vie d'un enfant parisien ?

On remarque ces correspondances dans bien d'autres films ; dans *L'Enfance nue*, les personnages ont les prénoms des acteurs tout comme dans *Nous ne vieillirons pas ensemble* ou *La Gueule ouverte*.

Mais pour aller plus loin et pour mettre à jour une réflexion extra-filmique qui peut appuyer notre idée selon laquelle le propre vécu du cinéaste est *reporté* au sein de ses films, nous pourrions nous risquer à avancer que le film *Nous ne vieillirons pas ensemble* est l'histoire de Pialat en pleine séparation avec celle qui fut sa première femme, Micheline. Jean Yanne endosse assez bien le rôle d'un personnage au caractère difficile dont *beaucoup* feront le parallèle avec celui de Pialat lui-même.

Si *L'Enfance nue* est un film qui doit beaucoup aux souvenirs du cinéaste, ajoutons que *La Gueule ouverte* est un film intimiste et complètement autobiographique qui raconte le moment personnel où Pialat ira revoir son père mourant en Auvergne sans avoir pu, à temps, se réconcilier avec lui. Ce *raté* est tellement important qu'il aura failli être au centre du récit de *Police*, qui prévoyait à l'écriture du scénario, le retour de Mangin auprès de son père mourant. Cette scène aura finalement été éliminée pour être reprise et assumée complètement dans *Le Garçu*. Ce film (le dernier de l'auteur) est un *condensé* de l'oeuvre de Pialat, du moins de sa propre existence.

On y retrouve tous les sujets abordés *plus ou moins explicitement* dans les précédents films de l'auteur. Les thèmes de l'enfance, du déplacement tardif et *inutile* vers le père, de la vie de couple (avec Sophie-Sylvie), y figurent comme une sorte de résumé ; le résumé d'une vie où l'on sent que les rôles ont changé. Elisabeth Depardieu, jouerait le rôle de Micheline Pialat, la première femme du réalisateur ; l'enfant de Pialat joue son

propre rôle et Depardieu celui de Pialat (puisqu'il joue le rôle du père d'Antoine).

Or, si nous décelons un certain mélange ou une sorte de contamination entre l'acteur et le rôle qu'il endosse au sein de la fiction filmique, nous remarquons aussi qu'une figure (humaine) ne parvient pas à être complètement assumée, au sein de ces récits filmiques : ce personnage intrigant et souvent absent, qui semble ne pas avoir *réellement* de corps, nous intéressera plus tard, dans la troisième et dernière partie de notre travail, lorsque nous ferons *enfin* la lumière sur la quête mystérieuse qui semble hanter chacun des personnages 'pialatiens'.

Troisième partie La quête du personnage, la quête de tout un cinéma

Comme troisième et ultime approche que nous aurons du déplacement chez Pialat, considérons le « personnage », non plus dans sa fonction sémiologique mais davantage dans son rapport humain aux autres, à l'espace et vis-à-vis d'une intimité, à dégager dès lors que l'on décide de partir à la recherche de ses motivations profondes.

Si son rôle et son statut filmiques ont été soulevés dans les pages précédentes et si ses rapports au réel et à la construction d'une fiction ont été également dévoilés, il serait intéressant à présent d'étudier l'être secret qui se cache derrière ce corps qui semble toujours *trop s'exprimer* au détriment d'un personnage dont la présence et l'expression psychologiques, sont sans cesse *oubliées* et *entamées* par une construction chaotique, désarticulée et accidentelle de la narration.

En effet, si la narration est constamment ouverte, désordonnée ou traversée par des ruptures et des moments aléatoires que le montage vient fortifier, il semblerait que le caractère psychologique du personnage ait un lien avec cette déstructuration le plus souvent spatio-temporelle.

A la déformation, à la fragmentation ou à la désarticulation de cette logique spatio-temporelle, correspondrait-il une représentation *sourde et invisible* de l'être filmé et regardé, dont l'intimité au sein du récit n'a aucune résonance réelle ni matérialisée ?

Ainsi, le déroulement et l'organisation spatio-temporelle de chaque film, donnent au monde et aux êtres qui le constituent, un poids et une sensibilité où la confrontation formelle des plans et des séquences, correspond souvent à celle des différents personnages avec eux-mêmes et les autres.

Par l'étude du parcours de ces personnages, par l'analyse de leur destinée et de leur rapport aux autres et à l'espace, nous tâcherons donc de comprendre les orientations profondes et secrètes qui animent ces êtres dont la quête semble être *toujours* la même, qu'elle soit assumée ou non (par le récit et les individus qui en font partie).

En tentant de comprendre les formes de communication et les enjeux qui s'installent entre ces personnages, nous espérons ainsi pouvoir aller au plus profond de l'être physique présent à l'écran, afin de saisir *enfin* quelle est la nature de sa quête, qui est également celle d'un cinéma *tout entier...*comme nous allons à présent tenter de le *démontrer...*

III.1 L'errance, la perte

a). La fuite en avant

« Fuir » semble être le mot exact pour qualifier la progression des personnages de Pialat. Fuir quoi et qui ?

Dans *A nos amours*, Suzanne est comme une anguille qui arpente les scènes pour fuir la violence et la détresse familiales orchestrées et vécues respectivement par son frère et sa mère. Elle fuit le clan familial pour retrouver ses amants car le sexe est la seule échappatoire. Mais remarquons que lorsqu'elle est dans les bras d'un homme

(Jean-Pierre par exemple), elle fuit de la même manière comme si elle ne voulait pas, non plus, s'engager avec quelqu'un en particulier ; c'est ce que Joël Magny identifie comme le sexe sans alibis (pas d'alibis, pas d'explications ni de causes identifiables) dans son ouvrage consacré au cinéaste.²⁹⁶

Elle ne veut rien devoir à personne et elle refuse d'aimer pour ne pas à avoir à assumer une liaison dont les sentiments pourraient la tenir, la maintenir prisonnière de quelqu'un ou d'une quelconque situation. Elle paye sa liberté par la solitude ; en effet, en choisissant de ne pas s'offrir entièrement (elle offre toujours son corps mais jamais son âme), elle fait le choix de vivre dans l'errance.

Concrètement, pour générer cette errance et comme nous l'analyserons dans la partie suivante, le réalisateur filme chaque scène de son film en brouillant les pistes

spatio-temporelles qui pourraient garantir une logique de déplacement à ses personnages ; mais il filme surtout l'errance de ses personnages en s'attachant à travailler

²⁹⁶ Joël Magny, *Maurice Pialat*, op. cit., pp. 65-67.

les relations humaines qui peuvent exister entre eux.

Si Suzanne ne couche pas avec Luc et si le soir même, elle décide de faire l'amour avec un inconnu (l'américain qui fera d'ailleurs mine de ne pas la reconnaître sur le port), c'est par peur de s'engager avec le seul homme qu'elle pourrait réellement aimer et qu'elle refuse volontairement d'aimer.

Pourquoi ne peut ou ne veut-elle pas aimer ? Elle est dans l'impossibilité d'aimer parce que comme la plupart des jeunes de son âge filmés par le cinéaste, la seule communication qui peut être établie entre tous, peut exister par le corps et seulement par le corps. Le corps et ses demandes, autrement dit les pulsions sexuelles, semblent être, au premier abord, la motivation première (visible) des personnages. Mais ce ne sera pas le cas avec Luc, avec qui il ne se passera rien. Le dialogue verbal comme physique est difficile voire impossible, pour ces deux personnages qui s'aiment pourtant ; l'amour n'existe pas car la communication (de quelque nature qu'elle soit) ne parvient jamais à s'imposer pour tous les personnages 'pialatiens'.

Avec Luc, rien n'est physique et la communication verbale ne peut jamais combler ce manque parce que comme le note Alain Philippon, « **entre Luc et Suzanne, les regards se fuient autant qu'ils se cherchent. Lorsqu'on les retrouve côte à côte, on n'a pas oublié qu'ils étaient déjà dos à dos, sur l'autoroute de leur destin.** »²⁹⁷

Chacune de leur rencontre est pour eux un échec. A l'impossibilité de s'aimer s'inscrit logiquement l'impossibilité de se toucher. Cette ambiguïté existe aussi avec Michel. Rien n'est vraiment clair entre les deux personnages. La première rencontre entre Michel et Suzanne dans l'appartement familial (où Suzanne montrera et ce n'est sûrement pas un hasard, une oeuvre très sensuelle du peintre Pierre Bonnard) préfigure la fin du film où ils partiront ensemble pour la Californie. Serrés l'un contre l'autre dans le couloir, ils le seront à nouveau dans l'avion. Les attitudes de ce dernier sont assez ambiguës ; toujours très proche d'elle, il lui caressera la cuisse d'une manière très sensuelle et très détendue lors du repas final, sans même se soucier du mari de celle-ci.

Aucune parole ne précédera cet acte (impudent) ni ne lui succèdera ; plus encore, à aucun moment le cinéaste ne nous confiera la vraie nature des rapports qui existent entre eux.

On ne les voit que deux ou trois fois ensemble sans savoir s'ils se sont vus auparavant et si la nature de leurs relations est foncièrement reliée à de forts sentiments. Tout ce que le cinéaste accepte de montrer (et le spectateur devra d'ailleurs se contenter de cela pour (s')expliquer le départ précipité de Suzanne dans les bras de cet homme qu'elle privilégiera aux dépens de son mari qu'elle avait certes épousé pour faire plaisir à son frère et sa mère), c'est cette main langoureuse qui peut vouloir dire : « fuyons ensemble en Californie ! » A première vue, c'est ce simple geste qui décidera Suzanne.

Une certaine instabilité physique et sentimentale va de pair avec un vagabondage ou une errance géographique vécus par certains personnages.

Les trois hommes qui compteront vraiment dans la vie de Suzanne et dans le récit,

²⁹⁷ Alain Philippon, *A nos amours*, Editions Yellow Now, Collection Long Métrage, Bruxelles, 1989, p. 55.

sont des personnages auxquels il est impossible d'attribuer de réels repères sociaux.

Luc dort dans une tente près d'une autoroute et Jean-Pierre vit à l'hôtel.

Comme eux, Michel n'a pas d'espace personnel. Ils sont tous les trois présents partout et nulle part, avec comme seul repère humain et *troublant* : Suzanne. Aussi, ce n'est pas vraiment un hasard de remarquer que ces trois corps masculins et vagabonds seront ceux qui compteront le plus dans la vie de Suzanne. Luc, Jean-Pierre et Michel désignent respectivement l'amour impossible, le mariage et le départ. Ces trois corps jalonnent sa vie mais démontrent aussi à quel point elle reste perdue, oscillant et navigant sans cesse d'un personnage à l'autre, pour finalement s'enfuir dans un autre pays.

Impossible d'aller plus loin dans notre étude car ce personnage ne se confie pas et ne s'engage jamais. Lorsqu'à table, à la fin du film (quand le père fera son apparition imprévue), on lui demandera où elle se situe, elle répondra qu'elle n'appartient à aucun camp. Elle ne s'engage pas, par ennui ou lassitude du monde dans lequel elle vit et dans lequel elle a du mal à se positionner en tant qu'être humain. Si nous ne pouvons aller plus loin, nous pouvons en revanche citer les phrases de son père, qui, à la fin du film, lui tiendra ces propos qui nous aideront peut-être à cerner ce personnage.

« Pourquoi tu t'es mariée ? Et Jean-Pierre dans tout ça, qu'est-ce qu'il devient ? T'es pas aimante, t'arriveras jamais à aimer quelqu'un. (...) Tu attends qu'on aime. Tu crois aimer et puis en fait, tu attends seulement qu'on t'aime. (...) Il y a des gens qui sont capables d'aimer. T'es pas dans le bon lot pour l'instant. »

Le père évoque le problème de Suzanne qui est finalement, à l'entendre, un personnage égoïste qui attend des autres ce qu'elle n'est pas forcément capable de leur offrir elle-même.

Dans *Le Garçu*, Jeannot fera une réflexion à Gérard qui reprochera à Sophie de faire manger des boîtes de conserve à Antoine. Jeannot dira à Gérard que c'est **« 'une grande gueule' et qu'il ne fait que parler sans se soucier de la vie que mène son propre fils » ; il finira par lui dire « qu'il n'est bon qu'à donner des conseils sans forcément être capable d'agir. »** Cette forme d'égoïsme se retrouve chez tous les personnages de Pialat qui *avancent* sans se soucier des autres.

Dans *Van Gogh*, Vincent est un être profondément seul ; la scène où il mange sa soupe est un exemple des relations qu'il entretient avec un entourage dont il ne se soucie guère. Le cheminot lui parle et lui, ne répond pas ; il continue à manger sa soupe sans se préoccuper de la personne qui viendra le déranger. Mais pour revenir à notre idée de départ, on remarque que dans *Van Gogh*, la fuite désespérée de l'artiste est flagrante. Il vit ses derniers jours en se jetant parfois violemment dans des actes destructeurs. Le médecin lui préconise du repos mais il s'épuise à faire l'amour, boit, danse et mange comme quelqu'un qui se porte bien, profitant des derniers moments qui lui restent à vivre.

Les personnages de Pialat semblent s'exclure volontairement du monde dans lequel ils vivent.

Mais pourquoi le font-ils ? Pourquoi un tel déplacement de leur être, de ce qu'ils sont, vers cette autodestruction *quasiment programmée* ?

Le mot « autodestruction » ne serait-il pas trop fort et peut-être faudrait-il plutôt

employer l'expression « faire un pas de côté » (« se déplacer » en fin de compte).

« Car reste la non moins douloureuse question du pourquoi. Il est clair que si ces personnages vivent mal, ils ne font rien pour arranger les choses. Au contraire, ils appliquent la logique du pire. Jean fait tout ce qu'il faut pour que Catherine se protège en le quittant, et transforme chaque moment où la réconciliation semble possible en un affrontement qui s'achève par une mise à la porte. André, dans Loulou, a une attitude identique avec Nelly, et celle-ci manque de perdre définitivement Loulou en avortant. Les scènes d'hystérie de la mère, dans A nos amours, ne font qu'éloigner de plus en plus d'elle aussi bien son mari que Suzanne. Et ce n'est manifestement pas la manière dont celle-ci passe d'amant en amant qui lui permet de trouver le bonheur. »²⁹⁸

Le bonheur, Suzanne semble l'avoir déjà vécu, à Courchevel, avec Luc, le garçon qu'elle aime mais qu'elle rejettera aussi : **« La seule fois où j'ai été heureuse, c'était à Courchevel, tu te rappelles ? J'étais tellement heureuse que j'avais l'impression de rêver. C'est pour ça que j'ai voulu mourir avec toi sur la luge. Parce que je savais qu'après... »**

Cette révélation garde sa part de mystère mais définit la blessure secrète qui anime les comportements humains des personnages de Pialat. Tout a toujours une fin et l'après sera toujours pire...quoi que l'on fasse. Le bonheur ou l'amour (si le bonheur et l'amour existent) ne peuvent que se dégrader car la durée épuise, érode, use, détruit.

« Le monde, l'être humain, comme toute chose, va à sa perte »²⁹⁹, alors pourquoi ne pas le provoquer et fuir, aller de l'avant, puisque de toutes façons, tout est déjà joué d'avance. Le fait que tout soit déjà joué ou écrit d'avance se repère même quelque fois dès le titre même du film. Nous ne vieillirons pas ensemble annonce déjà la fin d'une histoire, comme dans La Gueule ouverte d'ailleurs, où l'on peut imaginer qu'une personne mourra quoi que l'on fasse. Passe ton bac d'abord promet une vie différente aux héros dès lors qu'ils auront leur diplôme en poche ; on comprend alors que certains resteront au pays (ceux qui échoueront) alors que d'autres (ceux qui obtiendront leur bac) pourront vivre une autre vie (pas forcément meilleure) ailleurs, loin de la tristesse nordiste. Le Garçu est un film qui, avec son titre plus déroutant, annonce d'emblée que la famille ou la filiation et les rapports que Gérard (le fils) pourra avoir avec Antoine (le petit fils), sont des relations dont les origines sont à chercher ailleurs, en Auvergne, car l'ombre du patriarche pèse et pèsera toujours sur les personnages vivants et présents à nos yeux. L'ombre de Satan pèse aussi de la même manière sur Donissan et l'on est averti, dès lors que l'on lit le titre du film, que le prêtre se déplacera selon la volonté et sous le soleil de Satan.

Tout est donc écrit et le monde dans lequel les personnages se déplacent semble déjà avoir ses propres apparences, lois et trajectoires desquelles il sera difficile (voire impossible) de se dévier. C'est donc pour cette raison (rattachée à un destin déjà scellé qui ne pourra pas être désorganisé) que les personnages de Pialat s'autodétruisent par une fuite en avant ou un pas de côté presque suicidaires. Conscients de leur incapacité à

²⁹⁸ Joël Magny, Maurice Pialat, *op. cit.*, p. 68.

²⁹⁹ Ibid. p. 69.

pouvoir changer le monde dans lequel ils vivent, ils provoquent donc leur fuite, leur expulsion et leurs déplacements (parfois destructeurs) se réalisent sur les bases d'une logique claire : la logique du pire.

Autre exemple encore plus frappant : l'acte malheureux et suicidaire de François dans *L'Enfance nue*. Après la mort de Mémère la vieille, le gamin jette une pierre sur une route provoquant ainsi un accident somme toute sans gravité mais qui lui coûtera cher. En agissant ainsi, il s'expulse lui-même du foyer dans lequel il vivait plutôt paisiblement et provoque son propre rejet du noyau familial (de la société toute entière en somme). Par un simple geste, par un simple jet de pierre, il scelle son destin et part en maison de redressement d'où il ne sera apparemment pas prêt de sortir.

Ce geste appartient au langage du corps, une phrase physique exprimée avec violence.

C'est tout le personnage qui parle et qui, d'un mouvement expulsif, se projette dans un avenir incertain. Pourquoi un tel acte ? Comme tous les personnages de Pialat, François est toujours sur la sellette, à la limite de l'expulsion. Il offre à qui voudra bien l'entendre un geste en trop mais ne pourra aller plus loin. Cet acte physique est malheureusement un acte de détresse que l'on ne peut dépasser.

« Un certain type de solitude - sexuelle, sentimentale, sociale - est le lot de ceux qui, pour des raisons qui ne seront jamais explicitées, ne peuvent sortir de leur corps, le ressentent comme une limite indépassable. Dès lors, la charge affective, la violence sexuelle dont ils sont porteurs se transforment en symptômes, en violence qui s'inscrit dans le corps-même. C'est l'hystérie. (...) L'hystérisation demeure limitée dans le temps et dans l'espace et ne gagne jamais le film lui-même, le regard ayant pour fonction de la tenir à distance. »³⁰⁰

La crise, la violence instinctive sont latentes et ne demandent qu'à jaillir du corps en mal d'expression ou toujours *en sur-expression*. François ne parle pas et c'est donc son corps qui parle pour lui. Sa violence encaissée jusqu'ici se manifeste par le geste en trop et détourne le récit en provoquant un nouveau déplacement pour le personnage qui devra en assumer les conséquences. On remarque toujours le même genre de geste : un geste expulsif.

Le repli sur soi-même n'existe pas. Le coude de François qui part pour lancer sa pierre, les coups de poings de *Loulou*, le geste indécent de Jean (qui met sa main dans la culotte de Catherine) ou l'éjaculation précoce de Philippe qui ira rejoindre une prostituée, sont de multiples exemples de ce genre de comportements où le corps vient *trahir* en quelque sorte le personnage. Mais il semblerait que cette trahison soit la volonté du personnage qui cherche à atteindre et à surpasser ses propres limites.

Il cherche constamment à se mettre en danger. Pourquoi Philippe va rejoindre une prostituée ? Que recherche-t-il si ce n'est sa propre mise en danger ? Pourquoi cette continuelle explosion du corps qui va (volontairement) placer le personnage dans une situation conflictuelle, dans une position délicate, indécente, imprévue voire insupportable pour lui-même et pour son entourage ?³⁰¹

³⁰⁰ *Ibid.*, « Le corps comme limite indépassable », p. 74.

François échoue dans sa communication avec Pèpère et Mémère avec qui il ne parvient pas à se confier ; c'est par le corps qu'il va exprimer ses peurs.

De même pour Suzanne qui, sous ses airs de jeune fille insouciant, n'a personne à qui parler (sa meilleure amie sortira avec Luc, sa mère plongera dans l'hystérie, son père sera absent de sa vie et ses amants ne sont pas là pour l'écouter parler) ; donc c'est également par le corps et plus précisément au travers du sexe qu'elle cherche à se comprendre elle-même, à se constituer en tant qu'être humain solitaire et en manque de communication verbale. Les seules vraies discussions qu'elle aura avec quelqu'un se dérouleront toujours trop tardivement, lorsque des décisions importantes et irrémédiables auront été prises. Elle parle avec son frère avant son départ en pension et avec son père avant son départ pour les Etats-Unis ; autant dire que les personnages communiquent généralement chez Pialat après la tempête.

Deux scènes nous interpellent à ce sujet : la première concerne le film *Loulou* où les deux amants de Nelly discuteront dans un café juste après une bagarre violente qui sera interrompue par l'arrivée imprévue d'une vieille dame alertée par le bruit.

Comme toujours chez Pialat, la discussion n'a pu avoir lieu avant la bagarre.

La seconde se trouve dans *Le Garçu* où là, justement, Gérard et Sophie ne parviennent pas à se parler au restaurant (à la fin du film) comme si une *catastrophe* ou un coup dur devaient impérativement arriver pour que l'on puisse enfin parler. L'idée serait celle de sortir de son propre corps (de manière violente) pour atteindre l'autre car la vraie question est : « l'autre ». ³⁰² C'est ce que l'on peut *déchiffrer* dans *La Gueule ouverte* lorsque Nathalie dit à Philippe :

« tout ça, c'est la faute de ton père. Le lendemain de son mariage, il avait déjà

³⁰¹ C'est par le corps que Donissan atteint Satan et se déplace de l'autre côté du miroir. « Mais la grande lutte du film est celle dont le corps même de Donissan est le théâtre et qui culmine lors de la dernière attaque cardiaque, lorsque Donissan semble recevoir directement dans la poitrine les coups d'un adversaire invisible. Admirable Depardieu qui parvient à rendre ce combat intérieur sans le moindre rictus ni même torsion ou convulsion du corps. Tout juste un serrement de mâchoire et surtout toute une gamme de souffles, du soupir accablée à l'essoufflement. Mais également une façon de tenir ce corps engoncé, corseté dans un constant déséquilibre, légèrement penché en avant (la rencontre avec Mouchette) ou oscillant vers la droite ou la gauche en fonction du terrain (le trajet qui précède la rencontre avec le maquignon). Ce déséquilibre est d'autant plus sensible qu'il contredit l'aspect massif de Donissan, que l'on imagine plus volontiers planté sur ses deux pieds. Cette instabilité est le résultat du doute qui ronge l'âme de Donissan. » Ibid., pp. 103-104.

³⁰² « Comme Mangin (Police), Suzanne (A nos amours), Donissan (Sous le soleil de Satan) et surtout Vincent (Van Gogh), tous se trouvent confrontés à la question toute simple qui obsède les héros de Pialat : pourquoi ne puis-je entretenir de bons rapports avec les autres ? D'où découlent bien d'autres interrogations : pourquoi mes histoires d'amour doivent-elles toujours tourner au vinaigre ? Pourquoi ne puis-je vivre comme les autres au sein d'une famille, que j'y sois né ou que je l'aie constituée ?...La trame des films de Pialat est tissée de ces questions inlassablement répétées par les personnages. Répétées dans des dialogues aux formes multiples, avec ce que cela implique de déplacements, condensations, travestissements, mais surtout mises à l'épreuve des faits, de la réalité du monde physique. Les héros de Pialat ne se contentent pas de s'interroger, à la façon de ceux de Rohmer, ou des personnages de *La Maman et la putain* de Jean Eustache, par exemple. Leur drame est certes mental, mais il est surtout de sortir de leur propre corps pour accéder à l'autre. Ils en prennent les moyens - ou ce qu'ils croient être les moyens - et se jettent des mots à la tête les uns des autres dans le même temps où ils se prennent à bras-le-corps. » Ibid., pp. 66-67.

couché avec sa maîtresse. (...) Ta mère n'a aimé que ton père et toute sa vie elle a été rongé par la jalousie. »

Le sentiment de culpabilité est un mal qui revient souvent chez Pialat et qui n'épargne personne.

Dans *L'Enfance nue*, lorsque François quitte sa première famille d'accueil, il utilisera l'argent que Robby (le père adoptif) lui aura donné avant son départ pour aller acheter un foulard qu'il offrira à la mère pourtant pressée de le voir partir. L'enfant aux mille facettes devient quelques minutes un être touchant et en offrant ce cadeau à cette femme (qui n'a jamais su l'aimer et qui n'a attendu que son départ), il la met dans une *situation tragique* ; il la rend coupable et part de la maison en ayant instauré un malaise. Ce geste inattendu met Simone (la mère honteuse), en accusation.

Ce malaise sera d'ailleurs accentué par le réalisateur qui présentera la mère en train de laver le bol du garçon juste après son départ définitif du foyer. Ce geste montre encore une fois que c'est le corps qui parle et qui trahit cette femme. Elle s'empresse de laver le bol du petit-déjeuner de l'enfant comme si, à présent, et après cet acte, on avait enfin pu faire le ménage dans la maison et que *l'affaire* était définitivement réglée.

Le « mal » est donc partout, à tous les niveaux de la narration, avant et après ; il touche *tout le monde* et même s'il est difficile de lui attribuer une origine concrète³⁰³, il devient même selon Joël Magny une source de création narrative dès lors qu'on le considère comme un sentiment présent en chacun des personnages.

Comment ne pas remarquer la cruauté du premier couple qui accueille François dans *L'Enfance nue* ?

Josette, l'autre enfant adoptée, a le droit à son disque au supermarché alors que François (ce garçon que la mère « *ne voulait pas* » - elle le dira sans détour -), ***« n'obtient que des restes (un « pourboire »), doit resquiller pour son plaisir (chaparder une friandise au tabac) et remercier pour un cadeau « utile ». Ainsi, lui est rappelé son statut de « pièce rapportée » : comme tous les héros des films de Pialat, François est une « personne déplacée ». (...) C'est ici un mal et une cruauté à double détente et à double sens. Le cadeau d'adieu de François est sans nul doute une demande d'affection et de pardon. Mais c'est dans le même temps un geste qui met Simone en accusation (quelle que soit la conscience qu'en ait l'enfant). Passé le premier moment d'émotion et de culpabilité, cette « agression » ne peut produire chez elle que ce durcissement et la volonté d'effacer jusqu'au souvenir même de François qui se trouve ainsi doublement expulsé. Le mal a une fâcheuse tendance à proliférer dans le monde de Pialat, à passer d'un personnage à l'autre, par réaction et multiplication. »***³⁰⁴

³⁰³ « Si le flou et l'imprécision entourent l'origine de ce « trauma », c'est qu'il importe moins de nommer la catastrophe et de désigner ainsi un coupable du mal - comme si cette catastrophe n'était pas de l'ordre de l'inéluctable! - que de constater la situation de chaos qui en résulte. Et surtout de cerner dans le présent les traces de ce « que l'on ne pourra jamais plus appréhender » et qui subsiste comme une blessure mal cicatrisée. Ce mal est lié à la perte de ce qui reste, dans le souvenir ou dans le rêve, un temps et un lieu de bonheur. » Joël Magny, « Pialat et le mal » in *Maurice Pialat, L'enfant sauvage*, op. cit., p. 87.

³⁰⁴ *Ibid*, p. 84.

Ce « mal » qui hante chaque personnage et qui dirige ses actions ou comportements se transmet, s'étale dans chaque scène et devient même, quand l'action en est pénétrée, la matière narrative du film.

Les sentiments d'une fuite en avant et d'autodestruction du personnage chez Pialat, seraient à chercher dans la conception même que l'auteur a du monde et qu'il transpose dans chacun de ses films. Le cinéaste a une vision douloureuse et cruelle de la vie. Les réflexions du philosophe Clément Rosset pourraient nous aider à saisir ce regard, ouverture indéniable à la compréhension des déplacements désespérés, et en tout état de causes tragiques, des personnages.

Pour le philosophe, la nature de la réalité est intrinsèquement douloureuse et tragique car elle est issue du « *caractère insignifiant et éphémère de toute chose au monde.* »³⁰⁵ Cette réalité est par nature cruelle et partant de cette idée, nous pouvons du coup justifier ou plutôt comprendre la morale et la conduite des personnages de Pialat ainsi que le fondement esthétique d'un cinéma basé sur la recherche féroce et impitoyable du réel.

Le désenchantement et la connaissance d'un avenir déjà écrit, provoquent la désillusion et la douleur d'un monde qu'il faut fuir, par le départ ou la mort...tel est le déplacement du personnage lorsque le corps ne peut justement plus éviter la douleur et le poids tragique d'une réalité trop difficile à vivre.

« Cruor, d'où dérive crudelis (cruel) ainsi que crudus (cru, non digéré, indigeste), désigne la chair écorchée et sanglante : soit la chose elle-même dénuée de ses atours ou accompagnements, en l'occurrence la peau, et réduite ainsi à son unique réalité, aussi saignante qu'indigeste. »³⁰⁶

Pour les personnages, la mort, le suicide et plus largement le départ ou l'abandon ne seraient-ils pas les seuls et uniques moyens de gérer et de maîtriser pour une fois leur avenir qui leur a trop longtemps échappé parce, comme nous l'avons déjà expliqué, *tout* semble être écrit par avance ? Nul doute que ces ultimes déplacements représentent une échappatoire salvatrice pour les personnages de Pialat qui, pour une fois, vont *se donner* l'occasion d'écrire leur destin, quête éphémère qu'ils décident d'assumer dans la souffrance. La mort ou la séparation sont également écrits mais peuvent être précipités...donc gérés, contrôlés, *agis et non plus subis*...

« Ainsi, l'homme est la seule créature connue à avoir conscience de sa propre mort (comme la mort promise à toute chose), mais aussi la seule à rejeter sans appel l'idée de la mort. Il sait qu'il vit, mais ne sait pas comment il fait pour vivre ; il sait qu'il doit mourir, mais ne sait pas comment il fera pour mourir. »³⁰⁷

b). La voie sans issue

Si nous avons, auparavant, eu certaines difficultés à comprendre quelles étaient les

³⁰⁵ Clément Rosset, *Le Principe de la cruauté*, Les Editions de Minuit, Collection, Paris, 1988, p.17.

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ *Ibid.*

réelles motivations ou la quête suprême des personnages des films de l'auteur, il est un point que nous n'aurons pas de mal à saisir : la finalité de leur déplacement (leur parcours de vie en somme) est exposée de manière évidente dans chacun des films de Pialat.

Tout d'abord, précisons que chaque récit chez Pialat se termine par une rupture qui place le personnage principal en situation de décalage voire de séparation complète vis-à-vis du monde dans lequel il vit.

Chaque histoire propose une issue ou du moins une fracture finale qui déconnecteront, d'une manière ou d'une autre, le personnage de son environnement social ou géographique. Cette fracture mérite d'être étudiée car elle est l'aboutissement brutal, non seulement de la vie ou d'une partie d'histoire d'un personnage mais elle correspond également à la fin du récit et donc du film.

Dans *L'Enfance nue*, François évolue dans plusieurs familles d'accueil pour se retrouver finalement enfermé en maison de redressement pour une durée inconnue mais qui, à en croire Letillon, sera longue. Le geste en trop qui provoquera cet enfermement sera, comme nous l'avons déjà évoqué, ce jet de pierre sur une voiture, jugé très dangereux par les institutions de la D.D.A.S.S. Mais si l'on revient en arrière dans le film, on s'apercevra que cette arrestation de la police qui précédera la mise à l'écart de l'enfant, sera le seul moment où le garçon rentrera enfin dans un cadre.

Ses bagarres à l'école, ses vols chez les petits commerçants, le meurtre du chat de Josette sont des exemples d'actes impunis (les adultes impuissants passeront toujours outre, preuve que l'adulte est finalement, lui aussi en décalage avec ses responsabilités). En effet, personne n'a jamais jugé ou puni François pour ce qu'il a fait. Il a toujours eu connaissance de l'interdit mais les limites et les conséquences liées à la transgression de cet interdit ne sont pas acquises.

Pialat montre donc un enfant sans repères et sûrement inconscient de la gravité de ses actes. La seule fois où l'on s'occupera vraiment de lui, qu'on lui expliquera l'importance de ses actes, c'est lorsqu'il provoquera cet accident de la circulation.

Au tout début du film, lorsque François est pénible, Simone le punit (sans lui expliquer quoi que ce soit) et l'oblige à rester assis près d'elle. Mais au bout d'une minute à peine (aucune coupure ne sera utilisée, ce qui amplifiera encore plus la notion du temps assez court qui se sera écoulé), elle lui dira de débarrasser le plancher comme si la faute commise par l'enfant auparavant était déjà oubliée (car finalement non-gérée par l'adulte).

L'adulte serait-il le seul responsable de la violence de l'enfant ? Il ne maîtrise pas le sujet et il est incapable de gérer la crise lorsqu'elle est présente. La communication est absente et l'adulte ne fait que rejeter et déplacer constamment cet enfant (« va t-en ! », « reste là ! », « débarrasse-moi le plancher ! », « ne t'éloigne pas ! » etc., sont quelques unes des phrases retenues).

Qui parle à François ? Qui lui explique, les yeux dans les yeux, les règles d'une société dans laquelle il ne demande qu'à trouver sa place ? La réponse est « personne », car personne n'est vraiment capable de le faire. Pépère lui explique dès son arrivée les règles de vie de la maison mais lorsqu'il tape des pieds contre la porte, il faudra attendre que Mémère intervienne pour le calmer comme si l'homme n'avait pas vraiment la

capacité de s'occuper de ce genre d'histoires. En fait, personne chez Pialat n'a la solution du problème vécu par le personnage en difficulté ; en témoigne la scène de Van Gogh où Gachet tente d'expliquer à Théo, par quelques phrases intellectuelles et bourgeoises peu maîtrisées, le mal dont est victime son frère. Pour le médecin, Vincent souffre de surmenage et il doit se reposer. En témoigne également la longue scène qui présente l'institutrice de la D.D.A.S.S dans le train, obligée de consulter les badges des enfants qu'elle transporte (comme du bétail) pour pouvoir les identifier et savoir qui ils sont. Elle ne connaît rien d'eux, rien de leur histoire ; comment ces enfants peuvent-ils alors établir une communication avec elle ? La faute n'est pas à mettre sur le dos de François mais elle est à chercher du côté de l'adulte ou de la société toute entière : telle est l'idée qui ressort du film. Le mal est profondément ancré au sein même du monde dans lequel on vit.

Alors si François jette cette pierre, c'est pour être (enfin) recadré par la force. S'il se met dans l'illégalité et provoque l'accident, c'est pour enfin trouver sa place (même si cette place est tragique et correspond à un enfermement punitif) dans une société qui n'a pu l'accueillir faute d'avoir pu l'écouter à temps.

Dans *Nous ne vieillirons pas ensemble* comme dans *Le Garçu* ou *Police*, la séparation du couple représente cette rupture nette et finale qui vient clôturer le récit. Là aussi, la fin tragique était annoncée dès le départ car comme nous l'avancions auparavant, la nature même du monde dans lequel nous vivons est cruelle...telle est cette morale de la vie qui devient par la force des choses une donnée narrative dès lors qu'elle provoque une fracture ou une issue douloureuse pour les personnages.

Dans *Nous ne vieillirons pas ensemble*, Jean provoque tout au long du film le départ de Catherine ; quand elle revient vers lui, il ne fait rien pour la retenir, au contraire, il la propulse de nouveau hors de son territoire. Cette relation destructrice contribue à mettre en avant l'idée suivante. Tout personnage de Pialat n'accepte pas ce qu'il vit et ne veut pas dépendre d'un destin tout tracé où la vie ne pourrait être vécue que de manière passive. Il souhaite, quitte à créer le chaos, gérer, prendre en main son existence pour ne pas en être dépendant. Ne rien accepter de ce qui arrive et provoquer constamment la rupture, la fuite en avant...quitte à y 'laisser des plumes'...se déplacer, quitter, abandonner, partir, se séparer ou se suicider...

« s'adapter reviendrait à nier la blessure, la souffrance, la catastrophe et, par là, le souvenir (même inventé) d'un lieu et d'un temps de bonheur. Le passage d'un lieu à un autre ne saurait accepter de solution de continuité. Pour qu'il y ait fuite ou expulsion, il faut qu'il y ait entre deux espaces successifs une hétérogénéité radicale. Les deux caractéristiques de l'espace mis en jeu dans le cinéma de Pialat sont donc le décentrement et le morcellement. C'est un espace décentré parce que les personnages ne s'y sentent pas plus à l'aise que dans leur peau. « J'aime pas votre appartement...Y' m'fout le cafard ! » Cette déclaration de Catherine à son amant Jean ouvre *Nous ne vieillirons pas ensemble*. Elle ajoute, en parlant de Jean et de son épouse Françoise : « Ici, on voit bien que vous n'avez rien fait pour arranger...c'est mort !...C'est pas vivant quoi ! » S'ils ne marchent à proprement parler à côté de leurs pompes, ils sont des personnes déplacées dans quelque lieu qu'ils soient. »³⁰⁸

Si Joël Magny évoque la question de l'espace, que nous traiterons, pour notre part, plus en détails dans la partie suivante, nous pouvons dire pour le moment que, l'ultime déplacement du personnage, lorsqu'il s'expulse définitivement du lieu social auquel il était rattaché (quelques fois malgré lui comme dans *L'Enfance nue*), représente une rupture toujours définitive et brutale. *Le sommet du déplacement* vécu par le personnage est soit un départ, une séparation ou la mort.

Dans *Police*, Mangin se retrouve seul parce que Noria le quitte ; sa solitude est tragique car Noria ne lui donne aucune raison qui justifie ce départ précipité mais prévisible. Le fait que son départ ait été prévisible suppose qu'une explication ou une cause à cet acte existent finalement *quelque part*...D'autre part, cette solitude prend vie dans le dernier plan du film qui présente l'inspecteur, seul dans sa chambre, sur son lit, le regard perdu dans la pièce. Ce plan traduit toute la détresse d'un homme abandonné et victime d'une décision qu'il n'a pu contrecarrer.

Ainsi, Noria fait partie de ces personnages comme Jean (*Nous ne vieillirons pas ensemble*), Suzanne (*A nos amours*) ou François (*L'Enfance nue*) qui, parce qu'ils ne veulent pas subir leur destin, préfèrent provoquer la rupture nette, la fracture douloureuse, quitte à faire du mal à leur entourage.

Noria s'affirme et prend enfin son destin en main (et s'approprie par le départ, une liberté qu'elle avait perdue) en quittant Mangin.

Suzanne retrouve sa liberté en quittant Jean-Pierre, son mari.

François parvient à se faire entendre et à faire raisonner sa détresse intérieure en créant l'irréparable qui le conduira en prison où, inversement, il n'aura plus aucune liberté. François atteint son but mais contrairement aux autres personnages déjà cités, il *acquiert* l'enfermement, les repères qui lui manquaient à force d'avoir eu justement trop de liberté, trop d'impunité.

Catherine (dans *Nous ne vieillirons pas ensemble*), quitte Jean mais elle le quitte pour une autre personne. Elle retourne dans les bras d'un autre homme alors que Jean assume une liberté qu'il n'a jamais cessé d'avoir. Toujours coincé entre son ex-femme et Catherine, il a toujours vécu sans concession et toujours égoïstement.

Ses colères contre sa femme auront eu raison d'un couple fragile et au bord de la séparation.

Dans *Le Garçu*, le dernier plan du film montre que quoi qu'on y fasse, jamais Sophie et Gérard ne pourront vivre à nouveau ensemble ; Sophie a fait sa vie avec Jeannot et Gérard n'est pas un être stable, parfaitement conscient des responsabilités paternelles qui l'attendent au quotidien. Mais nous remarquons que dans ce film comme dans *Nous ne vieillirons pas ensemble*, *La Gueule ouverte* ou *Passe ton bac d'abord* (proposant des récits fondés sur des vies de couples), *rien* n'est vraiment très clair. Gérard a une femme (Sophie), une ex-femme (Micheline) et une maîtresse (Fabienne Babe), qu'il fréquente les unes après les autres sans se soucier des situations délicates que cela pourraient engendrer ; la scène du restaurant au bord de la mer en est le meilleur exemple. Gérard

³⁰⁸ Joël Magny, *Maurice Pialat, op. cit.*, p. 49.

se permet d'inviter sa maîtresse à la même table que Sophie (son ex-femme). Comme il demandera à Micheline de venir chez lui en n'oubliant pas d'inviter sa maîtresse dans sa chambre sous les yeux de la première, excédée.

Dans *Passe ton bac d'abord*, les jeunes sortent les uns avec les autres, se marient et se séparent, couchent ensemble et se disputent sans forcément que l'on puisse attribuer une logique de déplacement humaine claire et précise.

Nous ne vieillirons pas ensemble présente Jean dans les bras de son ex-femme vers qui il trouve du réconfort ; le réconfort que Catherine, sa compagne actuelle, ne peut lui donner. *Police* présente Mangin en constant déplacement entre la stagiaire (M^{elle} Verdet), Lydie (la prostituée) et Noria (qu'il croit aimer) ; au restaurant, il ira même jusqu'à se rapprocher physiquement de la patronne du bar.

Mangin comme Loulou nous rappellent que, chez Pialat, le personnage ne veut pas être seul physiquement. Il cherche toujours l'autre par peur de la solitude physique d'une nuit ou d'une vie. Au tout début de *Loulou*, Loulou renvoie sa fiancée venue le rejoindre mais il ne la renvoie pas complètement non plus ; on comprend qu'il ne veut plus d'elle mais on comprend aussi qu'il préfère être avec elle que rester seul. D'ailleurs, au bal, il choisit Nelly mais il aurait pu choisir une autre personne. L'approche au cours de la danse sera physique ; on ne peut pas parler de coup de foudre. On peut dire aussi que Nelly reste avec Loulou pour ne pas rester seule.

Le dernier plan du film confirme ce que nous avançons : on voit Nelly qui ramène Loulou, saoul. Elle le porte, l'aide à marcher dans une ruelle et l'on saisit dès lors qu'elle choisit de rester avec lui pour les mêmes raisons que lui. Ce sont deux êtres qui refusent la solitude et qui sont prêts à accepter l'autre tel qu'il est. Lorsque Nelly aura des problèmes avec Loulou, elle ira vite retrouver André pour ne pas passer la nuit toute seule. Pour cette raison, *Loulou* est le seul film de Pialat qui propose une issue pleine de promesses pour les personnages. Ils ne se quittent pas mais confirment au contraire le besoin d'être ensemble même si ce désir est fragile comme en témoignent les moments difficiles où ils iront retrouver d'autres personnages extérieurs (Nelly ira revoir André alors que Loulou reverra son ex-compagne dans un bar).

Passe ton bac d'abord et *A nos amours* proposent comme fin, un départ et du coup l'abandon de ses proches. Ces fuites répondent au refus de vivre une destinée toute tracée sur Paris ou dans le Nord. Dans *Passe ton bac d'abord*, ce départ final est encore plus lourd de signification car il survient après quelques scènes qui montreront la vie difficile vécue par les amis proches. Une amie ne peut devenir mannequin à cause de parents trop présents, une autre tombera enceinte alors que le père l'abandonnera, ce qui l'incitera à reprendre le lycée pour passer le baccalauréat.

Le couple d'amis récemment en ménage se disputera devant leurs invités, etc.³⁰⁹ La vie dans le Nord est trop dure et pour échapper à ce destin qui touche chaque jeune vivant dans la région, les deux personnages partent ailleurs comme si cet « ailleurs » sera toujours meilleur qu'« ici ».

C'est ce que pense aussi Suzanne qui croira en l'El Dorado américain au point qu'elle quittera famille et mari pour réaliser un rêve dont elle ne maîtrise même pas les enjeux.

La voie est sans issue aussi pour ces personnages. En effet, ils partent et abandonnent une vie terne et insaisissable mais pour quel but exactement ?

Ils décident de tout laisser mais ne savent pas ce qui les attend et ce qu'ils attendent eux-mêmes de ce nouveau voyage. Ils répondent à la phrase prononcée en voix-off dans *Alphaville* de Jean-Luc Godard : « **l'important est d'avancer, de fuir pour vivre...** », sans même savoir « pourquoi ». Aucun projet, aucune intention concrète n'accompagnent ce départ. Ce qui compte, comme le dit Noria dans *Police*, « **c'est de partir, loin, très loin pour fuir ce que l'on possède ici et maintenant.** » L'important est de fuir pour chercher autre chose de meilleur, si cela existe...même s'ils savent *sûrement* (au fond d'eux-mêmes sans oser pourtant se l'avouer) que *là-bas, ailleurs*, la vie sera peut-être aussi dure à vivre qu'elle l'a été jusqu'à présent.

C'est d'ailleurs sûrement pour cette raison et en connaissance de cause que deux personnages décideront de se donner la mort.

Donissan (*Sous le soleil de Satan*) et Vincent (*Van Gogh*) préfèrent se suicider car non seulement ils savent que leur destin est scellé (Satan sera toujours plus fort pour l'un et la reconnaissance n'existera pas pour l'autre, du moins de leur vivant). Il est intéressant de constater qu'ils se suicident car leur quête existe à la fois « partout et toujours », sans répit aucun. En fait, Satan est *ici* et sera présent où qu'il aille tandis que Vincent Van Gogh sait que sa passion est également *partout*. Donc, dans ce sens, il n'y a pas de solution. Fuir ne servirait à rien. On ne fuit pas une passion ou une épreuve satanique ; ce sont plutôt elles qui vous abandonnent. Pour eux, leur quête (la lutte contre Satan et la reconnaissance artistique) ne peuvent être atteintes car elles sont *immatérielles, métaphysiques*.

Suzanne (*A nos amours*) espère fuir une famille et un mari qu'elle n'aime pas alors que Noria (*Police*) souhaite fuir les individus qui la traquent. Les jeunes de *Passe ton bac d'abord* fuient une région et Catherine (*Nous ne vieillirons pas ensemble*) fuit un homme odieux. Pour Donissan et Vincent Van Gogh, il est impossible de fuir Satan et une passion...sauf par la mort, dernière solution pour échapper à la douleur d'une vie trop écrite. Donissan se suicide après avoir défié Satan et Van Gogh met un terme à sa vie dès lors qu'il sait qu'il n'aura plus aucune chance d'avoir du succès (c'est ce qu'il dit à son frère lors d'une dispute où le peintre reprochera notamment à ce dernier de ne pas avoir eu confiance en lui et en son talent d'artiste).

Les deux seuls personnages qui sont conscients et qui, à la limite, assument leur vie qu'ils savent sans issue ou sans grand changement possible sont Mangin (*Police*) et Philippe (*La Gueule ouverte*).

309 « Dans *Passe ton bac d'abord*, le malaise atteint au supplice à cause de l'âge encore tendre des protagonistes. « L'ennui, fruit de la morne incuriosité » préside à ces jeux tristes d'adolescents déboussolés, voués à la routine, au chômage, à d'inutiles révoltes, qui espèrent oublier dans les vapeurs du trichloréthylène ou les nuages du haschich l'échéance redoutable. Ce qui frappe surtout, c'est leur incapacité notoire à formuler desirs, refus, ambitions. L'art de Pialat, ce faux documentariste, restitue implacablement le vide. Il éprouve d'ailleurs manifestement un malin plaisir teinté de compassion retorse à errer dans ces limbes, à broder de gags méchants ce degré zéro de l'insignifiance, lourd d'orages imperceptibles. Ce n'est certes pas à lui qu'on peut demander la direction de la porte de secours. » Gilles Gourdon, « Un pervers polymorphe » in *Cinématographe* n°57.

Mangin refuse de partir, aime son métier et lors d'une discussion avec Noria, il dira qu'il déteste les voyages. « **Etre sur une plage toute la journée à se faire bronzer** » n'est apparemment pas ce qu'il préfère. « *Partir ? Pour quoi faire ?* »...tel est le genre de réponse qu'il proposera à Noria qui projette, quant à elle, de fuir.

Philippe, dans *La Gueule ouverte*, s'en va avec sa femme à la fin du film mais sait combien ce voyage en Auvergne aura été important pour lui. Passer quelques jours au chevet de sa mère mourante et aux côtés d'un père aigri et égoïste, montre à quel point il aura souhaité affronter la réalité en face, quitte à régler ses comptes avec le passé et quitte à devoir faire face à des vérités ou à des comportements jusqu'alors inconnus.

Il aurait très bien pu refuser de passer ces quelques jours avec ses parents. Il ne fuit pas et accepte la situation en montrant encore une fois que le destin est plus fort que tout le reste et que rien n'aura pu bouleverser le cours des choses. Il accepte d'emblée et en toute passivité la nature douloureuse de la vie qu'il devra mener. Sa mère est malade et mourra ; quant à son père, il ne pourra jamais s'entendre avec un être aussi veule. Il a conscience de cela mais il a surtout conscience qu'il ne pourra rien faire pour changer les choses, donc il subit une vie sans surprise.

La jeune fille de *Passe ton bac d'abord* avoue à la fin du film, alors qu'elle vient de se disputer violemment avec son mari, qu'elle n'a jamais vraiment aimé que Bernard.

« Je n'ai jamais aimé que toi mais je sais que cela n'aurait pas pu marcher entre nous ; c'est bizarre la vie, on aime toujours ceux qu'il est impossible d'aimer », dira-t-elle tristement au garçon décidé à partir sur Paris.

On imagine donc facilement qu'elle continuera à vivre avec un mari qu'elle ne supporte plus au bout de trois mois de mariage car la vie est *ainsi faite* et *rien* ne pourra bouleverser son cours...à part une séparation facilement prévisible quand on voit la nature des relations entretenues à l'aube de leur vie de couple.

La vie est donc définitivement cruelle ; cruelle parce qu'elle doit *se subir*.

Ces quelques exemples désignent *la nature pessimiste* des parcours vécus par les personnages de Pialat. Certains personnages préfèrent provoquer leur propre fin pour pouvoir justement bouleverser leur destin.

Le départ et la séparation sont des actes qui traduisent la volonté de ne pas accepter ce qui était prévu (prévu par qui ?...telle est la question).

Même le suicide, dans ce cas est un acte certes tragique mais plein de sens.

En précipitant leur mort, Van Gogh et Donissan décident quelque part de leur sort. C'est la seule fois où ils pourront gérer leur propre avenir et leur propre destinée qu'ils ont, pendant trop longtemps, subi.

La liberté est accessible par la rupture franche vis-à-vis de son environnement.

Mais si l'on veut insister sur la nature douloureuse et garder un regard pessimiste sur l'existence de ces personnages toujours en partance, on peut remarquer qu'ils ne font, en fin de compte, que reproduire ce que leur père a déjà vécu lui aussi auparavant.

La fracture qu'ils croient avoir provoquée n'est pas vaine mais reste, en tout état de cause, déjà écrite elle aussi...comme si, à aucun moment, cette liberté tant recherchée

n'était pas accessible.

En effet, Suzanne fuit son mari comme son père a fui le foyer familial quelques temps auparavant. Elle ne fait que reproduire une situation dont elle a été la victime.

Dans *Nous ne vieillirons pas ensemble* ou même *La Gueule ouverte*, on ne compte plus les fois où Catherine et Nathalie reprocheront à leur compagnon respectif d'être comme leur père. Ils finiront comme eux et leurs femmes savent ou prévoient déjà de vivre la vie vécue par leur belle-mère respective. Elles ne se font aucune illusion : ces hommes reproduiront ce que leur père sont ou ont déjà vécu par le passé. Nathalie l'accepte, mais pas Catherine.

Dans *Le Garçu*, on lit (comment ?...par notre *simple* interprétation...), dans le plan final, que Gérard, résigné et le regard perdu dans la salle de restaurant, aura les mêmes rapports avec Antoine, que ceux qu'il a eus avec son père qu'il a très mal connu. Sophie, consciente de cela, pleure et comprend alors que Gérard a la même vie que son père et que par la force des choses, Antoine son propre fils, aura la même vie que Gérard. Les choses se répètent et l'on comprend mieux ainsi pourquoi ce film a pour titre, le surnom d'un grand-père très peu présent dans le récit (et dans la vie des autres personnages de sa propre famille). Le film porte ce titre pour affirmer que les vies des personnages présents dans le film sont *dirigées* ou influencées voire écrites par la présence même du grand-père. La figure du garçu (du père ou du grand-père, c'est selon) revient donc à travers l'oeuvre entière du cinéaste, à des niveaux (d'importance et d'influence) plus ou moins différents ; cette figure récurrente réapparaît et définit *de loin en loin* et *en profondeur* le parcours des autres personnages du film. Leur vie est en quelque sorte déjà liée à celle de la figure paternelle.

Le regard de l'auteur est pessimiste car la quête de ses personnages est sans issue ; ainsi le monde est cruelle et leur vie douloureuse.

Le déplacement est sans issue car les personnages évoluent dans un univers déjà organisé, et sans perspective de modifications. Le philosophe Clément Rosset s'est penché sur cette *vision pessimiste* qui conduit selon lui à une *logique du pire*.

« Le pire affirmé par la logique pessimiste prend donc son point de départ dans la considération d'une existence donnée (tout comme le pessimisme de Zola se donne d'emblée un édifice à détruire). Il est une des limites auxquelles peut aboutir la considération du donné : soit la pire des combinaisons compatibles avec l'existence. Mieux : il est la limite à laquelle peut aboutir – et aboutit en effet, si la pensée est sans assises théologiques – la considération du déjà ordonné. Mauvaise ordonnance, mais ordonnance : le monde est assemblée (mal assemblé), il constitue une « nature » (mauvaise) ; et c'est précisément dans la mesure où il est un système que le philosophe pessimiste pourra le déclarer sombre in aeterno, non susceptible de modification ou d'amélioration. Non seulement donc le pessimiste n'accède-t-il pas au thème du hasard, encore la négation du hasard est-elle la clef de voûte de tout pessimisme, comme l'affirmation du hasard est celle de toute pensée tragique. Le monde du pessimiste est constitué une fois pour toutes ; d'où le grand mot du pessimiste : « On n'en sort pas. » Le monde tragique n'a pas été constitué ; d'où la grande question tragique : « On n'y entrera jamais. » »³¹⁰

Peut-être que la nature du mal, présent en chaque existence du personnage « pialatien », tiendrait à l'absence de quête ou à l'absence de « pari », moteurs et motivations essentiels pour leur évolution. Puisque le monde dans lequel ils vivent est déjà *assemblé*, puisque leur existence est déjà tracée, comment alors envisager pour eux une quelconque raison de progresser dans cet univers ?

N'est-ce pas dans cette perspective que toute la tragédie d'*Antigone*³¹¹ d'Anouilh trouve ses marques ? Antigone se suicide car ses décisions (notamment celle de vouloir offrir à son frère une mort digne de ce qu'il représentait pour elle) ne trouveront aucun écho vis-à-vis de son oncle trop soucieux de ne pas transgresser la Loi. L'obstacle semble être la loi commune pour tous ceux qui aspirent à un épanouissement personnel ; aucun individu, même celui qui est plein des meilleures intentions ne semble être capable d'échapper à l'abjection d'une *vie écoeurante* parce que sans possibilité(s) de changements. Pour les personnages qui refusent un compromis entre les prescriptions de leur éthique, il ne reste que la fuite ou la mort.

« - Créon : Et tu as osé passer outre à mes lois ? - Antigone : Oui, car ce n'est pas Zeus qui les a proclamées, et la justice qui siège auprès des dieux de sous terre n'en a point tracé de telles parmi les hommes. Je ne croyais pas, certes, que tes édits eussent tant de pouvoir qu'ils permettent à un mortel de violer les lois divines : lois non écrites, celles-là, mais infaillibles. (...) - Antigone : (...) Je savais bien que je mourrais ; c'était inévitable – et même sans ton édit ! Si je péris avant le temps, je regarde la mort comme un bonheur. Quand on vit au milieu des maux, comment ne gagnerait-on pas à mourir ? Non, le sort qui m'attend n'a rien qui m'afflige. Si j'avais dû laisser sans sépulture un corps que ma mère a mis au monde, alors j'aurais souffert ; mais ce qui m'arrive m'est égal. »

Cette nécessité du « pari » conditionne le sens de notre déplacement en tant qu'être humain. Le défi ou le « pari » de ne pas se soumettre à l'emprise de son propre destin : voilà également la volonté de ces personnages et l'idée développée, il y a bien longtemps, par Pascal.

« - « Je ne sais pas qui m'a mis au monde, ni ce que c'est que le monde, ni que moi-même ; je suis dans une ignorance terrible de toutes choses ; je ne sais ce que c'est que mon corps, que mes sens, que mon âme et cette partie même de moi qui pense ce que je dis, qui fait réflexion sur tout et sur elle-même, et ne se connaît non plus que le reste. « Je vois ces effroyables espaces de l'univers qui m'enferment, et je me trouve attaché à un coin de cette vaste étendue, sans que je sache pourquoi je suis plutôt placé en ce lieu qu'en un autre, ni pourquoi ce peu de temps qui m'est donné à vivre m'est assigné à ce point plutôt qu'en un autre de toute l'éternité qui m'a précédé et de toute celle qui me suit. Je ne vois

³¹⁰ Clément Rosset, « L'intention terroriste : sa nature » in *Logique du pire - Eléments pour une philosophie tragique* -, Editions Quadrige / Presses Universitaires de France, Paris, 1971, pp. 15-16.

³¹¹ Créon, Roi de Thèbes où se déroule l'action, a ordonné qu'on laisse sans sépulture la dépouille de Polynice, mort au combat. Mais Antigone, soeur de Polynice, sort de la ville la nuit et recouvre pieusement le cadavre de poussière. Condamnée à mort, elle se pendra dans la grotte où l'on aura murée. Hémon et Eurydice, fils et femme de Créon se suicideront à leur. Hémon était le fiancé d'Antigone.

que des infinités de toutes parts, qui m'enferment comme un atome et comme une ombre qui ne dure qu'un instant sans retour. Tout ce que je connais est que je dois bientôt mourir ; mais ce que j'ignore le plus est cette mort même que je saurais éviter (...). Voilà mon état, plein de faiblesse et d'incertitude. Et, de tout cela, je conclus que je dois donc passer tous les jours de ma vie sans songer à chercher ce qui doit m'arriver. Peut-être que je pourrais trouver quelque éclaircissement dans mes doutes ; mais je n'en veux pas prendre la peine, ni faire un pas pour le chercher ; et après, en traitant avec mépris ceux qui se travailleront de ce soin, je veux aller, sans prévoyance et sans crainte, tenter un si grand événement, et me laisser mollement conduire à la mort, dans l'incertitude de l'éternité de ma condition future. » »³¹²

Mais si la détresse du personnage 'pialatien' est avant tout métaphysique et si cette détresse existe dans la perspective d'une vie déjà *programmée*, voyons à présent comment cette perte se traduit d'un point de vue filmique, par la déconstruction des repères spatio-temporels.

c). Déconstruction spatio-temporelle : les chemins inconnus

Comme nous l'avancions précédemment, le cinéaste n'a pas forcément recours à une exploration psychologique du personnage pour traduire sa détresse intérieure. C'est encore une fois par le corps qu'il parvient à véhiculer au sein de chaque plan, l'idée d'un déplacement toujours fébrile et errant de l'être filmé.

Ce déplacement, qui est donc censé traduire l'errance douloureuse et le drame intériorisé du personnage, se fonde sur la déstructuration subtile et prononcée des repères spatio-temporels filmiques.

Ainsi, le récit va être travaillé, redéfini et ciselé de manière à créer un chaos ou une perte des marques du temps et de l'espace qui traduiront en fait l'état psychologique du personnage dans la scène.

Ce déplacement du personnage qui contient sa perte et son malheur au sein du monde dans lequel il vit, se construit notamment sur des choix effectués au montage.

Nous avons vu auparavant (cf. chapitre IV de la première partie) que le morcellement et l'accumulation des actions et des scènes, notamment générées par une absence de cause, étaient le fondement de la construction narrative 'pialatienne'.

Voyons à présent, comment le cinéaste parvient à amplifier cette fragmentation et cette idée de désordre narratif par les traitements qu'il fait du temps et de l'espace filmiques au sein de ses récits.

Dans *L'Enfance nue*, le réalisateur ne fournit aucune *aide apparente* au spectateur pour que ce dernier puisse *savoir* « où » et « quand » se déroulent les séquences, et ce, malgré la parfaite continuité des actions *indépendantes*

(« a-chronologiques ») les unes des autres, - départ, voyage, arrivée, tel est le circuit type qui est proposé pour mettre en place les grandes stations narratives du film -, qui

³¹² Etienne Pascal, *Pensées*, Editions Garnier-Flammarion, Paris, 1976, pp. 104-105.

structurent le récit et donnent un sens au parcours de l'enfant.

« Sûreté dans le placement de la caméra qui est toujours à l'endroit exact où elle doit être (et je pense de plus en plus que c'est cela, l'art cinématographique), sûreté du montage totalement invisible et qui parvient à nous persuader de la continuité d'une action simple, là où il y a succession complexe de scènes discontinues, fluidité de la mise en scène (...) ».³¹³

François Chevassu insistera, dans la suite de son article, sur le fait que le spectateur n'est jamais « *dérouté par les lieux* ». Le montage vise donc à réunir les séquences de manière à ce que leur enchaînement permette au spectateur d'établir un cheminement cohérent. Ce cheminement est notamment créé par le corps du personnage, qui reste, comme on a pu déjà le voir, le pivot de chaque scène.

En somme, nous ne sommes jamais errants face au récit de *L'Enfance nue*, malgré cette *désorganisation* narrative due aux ellipses temporelles relevées par Dominique Maillet, dans l'un de ses entretiens³¹⁴ avec le réalisateur.

Pourquoi ne sommes-nous jamais dérouterés face à un récit *complètement éclaté* ?

En effet, les mouvements physiques de François ne sont jamais reliés (les uns aux autres) dans la construction spatio-temporelle présentée.

Quel est le laps de temps qui s'écoule entre le départ de sa première famille d'accueil et son arrivée dans son autre foyer ?

Quel est le nombre de kilomètres qui sépare ces deux endroits ?

Combien de temps voyage-t-il ?

Combien de régions traverse-t-il ? Quelles sont la durée et la destination de son dernier voyage ? Les connaît-il seulement lui-même ou est-il ignorant face aux durées et aux directions de ses propres déplacements ?

Tout au long du récit, nous ne connaissons jamais les détails de ces mouvements (l'enfant non plus, c'est fort probable) et le montage, qui vise à *coller* les grandes scènes du film, participe à cette destruction de la fluidité et de l'évidence des déplacements physiques qui, au final, n'ont plus ni commencements, ni buts, ni fins. Dans ce sens, le déplacement et la quête même du personnage n'ont ni buts, ni finalités puisque l'origine et le lien ne peuvent être établis. Le montage propose souvent une coupure « *in the middle* », c'est-à-dire en plein milieu d'une action dont le début et/ou la fin ne seront pas montés ni donc montrés au spectateur.

Prenons un exemple précis : le moment où François traîne dans les terrains vagues et traverse une route près d'une petite maison juste avant de rejoindre la famille occupée à boire le champagne.

³¹³ François Chevassu, « *L'Enfance nue* » in *La Revue du cinéma* n°226, mars 1969.

³¹⁴ Dominique Maillet, « Entretien avec Maurice Pialat » in *La Revue du cinéma* n°258, mars 1972.



Est-il loin de la maison ? Où se trouve t-elle par rapport à la route ?

En fait, on voit l'enfant marcher mais on ne sait pas quel est son itinéraire. Le cinéaste aurait très bien pu filmer le gamin n'importe où en France, nous n'aurions pas pu contester la nature de l'environnement proposé.



Le spectateur ne connaît rien du village, d'ailleurs, est-ce vraiment un village ou s'agit-il plutôt d'une ville ?

Combien de temps doit-il marcher avant de regagner son foyer ? Cette méconnaissance de la durée et le fait qu'on le voit revenir à la tombée de la nuit, amplifient l'idée de l'errance profonde vécue par le personnage.

Comme nous l'évoquions dans la première partie de notre travail, le corps est le relais, le lien, le squelette du récit car il *supporte* à lui seul la cohérence des déplacements du personnage. L'esthétique fragmentée propre au cinéma de Pialat s'appuie davantage sur le personnage (sur son corps) que sur son environnement.

« Le personnage est le centre et le pivot de son esthétique (...). Les films de Pialat ne sont pas mal construits, ils sont construits sur et à partir du personnage, sur la vérité, mais aussi sur le mouvement et la liberté de ces personnages (...). Il s'agit moins de donner, par ces lacunes, une épaisseur et un mystère artificiels à des personnages qui en manqueraient, que de laisser à chacun la possibilité de

développer son propre espace et sa propre temporalité à l'intérieur du film comme à l'extérieur. »³¹⁵

Le spectateur n'est jamais *perdu* (car l'action vécue - l'acte physique pour ainsi dire -, a plus d'importance que les lieux et les heures traversées) car le récit s'organise sur la succession de blocs d'« *espace-durée* » indépendants les uns des autres.

« Le plan chez Pialat est un bloc, mais cela ne suffit pas à le caractériser (tout le cinéma moderne cultive la production de blocs d'« espace-durée »). Le bloc qu'il produit est essentiellement fermé, de toutes les façons imaginables, il est comme protégé de la contamination des autres blocs par la béance incessamment produite entre blocs, par l'intervalle. (...) Ce système coupe-durée-intervalle, remarqué dès *L'Enfance nue*, suffirait déjà à conférer à Pialat une place singulière dans le cinéma et son histoire. »³¹⁶

Cette fragmentation narrative (qui s'opère par l'accumulation de blocs autonomes), s'accompagne souvent d'un rétrécissement.

Au début du film, François vit à l'extérieur et se déplace en voiture et en train à travers des secteurs géographiques que l'on suppose assez étendus (grandeurs des paysages, villes, rues animées, etc.).

Ensuite, on le retrouve dans des espaces plus petits (jardins, différentes pièces de la maison, salle de mariage, etc.). Le temps semble se resserrer aussi, car l'enfant se familiarise avec quelques habitudes quotidiennes.

Enfin, la *diminution finale* a lieu lorsque survient l'accident de voiture. François est exclu de son deuxième foyer pour se rendre dans une maison de redressement, et donc dans une *cellule* ou une petite chambre individuelle (nous l'imaginons car elle ne sera pas montrée).

La réduction est bien sûr temporelle puisque le temps s'arrête pour le spectateur (fin du film) et pour François qui est obligé de partir ailleurs.

La Gueule ouverte ou *Le Garçu* sont également marqués par cet effet de rétrécissement ; les personnages terminent respectivement leur parcours dans une voiture et dans un restaurant (alors que les grandes plages mauriciennes avaient ouvert le second film).

Le spectateur n'a pas connaissance de la logique de l'itinéraire emprunté par le personnage, mais au fil du récit, il peut sentir *l'étau qui se resserre* sur lui.

« Réalisateur et maître d'une histoire qu'il dévoile aux autres, Pialat réduit logique et chronologie en se produisant en ellipses plus qu'évidentes qui accélèrent les passages et obligent à une espèce de gymnastique mentale à la poursuite des précieux fragments d'un vécu d'autant plus crédible qu'il nous échappe en partie. »³¹⁷

Appuyons-nous encore une fois sur deux exemples précis.

³¹⁵ Joël Magny, *Maurice Pialat, op. cit.*, pp. 121-124.

³¹⁶ Jacques Aumont, « *Les causes perdues* », *op. cit.*, pp.110-111.

³¹⁷ Andréa Martini, « *Depardieu dans l'univers Pialat* » in *Maurice Pialat, L'enfant sauvage, op. cit.*, p.169.

Le premier que nous avons choisi concerne l'épisode précédant le départ à la fête.

Dans *L'Enfance nue*, la destruction spatiale est présente dans la mesure où l'on ne perçoit pas la structure et les emplacements des différentes pièces de la maison.

Avant de partir à la fête, toute la famille est réunie dans la salle à manger et de temps à autre, on pourra repérer quelques déplacements.

Ainsi, nous ne pouvons pas nous faire une idée très claire de l'organisation spatiale car le réalisateur ne suit pas les mouvements physiques et préfère placer la caméra à un certain endroit précis de manière à pouvoir dégager une *consistance*, une profondeur et une *ampleur* spatiales à un moment donné. Le déplacement physique n'a pas la fonction ni le rôle de relier les espaces entre eux ; il a la *mission* de donner de la vie à un bloc d'espace-temps (x) autonome qui n'aura pour sa part aucun lien avec les autres blocs du film. Pialat préfère donc privilégier la profondeur spatiale (pour une plus grande liberté laissée aux corps) à des déplacements de caméra qui auraient pu, s'ils avaient existé, apporter des renseignements sur le plan de la maison.

Aucune liaison avec d'autres lieux, aucune chronologie n'apparaissent ; d'ailleurs on ne verra rien de la fête. On n'y fera pas allusion le lendemain ou les jours suivants alors que cette fête devait être un moment important pour la famille.

« A cette évolution interne de chaque séquence, Pialat fait répondre l'éclatement total du récit global, fait d'immenses ellipses non signalées, de fossés temporels qui empêchent toute progression psychologique à l'échelle du film entier. »³¹⁸

Le deuxième exemple filmique que nous voudrions traiter va aussi dans le sens de cette réflexion.

François et Raoul (*L'Enfance nue*) discutent le soir sur leur lit. Plus tard, pendant la nuit, François lance un couteau qui surgit de la pénombre. Cette scène est très intrigante car le spectateur ne sait pas combien de temps s'écoule entre la discussion et l'accident qui suit. Seul le corps fait le lien ; c'est-à-dire qu'après ce flottement temporel, les enfants se battent et font preuve d'une très grande violence dans la chambre.

Ces plans sont donc montés sur les corps et leurs réactions apportent la structure et la logique événementielles que le montage *tranché* et *abrupt* tente de briser avec ce type d'enchaînement.

La logique, la linéarité ou les liens de causes à effets n'existent pas dans les récits des films *A nos amours* et *Le Garçu*.

La conception des traitements spatio-temporels sont là pour nous le rappeler à chaque séquence.

Au début d'*A nos amours*, Suzanne est en vacances au bord de la mer.

Cette grande séquence qui précède d'autres grandes séquences à Paris est elle-même composée de plusieurs blocs homogènes indépendants les uns des autres.

On peut en effet facilement considérer que la séquence du théâtre n'a rien à voir

³¹⁸ Dans son article consacré au *Garçu*, Yann Tobin en profitera également pour retracer un bref historique des corps filmés par Pialat, dans l'ensemble de son oeuvre. Yann Tobin, « Le Garçu » in *Positif* n°417, novembre 1995.

avec celle de la rencontre avec Luc. Le récit nous propose donc de suivre plusieurs scènes différentes au bord de la mer sans pour autant tracer une ligne directrice précise qui amènerait le personnage à un endroit précis.

Au tout début de ce film, quatre scènes se succèdent ; l'organisation globale de ces moments est complètement éclatée mais le spectateur peut saisir facilement la chronologie qui s'impose et ce, au détriment du contenu.



De la répétition théâtrale, on passe à une séquence sur un bateau, puis à un autre plan sur ce même bateau en fin de journée, avant d'assister à une partie de la représentation théâtrale.

Aucune transition entre ces moments : les ruptures entre ces séquences sont au contraire marquées par la nature des actions, de la lumière et des lieux qui s'enchaînent, s'alternent, *se juxtaposent* sans grande logique interne.

Le cinéaste décide donc de fragmenter le déroulement de certaines scènes et d'en

alterner les *morceaux* selon une logique qui ne respecte aucune linéarité dans la présentation du déroulement des lieux et des actions. Ainsi, des bruits de plongeon dans l'eau, on passe brusquement aux phrases de Musset, prononcées par les acteurs

de la représentation théâtrale nocturne. Entre ces deux séquences, la phrase de l'un des personnages présent sur le bateau est coupée comme si le cinéaste n'avait que faire du contenu de ces plans et comme si l'organisation générale de ces moments avait plus d'importance que les transitions, les enchaînements, les liens qui pourraient être établis entre ces différents temps, lieux et actions. C'est la perception globale et *sensible* de cette vaste organisation spatio-temporelle qui prend le dessus sur la compréhension d'un discours interne au plan.

« Ambivalence des liens que le montage hissait au rang d'une émotion particulière, lui donnant, par la force de la proximité, une puissance dépassant le contenu propre de chacune des déclarations. On retrouve à de multiples reprises chez Pialat ce type d'oppositions, ou de contradictions, comme « montées en épingle » par le montage cut, laissant ressentir l'énergie du moment plutôt que la logique d'une attitude. »³¹⁹

Du coup, les lieux se succèdent et *éclatent* de toutes parts en ayant pour seul et unique lien, le corps de Suzanne qui évolue d'espace-temps en espace-temps.

Ces lieux *se ressemblent tous* ; aucune identité spatiale particulière ne se dégage d'une séquence donnée. Une rue est une rue et celle qui suivra ressemblera à s'y tromper à la précédente. Suzanne dans les bras de Bernard dans la ville, Suzanne sous un abri bus, Suzanne près de Jean-Pierre dans une autre rue...quels liens pouvons-nous établir entre tous ces endroits ? Quels rôles jouent-ils exactement dans la compréhension du parcours effectué par la jeune fille ? Où se situent-ils les uns par rapport aux autres et par rapport à la maison de Suzanne ? Aucune identité spatiale ne parvient à se dégager réellement. Les endroits sont *là* et c'est surtout leur enchaînement additionnel (« en accolade ») qui provoque un effet d'incompréhension, de perte d'identité et d'errance pour le personnage et le spectateur qui ne peut tenir compte de l'espace pour espérer se repérer. La rue ou le lieu généralement anonyme (bar, restaurant, appartement d'amis, etc.) participent à notre errance spectatorielle. Suzanne erre de lieux en lieux parce qu'elle passe d'un personnage à l'autre et parce que le montage organise cet itinéraire physique sans *se soucier* de (re)placer ou d'enraciner le personnage dans une logique de parcours linéaire ; au contraire, le montage provoque les béances, les ruptures, la destruction géographique et chronologique de son évolution dont les mouvements et déplacements sont coupés, cassés, ciselés comme s'il était impossible pour ce personnage de rester, de vivre et de s'exprimer *pleinement ou entièrement* au sein d'un plan, d'une séquence où il pourrait prendre racine. La perception spectatorielle de son errance est également affaire de montage.

Il est impossible de se familiariser avec un lieu en particulier car on n'y revient jamais ; dans le film *Loulou*, les personnages se déplacent dans des endroits qui ne leur appartiennent pas ou plutôt qu'ils ne s'approprient pas (étant donné qu'ils ne s'y attardent pas).

³¹⁹ Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, op. cit., p.95.

Combien de temps Suzanne (*A nos amours*) est-elle en vacances ? Combien de temps s'écoule entre la scène du théâtre et celle du bar ? Etc. Après tout, est-il nécessaire de le savoir alors que c'est Suzanne elle-même (hors du temps et hors de l'espace pour ainsi dire) et ses déplacements qui nous interpellent constamment. Suzanne nous rappelle sans cesse par ses mouvements et ses directions toujours imprévisibles que « **la présence d'un corps structure l'espace qui le contient.** »³²⁰

Dans *Passe ton bac d'abord*, le film débute sur une scène de sport au lycée mais dévie très vite sur une scène de bar sans transition aucune. Où se trouve le lycée par rapport au bar et aux foyers de ces jeunes ? Quand vont-ils se retrouver dans ces endroits que l'on voit souvent une seule fois dans le film ? Comment se déplacent-ils ?

L'enchaînement brut et sans transition de ces bloc-séquences interdit tout accompagnement transitionnel du spectateur et provoquent donc ces ellipses

spatio-temporelles qui conduisent le personnage dans une errance qu'il ne vit peut-être pas forcément réellement mais que le spectateur interprète quoi qu'il en soit puisque certaines données narratives liées à l'espace et à la temporalité lui échappent.

Mais à l'ellipse temporelle s'ajoute également l'ellipse événementielle, celle que s'applique à définir Jacques Gerstenkorn dans l'un de ses écrits qui nous guidera *secrètement* tout au long et jusqu'à à la fin de notre étude.

« (...) L'absence n'est pas le manque et l'ellipse n'est sensible qu'à la condition d'être ressentie comme une privation particulière, ce qui n'est pas le cas pour la plupart des « sommaires ». Aussi convient-il de faire le partage entre les contraintes propres à tout langage (on ne saurait tout représenter tout raconter : « C'est que le langage est ellipse », disait Sartre dans *Situations II*), et la volonté expresse de dissimulation impliquée par l'acte rhétorique, marquant la figure elliptique du sceau d'une intentionnalité dont le spectateur est la cible autant que le complice.(...) Autre point de divergence, cette fois entre narratologues : la distinction entre ellipse événementielle et ellipse temporelle. Dans *Figures III*, Genette définit l'ellipse comme une catégorie purement temporelle, un mouvement narratif dont la formule est idéalement : « Temps de l'histoire = n ; temps du récit = 0. » En revanche, si l'on suit François Jost et André Gaudreault,

³²⁰ Michel Chion s'interroge sur le « vococentrisme » ; il définit le corps et plus particulièrement la voix humaine comme le centre constitutif du monde dans lequel évolue l'être humain. En somme, on prend conscience et on s'approprie l'espace autour de nous en le structurant, en s'y impliquant physiquement et en lui donnant du sens ; or cela est possible par le déplacement de notre corps et par la parole émise. Michel Chion, « Le vococentrisme » in *La Voix au cinéma*, Editions de l'Etoile/*Cahiers du cinéma*, Collection Essais, Paris, 1992, p. 19. Car bouger, raconter et communiquer, n'est-ce pas finalement prouver *quelque part* son appartenance au monde ? « *Du coeur de l'espace et du temps, l'homme brave les limites dans lesquelles il évolue. Il cherche un signe dans le ciel et aux enfers. Il interroge l'origine et la fin de tout. Il se demande comment il est engendré dans le monde. C'est à coup sûr par la parole qu'il est engendré comme sujet dans le monde qu'il organise. Il est parce qu'il parle. Mais la parole comme telle n'est pas un objet et ce qui parle - appelons-le la Parole - est absent du jeu des représentation du monde. La Parole n'est pas objectivable. Et elle est pourtant ce sans quoi aucun objet n'est repérable dans le temps et dans l'espace. Faute de pouvoir voir ce qui le constitue comme sujet parlant, c'est LE CORPS EN TANT QU'IL PARLE, LA PAROLE EN TANT QU'ELLE SE DONNE A ENTENDRE DANS UN CORPS que l'homme interroge en y reconnaissant le lieu secret de son identité désirante, son inconscient, sa 'limite'.* » Denis Vasse, *La Chair envisagée - La génération symbolique* -, op. cit., p. 8.

« l'ellipse correspond à un silence textuel (et donc, narratif) sur certains événements qui, dans la diégèse, sont pourtant réputés avoir eu lieu » (Le Récit cinématographique, p. 119). »³²¹

Plus que la déconstruction, Pialat crée l'éclatement du récit.

Dans *Van Gogh*, Pialat filme diverses situations, divers personnages dans divers lieux sans qu'ils n'aient vraiment de rapports les uns avec les autres. Le peintre voit tous ces personnages qui ne se côtoient pas forcément les uns les autres, tout comme le vivra Suzanne dans *A nos amours* (idée précédemment développée).

Plusieurs *éclats narratifs* forment le récit et ce morcellement propose surtout le morcellement des déplacements des personnages ; la reconstitution narrative ne peut alors avoir lieu que par le corps et son trajet qui relie les lieux et les personnages entre eux. Le corps devient le support privilégié des rapports et des directions narratives.

Dans *Le Garçu*, la séquence de l'île Maurice (le premier grand bloc narratif du film) précède d'autres séquences, elles-mêmes bien distinctes : une séquence se déroulant à Paris, puis une autre au bord de la mer, une autre en Auvergne et une autre à Paris. Ce premier bloc intrigue car, à aucun moment, Pialat l'inscrit dans une temporalité claire par rapport aux autres grands blocs. Cette scène à l'île Maurice se déroule-t-elle avant ou après celle de Paris ? Les scènes parisiennes succèdent aux scènes mauriciennes mais nous pourrions envisager et rien (c'est-à-dire aucun indice narratif) ne nous empêche de le faire, que la scène mauricienne se déroule à n'importe quel moment - rien ne nous empêche par exemple d'imaginer cette séquence comme un flash-forward -. Pialat crée un doute quant à la succession de ces blocs. Il les rend autonomes et surtout il ne donne aucune indication précise (dialogues sur les dates notamment) pour reconstituer le puzzle...aussi parce qu'il n'est pas à reconstituer, *tout simplement*. Tout le travail du montage consiste donc à *coller* ces blocs et à miser sur ce qui s'y passe à l'intérieur sans penser ou sans vouloir faire croire au spectateur que la succession et l'addition de ces blocs vont l'amener ou le diriger vers une finalité ou un résultat précis.

Ne doit-on pas entrevoir dans cette idée, la reconstitution des scènes de nos rêves, qui comme nous l'avons abordé dans toutes nos premières pages, ont une résonance à réinvestir dans le champ filmique ? C'est en tous les cas la conviction de Georges

Didi-Huberman :

« Fragmentations, montages, confusions, déplacements. Non seulement les scènes de nos rêves nous laissent esseulés, orphelins, mais leur multitude même ne semble former qu'une foule - une fourmilière - d'images absolument orphelines, solitaires les unes aux autres. Et pourtant, il n'en est rien : car ces images forment bien une communauté, mais chaotique, privée, une communauté dont le sens est celui-là même de tous les chaos et de tout ce dont la vie nous prive aussi. Freud a proposé de ne surtout pas lire dans ces scènes, comme on le fait en général, spontanément, un récit 'symbolique' au sens trivial ; et de ne surtout pas y voir, comme on l'exige spontanément des images, une

³²¹ Jacques Gerstenkorn, « Contribution à une sémio-rétorique du film » : le champ de l'ellipse au cinéma » in *Après Deleuze - Philosophie et esthétique du cinéma*, Place Publique Éditions et Éditions Dis Voir, Collection Les rencontres Place Publique, Paris, 1996, pp. 131-139.

'composition en manière de dessin représentatif'. Pour cette grande énigme faite d'images célibataires, il a introduit, superbement, jouant sur les mots, le paradigme du rébus : « Supposons que je regarde un rébus (Bilderrätsel : une énigme d'images) : il représente une maison sur le toit de laquelle on voit un canot, puis une lettre isolée, un personnage sans tête qui court, etc. Je pourrais déclarer que ni cet ensemble, ni ses diverses parties n'ont de sens (unsinning). Un canot ne doit pas se trouver sur le toit d'une maison et une personne qui n'a pas de tête ne peut pas courir ; de plus, la personne est plus grande que la maison, et, en admettant que le tout doive représenter un paysage, il ne convient pas d'y introduire des lettres isolées, qui ne sauraient apparaître dans la nature. Je ne jugerai exactement du rébus que lorsque je renoncerai à apprécier ainsi le tout et les parties, mais m'efforcerai de remplacer chaque image par une syllabe ou par un mot qui, pour une raison quelconque, peut être présenté par cette image. Ainsi réunis, les mots ne seront plus dépourvus de sens, mais pourront former quelque belle et profonde parole. Le rêve est un rébus (Bilderrätsel), nos prédécesseurs ont commis la faute de vouloir l'interpréter en tant que dessin (als zeichnerische Komposition). ». »³²²

Le « bloc espace-temps » autonome au sein du film est à raccorder intellectuellement et affectivement à un autre « bloc ». A partir de cet effet, de cet effort ou plutôt de cet exercice particuliers, le spectateur entreprend une connexion entre ces durées et ces lieux et de ce fait, établit une conjonction et une logique entre tous les déplacements des corps des personnages du film, éparpillés et indépendants les uns des autres.

A partir de cette nouvelle *conjonction affective* des « blocs espace-temps », le récit peut prendre vie chez le spectateur. Il n'y a pas d'« interprétation » (au sens premier du terme) mais plus une « conjonction intellectuelle et virtuelle » qui naît à partir des ellipses temporelles ou événementielles, comme nous l'avons vu précédemment.

Cet éclatement spatio-temporel accentue aussi l'idée de l'errance du personnage qui subit une vie déstructurée et sans but précis.

Le corps est le nerf de la séquence ; par conséquent, cet éclatement ne produit pas un espace et un temps abstraits, sans coordonnées, ni notion de durée. Le corps perdu dans ces blocs maintient quand même les repères spatiaux et temporels de la scène car c'est lui-même qui les génère. Il définit ou est une chronologie temporelle et une logique spatiale. Il porte en lui l'espace et le temps du film.

En parlant du *Garçu*, François Ramone écrit que

« ses films ne vont jamais si loin dans ce sens que dans l'économie de l'espace et du temps. Donnés comme « structure a priori » dans le scénario bien ficelé (colis prêt à passer comme une lettre à la poste dans l'esprit du spectateur dispensé par là de travail) l'espace et le temps attendent toujours d'être définis chez Pialat (au prix d'un travail, précisément). Le Garçu ne marque pas la conversion aux joies avant-gardistes de la déconstruction. Dès L'Enfance nue, chaque image laisse planer le mystère sur sa situation spatio-temporelle, avec cette idée que si l'un et l'autre résistent, c'est que l'existence n'en veut pas. Chez

³²² Georges Didi-Huberman, « La solitude partenaire » in *Cinergon* n°3 - Rêve de montage / montage de rêve : entre les images... -, Toulouse, 1996/1997.

Pialat, point de plans de situation en forme de panoramiques sur les lieux contenant (ville, quartier, maison, pièce) : s'il est vrai que le milieu conditionne des comportements, alors l'espace se révélera à la faveur des déplacements des corps ; s'il est vrai que le temps existe, et que passer est son passe-temps, on pourra lire sa marque sur les créatures. »³²³

Prenons l'exemple de *La Gueule ouverte*. Lorsque la mère meurt, le garçon vient avertir son fils dans sa chambre en disant : « *c'est fini !* ». Une coupe nette suivra pour introduire la scène suivante qui montrera la mise en bière de la femme. On ne saura donc pas combien de temps se sera écoulé entre cette mort et le placement dans le cercueil, comme on ne verra pas non plus la tristesse ou les pleurs des deux hommes. Ce choix de la sobriété et de la rupture, nous le retrouvons chez Takeshi Kitano qui filme également ces personnages sans hésiter à créer des fossés spatio-temporels.

Dans *Hana-bi* notamment, au début du film, on voit un champ contre-champ du policier (incarné par le cinéaste lui-même) et un jeune voyou. Leurs visages en plans serrés se succèdent et un troisième plan rapide montre la tête du jeune voyou plaquée sur le pare-brise de la voiture. Combien de temps s'est écoulé entre cette scène des regards et celle du pare-brise ? Que se sont dit les hommes avant de se battre et surtout pourquoi se battent-ils ? L'ellipse temporelle et l'absence de scène et d'événement visibles précédant cette rencontre, ne nous permettront pas de savoir le fond de l'histoire et de connaître les raisons exactes qu'avait le policier d'en vouloir au jeune garçon. Ici encore, c'est le corps qui domine et qui s'exprime. C'est le geste, le mouvement du bras et la profondeur des regards (accentuée par une caméra fixe) qui créent le contenu de la scène.

Cette scène *n'a plus de récit*, de contenu narratif (puisque l'on ne connaît absolument rien des deux hommes et des histoires qu'ils vivent) et c'est l'exploitation scénique des corps qui donne du sens à la séquence. Comme Kitano, Pialat propose un cinéma du comportement et non de l'événement ou du discours.

Les mots de Cézanne pourraient être calqués sur la recherche esthétique du cinéaste français qui, en privilégiant l'image immédiate et instinctive du corps dans la scène, parvient à faire oublier ou à transcender toute construction linéaire et trop présente des repères spatiaux et temporels.

« Une minute de la vie du monde s'écoule ! La peindre dans sa réalité et tout oublier pour cela ! Devenir cette minute, être la plaque sensible... donner l'image de ce que nous voyons en l'oubliant, tout ce qui s'est passé avant nous. »

« Prendre » ou « capturer » le corps tel qu'il est, où qu'il soit, à un moment (x), suppose le rejet (la non prise en charge) du passé ou du futur du personnage. Le corps a un comportement (x), *ici et maintenant*, et il n'est pas à mettre ou à replacer dans un contexte spatio-temporel car il contient en lui l'espace et le temps qu'il véhicule et transmet par ses mouvements au sein du cadre (un espace par contre bel et bien défini).

Une analyse précise pourrait rendre plus claire notre réflexion. Restons sur les traces que nous avons commencé à mettre en place lorsque nous avons déjà pris pour exemple (dernier chapitre de notre première partie) *Passe ton bac d'abord*.

³²³ François Ramone, « *Suzanne la perverse* », *op. cit.*

La reprise de ce choix n'est en effet pas un hasard lorsqu'il s'agit de s'intéresser à l'éclatement du récit chez le cinéaste.

Dans une séquence, Philippe est à table avec la famille de sa fiancée, Elisabeth.

Sont présents la grande soeur, le père et la mère d'Elisabeth. Ils parlent du bac et passent une agréable soirée. Quelques minutes plus tard (quand exactement ?...nous ne le saurons pas), la soeur part en mobylette sans oublier de régler sa mère pour les repas de la semaine. Immédiatement après ce départ (là nous en sommes sûrs), Philippe et Elisabeth sortent en ville, dans le centre de Lens.

On comprend qu'ils vont à l'hôtel car Elisabeth hésite à aller demander une clef en disant à Philippe qu'elle préférerait aller dans la chambre du garçon.

Le plan qui suit cette discussion dans la rue montre la porte d'une chambre s'ouvrir et plusieurs jeunes rentrent à l'intérieur. Sont présents dans le groupe, Philippe et Elisabeth vêtus différemment qu'ils ne l'étaient alors dans la rue (dans le plan précédent). Dans la rue, Elisabeth portait un pull-over bleu et dans la chambre elle porte une veste marron. Que s'est-il passé entre ces deux plans ? On croyait voir les deux jeunes, seuls dans une chambre et voilà qu'ils entrent avec un groupe de copains pour fumer du haschich, allongés sur les lits d'un hôtel.

De deux choses l'une : soit, nous sommes bien dans la continuité de la scène de la rue et Philippe et Elisabeth avaient prévu de rejoindre leurs amis pour passer une soirée ensemble, auquel cas, il y a un faux raccord à cause des habits de la jeune fille. Précisons toutefois que cette idée est peu probable car on pourrait penser que les jeunes amoureux auraient quand même fait allusion (à table ou dans la rue) à cette soirée entre amis.

Soit cette scène de groupe est une scène vécue bien après (ou même le lendemain soir) la soirée où Philippe et Elisabeth sont dans la rue après leur dîner en famille. Toujours est-il que ces deux scènes *collées* l'une à l'autre nous surprennent car elles posent le problème de leur succession chronologique. Comment intervient le groupe de jeunes dans la scène alors qu'il était plus ou moins prévu que les deux amoureux allaient passer la soirée tous les deux, seuls, à l'hôtel.

En plus, Pialat brouille encore les pistes et déconstruit l'évolution des personnages en faisant intervenir un autre personnage. Le patron de l'hôtel surprend peu de temps après, les jeunes en train de fumer dans l'une de ses chambres qu'il leur a visiblement loué. Il les expulse de son établissement et va 'draguer' une serveuse en lui proposant de faire l'amour avec lui. Le plan qui suit présente le même homme dans un autre bar avec une autre femme. Rien ne nous indique s'il s'agit de la même soirée, on aurait pu supposer que la discussion avec sa serveuse se poursuivrait avec celle-ci plutôt qu'avec une autre. L'origine de ce rendez-vous est inconnu et le cinéaste fait apparaître une jeune fille alors que nous en attendions une autre (la serveuse du bar).

Pour poursuivre sur cet éclatement narratif dû à une destruction des repères

spatio-temporels, attardons-nous sur la séquence qui suivra celle du mariage et

posons-nous les mêmes questions. Combien de temps s'écoule entre la scène du rendez-vous (entre le patron de l'hôtel et la jeune fille) et cette fête ? On ne le saura pas.

Plusieurs jours ou plusieurs mois ont pu s'écouler entre ces deux moments.

Une donnée nous paraît pourtant claire : il n'est pas question d'années puisque l'on sait depuis le début (grâce au titre du film d'ailleurs) que l'action se déroule sur le temps d'une scolarité à cause de l'échéance du baccalauréat.

Le mariage possède également au sein même de sa propre construction un éclatement très intéressant qui nous fait penser qu'il n'y a pas uniquement un travail *externe* ; il existe ainsi un éclatement *interne* et propre à chaque grand bloc. Le bal commence et les danseurs sont filmés en plans larges. De temps en temps, et assez régulièrement, Pialat *fixe* un couple ou une situation précise de la soirée.

C'est tout d'abord une discussion entre deux jeunes, sur le sexe qui attire sa caméra. Ensuite, elle part filmer la piste de danse pour revenir peu de temps après, sur un couple de personnes âgées qui vont parler (sous forme d'un entretien mené par Bernard et son copain) de leur passé et de leur mariage. La caméra repart sur la piste et s'attardera après sur Bernard occupé à 'dragner' la mariée peu farouche. Puis vient la scène qui montrera Bernard et Philippe en train de se disputer à cause d'Elisabeth trop proche de Bernard selon Philippe. Il est intéressant de noter que tous ces plans qui constituent la grande scène du mariage, n'ont pas non plus de liens spatio-temporels les uns avec les autres. Combien de temps s'écoule entre la discussion des personnes âgées et le moment où Bernard est avec la mariée ? Rien ne nous l'indique. Combien de temps s'écoule entre le moment où Bernard est avec la mariée et le moment où il se bagarre avec Philippe ? Pialat navigue de lieux en lieux avec sa caméra ; il *voyage* dans la salle au coeur de plusieurs groupes et capture des discussions, des situations où les personnages discutent entre eux de choses qui ne bouleverseront pas la ligne directrice du récit (le destin des personnages principaux en somme).

Pialat *se moque* finalement de nous apporter ces repères et *se contente* de filmer des moments qu'il *collera* les uns aux autres en imaginant que les corps des personnages toujours en mouvement³²⁴, seront le guide du spectateur dans sa reconstitution spatio-temporelle.

Quels liens devons-nous établir entre ce mariage et les vacances au bord de la mer qui suivront puisque l'on ne connaît pas le temps qui s'est écoulé entre ces deux séquences ?

Sur plusieurs niveaux, le spectateur doit donc relier des moments et des espaces, des « blocs d'espace-temps » les uns aux autres : un niveau externe tout d'abord (l'enchaînement de ces grands « blocs narratifs ») et un niveau interne lié à un rétrécissement (l'enchaînement de petits « blocs narratifs » présents au sein de chaque grand bloc). Au sein de chaque grand bloc narratif, le spectateur devra donc lier à nouveau les plans les uns aux autres, prouvant ainsi que son travail s'effectue sur

³²⁴ « Pialat filme les corps de ces jeunes acteurs comme matière première. Car ces jeunes accèdent au statut d'acteur non pour leur photogénie ou leur bonne 'nature' mais par la capacité qu'ils ont (ou qu'ils n'ont pas) de plier leur corps aux impératifs d'une fiction qui les prend comme sujet(s), leur capacité de jouer et de faire émerger la vérité de leur propre personnage. Les jeunes sont là pour tenir un rôle, donner vie et corps à une figure dans le temps qui leur revient et dans les seules limites du cadre (...) »
Thérèse Giraud, « Note sur *Passe ton bac d'abord* », op. cit..

plusieurs niveaux.³²⁵

Mais souvent chez Pialat, un lieu privilégié devient le repère du film pour les personnages et pour le spectateur qui, du coup, parvient à se resituer au sein de l'espace-temps filmique souvent malmené.

Comme nous l'énoncions auparavant, le corps de Suzanne, dans *A nos amours*, se disperse de toutes parts et ne crée aucun lien entre les personnages qui ne se rencontreront jamais - leur seul point commun sera d'avoir vécu une histoire avec la jeune fille -. Si ce corps en perpétuel déplacement ne provoque aucun lien entre les personnages alors il est logique qu'il ne génère aucun lien entre les espaces où vivent tous ces personnages différents. Bernard vit dans un appartement ; Luc travaille dans un magasin et Michel vit dans un autre lieu qui nous est inconnu. Le père vit également dans un endroit que nous ne connaissons pas. Suzanne se déplace de lieux en lieux, à des moments différents, sans créer les passerelles qui nous permettent de relier tous ces lieux et tous ces moments dont nous ne pouvons saisir la temporalité exacte.

Quand va t-elle voir son père ? Combien de temps reste t-elle au lit avec Bernard ? Combien de temps s'écoule entre le moment où elle rencontre Jean-Pierre (son mari) et la date de son mariage ? D'ailleurs où le rencontre t-elle ? Combien de temps s'écoule entre le moment où elle se marie et le moment où elle part avec Michel en Californie ?

Le *mystère* est entretenu au sujet des durées, du temps écoulé et des espaces traversés. Où se trouvent les logements des amants de Suzanne ? Le mystère sera si grand que nous ne verrons jamais les lieux où vivent Luc, Roger le père et Michel. Luc apparaît dans un lieu public (un magasin), Roger dans une rue et Michel chez Suzanne. Le seul repère spatio-temporel qui nous est offert et qui nous guide dans notre progression au sein de ce récit éclaté, est : l'appartement familial.

L'appartement est le seul lieu où revient Suzanne très tard dans la nuit ou au petit matin. Ces retours au foyer familial sont des repères de temps pour le spectateur.

Ce lieu est tellement important que nous reviendrons plus loin sur l'impact et le rôle du foyer dans la construction narrative de l'auteur ; mais disons pour l'instant que les retours de la jeune fille dans son foyer familial (ou dans ce qu'il en reste) seront le moyen replacer le récit dans un cadre spatio-temporel ; cadre qui éclatera à chaque fois qu'elle sortira de cet appartement comme si la rue, les fêtes avec ses amis et les nuits passées avec ses amants, ne pouvaient avoir une réelle existence spatiale et temporelle. Sa liberté, l'insouciance qu'elle trouve à l'extérieur se matérialise donc dans le film par une perte quasi-totale des repères du temps et de l'espace, comme si cette liberté s'obtenait par l'ignorance ou l'élimination des données spatiales et temporelles qui positionnent notre corps au sein du monde.

³²⁵ On retrouve ici encore, les théories engagées par Jacques Gerstenkorn concernant l'ellipse narrative. « *L'ellipse la plus commune consiste dans le fait de sauter dans le déroulement narratif un certain laps de temps au cours duquel des événements significatifs ont pu se produire, à commencer par l'écoulement même d'une certaine durée diégétique. Il suffit ici de situer le point d'élision dans le tissu narratif pour distinguer deux espèces. (...) L'ellipse conserve cette valeur démarcatrice encore au sein d'une même séquence (ellipse interséquentielle), ou encore au sein d'une même séquence (ellipse intraséquentielle).* » Jacques Gerstenkorn, op. cit., p. 136.

Cette déconstruction ne veut pas forcément dire que l'espace devient abstrait.

Il garde sa contenance mais devient « quelconque » au sens où l'entendait Deleuze lorsqu'il analysait la crise de l'« image-action » au sein du cinéma moderne. Selon lui, l'« image-action » disparaît au profit de l'« image-affection ». Dans les écrits

multidirectionnels de Deleuze, comment devons-nous considérer le rôle de l'image et les différences émises par l'auteur ?

Tout d'abord, le philosophe s'appuie sur les films de Carl Théodore Dreyer et sur ses fameux gros plans pour introduire ce qui sera selon lui l'« image-affection »,

c'est-à-dire, le plus souvent, le gros plan d'un visage qui élimine la notion d'événement et prend à sa charge le fait que le personnage concerné, sera déconnecté de l'environnement dans lequel il se trouve.

Reda Bensamaïa, qui a étudié les écrits du philosophe, indique à juste titre que, pour ce dernier, le gros plan d'un visage n'est pas l'unique taille qui permet une rupture ou un décrochage avec l'espace et le temps. Evidemment, Deleuze insiste sur ce gros plan qui élimine la profondeur de champ et du coup toute chance de positionner le personnage dans son environnement devenu invisible. Mais il s'intéresse également à **« n'importe quel plan qui peut prendre la statut de gros plan : les distinctions héritées de l'espace tendent à s'évanouir. En supprimant la perspective « atmosphérique », Dreyer fait triompher une perspective proprement temporelle ou même spirituelle : écrasant la troisième dimension, il met l'espace à deux dimensions en rapport immédiat avec l'affect, avec une quatrième et une cinquième dimensions, Temps et Esprit. »**³²⁶

C'est à partir de ce constat que Deleuze en arrive à formuler la question de

l'« espace-quelconque ». En fragmentant, en découpant, et en réinscrivant les gros plans dans un ensemble où plans larges et plans serrés se conjuguent malgré leur appartenance spatiale et temporelle, le montage affectif peut alors s'installer.

C'est ce sur quoi s'est attardé Reda Bensamaïa dans l'une de ses recherches que nous citerons pour comprendre comment le découpage et l'éclatement du montage peuvent provoquer l'harmonisation d'une séquence grâce à *la vision affective* qu'on en aura.

Deleuze vient de nous annoncer qu'avec Dreyer

« tout était prêt pour le montage affectif, c'est-à-dire pour les rapports entre [plans] coupants et coulants, qui vont faire de tous les plans des cas particuliers de gros plans, et les réinscrire ou les conjuguer sur la « planitude » d'un seul plan-séquence en droit illimité » Or c'est, me semble-t-il, la mise à jour ou découverte de cette planitude ici du plan-séquence, ailleurs de la « fragmentation » ou de la dé-différentiation des espaces que se « taillent » les affects qui conditionnera la formulation de la question qui fera basculer toute la problématique de l'image (...). C'est ce changement de perspective et la mise en évidence des rapports de l'affect au découpage de l'espace - un découpage qui,

³²⁶ Gilles Deleuze, « Qualités, puissances, espaces » in *L'Image-mouvement*, op. cit., p. 152.

comme le dit Deleuze, « détrône le visage » - qui amène Deleuze au « dialogue » avec Marc Augé et à la nécessité de forger à nouveaux frais la notion d'« espace quelconque. »³²⁷

Qu'est ce donc que l'« espace quelconque » ? Comment et sous quelles formes pourrions-nous parler d'« espace quelconque » lorsque l'on évoque l'espace dans le cinéma de Pialat ?

Un « espace quelconque » est « *un espace qui est sorti de ses propres coordonnées, comme de ses rapports métriques. C'est [devenu] un espace tactile.* »³²⁸

C'est donc par des *gestes de la pensée* que le spectateur parvient à construire sa propre conception de l'espace-temps.

« Un espace quelconque n'est pas un universel abstrait, en tout temps, en tout lieu, c'est un espace parfaitement singulier, qui a seulement perdu son homogénéité, c'est-à-dire le principe de ses rapports métriques ou la connexion de ses propres parties, si bien que les raccordements peuvent se faire d'une infinité de façons. »³²⁹

C'est assez pour comprendre que l'espace quelconque détient toute sa richesse et prend du sens grâce à son hétérogénéité, son instabilité et son absence de liaisons qui s'appliqueront sur le récit entier ; récit que l'on pourra s'approprier dès lors que l'on considère que cet « *espace quelconque est un espace de conjonction virtuelle, saisi comme pur lieu du possible.* »³³⁰

Ces disjonctions de l'espace et du temps et le morcellement narratif qu'elles engendrent, ne présenteraient aucun intérêt si elles n'ouvraient notre réflexion vers sur une toute autre dimension.

Ces ruptures et la « conjonction virtuelle et tactile » qui en découlent, éliminent en partie la liaison trop contraignante des personnages avec leur milieu et leur époque, en établissant des liens à la fois discontinus et distendus entre ces lieux et du coup entre les personnages y figurant. Du coup, tout rapport psychologique à l'autre est réduit à sa plus petite représentation. Impossibilité pour les personnages de *s'installer*...donc impossibilité pour eux, de prendre le recul nécessaire pour toute réflexion psychologique. Le dialogue est à l'image de la construction spatio-temporelle (que l'on doit s'approprier de la même manière) : éclaté, fragmenté, instable...et physique.

Cela dit, si l'homme n'est pas complètement détaché de son origine sociale, culturelle et historique, il parvient quand même à se détacher de son environnement *présent* et *immédiat*, prouvant ainsi qu'il n'est ni le produit ni le *représentant* de l'espace ou de

³²⁷ La totalité du texte de Reda Bensamaïa est à prendre en compte dès lors que l'« espace quelconque » deleuzien est abordé. Nous renvoyons donc le lecteur à l'intégralité de ce texte. Reda Bensamaïa, « L'espace quelconque comme « personnage conceptuel » » in *Le Cinéma selon Deleuze, op. cit., pp. 140-152.*

³²⁸ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, op. cit., p. 154.

³²⁹ *Ibid.*, p. 155.

³³⁰ *Ibid.*

la société dans lesquels il vit.

III.2 L'espace social : une organisation par le corps

a). Le voyage, le foyer familial

Lorsque l'on parle de foyer familial chez Pialat, on ne peut oublier que la maison est un lieu important et symbolique pour les personnages, tant ils passent du temps à la quitter ou à la réintégrer pour de multiples raisons...souvent inconnues d'ailleurs (la cause de ces déplacements nous faisant encore défaut...).

La maison devient un endroit-clé pour eux dans la mesure où, toujours en voyage et en mouvement, ils savent y revenir pour se ressourcer ou pour y régler des comptes.

Avant d'étudier le rôle de la maison dans les déplacements des personnages, commençons par envisager ce qu'est le voyage dans les récits de l'auteur.

En effet, il semblerait que la maison tienne une place déterminante dans la vie des personnages, davantage lorsqu'ils s'en éloignent que lorsqu'ils y vivent constamment.

Comme nous l'avons étudié quelques pages auparavant, le voyage est souvent le moyen d'échapper à son destin et le fait de partir très loin (A nos amours, Police, Passe ton bac d'abord, etc.) est le dernier recours utilisé par les personnages pour tenter de vivre une autre existence. Cet engagement dans le voyage est souvent le moyen de conclure le film, qui reste donc ouvert sur un avenir inconnu parce que lointain et incertain (du moins inconnu du spectateur et du cinéaste lui-même).

Mais, de temps à autre, le voyage fait déjà partie de la vie de certains personnages.

Comme c'est souvent le cas chez Wim Wenders, le voyage est un déplacement long et initiatique qui permet de relier les villes, les régions entre elles. Qui dit voyage dit alors errance.

Comme chez Pialat, les histoires des films du cinéaste américain tournent toujours autour d'une problématique du mouvement mais chez Wenders, le voyage des êtres fonde le récit alors que chez le cinéaste français, il est un élément qui revient et qui s'impose dès que le départ de la maison intervient. Sans ce départ et cette mise en parallèle (« ici »/« ailleurs »), le voyage n'existe pas. L'« ailleurs » existe parce que l'on est « ici » et « ici » existe parce que l'on peut imaginer rejoindre ou accéder (un jour) à un « ailleurs ». Ainsi, à aucun moment, le voyage est un état d'être chez le personnage 'pialatien' alors qu'il l'est chez Wenders. L'état d'être du personnage chez le cinéaste français se situe au sein de la maison et dans la possibilité de s'en écarter et de s'y retrouver. Si chez Wenders, le personnage cherche le voyage (une quête intimement personnelle en définitive), chez Pialat, il est plutôt à la recherche d'une certaine stabilité aussi courte et insolite soit-elle.

Mangin (Police) cherche une femme pour s'installer, Van Gogh se retire dans l'Oise

pour être tranquille à la fin de sa vie. Les jeunes de *Passe ton bac d'abord* se marient et restent à Lens (sauf deux d'entre eux) parce que c'est comme ça que cela doit se passer et rien ne pourra aller à l'encontre de cela, etc. La fatalité est plus ancrée chez Pialat qu'elle ne l'est en définitive chez Wenders dont les personnages parviennent sans cesse à contrecarrer leur destinée.

Chez Wenders, la maison n'a pas cette fonction car les retrouvailles, si elles ont lieu, se vivent dans des endroits anonymes : quoi qu'on y fasse et où qu'elle soit, la maison ne sera jamais un lieu complètement investi par les personnages (Alice dans les villes, Paris Texas, Jusqu'au bout du monde etc.) alors qu'elle pourra l'être de temps à autre chez Pialat. Dans *Alice dans les villes*, on recherche une maison à partir d'une photographie mais on n'y vivra pas. Dans *Paris Texas*, les retrouvailles s'effectuent dans un endroit (un lieu de rencontres secrètes et intimes) où les murs permettent des rapports très particuliers ; l'homme retrouve sa femme qu'il voit à travers un miroir, sans qu'elle puisse le voir.

« Ce qui est important, c'est d'avoir le « bon point de vue », d'être en chemin. C'est leur inspiration : être en route. J'aime beaucoup cela, moi aussi : non pas « arriver », mais « aller ». L'état de mouvement, c'est ce qui est important pour moi. Quand je reste trop longtemps à un endroit, j'éprouve une espèce de malaise : non pas que je m'ennuie, mais il me semble ne plus être aussi ouvert que quand je voyage. La meilleure façon de faire un film, pour moi, c'est le déplacement, mon imagination travaille mieux alors. Dès que je reste trop longtemps quelque part, je n'arrive plus à imaginer de nouvelles images, je ne me sens pas libre. On croit souvent que ces personnages qui ne vont « nulle part » perdent quelque chose. Qu'il leur manque quelque chose, qu'ils n'ont pas d'endroit où aller. C'est exactement le contraire : ces personnages ont la chance de ne devoir aller nulle part. Pour moi, c'est aussi une liberté : continuer d'aller sans savoir où. Ne pas avoir de chez-soi où l'on doit rentrer, pour moi, c'est une idée très positive, très attirante. »³³¹ 6

Les personnages de Pialat ont tous un « chez-soi » et toute l'ambiguïté et la richesse de leurs déplacements se mesurent justement en fonction des rapports qu'ils entretiennent avec ce lieu.

Dans *L'Enfance nue*, la structure narrative est non seulement basée sur le voyage du garçon (sur ses déplacements physiques) mais surtout sur les arrivées du garçon en des lieux précis qui deviendront de véritables points de repères pour le spectateur.

D'un lieu à l'autre, il est acheminé (et nous spectateurs, nous sommes guidés), par des moyens de transports qui créeront les passerelles entre les différentes grandes séquences du film. Constatons donc que, contrairement à *Passe ton bac d'abord* où nous avons précédemment remarqué le manque de liaisons entre les grands blocs narratifs, le récit de *L'Enfance nue* possède des relais qui permettent de nous faire passer d'une étape à une autre sans grand(s) choc(s).³³²

La voiture, le train sont autant d'exemples qui nous font traverser les régions en nous montrant que François se déplace et vit au rythme de ces bouleversements

³³¹ Wenders Wim, *La Logique des images - Essais et entretiens* -, Éditions de l'Arche, Paris, 1990, p. 61.

géographiques, qu'il ne maîtrise pas toujours. Ces véhicules constituent des liens qui proposent au spectateur d'intégrer la logique des déplacements vécus par François.

Le « parcours » semble être le terme le mieux adapté pour évoquer la nature de ces déplacements physiques.³³³

Ainsi, le voyage de François est aussi un parcours initiatique ; il s'oppose aux institutions du monde auquel il est confronté et connaît de ce fait, une évolution, une éducation difficiles et formatrices *dans la douleur*.

Les autres personnages de Pialat (sauf peut-être Donissan dans *Sous le soleil de Satan*)³³⁴ ne connaissent pas vraiment l'épreuve au sein de leur déplacement. Leur voyage n'est pas semé d'embûches mais reste toujours délicat lorsqu'il s'agit de revenir au sein du foyer familial. Certes, les personnages de *La Gueule ouverte* (et en particulier Philippe et le garçon) vont devoir supporter la mort de Monique mais ils n'ont pas à se déplacer hors de la maison ou hors de leur région, alors que François est le seul personnage qui se doit d'assumer une vie faite de longs voyages.

³³² Pour garder l'idée du *corps-pilier* qui structure les déplacements au sein du film et pour insister sur le fait que *L'Enfance nue* possède de grandes stations ou lieux institutionnels qui viendront ponctuer le récit de manière à l'organiser, citons encore une fois Jacques Aumont. « *Plus diffus, davantage intégrés dans le récit, d'autres fragments documentaires marquent aussi le territoire institutionnel ; c'est surtout le cas des scènes avec le directeur de la D.D.A.S.S., qui ponctuent les stations du récit. Mais L'Enfance nue montre encore que, si l'enfance abandonnée a son institution propre, elle est encadrée de très près par deux autres institutions, la police, l'école (...). Comment s'écrit le scénario d'un film qui raconte la vie dans les rets des institutions ? Qui décide des mouvements, des scissions, des bifurcations ? Dans L'Enfance nue, le directeur, seul, réussit le passage du documentaire à la fiction, mais son rôle institutionnel lui donne en outre un pouvoir sur la narration, incommensurable avec celui des autres personnages (qui ne font que subir). Ponctuant le récit de ses apparitions, il évalue, jauge, décide de la suite: il est donné comme une véritable figure de narrateur, comme si, à travers lui, c'était l'institution, la société qui dicte un scénario que le cinéaste n'aurait plus, ensuite, qu'à respecter. Pialat ne se mettra plus dans cette situation de quasi-subordination, mais tous ces films suivants se tiendront au plus près de ces formes sociales des relations humaines: le mariage et la famille (à laquelle il règlera son compte haineusement dans *A nos amours*), la médecine, la police, l'école, le spectacle. » Jacques Aumont, « Les causes perdues », op. cit., pp. 116-118.*

³³³ Nous avons travaillé sur cette notion de « parcours » lors du séminaire de *Narratologie filmique* dirigé par André Gardies en D.E.A. de *Langue, Littérature et Civilisation Françaises* (Université Lumière Lyon 2, 1995-1996). Dans nos recherches sur le thème du « descriptif » au cinéma, nous avons en effet abordé les questions d'« itinéraire », de « trajet » et de « parcours » lorsque nous avons étudié les mouvements des personnages au sein de certains films du réalisateur. Ici, le parcours sous-entend un voyage semé d'embûches et de défis à relever pour l'enfant. De cette manière, se construit ainsi son éducation. Par ailleurs, il est important de noter prématurément que ce voyage s'accompagne du regard de François qui donne un caractère descriptif à certaines séquences du film. Pour développer cette piste de manière plus poussée, il serait sans doute intéressant de s'appuyer sur un texte de Clara Mancini qui a écrit sur le voyage et la fonction du regard dans *Hiroshima, mon amour* d'Alain Resnais. Clara Mancini, « Retour sur le descriptif » in *Génériques* n°4, Editions Aléas, Lyon, printemps 1996, pp.37-38.

³³⁴ Le voyage de Donissan dans la campagne n'aura qu'un but : le mettre en face d'une épreuve redoutable qu'il cherchait lui-même, sans pourtant (se) l'avouer. Sa rencontre avec le marchand de chevaux durant la nuit glaciale sera interprétée comme l'épreuve envoyée par Satan et sera un tournant dans la vie du jeune prêtre qui, face à cet échec, décidera de fuir et de poursuivre son voyage en sachant pourtant que, seule la mort, pourra y mettre un terme.

Est-ce alors pour cette raison que le cinéaste s'est *exceptionnellement* appliqué à définir les relais (trajets en véhicules, récurrence des institutions et interventions des personnes y faisant référence, etc.) nécessaires à la *compréhension* de cet éternel voyage ?

Dans *Nous ne vieillirons pas ensemble* ou dans *Loulou*, le voyage n'existe pas en tant que tel. Les personnages bougent énormément mais ne partent pas d'un point « x » pour finalement arriver à un point « y » comme c'est le cas pour François (même si ce dernier revient au même endroit de départ (la D.D.A.S.S), à la fin du film). Les liens entre leurs déplacements ne sont donc pas clairs ni à éclaircir obligatoirement, car ce manque d'informations et cette pénurie de relais nous permettent d'envisager et de ressentir l'errance de ces personnages qui se déplacent dans des périmètres toujours étroits et facilement maîtrisables (un quartier ou *au pire* une région, et encore...).

En revanche, l'errance de François dans *L'Enfance nue* est le véritable sujet du film ; le cinéaste s'est donc appliqué à créer les transitions, utiles à la clarté d'un voyage pourtant long et *tortueux*. D'une famille à l'autre, il voyage en train ou en voiture, se promène dans les villes qui l'accueillent et se heurte sans cesse à des groupes d'individus toujours différents selon les lieux où il est transporté.

Contrairement à tous les autres personnages qui ont une famille, des amis ou un foyer, François reste réellement le seul à n'avoir aucun lien (humain ou matériel) avec le monde qui l'entoure. Suzanne (*A nos amours*) a un foyer, Loulou a une femme et un appartement, Mangin (*Police*) a des amis et un appartement, etc. François n'a rien de tout cela. Il ne fait que passer ; son corps est *en transit*, perdu, errant, ballotté.

« Non pas déraciné, cela lui supposerait une terre d'origine, mais déplacé, flottant, sans racines pour le raccrocher, sans mots pour lui nommer les objets du monde. »³³⁵

Mais paradoxalement, si François n'a pas de racines, il semblerait qu'il soit le seul personnage à avoir un point de départ (« x » = la D.D.A.S.S) et un point d'arrivée (« x » = la D.D.A.S.S), qui sont par ailleurs identiques et bien identifiables.

Si les personnages des films de Pialat ne savent pas vraiment d'où ils viennent (Gérard dans *Le Garçu* et Philippe dans *La Gueule ouverte* iront chercher leurs racines en Auvergne) ni où ils vont, François, en revanche, a ces *données* en main (même s'il est de père inconnu) ; cela dit, le fait de connaître ces éléments ne l'aideront en rien dans sa progression puisqu'il retournera d'où il est venu sans perspective de sortir du cercle vicieux à l'intérieur duquel il se débat pour prouver son existence.

Si François est un personnage errant, est-il pour autant, comme les personnages de Wenders, le témoin d'une société, d'une époque et par là-même, le *porte-regard* du cinéaste qui pose et construit (à travers les yeux de son héros) sa pensée sur le monde représenté ? Le cinéaste suit l'enfant dans ses voyages mais s'implique t-il forcément dans une réflexion sur le *système* dans lequel son personnage évolue ? La distance évoquée précédemment nous indique que l'enfant n'est pas en premier lieu le

³³⁵ Laurence Giavarini, « *L'Enfance nue* » in *Leur premier film - d'Orson Welles à Zhang Yi Mou -*, Festival du Premier Film d'Annonay, Éditions Aléas, Lyon, 1993.

porte-regard du cinéaste ; il peut le devenir par la force des choses, au fil du temps et de son parcours. Le détachement que le cinéaste s'applique à créer vis-à-vis de l'enfant génère un fossé entre ces deux positions, entre ces deux regards. Mais lorsque l'on épouse le regard de l'enfant lors de ses divers déplacements (la caméra est en effet toujours *accolée* à ce personnage), on peut penser que le regard de François est *quelque part* celui du cinéaste qui s'implique de cette façon dans la fiction. Le cinéaste ausculte le système adoptif français et plonge au coeur des familles d'accueil ; y a-t-il seulement un discours dénonciateur ou une volonté de proposer une critique de la situation vécue par François ?

François, sans cesse transporté contre son gré et contre toute possibilité de gérer

lui-même ses propres déplacements - c'est en effet l'instructeur Letillon qui le déplace *de loin* à coups de grandes procédures administratives -, est un témoin plus qu'un acteur de sa propre vie et du monde dans lequel il évolue. N'est-ce pas là aussi la position du cinéaste qui est un témoin (plus qu'un acteur) du monde qu'il filme et dans lequel il vit ? Passif, le personnage de François est un être ballotté, dirigé de loin par l'administration incarnée par le Directeur, Letillon. Il ne décidera jamais de ses propres déplacements et sera en quelque sorte victime des décisions administratives que prendront les autres à son égard.

Il est un corps passif plus qu'un corps actif dans son environnement et il ne contrôle pas ses propres mouvements, ses voyages, ses déplacements.

Comme chez Wenders, à cette errance physique vécue par l'enfant s'opposent des moments chaleureux vécus au sein du foyer d'adoption. Le parcours de l'enfant est fondé sur son errance perpétuelle, ponctuée de quelques haltes au sein de différents foyers d'adoption ; il ne s'agit donc pas de croire que François est intégré dans un système adoptif qui serait alors ponctué d'une errance, principale conséquence de ses écarts inacceptables. François est définitivement et viscéralement errant, déraciné, en mouvement, impossible à intégrer, déplacé malgré lui.

« Tel est l'argument d'*Au fil du temps*. Extrêmement ténu, il se résume à deux personnages, un camion et un itinéraire, jalonné de cinémas (...). La dualité qui habite les personnages de Wenders est posée dès le début du film par le camion de Bruno qui permet le transport tout en étant lieu d'habitation : « ...un pays [l'Amérique]...où, par exemple, on pourrait à la fois être chez soi et en route. En Amérique, on trouve cela. MOBILE HOME. Combinaison contradictoire de mots qui définissent pourtant une liberté, peut-être mince, mais que je tiens en haute estime. 'Mobile' a une connotation de fierté et signifie le contraire de 'rigidité', de 'marcher sur place', 'rester assis'. » Le camion de Bruno réunit ce qui à première vue s'oppose : le chez-soi et le mouvement en avant (...). Au fil du temps est fait d'une succession de situations, sans lien de causalités entre elles. Ces situations sont issues de la co-présence des deux hommes dans le même espace-temps et créent ainsi l'histoire de ce moment de vie qu'ils partagent. Elles sont également générées par l'itinéraire que Bruno suit, d'une salle de cinéma à l'autre (...). Au fil du temps implique à la fois un mouvement en avant dans le temps qui s'écoule et un retour en arrière dans le temps passé, à travers les lieux visités. Cependant, cet aller-retour entre ces deux espace-temps se fait dans la succession du jour et

de la nuit, dans le défilement de l'espace parcouru, dans le présent de la diégèse. Comme son titre l'indique, le film est structuré par l'écoulement du temps qui constitue le seul moteur de la progression. La juxtaposition de ces différents moments dans lesquels se succèdent trajets et arrêts, l'absence d'a priori quant au but du film, son tournage au jour le jour, dans la continuité, en font un film en forme de chronique et le rattachent au cinéma de la modernité (...). Il s'y déroule des scènes qui se situent dans le domaine non-verbal et ont un fort contenu symbolique ou imaginaire. En effet, comme Philip, Robert et surtout Bruno parlent peu. Wenders dit d'eux : « La difficulté est davantage de parler avec quelqu'un d'autre. Il leur manque le désir de parler », car la réalité, difficile à saisir, se dérobe sous les mots. Aussi le geste, le corps dans sa spontanéité apparaissent dans ce film comme la source de l'expression et, dans une certaine mesure, de la rencontre et de la création. »³³⁶

Denyse Cayla sous-entend que les personnages d'*Au fil du temps* n'ont pas vraiment de but ; leur voyage selon elle, n'a pas d'aboutissement. Cela dit, leur itinéraire est motivé voire préparé par les projections cinématographiques qu'ils doivent assurer en divers lieux du pays. Chez Wenders pourtant, les déplacements de certains autres personnages, ont des buts précis et clairement affichés : Alice (*Alice dans les villes*) parcourt l'Allemagne à la recherche d'une maison qui l'amènera à sa mère. Le héros de *Jusqu'au bout du monde* n'a qu'une obsession : ramener des images provenant du monde entier à sa mère aveugle. Dans *Paris Texas*, le personnage principal souhaite retrouver sa femme qui s'est enfui. L'esthétique du mouvement chez Wenders s'établit donc sur des itinéraires constamment motivés par une quête, ce qui n'est pas le cas chez les personnages de Pialat. Chez le cinéaste français, la quête n'existe pas à première vue, du moins elle n'est pas clairement dévoilée ; car nous verrons pourtant plus loin qu'une quête profonde et cachée motive leurs déplacements (elle n'est pas assumée comme chez Wenders, chez qui, elle participe entièrement à la création narrative).

A la différence de chez Wenders (chez qui les personnages sont souvent pressés par le temps qui passe et qui devient le moteur de la narration), le personnage (chez Pialat) n'a pas la notion du temps qui passe. Il vit tous ses déplacements *hors du temps*, hors de toute notion ou perception réalistes du temps qui passe. Loulou vit au jour le jour et cet état d'être lui fera du tort vis-à-vis de son entourage qui le qualifiera d'irresponsable. D'ailleurs, la grossesse de Nelly et les neuf mois qui seront le compte à rebours avant la naissance de son enfant, n'auront aucune influence sur lui (sur son comportement vis-à-vis du travail et sur sa possible *intégration sociale*).

Seules deux exceptions peuvent nous faire croire que certains personnages se soucient du temps qui passe. *Passe ton bac d'abord* est l'une de ces exceptions. Les jeunes nordistes savent que leur année est conditionnée (les parents le rappellent assez) par l'épreuve du baccalauréat. *La Gueule ouverte* présente aussi des personnages qui ont conscience du temps qui passe car ils attendent tous (avec *impatience*) la mort de Monique. Combien de fois le garçon dira qu'il en a marre et qu'il souhaite que « *cela se termine rapidement* ». Le récit s'en ressent et se structure plus ou moins sur ces attentes ou perspectives. Le sujet de ces films devient du coup, par certains moments, la quête ou

³³⁶ Denyse Cayla, *Errance et points de repères chez Wim Wenders*, op. cit., pp. 51-54.

la motivation des personnages.

Comme les personnages, le spectateur ignore tout de la temporalité filmique. Le temps semble donc moins important pour le personnage que ne l'est l'espace car leur quête ou le but de leur voyage ne sont pas vraiment déterminés. Leur déplacement et le sens de leur quête (celui que nous évoquerons dans les pages suivantes) existent dans une temporalité plus diffuse, plus longue et plus imperceptible. Pour cette quête (que nous dévoilerons plus loin), le temps n'a ni cadre ni mesure. Cette quête est celle de toute une vie et non d'un moment précis et *calculable*.

Sa durée est finalement celle d'une vie, c'est-à-dire, inconnue et impossible à évoquer ou à représenter, du moins à l'avance.

La relation du personnage à l'espace est cependant plus *claire* (chez ces personnages) qu'elle ne l'est avec le temps, comme en témoignent les allers et retours effectués au sein du foyer, véritable repère (spatial et...temporel...).

Chez Pialat, tous les personnages entretiennent avec l'espace et plus précisément avec le foyer ou la maison, des rapports ambigus et souvent déterminants pour leur progression et pour leurs relations avec leur entourage.

Comme dans le film tourné pour la télévision intitulé *La Maison des bois*, la maison est le lieu des habitudes et de repères quotidiens fondateurs d'une bonne santé au sein du groupe humain,

« car la maison est notre coin du monde. Elle est - on l'a souvent dit - notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acceptation du terme (...). (...) il nous faut montrer que la maison est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. Dans cette intégration, le principe liant, c'est la rêverie. Le passé, le présent et l'avenir donnent à la maison des dynamismes différents, des dynamismes qui souvent interfèrent, parfois s'opposant, parfois s'excitant l'un l'autre. La maison, dans la vie de l'homme, évince des contingences, elle multiplie ses conseils de continuité. Sans elle, l'homme serait un être dispersé. Elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie. Elle est corps et âme. Elle est le premier monde de l'être humain. Avant d'être « jeté au monde » comme le professent les métaphysiques rapides, l'homme est déposé dans le berceau de la maison. (...) Mais au delà des souvenirs, la maison natale est physiquement inscrite en nous. Elle est un groupe d'habitudes organiques. A vingt ans d'intervalle, malgré tous les escaliers anonymes, nous retrouverions les réflexes du « premier escalier », nous ne buterions pas sur telle marche un peu haute. Tout l'être de la maison se déploierait, fidèle à notre être. Nous pousserions la porte qui grince du même geste, nous irions sans lumière dans le lointain grenier. (...) En somme, la maison natale a inscrit en nous la hiérarchie des diverses fonctions d'habiter. Nous sommes le diagramme des fonctions d'habiter cette maison-là et toutes les autres maisons ne sont que des variations d'un thème fondamental. Le mot habitude est un mot trop usé pour dire cette liaison passionnée de notre corps qui n'oublie pas à la maison inoubliable. »³³⁷

Souvenons-nous de la préparation du repas par la cuisinière dans le film *Van Gogh*.

Cette longue séquence précédant le repas de famille à la campagne (où seront ainsi

présents Théo, sa femme et leur enfant) est le symbole du bonheur qui règne entre Marguerite et son père qui n'hésitent pas à goûter les mets en faisant des réflexions amusantes sur les plats préparés. Pourtant, si le bien-être semble se retrouver au sein de la maison et plus encore autour d'un bon repas familial (*Loulou*, *Van Gogh*, etc.), il faut remarquer qu'aucun personnage n'a de maison à lui. Il est toujours présent dans un lieu qu'il ne possède pas entièrement. Loulou vit chez Nelly qui paie la location de l'appartement (d'ailleurs, le frère de cette dernière le fera remarquer) ; Vincent Van Gogh vit dans une auberge ; Mangin (*Police*) vit à droite et à gauche (rues, commissariats, bars, etc.) sauf dans son bel appartement dont les meubles ne sont là que pour la décoration (il dira à Lydie qu'elle peut utiliser sa salle de bain que personne n'utilise habituellement) ; Donissan (*Sous le soleil de Satan*) vit chez

Menou-Segrais (du moins dans sa paroisse) ou dans la vaste maison de Dieu ; les jeunes de *Passe ton bac d'abord* vivent chez leurs parents (d'où le malaise et la volonté d'afficher sa liberté) ; Philippe et Nathalie (*La Gueule ouverte*) vivent chez le garçon en Auvergne et pour finir, notons qu'à aucun moment, Jean et Catherine (*Nous ne vieillirons pas ensemble*) ne seront ensemble dans leur demeure. Jean ira chez sa maîtresse et Catherine chez ses parents ; ils ne peuvent vivre ensemble même physiquement, dans le même espace et c'est pour cette raison qu'on les voit toujours dans des lieux de passage ou dits de *transition*, *anonymes*, *appartenant finalement à la fois à tout le monde et à personne*, (rues, voitures, hôtels, bars, etc.). Enfin, Gérard (*Le Garçon*) vit chez son ex-femme, chez sa maîtresse et surtout chez Sophie et Jeannot sans pouvoir se retrouver dans ses lieux personnels. Même chez lui, il osera inviter sa maîtresse alors qu'il avait déjà demandé à son ex-femme de venir passer la soirée avec lui, d'où le départ précipité de cette dernière.

Chaque film de Pialat montre que le personnage est dans l'incapacité à vivre chez lui, dans un lieu qui lui appartient réellement. Déplacé et sans cesse « ailleurs » par rapport à l'endroit où il devrait être (sur son propre territoire, en somme), le personnage chez Pialat est rivé aux autres et investit toujours un lieu dont il ne fait pas partie. Son errance et sa perte sont issues de cette impossibilité d'arpenter, de posséder, de s'approprier ses propres lieux et d'en faire un espace de vie singulier ayant également sa propre histoire. Ainsi, parce que les personnages partagent un lieu commun, leur vie semblent être liées ; Gérard (*Le Garçon*), Philippe (*La Gueule ouverte*) et bien d'autres dépendent des personnages qui les accueillent et l'enjeu se situera dans cette volonté d'acquiescer enfin coûte que coûte son indépendance, même si elle sera de courte durée. En vivant chez leurs parents, bien des personnages sont obligés d'accepter les lois dictées par ceux-ci.

L'enjeu de chaque existence sera fondé sur cette volonté de faire un pas de côté, de se déplacer afin de créer une fracture vis-à-vis des règles ou repères préétablis.

³³⁷ Gaston Bachelard a longuement réfléchi au positionnement de notre corps au sein de la maison. Ces quelques phrases démontrent aussi que l'organisation spatiale découle d'une organisation physique tenue par les personnages présents au sein de cette maison. L'équilibre est rompu et l'errance fait surface dès que ces repères avec ou au sein même de cette maison (car, nous verrons que nous pouvons entretenir des rapports extérieurs et intérieurs avec la maison) disparaissent. Gaston Bachelard, « La maison, de la cave au grenier » in *La Poétique de l'espace*, Éditions Quadrige / Presses Universitaires de France, Paris, 1957, p. 24, pp. 32-33.

C'est parce qu'elle rentrera trop tard le soir, que Suzanne (*A nos amours*) parviendra à montrer à son père (à cheval sur les horaires) qu'elle est maintenant libre et autonome.

Ces rentrées tardives qui marqueront donc une volonté certaine d'afficher sa liberté de pouvoir faire ce qu'elle veut et quand elle veut, seront aussi un prétexte à la violence du frère et de la mère qui ne comprendront pas ce besoin d'émancipation.

A la fin, elle part de chez elle, tout comme les jeunes de *Passe ton bac d'abord* ou même l'abbé Donissan ; mais leur départ ne se fera pas sans fracas. Ils paieront le prix de cette liberté et retrouveront quelque part la dépendance qu'ils ont tant combattue par le passé. Ainsi, Suzanne sera rattachée à Michel même si elle sera loin du foyer familial trop étouffant ; Donissan sera obligé de se suicider pour éviter d'être l'esclave de Satan. Pour ces personnages souvent soumis et donc désespérés, seules la fuite ou la mort (comme nous l'avons déjà vu) seront les moyens d'échapper à l'autre et à ses lieux au sein desquels ils n'auront jamais pu s'intégrer.

François, dans *L'Enfance nue*, n'est que de passage, et par conséquent ses repères spatiaux sont restreints.

Tout d'abord, il n'a pas de chambre chez sa première famille d'accueil. Il dort dans le couloir, sur le palier plus exactement, en haut des escaliers, et le Directeur de la D.D.A.S.S. le fera remarquer aux parents, comme si le fait de ne pas avoir sa propre chambre (d'endroit à lui en quelque sorte) pouvait avoir des répercussions sur le bien-être l'enfant. Cet exemple montre à quel point, les personnages de Pialat, même dans leur propre maison, sont des êtres décalés, déplacés.



Cependant, Mémère quant à elle, n'oubliera pas de montrer la chambre dès que ce dernier fera son entrée dans son nouveau foyer ; « **ça, c'est ta chambre à toi tout seul !** ».

De plus, la femme insistera sur le fait qu'elle ne veut pas voir de désordre dans cette

pièce. On remarque par ces paroles, que, dès le début, l'enfant est accueilli et (*en*)*cadré* ; elle lui donne un règlement qu'il devra respecter. Le langage verbal succède ici au silence pesant constaté chez la première famille d'accueil.

Lorsque François est à l'étage chez le jeune couple nourricier, la femme ne bouge pas et se contentera de crier pour le faire venir : « *Qu'est ce que tu fabriques là-haut, viens ici !* ». Ce genre de phrase montre à quel point le gosse n'est pas du tout considéré ni intégré. On crie, on hurle ou on se tait pour le guider ; on lui refuse constamment le dialogue explicatif.

Au contraire, dès son arrivée chez les Thierry, Pépère s'empresse de lui faire visiter la maison ; « *viens avec moi, je vais te faire visiter la baraque* » dit-il en le *plaçant* physiquement dans ce nouvel espace (il le guide en lui tenant les épaules).

Dans le garage, le vieil homme présente les lieux et explique à l'enfant le fonctionnement du véhicule et l'ensemble des modes de vie de la famille (sortie le week-end, pique-niques, etc.).

Dès son arrivée, l'enfant est en mesure de distinguer chacune des pièces de la maison et par la même occasion, la vie et les règles sociales qui existent dans chacun de ces endroits. Lui offre-t-on pleinement la possibilité de trouver sa place au sein de ce nouvel espace ?

Quelques repères spatiaux sont donnés à François chez les Thierry.³³⁸

³³⁸ *L'Enfance nue* nous rappelle les quelques phrases de Marguerite Duras ou de Roland Barthes qui se sont tous les deux penchés sur l'importance de leur mère et de leur maison familiale. Si ces écrits n'auront, pour notre travail, aucune résonance théorique, ils ont néanmoins toujours accompagné nos recherches ; il paraît donc important de citer quelques extraits. « *La maison, c'est la maison de famille, c'est pour y mettre les enfants et les hommes, pour les retenir dans un endroit fait pour eux, pour y contenir leur égarement, les distraire de cette humeur d'aventure, de fuite qui est la leur depuis les commencements des âges. Quand on aborde ce sujet, le plus difficile c'est d'atteindre le matériau lisse, sans aspérité, qui est la pensée de la femme autour de cette entreprise démente que représente une maison. Celle de la recherche du point de ralliement commun aux enfants et aux hommes. Le lieu de l'utopie même c'est la maison créée par la femme, cette tentative à laquelle elle ne résiste pas, à savoir d'intéresser les siens non pas au bonheur mais à sa recherche comme si l'intérêt même de l'entreprise tournait autour de cette recherche elle-même, qu'il ne fallait pas en rejeter résolument la proposition du moment qu'elle était générale. La femme dit qu'il faut se méfier et à la fois comprendre cet intérêt singulier pour le bonheur. Elle croit que ça amènera les enfants à rechercher plus tard un état heureux de la vie. C'est ce que veut la femme, la mère, amener son enfant à s'intéresser à la vie. La mère sait que l'intérêt au bonheur des autres est moins dangereux pour l'enfant que la croyance du bonheur pour soi.* » Marguerite Duras, « La maison » in *La Vie matérielle*, op. cit., p. 53. En parlant de cette photographie du jardin d'hiver, Roland Barthes évoque sa mère, sa seule famille. « *Depuis longtemps, la famille, pour moi, c'était ma mère, et, à mes côtés, mon frère ; en deçà, au-delà, rien (sinon le souvenir des grands-parents) ; aucun « cousin », cette unité si nécessaire à la constitution du groupe familial. Au reste, combien me déplait ce parti scientifique, de traiter la famille comme si elle était uniquement un tissu de contraintes et de rites : ou bien on la code comme un groupe d'appartenance immédiate, ou bien on en fait un noeud de conflits et de refoulements. On dirait que nos savants ne peuvent concevoir qu'il y a des familles « où l'on s'aime ».* Roland Barthes, « La famille, la mère » in *La Chambre claire*, Editions du Seuil / Cahiers du cinéma / Galimard, Paris, 1980, pp. 115-119.



Dans cette maison, on ne lui refuse pas le corps à corps ; Mémère le prend par les épaules lorsqu'elle lui montre sa chambre ; elle s'assoit à ses côtés sur son lit lorsqu'il est malade, etc.

L'espace est tactile ; chez les Thierry, le corps de François est toujours au contact d'autres corps.

La solitude physique n'existe pas au sein de la maison.

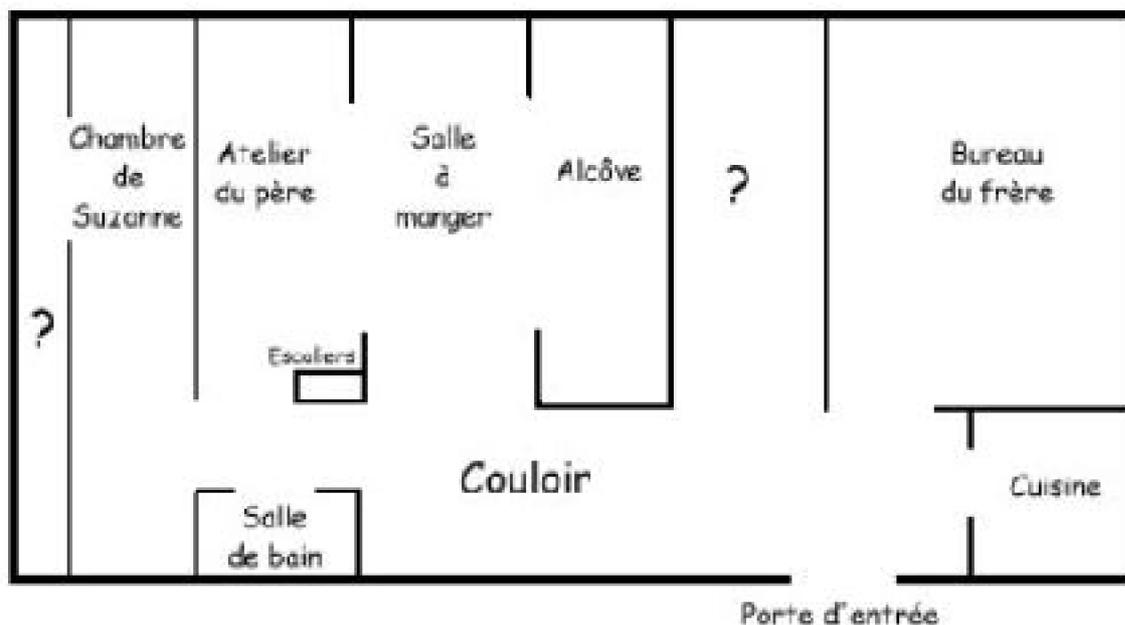
Avant d'aller à la fête foraine, tous les membres de la famille sont réunis dans la petite cuisine et sont presque collés les uns aux autres.

Lors du mariage aussi, les danses et les chants créent une ambiance et une union physiques et collectives.

Mais comme nous le notions précédemment, la maison reste un espace au sein duquel d'autres espaces et d'autres règles se créent. La cuisine dans *La Gueule ouverte* est le lieu collectif où l'on se retrouve en famille comme dans *A nos amours* où la salle à manger, assez vaste, permet d'accueillir tous les personnages pour le meilleur (les repas) et pour le pire (les bagarres interminables).

Dans la cuisine et face à Nathalie, le garçon (*La Gueule ouverte*) parle de sa femme et de la vie qu'il mène depuis qu'elle est malade. C'est un lieu de confessions, plus intime qu'ailleurs.

Dans *A nos amours*, on remarquera que le foyer familial est très compartimenté comme le montre le schéma suivant.



Le plan ci-dessus, nous montre que chaque personnage peut posséder son propre lieu et peut retrouver d'autres membres de sa famille dans le lieu destiné à cet égard (l'atelier-salle à manger où règne le père). Alors, comme nous l'analyserons plus en détails par la suite, la narration va se fonder sur ces transgressions de territoires attribués à chacun des personnages. Lorsque le père s'infiltré dans la chambre de la fille, c'est pour perturber l'intimité de cette dernière (couchée dans son lit avec l'une de ses copines). Son corps à demi-présent dans l'encadrement signifie bien le



dérangement créé par cette intrusion. Tout l'enjeu sera de perturber et de solliciter l'autre en rentrant par surprise dans son territoire, à un tel point que la narration va pouvoir trouver ses marques sur ces irrptions imprévues.

Souvenons-nous du père dans *La Gueule ouverte* qui rentre sans frapper dans la chambre de son fils au lit avec Nathalie, nue. Le bouleversement, la crise, l'objet même de la narration se fondent donc sur ces perturbations ou ces destructions de frontières au sein même du foyer.

Mais la maison, plus que les pièces qui la composent peut être un espace d'expression important pour les personnages qui, au rythme des leurs relations choisiront de la quitter ou de la retrouver.

La maison (pôle à la fois attractif et répulsif), est au coeur des mouvements des personnages, de leurs allers et retours incessants.

Rentrer à l'intérieur aux bonnes heures ou rester à l'extérieur loin de la chaleur du foyer familial : cette alternative inhérente à la question de l'espace, constitue le terreau de la construction narrative de *L'Enfance nue*.

En effet, la maison est le point central vers lequel François retourne toujours après avoir erré dans les terrains vagues, cinémas ou autres lieux plus ou moins sordides (voies ferrées, chantiers, etc.).

La maison est un pilier narratif au même titre que Letillon, le Directeur, qui posait déjà de nombreux jalons dans les parcours de l'enfant et du spectateur.

Pour le spectateur, la maison est un espace de reconnaissance, un point de repère, qui l'aide à *naviguer* dans l'histoire. Lorsque la perte de repères spatio-temporels s'impose, la maison *revient* pour stabiliser à nouveau le cheminement *tortueux* du spectateur.

Point d'ancrage pour le spectateur, la maison l'est aussi pour l'enfant qui y vit.

Aussi, le départ de cette maison est au centre de beaucoup de discussions. Prenons l'exemple de tante Claire qui pose des questions sur François: « *D'où vient-il ?* », « *il a encore ses parents ?* ». Suite à ces paroles, Raoul s'énerve et menace Mémère de partir: « *Si tu m'embêtes encore, j'm'en vais!* » dit-il en colère.

Ces enfants, rappellent donc sans cesse leur liberté, leur non-appartenance, leur non-intégration au foyer qu'ils rejettent, même s'ils en font partie physiquement ; ces personnages revendiquent verbalement cette errance, ce déracinement et ce décentrement par rapport à un *espace inhabitable*.

Et c'est bien le problème de Mangin dans *Police* qui n'a de cesse de répéter à Lydie (la prostituée qu'il invite chez lui) que tout est neuf et que la salle de bain lui a coûté 'les yeux de la tête'. Tout est rangé et trop neuf chez le policier qui a justement,

lui aussi, des difficultés à s'approprier l'espace dans lequel il vit. Voyons comme il est heureux d'offrir une douche et une serviette à la jeune femme qui doit être la première à utiliser ce lieu *fade* parce qu'inhabité. On sent bien qu'il manque une femme et que cet appartement dans lequel il ne veut pas rentrer après le travail, est vide, sans vie.

Sa maison n'existe pas parce qu'il ne parvient pas à la faire vivre.

« L'espace est conçu comme un bloc homogène (et un bloc d'espace-temps), portant en soi ses propres tensions et résolutions. Perçu comme littéralement inhabitable, il est relativement indifférent. Aucun personnage de Pialat n'est attaché à son lieu, à son décor, à la façon dont peut l'être un héros minnellien, par exemple. Il y est au contraire projeté malgré lui (à la suite de la catastrophe), affronté à un vague inconnu vis à vis duquel il conservera toujours une altérité radicale ».³³⁹

Rester ou partir : Joël Magny nous rappelle dans son livre, que François n'est à sa place

³³⁹ Joël Magny, « *L'espace inhabitable* » in Maurice Pialat, *op. cit.*, p.49.

nulle part.

Au sein même de la maison, il lui arrive d'être rejeté, expulsé. Dans la cuisine, on le met dans sa chambre ; dans sa chambre, on lui dit de redescendre, etc. ; ces déplacements physiques souvent brutaux - au sein de lieux dans lesquels il est impossible pour l'enfant de rester - constituent le fondement même de l'errance de François. Ils mettent en avant les rapports difficiles qui subsistent entre un être et son espace.

« Comme tout cinéaste un peu conséquent, Pialat n'invente pas seulement des personnages et des péripéties (ce serait mesquin), il invente l'espace autour d'eux. Invisible, incertain mais très réel ».³⁴⁰

L'unique lieu de la maison où François retrouve des repères solides, est la chambre de Mémère la vieille.

Dès son arrivée, il est attiré par cette pièce à un tel point qu'il entrebâille la porte pour observer discrètement ce qui s'y passe. C'est une pièce de la maison où règnent le calme et la gaieté.

L'espace est comme *rétréci* par le choix des cadrages rapprochés sur les personnages et surtout, il est, comme nous le notions précédemment, *tactile* (c'est-à-dire intime) par les corps à corps qui marquent les relations privilégiées qui se tissent entre le garçon et la vieille dame.

François fait chanter Mémère la vieille ; il lui apporte le journal, et lui lit une histoire. Par conséquent, et nous développerons cette idée plus tard, il parle avec elle.

Grâce à cette femme, il retrouve l'usage de la parole. Cette chambre (dans laquelle peu de personnages peuvent entrer) est un lieu lié, dédié à la parole.

Le lit, l'armoire, la porte, le fauteuil, présents dans la chambre de Mémère la vieille sont autant d'objets auxquels il s'habitue en venant la voir. Ainsi, son corps trouve une place dans ces moments d'échanges verbaux qui lui sont offerts par la vieille dame, preuve que dans ce lieu restreint, le corps peut trouver sa place. N'est-ce pas à la mort de Mémère la vieille que François perdra ses repères et provoquera ensuite un grave accident de la route, qui le propulsera en maison de correction. Il perd un lieu et par là même ses repères.

Mais si la maison est un lieu où certains personnages parviennent à retrouver un certain équilibre, un bien-être vital, elle reste également un lieu où ils règlent leurs comptes sans doute parce qu'*ailleurs* ils ne peuvent le faire.

Dans *Passe ton bac d'abord*, lors du mariage, la mère sera témoin de la bagarre entre Philippe et Bernard apparemment trop proche d'Elisabeth. Le lendemain, dans le salon (toujours et encore), la mère reprochera à sa fille, son attitude vis-à-vis d'un garçon qu'elle aura privilégié au cours de la soirée en délaissant son compagnon, Philippe. La discussion s'envenime et la mère fait une crise de nerfs et s'en prend violemment à sa fille.

Elle lui court après et les deux corps tournent, sans s'arrêter, autour de la table de la

³⁴⁰ Serge Daney, « *Pialat dans l'oeil du cyclone* », *op. cit.*

salle à manger. Elles se battent et Elisabeth s'enfuit en claquant la porte.



Il semblerait que le salon soit le lieu des bagarres entre les personnages qui attendent d'être de retour à la maison pour régler leurs histoires de famille.

Dans *Van Gogh*, les deux frères se disent ce qu'ils ont sur le coeur, autour d'une table, dans la salle à manger. En ce sens, la maison est lieu l'on redéfinit les relations entre les personnages et du coup les nouvelles directions narratives. Lorsqu'il y a retour à la maison, il faudra donc s'attendre à de nouvelles perspectives narratives.

Le départ du foyer sera souvent la conséquence d'une discussion plus ou moins violente qui aura eu lieu au sein du foyer familial, même si, souvent (toujours), les personnages impliqués ne sont que de passage et règlent leurs comptes *en deux temps trois mouvements* (Suzanne, Gérard, Loulou, etc.).

Comme une étoile filante, le personnage surgit, dit ce qu'il a à dire (s'il le peut) et s'en va aussi vite qu'il est arrivé (Roger à la fin du film *A nos amours*).

Dedans, dehors : nous verrons plus loin les différences qui se mettent en place entre les notions de « lieu » et d'« espace ». La maison n'est pas un lieu où le personnage évolue humainement ; c'est un lieu où il *se recentre, se résume* et éclate. Ce n'est généralement pas un lieu où l'on réfléchit, où l'on discute. C'est un lieu où l'on s'exprime physiquement, souvent avec violence d'ailleurs.

La seule fois où Jean (*Nous ne vieillirons pas ensemble*) ira chez ses beaux-parents (en famille), ce sera pour les menacer suite au départ précipité de Catherine.

Il revient dans cet endroit familial pour régler ses comptes et pour retrouver celle qu'il croit aimer. Il vient pour dire ce qu'il a sur le coeur.

Dans *Loulou*, on déjeune chez Mémère pour passer un bon moment mais également pour mettre au clair certaines choses (notamment pour parler de la situation de Loulou qui va être père). Au même moment, Thomas réglera ses comptes avec le reste de la famille en menaçant Rémy (le fils adoptif) avec un fusil. Cette scène démontre à quel point le repas chez Pialat tourne toujours au drame, comme si c'était l'endroit et le moment privilégiés pour déstabiliser l'autre et pour s'affirmer aux yeux du groupe.

Dans *A nos amours*, le père reproche à sa fille d'être trop maquillée à table et il viendra régler ses comptes avec sa belle-famille et sa femme au moment d'un repas auquel il n'a pas été invité. Il s'introduit à l'insu de tous pour stimuler un repas trop tranquille et pour donner au récit une nouvelle tournure...celle du conflit qui provoquera le départ du père, jeté violemment par sa femme, hors de l'appartement.

L'espace où le personnage parvient à se constituer en tant qu'être humain est un

espace souvent communautaire et étranger à la maison. La maison est certes un lieu communautaire (parce que familial) mais le personnage parvient surtout à s'affirmer lorsqu'il s'en écarte, pour retrouver, la plupart du temps, d'autres espaces collectifs.

La maison est un espace de *déconstitution* pour le personnage qui vient déverser toute son énergie, sa violence, sa haine dans ce lieu où *se finalisent* et *se gèlent* les rapports humains (intenses et douloureux). En revanche, d'autres endroits communautaires plus *informels*, ayant également leurs propres lois, existent et sont véritablement les lieux de *constitution* du personnage, qui trouve ainsi d'autres repères et d'autres *possibilités* de se façonner en tant qu'individu.

b). Le clan, la communauté

La famille (présente au sein de la maison) est un espace communautaire chez Pialat. Tous les membres y ont un rôle à jouer ; leur positionnement les uns par rapport aux autres et leur place au sein même des lieux, conditionnent cette vie en collectivité. Chaque personnage projette son corps dans l'espace et organise de ce fait et sans le vouloir consciemment, les relations qui s'instaurent au coeur du foyer. On pourrait reprendre comme métaphore, l'idée de Gaston Bachelard qui explique que l'oiseau construit son nid en le façonnant par le corps. Son habitation devient ronde et épouse l'anatomie de l'animal car c'est bien le corps qui a donné forme à cet espace.³⁴¹

Chez Pialat, on peut dire que le corps des personnages est un élément constructeur des lieux de vie. Chaque pièce du foyer sera imprégnée d'une présence et de comportements physiques qui apporteront une véritable identité à l'endroit en question.

Dans *A nos amours* par exemple, le père pourrait être représenté par la tête ; jusqu'à son départ, il sera le chef de famille, celui qui pense et dirige la vie familiale. Son espace est celui de la salle à manger qui fait aussi office d'atelier pour son travail sur la fourrure. Il est le maître de ce lieu où tous les membres de la famille (mais également les ouvriers et amis de passage) se retrouvent. Ce lieu est le point central de l'appartement où l'on parvient parfois à se parler (à l'image de Suzanne qui ira voir son père tard dans la nuit au coin de l'atelier) ; d'ailleurs, cet endroit est tellement marqué par l'autorité que le frère le réinvestira juste après le départ du père comme pour montrer qu'il prend la relève depuis que le chef de famille a quitté les lieux.

Robert (le frère de Suzanne) est représenté par la main ; il écrit des romans et frappe sa soeur lorsqu'elle rentre tard. Sa main est son principal moyen d'expression. Son lieu est sa chambre où il écrit, où il reçoit ses amis et même sa soeur lorsque celle-ci viendra lui annoncer son départ en pension.

La mère est représentée par les jambes. C'est le seul personnage qui arpente de long en large l'appartement. Après le départ de son mari, elle se perdra dans ces pièces vides et naviguera de pièce en pièce à la recherche de ses souvenirs. Comme une tigresse toujours à l'affût, elle s'infiltré dans la chambre de sa fille, se jette dans les canapés du salon, et montre à tous moments que, dans sa détresse, elle reste quand

³⁴¹ In « Le nid », *Poétique de l'espace*, op. cit., pp. 92-104.

même le personnage attaché aux lieux que tout le monde (y compris le frère) déserte.

Enfin, Suzanne est représentée par le sexe. Elle aime faire l'amour avec plusieurs garçons car « c'est le seul moment où l'on oublie tout ». Dans l'appartement, elle n'a pas vraiment de lieu à elle qu'elle parvient à investir totalement. Certes sa chambre, au début de film et tant que le père sera présent et garant de l'organisation générale, reste un endroit personnel et privilégié pour elle mais elle reste quand même très fixée sur l'extérieur. Sa recherche de l'autre s'effectue dans une attirance pour la communauté.

En effet, c'est au cours de fêtes avec plusieurs dizaines d'amis qu'elle parvient à s'épanouir et à vivre heureuse.

Les personnages de Pialat vont souvent retrouver le groupe, l'espace informel pour oublier et éviter les règles trop précises et contraignantes imposées par la société et la vie de famille. Quand Loulou retourne dans les bars avec ses amis, c'est lorsqu'il ne s'entendra plus avec Nelly avec qui il aura quelques problèmes de couple.

De même pour Van Gogh qui ira danser et se saouler avec des prostituées lorsqu'il ne souhaitera plus être dans le moule imposé par Gachet et son frère.

Le personnage dévie, *s'immerge* dans l'anonymat du groupe pour pouvoir vivre sans contraintes et se déplacer en se démarquant du monde social et de ses conventions qu'ils ont parfois du mal à accepter ou à assumer. Les jeunes de *Passe ton bac d'abord*, se retrouvent souvent pour fumer et boire ; de cette manière, ils fuient leur famille ou un système social dans lequel ils ne trouvent pas leur place. Dans la communauté qu'ils créent en se retrouvant les uns les autres, ils deviennent des personnes anonymes voire des corps et non plus des personnages à part entière. Ils perdent leur identité, leur image, toute représentation humaine qu'ils ne veulent pas assumer ou porter. Comme le note et l'explique Nicole Brenez dans son ouvrage *De la figure en général et du corps en particulier* (déjà cité auparavant), le corps va à l'encontre de l'identité chez certains cinéastes (en l'occurrence dans son étude, il s'agit de Rainer Werner Fassbinder) ; c'est le cas chez Pialat également, où le personnage se fond dans la masse qu'il constitue également, de par sa présence physique. Cette position élimine toute identité, tout reflet d'une personnalité alors effacée au profit des seuls actes et mouvements du corps (libéré de l'emprise sociale repérée par ailleurs - école, famille, etc. -).

Dans *Passe ton bac d'abord*, lorsque les jeunes sont tous couchés sur le lit d'hôtel, comment les reconnaître, comment les nommer alors que le plan nous propose seulement des masses physiques, entassées les unes sur les autres ? S'affirmer au sein du groupe semble être difficile pour ces personnages qui n'en éprouvent finalement pas forcément le besoin. Leur « chute » dans le groupe (nous empruntons ce terme à Jacques Aumont qui l'utilisait en évoquant le parcours de François dans *L'Enfance nue*), est *probablement* due au fait qu'ils n'ont pu trouver leur place dans le cercle familial. N'étant pas un rouage du système, le personnage s'en écarte et se repositionne dans un espace informel où son corps n'aura pas la mission d'assumer un rôle précis.

Dans *L'Enfance nue*, lorsqu'il y a un *déravage*, lorsque l'enfant se retranche physiquement dans l'un de ses comportements excessifs, il retrouve d'autres individus, toujours des voyous (comme le dit Mémère), au sein d'une nouvelle communauté qui devient une sorte de nouvelle famille. Peut-être est-ce l'inverse, à savoir que ce serait

l'entrée au sein du groupe communautaire qui motiverait la violence ?

La famille de substitution pour François est la cellule communautaire, le moyen de se fondre dans une collectivité composée de nombreux individus, eux aussi en marge de la société. François se décale, se déplace dans ces groupes lorsqu'il « chute », lorsqu'il sort du cadre humain que tentent de lui imposer Pépère et Mémère.

« La cause toujours absente, toujours - déjà absente dans un récit de Pialat, c'est d'abord celle-ci : la famille ne fonctionne pas. Non pas : telle famille en particulier, celle de François, de Jean, de Philippe, mais : la Famille, la famille en général. »³⁴²

Le récit repose essentiellement sur l'alternative suivante : l'errance et le parcours de l'enfant oscille entre la maison (l'espace familial) et les lieux extérieurs les plus divers (l'espace communautaire).

Mangin (*Police*) vit également au rythme de ce déplacement alternatif entre Noria (la femme qu'il aime) et les communautés maghrébines et policières.

Vincent Van Gogh vit pour sa part entre les moments intimes vécus avec Marguerite et ceux passés dans les bars avec les prostituées de la région.

A l'inverse de ces deux personnages, à chaque fois que François ira errer avec les voyous des alentours, c'est parce qu'il aura été contrarié auparavant.

Mangin et Vincent Van Gogh retrouvent la cellule communautaire sans raison particulière (ou particulièrement affichée par le récit) ; leurs déplacements correspondent à un état d'être plus qu'au résultat d'une réaction ou d'une situation mal vécue. François s'écarte du foyer lorsqu'il aura subi un choc ou lorsqu'il voudra exprimer un mécontentement.

Le chat qu'il tue avec une bande de gosses, traduit un sentiment visant à punir indirectement la petite Josette, fillette propriétaire de l'animal et très bien acceptée dans le premier foyer d'accueil. La jalousie pourrait être la principale cause de ce comportement cruel.

Dès que François arrive en classe, il refuse ses nouveaux repères scolaires.

Il se roule par terre, frappe et se bagarre avec d'autres enfants qui n'auront qu'une parole : « *Rentre chez toi, eh p'tit con !* ». Cette phrase démontre que les déplacements du personnage ne peuvent s'effectuer que selon l'alternative suivante : maison/voyous et voyous/maison. Aucun autre chemin ne s'offre à lui.

Le soir très tard, il rentrera chez Mémère, et récidivera après s'être battu avec Raoul, moment qu'il *ne supportera pas* puisqu'il ira une fois de plus errer en compagnie d'autres gamins au cinéma.

Dans la salle, ils s'exprimeront encore par le corps qui sera au centre de leur rencontre.

Ainsi, l'aîné semble-t-il (le chef, preuve qu'il y a une hiérarchie dans toute communauté quelle qu'elle soit), tatoue son bras devant les autres jeunes émerveillés.

³⁴² Jacques Aumont, « Les causes perdues » in Maurice Pialat, *L'enfant sauvage*, op. cit., p. 120 et p. 122.

Pour la troisième fois, François « rechutera » dans ce milieu de violence physique où seule la loi du groupe, est de se faire souffrance physiquement, pour devenir un homme, pour mûrir et se faire accepter dans le cercle.

François ne sera pas accepté par la communauté puisque le groupe en question le rejettera violemment ; en témoigne la scène où il sera battu et abandonné près d'un tas de gravats.

Revenir au coeur d'une bande de voyous, c'est avant tout pour François, choisir de s'écarter de la structure familiale qu'on (la D.D.A.S.S et la famille d'accueil) tente de lui imposer.

« La division de la société ne se fait pas, chez Pialat, en classes, mais en groupes sociaux informels, pratiquement en tribus (...) ».³⁴³

François (comme la plupart des personnages 'pialatiens') a la volonté de provoquer, de s'écarter du *groupe originel* pour mieux attirer son attention (son autorité).

« Le problème de tous les personnages de Pialat qui ne renoncent pas à la lutte contre la tristesse du monde est d'abord de s'arracher à la famille, ce lieu du bonheur impossible, pour constituer une famille d'élection, qui peut aller de la famille élémentaire recréée (le couple conjugal) au groupe informel, bande de copains qui évoque lointainement la horde primitive ».³⁴⁴

Se retrouver dans un groupe informel, où il n'y a a priori aucune structure interne,

c'est-à-dire aucune place (sociale et hiérarchique) précise pour chaque individu qui constitue ce groupe, c'est aussi et bien entendu rentrer dans un autre système collectif et acquérir de ce fait de nouveaux repères physiques. C'est donc pour cette raison que François fuit également toujours ces groupes, en s'inscrivant dans la marginalité car comme l'a écrit Louis Roussel, pour l'être humain : **« le salut n'est plus dans l'intégration à la communauté, mais dans la résolution à s'en écarter. »**³⁴⁵

Après ces écarts, l'enfant revient toujours au point de départ (dans l'espace familial) et forcément *on* s'occupe de lui.

La famille est cette figure d'attraction et de répulsion. On n'en sort jamais, on y revient toujours, tenu par le corps, seul lien indéfectible.

Après avoir *traîné*, erré à l'extérieur pendant des heures (nous reviendrons sur la question du « dedans » et du « dehors » dans les pages suivantes), François sera nourri, soigné, embrassé (par Pépère et Mémère) et surtout *on* lui adressera la parole.

Dans ces chutes physiques volontaires au sein d'espaces communautaires où la seule loi reste celle du corps (bagarres, courses, tatouage, etc.), se manifeste la volonté d'alerter, d'intéresser, donc d'installer la communication quelle qu'elle soit et c'est dans cette perspective que l'errance de cet enfant prend un sens.

³⁴³ Joël Magny, « Pialat et le mal » in Maurice Pialat, *L'enfant sauvage*, op. cit., p. 89.

³⁴⁴ Joël Magny, « De la « cellule » familiale à la famille communautaire » in Maurice Pialat, op. cit., p. 89.

³⁴⁵ Louis Roussel, *La Famille incertaine*, Editions du Seuil, Collection Points/Odile Jacob, Paris, 1999.

Entrer, s'exclure, être dans le groupe...chaque personnage de Pialat a la volonté de se positionner sur la corde raide ; le salut viendrait de cette capacité à se mettre en danger. Pourquoi donc se mettre en danger ? Pour installer un rapport à l'autre jusqu'alors inexistant ?

Prenons le cas de *Loulou*. L'histoire de ce film ne repose pas uniquement sur la passion inexplicable et inexpiquée de deux êtres qui décident de faire un bout de chemin ensemble. C'est le passage d'un ordre familial classique (incarné par André) à un monde communautaire informel (incarné par Loulou).

Les amours commencent par dérégler sérieusement la vie de Nelly : les horaires, les lieux transitoires (chambre d'hôtels).

« Très vite s'installe un autre mode de relation, où le sexuel ne relèverait plus de la simple vie privée. Loulou lui propose de coucher avec un type rencontré dans un bar. Chez un copain qui a prêté son appartement luxueux à Loulou, ils sont sur le point de partager le lit avec la petite amie du propriétaire. Nelly s'enfuit. Lorsqu'ils ont un appartement, elle accepte, bon gré mal gré, la présence de Lulu, un interdit de séjour. La peur ne cesse de l'étreindre devant l'inconnu, dont elle se protège sans cesse, jusqu'à se réfugier chez André. La notion de danger physique est omniprésente, même à travers des scènes apparemment extérieures à l'intrigue : le coup de couteau que Loulou reçoit dans un bar, l'homme au fusil. »³⁴⁶

Tout d'abord, Nelly accepte ces règles car après tout elle a choisi de quitter sa *petite vie bourgeoise* pour aller *tenter le diable*. Elle est foncièrement attirée par cette idée de risque où son corps pourra, à tout moment, être mis en position délicate. On pourrait même aller jusqu'à penser que cela ne lui a pas déplu de voir André et Loulou se battre l'un contre l'autre, pour elle. En quittant André, elle décide de se mettre en danger (d'un point de vue financier mais également physique car Loulou n'a pas les meilleures fréquentations qui soient). Lorsque Lulu vivra chez elle, on la verra couchée avec Loulou dans le canapé et on prend alors conscience (*avec elle*) qu'elle perd son intimité en accueillant et en vivant au quotidien avec les copains de son fiancé. Lorsqu'il ira faire un casse avec des copains de banlieue, elle les accompagnera et s'intégrera au groupe comme elle s'intégrera d'ailleurs *plus ou moins* à l'assemblée lors du repas dominical chez Mémère. Le plan de cette soirée passée à trois n'a de but que de nous montrer qu'elle doit accepter (a-t-elle seulement le choix ?) de vivre de cette façon. Elle accepte finalement de vivre au rythme de son amant, en riant même quelquefois de ces situations toujours loufoques. Cela dit, lorsque la communauté prend une place trop importante, c'est-à-dire lorsque le danger émanant du groupe fera son apparition, elle refusera cet univers terrorisant. Lorsque Thomas sort un fusil en provoquant l'ensemble du groupe, c'est à ce moment-là (probablement) qu'elle prendra la décision d'avorter car les risques sont trop présents et les règles de ce monde, trop menaçantes.

« Nelly quitte-t-elle pour autant Loulou ? Nullement. Son geste est également un appel à Loulou, une épreuve qu'elle lui impose inconsciemment. Quel geste a-t-il fait vers elle jusque-là ? Aucun. Lorsqu'il vient l'embrasser dans le bistrot, il doit passer outre sa blessure narcissique, son amour propre de mâle, trahir une des

³⁴⁶ Joël Magny, « De la « cellule » familiale à la famille communautaire », *op. cit.*, pp. 88-89.

règles de sa microsociété comme Nelly a trahi les siens en vivant avec Loulou. Lorsqu'ils s'enfoncent en titubant appuyés l'un sur l'autre dans la nuit, c'est à la fois une fantastique victoire contre la résignation et le désespoir et une interrogation angoissée sur cette improbable victoire de la passion et une non moins improbable intégration dans cette « famille communautaire » utopique. »

347

Nelly et Loulou vont devoir faire des concessions par rapport aux mondes respectifs auxquels ils appartiennent. Chacun appartient à une communauté distincte (la bourgeoisie intellectuelle pour elle - Loulou le lui reprochera à un moment donné - et le monde de la rue pour lui) et tout l'enjeu des relations entre ces deux personnages et la matière même du récit filmique seront fondés sur les écarts et déplacements que ces êtres décideront d'effectuer dans la communauté ou l'univers de l'autre. Cet équilibre est fragile et sans cesse remis en cause. Qu'est-ce que Nelly a à gagner en allant rejoindre Loulou ? Elle perd le confort et l'affection que lui offrait André pour se propulser d'elle-même dans un monde dangereux parce qu'imprévisible.

Pourquoi Philippe (*La Gueule ouverte*) va-t-il (sitôt Nathalie repartie à Paris) voir une autre femme ?

Pourquoi Donissan (*Sous le soleil de Satan*) se fouette-t-il jusqu'au sang dans sa petite chambre ?

Pourquoi Mangin (*Police*) choisit-t-il (parce qu'à l'entendre il s'agit vraiment d'un choix) de tomber amoureux de Noria, une femme appartenant au camp adverse ?

Pourquoi Elisabeth provoque-t-elle Bernard sous les yeux de Philippe, le garçon avec qui elle vit ? etc.

Est-ce pour dire tout haut que le rapport intime (individu à individu = le couple tout simplement) n'a aucune chance d'exister et qu'il faudra toujours l'appui (ou la présence active et influente) du groupe extérieur, de la rue, du monde social, pour que cela fonctionne entre les hommes ?

Le personnage chez Pialat, s'affirme dans ces provocations ; ses déplacements oscillent donc toujours entre ces deux niveaux spatiaux bien distinctifs : la famille aux règles bien établies (le foyer ou la maison) et le groupe social informel (bande de copains ou de voyous). L'enjeu de chaque récit est donc fondé sur ces allers et retours toujours imprévisibles où, à force de sortir d'un lieu et à force d'y revenir, Pialat montre à chaque fois et à chaque nouvelle séquence filmique, que la narration se construit sur l'opposition subtile « *dedans / dehors* », opposition sur laquelle nous allons nous pencher à présent.

c). Dedans / dehors : déviations narratives

L'avancée de notre réflexion nous permet à présent d'affirmer que la narration filmique chez Pialat s'organise sur les déplacements des personnages : mouvements physiques au sein même de la scène, du cadre et du plan, exclusion(s) et intrusion(s) au sein du groupe social, allers et retours entre l'espace familial et communautaire. Ces idées phares

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 89.

résumées ici en quelques phrases, mettent en avant les enjeux fondamentaux de ce cinéma où le personnage, toujours en décalage entre divers lieux et espaces sociaux (dans lesquels il a du mal à vivre et à rester), parvient à créer par son corps et ses déplacements, la narration du film tout entier.

Sur le fil du rasoir, entre deux portes, toujours en voyage et plus ou moins proche du foyer familial ou de l'espace communautaire qui l'accueille, à la fois exclu et intrus, naviguant et errant, seul ou accompagné, « ailleurs » et « ici », « ici » et « ailleurs », le personnage, toujours instable, parvient à générer, par ses déplacements physiques, le récit filmique. Cette instabilité et ce manque de clarté par rapport à l'espace devient donc une véritable source de création.

Etre « dedans » ou « dehors », dans un lieu ou dans un espace social : le déplacement du personnage 'pialatien' semble se situer dans cette différence de vocabulaire qui est surtout une différence de points de vue et de placement au sein de la narration filmique.

Dedans ou dehors : le personnage chez Pialat ne choisit pas. Il vit les deux situations et assume plus ou moins les conséquences de cette instabilité permanente ; l'espace devient du coup le carrefour et l'enjeu des situations vécues par ces personnages.

Au centre des déplacements, cet espace filmique prend de l'ampleur, de la consistance et de la vie à partir du moment où les corps en déplacement, décident d'envahir les différents lieux de l'histoire qui subira donc de nouvelles déviations. L'espace devient un personnage à part entière dans la mesure où il est le lieu de toutes les tensions et de toutes les orientations physiques prises par les personnages. Dans cet espace on ne fait pas que *passer* ; on bouge, on erre et surtout on se distingue par rapport à l'autre de plusieurs manières. En effet, chez Pialat, l'espace prend de l'importance et devient un atout narratif dès lors que les personnages l'utilisent pour prouver ou pour marquer leur(s) positionnement(s) par rapport au reste du groupe.

En ce sens, l'espace chez Pialat prend plusieurs formes et une distinction majeure apparaît et doit être relevée entre l'« espace » et le « lieu ».

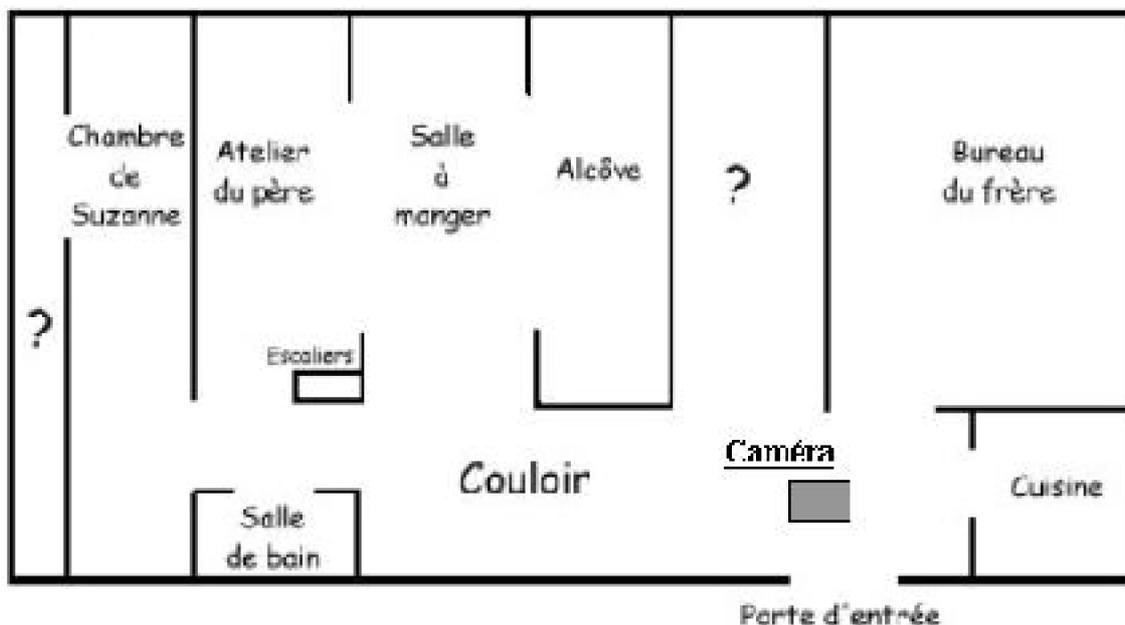
Partir, revenir, se positionner dans un lieu ou s'en écarter, s'affirmer ou non dans un espace social... voyons comment l'appartement (dans le film *A nos amours*) peut structurer les relations des personnages, non seulement en le considérant comme un lieu mais également comme un espace social.

Commençons donc par l'hypothèse suivante : l'appartement est lieu (*physique*) mais aussi un espace (*narratif*).³⁴⁸

Voyons aussi comment la distinction proposée, situe les personnages dans leurs rapports les uns par rapport aux autres, dans le sens où cet appartement est non seulement un ensemble de pièces où vivent ces personnages mais également un espace familial constitué de plusieurs types de relations humaines.

³⁴⁸ Cette distinction et le reste de notre progression relative au traitement de l'espace dans le film *A nos amours*, trouvent essentiellement leurs sources et leurs appuis sur les réflexions d'André Gardies. André Gardies, « Le lieu et l'espace » in *L'Espace au cinéma*, Editions Klincksieck, Paris, 1993, pp. 69-72.

L'appartement en question est un lieu très vaste que le réalisateur nous présente dès le début du film grâce à un panoramique horizontal et circulaire (à 360°). Revoyons à nouveau le plan de ce lieu assez vaste, que nous avons déjà présenté, auparavant.



Grâce à ce mouvement de caméra circulaire (un plan-séquence), les pièces défilent sous nos yeux une par une ; Suzanne nous oriente dans ce lieu où beaucoup de personnes se croisent. Comme nous le notions lors d'une analyse précédente, notre déplacement spectatorial au sein de l'appartement sera géré et accompagné par Suzanne. Où elle ira, nous irons et jamais nous n'épouserons un autre regard ni un autre corps dans notre parcours de spectateur. Parce que ce film (plus que les autres) est morcelé et construit sur la succession de plusieurs espaces qui n'ont *aucun rapport* les uns avec les autres (cf. chap. 1.b / troisième partie), l'auteur semble vouloir rattacher le spectateur à un *personnage-guide* qui tiendra le rôle du « passeur » dans une narration éclatée plus facile alors à *reconstituer* pour lui.

Parce que l'appartement est très grand et parce que toutes les pièces communiquent les unes avec les autres - non seulement elles communiquent les unes avec les autres mais en plus, le personnage est souvent obligé de passer dans une pièce intermédiaire et donc de rencontrer un autre personnage, pour pouvoir accéder à un autre endroit de l'appartement -, le corps de Suzanne est un guide important dans notre cheminement. Toutes les pièces communiquent sans réelle séparation entre elles ; cette construction spatiale va jouer un rôle important dans le type de rapports que les membres de la famille vont entretenir. Les personnages vont forcément se croiser et se percuter davantage à cause de cette absence de frontières protectrices et garantes d'une intimité qui n'existera donc plus. C'est à cette condition que l'on parlera davantage d'« espace social (familial) » que d'« espace physique » proprement dit.

L'organisation spatiale du film est scindée en deux parties : l'avant et l'après « départ du père », soit la première et seconde partie du film.

Avant le départ du père, lorsqu'il est encore le *maître des lieux* et le garant d'une

certaine *discipline familiale*, tous les personnages du film ont leur territoire ; leur espace de vie personnel est difficile à transgresser.

Il y a tout d'abord la chambre de Suzanne, espace intime dans lequel elle reçoit ses copains ; le père et le frère ne rentreront jamais, comme en témoigne la scène où le père la surprend au lit avec une amie en train de rigoler. Il reste à la porte et on ne voit que sa tête. En plaisantant, il demandera à sa fille si elle ne veut pas qu'il vienne dans le lit avec elles.

Il y a le lieu du père, l'atelier de fourrure, où il exerce son métier. Il est l'ordre, la loi et se fait respecter comme le montre la scène où il gifle Suzanne devant ses ouvriers alors que cette dernière voulait lui demander l'autorisation de sortir au cinéma avec des copains qu'elle avait apparemment déjà invités à la maison sans le prévenir.

Le frère a son bureau. Enfermé pendant des heures et aspiré par sa passion pour l'écriture, il n'en sort jamais au grand désespoir de sa mère qui voudrait le voir plus souvent et à l'heure pour le souper.

La mère, quant à elle, investit l'appartement dans son intégralité. Elle *navigue* de pièces en pièces *sans aucun problème*. Elle fait à manger dans la cuisine, elle range la salle à manger, fouille dans les affaires de Suzanne, etc.

Le dernier lieu qui appartient un peu à tout le monde (y compris aux gens extérieurs) est la salle à manger. C'est le lieu de la rencontre, de la confrontation, des règlements de comptes entre plusieurs personnages. Dès qu'une dispute démarre dans une autre partie de l'appartement, elle se déplace toujours vers cette pièce pour la conclusion de l'altercation.

L'enjeu de cette organisation spatiale tient au fait qu'à tout moment, un personnage peut investir le territoire de l'autre ; mais tant que le père sera présent, cela ne sera jamais le cas. Ainsi, Roger dit à son fils qu'il a lu en cachette ses écrits après avoir fouillé dans son bureau. La mère jettera une robe de sa fille après avoir fouillé dans sa chambre. Le père entre dans la chambre de sa fille et cette dernière vient l'affronter verbalement dans son atelier. Tous ces écarts ne posent pas vraiment problème, du moins tant que le père est encore là.

Si tous les personnages ont tous leur propre territoire, ils ne se mettront pas à l'abri du regard de l'autre. L'appartement est donc un lieu où l'on s'espionne, où l'on se guette, où l'on se teste. L'appartement devient vite un lieu étouffant où la proximité des corps engendre des situations explosives à partir desquelles peuvent naître les traits du récit.

L'espace devient très vite *inhabitable*, mais toutefois vivable tant que le père règne et gère les positions de chacun. Tant que le père est là, chacun a sa place dans l'appartement ce qui nous amène à proposer le schéma suivant :³⁴⁹

E (Espace) familial \cap L (Lieu) appartement⁵⁴

³⁴⁹ Même si un extrait (emprunté à l'étude d'André Gardies dans son ouvrage *L'Espace au cinéma*) aiguillera notre réflexion et le sens des signes présents dans nos futurs schémas (cf. pp. 513-515), notons toutefois immédiatement, que le symbole « \cap » est synonyme de « jonction » et à l'inverse, « \square » est quant à lui synonyme de « disjonction » de deux éléments.

Tant que le père est là, l'ordre et une certaine cohérence règnent au sein de l'appartement. Il y a une totale « conjonction » entre l'espace (familial) et le lieu (physique). Au début du film, être dans la famille, en faire partie, c'est être physiquement dans l'appartement, à sa place et l'inverse est vrai aussi, bien évidemment.

Le développement qui va suivre va nous orienter, comme on peut s'en douter, sur la destruction de cet équilibre entre l'espace et le lieu, équilibre qui tenait essentiellement au poids et à la présence autoritaire de Roger, le père. Ce dernier était, avant son départ, un *corps-pivot* sur lequel s'appuyaient tous les autres membres de la famille.

En analysant précisément l'évolution des rapports que chaque sujet va entretenir avec le lieu, nous allons voir quelles relations avec l'espace en découlent ; car, le lieu physique de l'appartement va vite devenir (et ce dès le départ du père) un espace social où les enjeux d'une vie en collectivité entre personnes d'une même famille, vont conditionner et créer chaque nouvelle phase du récit. « Vivre dans un lieu », c'est aussi « vivre dans un espace (qui plus est familial) » et « vivre dans cet espace » c'est aussi « vivre dans un lieu physique » : cette réciprocité se vérifiera dès que le père décidera de quitter les autres membres de la famille.

Le père incarne avant tout, de par sa corpulence et de par sa voix, la loi.

Il essaie de faire respecter l'ordre dans ce vaste appartement mais, c'est brutalement qu'il annonce à sa fille son départ. Mais l'annonce de ce départ n'intervient pas à n'importe quel moment : il dit à sa fille qu'il part le même soir où il la giflera sans pouvoir l'empêcher de sortir alors qu'il lui avait interdit de le faire. Le père échoue dans son rôle paternel et il annonce le soir même sa volonté de fuir. Il décide donc de quitter l'appartement et le cercle familial à un moment où il semble ne plus pouvoir maîtriser l'espace familial (social). L'autorité lui fait défaut ; mais est-ce seulement pour cette raison qu'il décide de partir ? Nous n'en saurons rien car la cause est, une fois de plus, absente. Il refuse le combat et préfère la fuite, comme beaucoup d'autres personnages de films de l'auteur si l'on s'en réfère à l'un de nos chapitres précédents.

Son schéma est donc le suivant :



Le père (« S », le sujet) est à l'intérieur de la famille (il en fait partie) au départ, pour s'en exclure à la fin du film.

Le schéma de son parcours est donc représenté ci-dessus ; il pourrait évoluer et être différent si l'on considérait ou si l'on schématisait également son retour momentané à la toute fin du film (lorsqu'il reviendra régler ses comptes). Revenir, pour Roger et pour le cinéaste (car comme nous l'avons déjà vu, c'est aussi le réalisateur qui revient au milieu de ses acteurs), c'est avant tout déstabiliser l'entourage et créer une nouvelle orientation narrative de manière à ce que le récit dévie sur une voie imprévue. L'énergie de la création se situe dans cette irruption extérieure et inattendue où le corps devient un objet indésirable mais *force vive* au sein de la scène. Réapparaître sans prévenir, c'est avant tout parier sur l'émergence d'une nouvelle source créatrice émanant d'un corps

dérangeant, expulsif et certes *expulsable* à tout moment.

« Le père est revenu pour que plus rien de tout cela ne tourne rond : littéralement, il est là pour « emmerder » le monde. L'emmerdeur se définit ainsi par sa position : un père qui s'installe posément au centre de la table mais qui vient directement d'ailleurs, de la marge. Il peut tout dire puisqu'il est délié de son contrat de famille. L'emmerdeur se définit également par la manière même dont il fait irruption : les mains vides, sans prévenir, et la langue bien pendue. Un irruption qui déstabilise absolument tout le repas : les convives gardent longtemps bouche bée avant de réagir. Mais quand la réaction enchaîne sur la stupeur, la violence éclate : cris, gifles, sommations, bousculades, insultes. Chacun improvise alors sa haine, et celle-ci, comme tous les affects dans les films de Pialat, apparaît à vif. La « position » et la « manière » de l'emmerdeur situent très exactement la scène entre le centre et la marge, entre la stupeur passive et la réaction en chaîne, quelque part entre l'oeil du cyclone et sa dépression périphérique. Cette séquence révèle la nécessité vitale qu'éprouve Pialat à emmerder son monde. C'est ainsi qu'il trouve sa place : le marginal du centre du cinéma français ; c'est ainsi qu'il procède méthodiquement : par une sorte de déstabilisation têtue de tous ceux qui l'entourent. »³⁵⁰

Il repartira vite et ne fera qu'une apparition sans intégration réelle, ni avec l'espace social (l'assemblée composée d'amis et des autres membres de la famille) ni avec les lieux d'où il sera assez rapidement expulsé par sa femme.

Au cours de ce repas final, il tente une dernière fois de s'imposer en voulant à nouveau gérer l'espace comme il le fit quelques mois auparavant alors qu'il était encore *maître* des lieux. Il demande sèchement à sa femme de retourner dans sa cuisine ; il demande à Suzanne dans quel camp elle se positionne et finalement il réaffirme sa position d'homme solitaire face « à tout ce beau monde » comme il le dira lui-même. Mais, sa femme refusera d'aller dans sa cuisine et le fera partir alors que Suzanne, quant à elle, ne choisira pas son camp. Il échoue dans cette tentative de vouloir à nouveau montrer qu'il est encore *chez lui*, donc il est obligé de partir comme il est arrivé.

En quittant les lieux, le père quitte l'espace social dénoncé. Il est donc finalement et définitivement « disjoint » de l'espace et du lieu, car en quittant le lieu physique de l'appartement, il s'exclut de lui-même de la famille.

Nous ne pouvons poursuivre plus en avant sur ces notions théoriques de « disjonction » et de « conjonction » sans préciser encore une fois que, tout notre développement sur les enjeux narratifs liés au travail sur l'espace filmique, est fondé sur les réflexions d'André Gardies.

Les relations entre le « Sujet et » son « Espace » sont abordées dans son ouvrage intitulé *L'Espace au cinéma*, comme en témoigne ce long extrait, sur lequel s'appuie l'ensemble de notre raisonnement.

« Si, dans son acceptation la plus courante, la fable du récit semble être au premier abord une affaire d'hommes (ou de figures anthropomorphisées, ce qui

³⁵⁰ Antoine de Baecque, « L'emmerdeur (Pialat) » in *Vertigo n°15 - Le corps exposé -*, Editions Jean-Michel Place, 1996, p. 66.

revient au même), elle prend corps à partir d'une relation première, toujours présente, fût-ce en filigrane, entre le Sujet et l'Espace. L'un et l'autre, pour reprendre la terminologie greimassienne, sont en relation jonctive, elle-même se déclinant suivant les deux pôles contraires de la disjonction et de la conjonction. A partir de cette opposition nucléaire peuvent se développer diverses configurations narratives que je me propose maintenant d'analyser. A tout moment x du récit, le Sujet peut donc être soit disjoint de l'Espace, soit conjoint à lui, ce que je symboliserai (suivant l'usage sémiotique) ainsi :

Quatre récits minimaux sont alors

$$[(S \cup E)] ; [(S \cap E)]$$

envisageables, issus de cette bipartition : a) En situation initiale le Sujet est disjoint de l'Espace et, après transformation, il est, en position finale, conjoint à lui

$[(S \cup E)] \longrightarrow [(S \cap E)]$. b) Situation inverse : de conjoint à

l'initiale, le Sujet se retrouve, en situation finale, disjoint de l'Espace

$[(S \cap E)] \longrightarrow [(S \cup E)]$. Dans les deux cas la fin du récit

coïncide avec l'émergence d'un état d'équilibre différent de celui qui prévalait au début. Si l'on suppose au contraire un retour à l'équilibre initial, deux autres récits minimaux sont possibles : c) Disjoint de l'Espace d'abord, à la suite d'un déséquilibre, le Sujet se trouve conjoint à lui, avant de retrouver la disjonction de départ

$[(S \cup E)] \longrightarrow [(S \cap E)] \longrightarrow [(S \cup E)]$

Cette formulation abstraite et probablement peu « parlante » décrit en fait des « sujets » de scénario archétypiques ; c'est par exemple le thème de l'erreur judiciaire : un homme libre se retrouve en prison avant que, son innocence reconnue, il recouvre la liberté. d) Situation inverse : de conjoint d'abord, le Sujet passe par un stade de disjonction avant de retrouver la conjonction initiale

$[(S \cap E)] \longrightarrow [(S \cup E)] \longrightarrow [(S \cap E)]$. On

reconnaîtra là le thème fort convenu du retour du fils prodigue. Sur la base de ces quatre situations-types (qui, je le rappelle, ne visent qu'à décrire des récits minimaux) pourra s'élaborer, avec l'introduction de nouveaux paramètres, une plus grande complexité, en ce sens plus fidèle à l'expérience que nous avons généralement des récits. Cependant, au préalable, je crois nécessaire de m'attarder sur les termes de « disjonction » et « conjonction », déjà évoqués au chapitre sur la topographie mais qui appellent des précisions nouvelles dès lors qu'ils prennent en compte le Sujet. Comment comprendre une expression comme « un Sujet en conjonction avec l'Espace » ? Un premier sens, d'évidence, renvoie à un rapport d'inclusion physique (le Sujet disjoint étant à l'inverse en situation d'exclusion : ce qui ne manque pas de se produire si, au moment de rentrer chez moi, je m'aperçois que j'ai égaré les clés de mon appartement). Cependant, comme dirait M. Dupont, la nature humaine est plus complexe (et le Sujet, ne l'oublions pas, a quelque chose à voir avec l'humain). Chacun sait d'expérience

que l'inclusion physique ne suffit pas à établir une conjonction ; je puis être physiquement présent dans un lieu ou un espace et dans le même temps m'en sentir exclu (c'est là une raison de plus pour ne pas réduire l'espace à sa seule dimension physique). La conjonction suppose certes un rapport d'inclusion physique mais aussi et surtout le partage avec le Sujet, des valeurs attachées à l'espace (que celles-ci prennent la forme de prescriptions diverses ou d'une axiologie). N'est-ce pas là toute la question de l'intégration dont on entendait quelque peu parler ces temps-ci ? En somme, celle-ci serait une conjonction pleinement achevée. »³⁵¹

Le parcours de Suzanne et les relations qu'elle entretient avec l'appartement sont beaucoup plus chaotiques et beaucoup moins tranchés par rapport à ce que nous avons pu étudier avec le père ; mais pour autant et pour reprendre une formule empruntée à André Gardies, « sa conjonction avec l'espace n'est pas pleinement achevée ».

Cette instabilité va être à l'origine de la diversité et de la construction narratives.

Ces allers et retours vont stimuler un récit qui présentera donc un personnage constamment errant ou indécis vis-à-vis de l'appartement et du noyau familial.

Au départ, tant que son père sera présent, Suzanne apparaîtra comme une personne plutôt heureuse. Elle invite des amis chez elle, chose qu'elle ne reproduira plus dès lors que son frère reprendra le *commandement* de la maison.

Dès que son père part du foyer, elle rentre dans un cercle vicieux. Elle sort et rentre tard le soir et plus elle le fait, plus elle le paie. Son frère la bat car il ne supporte pas cette attitude qui échappe à son autorité ; la jouissance de l'adolescence, le sexe, la fête avec des copains à l'extérieur (hors de l'appartement), puis le moment où il faut bien rentrer à la maison pour affronter la violence de Robert, sont le cercle vicieux dans lequel Suzanne se noie.

Elle ne cesse de faire la navette entre l'appartement et l'extérieur et c'est en fait cette liberté et le fait qu'elle n'appartient plus vraiment au cercle ni à l'espace familial qui déplaît fortement au frère et à la mère. Elle ne se positionne pas clairement ; solitaire, elle ne choisit pas de camp et elle prouve mieux que quiconque, par ses déplacements, que l'on peut être présent dans un lieu (en l'occurrence dans l'appartement) sans pour autant faire partie du groupe social qui l'identifie (la famille).

A aucun moment, on ne verra le frère et la mère en dehors de cet appartement.

Ceci montre combien ils sont rattachés à ce lieu et à l'espace familial, qu'il veule, coûte que coûte préserver. Les deux seuls personnages que l'on verra hors de l'appartement (lors du voyage vers l'aéroport) seront Suzanne et son père qui ont, à un moment donné, décidé de prendre leur distance avec le groupe (familial).

Suzanne décidera de se marier et de quitter l'appartement dès qu'elle ne pourra plus supporter les affrontements physiques et violents vécus avec son frère. Trop malheureuse entre ces deux espaces, entre l'intérieur et l'extérieur, lorsqu'un espace ne fera plus *tampon* sur l'autre, elle choisira de fuir (pension, mariage et voyage aux Etats-Unis).

Son parcours global serait le suivant :

³⁵¹ André Gardies, « Les opérations élémentaires » in *L'Espace au cinéma*, op. cit., pp. 150-151.

$$S \cap E \longrightarrow S \cup E$$

Certes elle quitte le foyer familial et les membres qui le composent donc elle s'exclut volontairement des lieux et vice et versa ; mais notons que le récit est structuré sur ses allers et retours, hors et au sein de l'appartement, qu'elle quittera ou réintégrera après ses fêtes à l'extérieur.

Donc, à un autre niveau et de manière plus précise, son parcours pourrait être également celui-ci :

$$S \cap E \longrightarrow S \cup E \longrightarrow S \cap E \longrightarrow S \cup E \text{ etc. etc.}$$

Au départ, Suzanne est bien ancrée dans l'appartement et dans le cercle familial mais dès que père s'en va, elle rentre et sort constamment de l'appartement et de ce fait, se détache du groupe, au grand désespoir de son frère qui ne supportera pas ces mouvements impossibles à maîtriser.

Mais Suzanne fuit en quittant l'espace familial (elle vit toujours dans l'appartement, du moins, seul son corps revient) alors que le père a fui, quant à lui, en quittant les lieux (physiques) de l'appartement. Leur fuite est différente. L'une fuit un esprit, un cadre de vie, une famille, un groupe ; l'autre fuit les lieux et par conséquent les personnes qui y vivent. En fuyant les lieux, elle s'écarte aussi et par conséquent de la famille.

Mais il faut noter que quoi qu'il en soit, elle quittera définitivement les lieux et la famille en partant aux Etats-Unis à la fin du film. Son schéma se termine donc bien par cette formule, comme son père d'ailleurs : $S \square E$.

Contrairement au père et à Suzanne, Robert, le fils, ne cherche à aucun moment à fuir l'espace familial (car c'est lui qui le compose ou qui prétend en être à sa tête).

Sa position est ferme et contraire à celle de Suzanne qui oscille entre deux univers. Lui, cherche avant tout à maîtriser l'espace familial même s'il doit employer la force. Dès que le père prend la fuite, il prend le rôle du chef de famille, du moins il se l'attribue et se permet de frapper sa soeur pour lui faire accepter les nouvelles règles familiales. Dès qu'il prend la direction du groupe, plus personne (aucun ami) ne viendra dans l'appartement. L'espace est coupé du monde extérieur et la famille sombre dans la solitude, l'hystérie et les bagarres. Seul avec sa mère, il tentera de préserver ce qui reste de cette famille estropiée par le départ du père. Son rôle est important car comme il le dira à Jean-Pierre, le mari de Suzanne : d'habitude, il ne reçoit pas les copains de sa soeur et préfère les accueillir dans le couloir. Assis et protégé derrière son bureau, il en impose et affirme sa position de décideur en ce qui concerne l'avenir et les fréquentations de Suzanne, comme en témoigne justement la scène où il recevra exceptionnellement le futur mari de la jeune fille. Il le teste, reste assis sur son fauteuil et réaffirme qu'il veut (plus que tout) non pas le bonheur de sa soeur mais celui de sa mère, tombée dans une grave dépression nerveuse.

Son parcours est le suivant :



Ce schéma montre qu'il reste dans l'appartement et dans l'espace familial jusqu'à la fin mais, quelques paroles *ici et là* et la présentation d'une jeune femme à sa mère, nous font penser qu'il a peut-être, sans qu'on le sache vraiment, quitté lui aussi les lieux avec cette personne, laissant la mère seule dans l'appartement.

Comme on pourrait l'imaginer, son parcours pourrait alors être le suivant :



(à cause du mariage, peut-être...)

Le personnage de la mère est le plus attaché à l'appartement. A aucun moment, on ne la voit sortir de ce lieu. Elle y est du début à la fin et on imagine mal d'ailleurs son relogement dans un autre lieu - lorsque le père évoque furtivement lors de son retour imprévu, la renégociation du bail -.

Sa complicité avec son fils est forte ; tous deux essaient de préserver un certain équilibre familial. Elle est comme une sorte d'animal qui tourne dans sa cage ; repliée sur elle-même, elle vit dans la tristesse et le passé. On la verra souvent dans l'atelier de fourrure déserté par son mari. Son fort attachement à l'appartement est également révélé par le fait qu'elle accompagne toujours les personnes qui arrivent ou repartent du lieu. Elle est le *corps-passeur* au sein des lieux.

Elle fait le lien physique entre l'ailleurs (l'extérieur) et l'intérieur (l'appartement).

Son parcours est clair et sans surprise ni perspective de changement :



Elle est et reste définitivement dans l'appartement, *jusqu'au bout* ; elle sera la seule à garder cette position.

Afin de résumer ces différences à établir entre le lieu et l'espace ou entre l'appartement et le groupe social, considérons à présent les schémas topographiques suivants

Premier niveau / l'appartement en tant que lieu :

—

Au départ, avant le départ de



Roger, tout le monde est à sa place. Tout le monde est présent dans le lieu de l'appartement. La famille (le groupe social) est soudée et unie.

—
Schéma

n°2

Après



le départ du père (vers une destination et pour des raisons inconnues), et à la fin du film, seuls cet homme et sa fille partiront de l'appartement. Restent le frère (Robert) et la mère (Betty). Voyons à présent le second niveau.

Deuxième niveau / l'appartement en tant qu'espace (familial) :

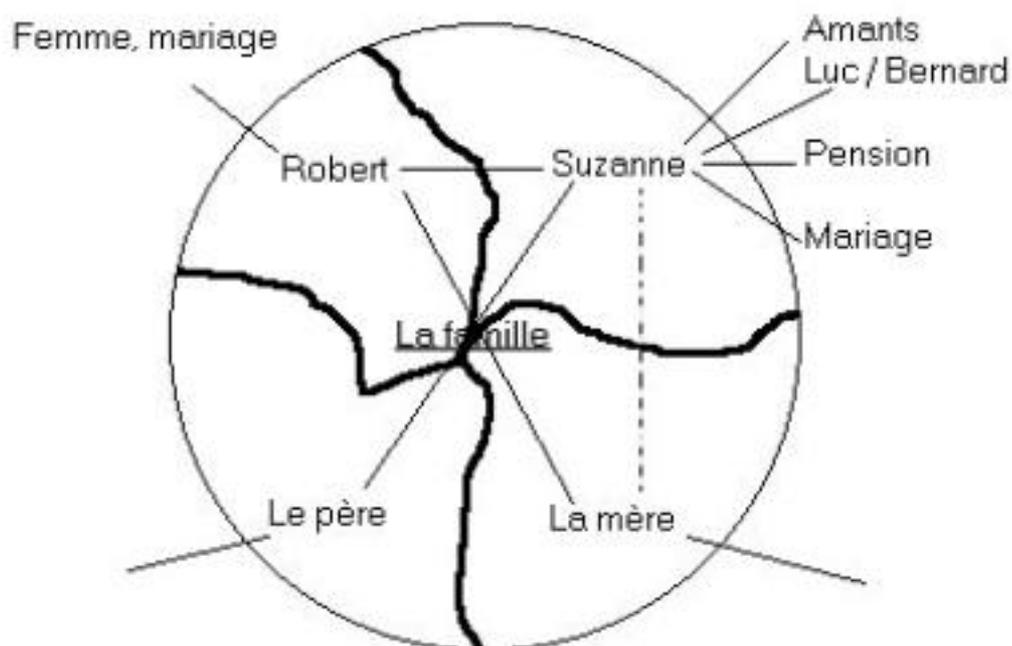
—
Schéma n°1

Au tout



début et avant la fracture, chacun est un membre à part entière et constitutif du groupe « famille ».

—
Schéma n°2



Après le départ du père, la famille se fissure.

Suzanne se déplace au sein de différents groupes sociaux et revient toujours dans l'appartement sans pour autant faire partie de la famille, preuve alors qu'on peut être dans un lieu sans pour autant intégrer le groupe social assimilé à ce lieu.

Le père retrouve un groupe social inconnu. En revanche, dès qu'il quitte l'appartement (autrement dit le lieu), il quitte de fait le groupe « famille » dont il s'évince volontairement.

Le frère reste l'un des pôles majeurs du groupe familial qu'il tente de préserver mais à la fin on peut le soupçonner de s'en écarter pour fonder sa propre famille avec sa femme qui apparaît à ses côtés lors du repas final.

La mère est elle aussi exclue du groupe puisqu'il n'y a plus de famille. En effet, elle ne peut pas être une famille à elle toute seule. Elle subit les départs des uns et des autres et reste finalement et définitivement seule.

Mais si la famille éclate, de nouveaux rapports naissent entre les personnages.

On constate en tous les cas que Suzanne entretient des rapports plus étroits avec son père et surtout son frère qui, *jusque là*, la battait. Il la touche, la sent et lui montre physiquement et aux yeux de tout le monde, qu'il l'aime. Il éprouve même de la jalousie envers Jean-Pierre, le propre mari de Suzanne. « *Touche pas à ma soeur !* » lui dira-t-il devant une assemblée stupéfaite par cette réaction inattendue. Il demandera même à sa soeur avec quel homme de l'assemblée elle compte coucher après le repas. Son beau-frère, présent autour de la table, soulignera « *les rapports archaïques* » qui existent entre les deux personnages.

Les nouveaux rapports que Suzanne entretiendra avec sa mère seront assez ambigus, entre ignorance et distance, en tout états de cause, difficiles à cerner.

Enfin, cette situation désespérée, résultat du départ de Roger, mettra en place de nouvelles relations très fortes entre Betty et son fils. Ils seront tous les deux *accrochés l'un à l'autre*, solidaires, violents et plus que jamais inséparables, même jusqu'au bout. Robert ira même jusqu'à demander à sa femme comment elle trouve sa mère. « ***Regarde ma mère, elle est belle, n'est-ce pas ?*** »

Que ce soit la violence (beaucoup plus présente) ou l'amour, ce personnage ne connaît pas le juste milieu ; c'est un personnage excessif qui rentre immédiatement dans un circuit de relations intimes et non plus sociales avec les êtres qu'il côtoie. La notion de territoire n'existe pas avec lui.³⁵² Il aspire l'autre, le dévore et se fait dévorer ; son visage est la meilleure expression de cette *dévoration* de l'intérieur. Le visage de Robert est un visage défait, terme employé par Jacques Aumont qui pense que :

³⁵² Le sociologue Edward T. Hall a étudié le système de territorialité chez les animaux, pour pouvoir ensuite le comprendre chez l'homme. Mais plus encore, il s'est appliqué à traiter les diverses distances qui existent chez l'être humain. Suivant les cultures, les hommes mettent en place différents « systèmes proxémiques » qui gèrent en fait leurs relations physiques et communicationnelles au sein du groupe social. Nous ne rentrerons pas dans cette analyse mais renvoyons le lecteur à son ouvrage intitulé *La Dimension cachée*. Edward T. Hall, *La Dimension cachée*, Editions du Seuil, Collection Points Essais, Paris, 1971.

« **le dé-visage advient sous le visage, le nécrose, le gangrène, le ruine.** »³⁵³

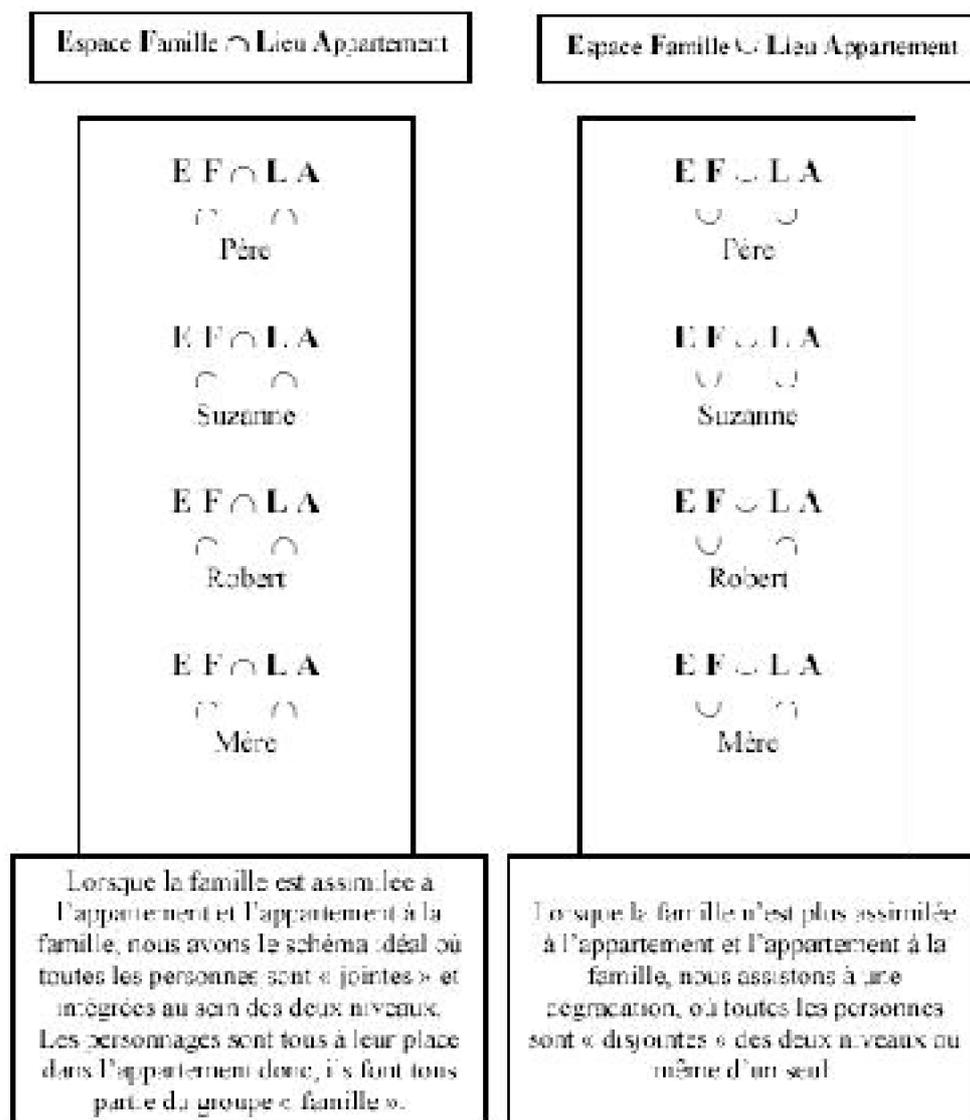
Le visage désagrégé de Robert est « *une dévoration par l'intérieur* »³⁵⁴, une « implosion » *silencieuse* qui deviendra « explosion » *bruyante* lorsqu'il se défoulera sur sa soeur.

On comprend alors que les relations entre les personnages évoluent, s'enveniment ou s'améliorent selon leur présence ou leur absence au sein du lieu (l'appartement) mais également au sein de l'espace social (la famille).

Comme le montrent ces deux schémas ci-dessous, faire partie de la famille, c'est avant tout être présent dans l'appartement avec les autres ; c'est du moins le message que veut transmettre Robert à sa soeur en la malmenant physiquement lors de ses retours tardifs au sein du foyer. S'écarter du lieu, c'est aussi se désolidariser du groupe et Suzanne paiera le prix (fort).

³⁵³ Jacques Aumont, « Le dé-visage sous le visage » in *Du visage au cinéma*, op. cit., p. 160.

³⁵⁴ Ibid.



Ces deux schémas montrent que *la situation idéale* est celle où les personnages sont présents à la fois dans le lieu et dans l'espace. Cette situation a existé tant que le père a été là ; en revanche, elle explose (au départ du père) lorsque les personnages se dissocient du lieu ou de l'espace (voire des deux), ce qui sera le cas pour Roger (le père). Suzanne quant à elle, s'écarte du groupe (de l'espace social) en s'écartant du lieu (de l'appartement). Elle s'en écartera définitivement et n'y reviendra plus (dans l'un ou l'autre) en partant pour les Etats-Unis. Le frère, s'écarte du lieu (en effet, il est impossible qu'il ne sorte pas du lieu même si on ne le voit jamais à l'extérieur) mais ne s'écarte jamais du groupe « famille » qu'il défend plus que tout, aux côtés de sa mère désespérée. A la fin, il sortira du groupe en se mariant et peut-être (sûrement) de l'appartement. La mère, enfin, reste présente dans l'appartement mais est exclue du groupe puisqu'il n'y a plus de groupe. Elle ne peut être un groupe à elle toute seule.

Cette étude montre que deux niveaux sont à distinguer : le lieu et l'espace.

A nos amours en est le parfait exemple. Etre dans le lieu ne signifie pas

obligatoirement être dans le cercle humain (Suzanne) et vice et versa (Robert son frère).

L'enjeu de la construction narrative chez Pialat semble se situer ici-même ; à savoir qu'un personnage se détache du groupe social auquel il est voué et affirme son indépendance en se déplaçant hors du lieu ou hors du groupe. Certains, à l'image du père dans *A nos amours*, choisissent les deux exclusions.

On remarquera ainsi que Donissan (*Sous le soleil de Satan*) ne rentre pas dans le moule diocésain alors qu'il fait bien partie physiquement d'une paroisse.

Dans *L'Enfance nue*, l'enfant s'échappe constamment du lieu dans lequel il vit (la fugue) pour montrer sa non-appartenance au groupe social imposé.

Loulou n'a pas d'appartement avant de rencontrer Nelly mais il fait partie d'une bande avec qui il erre nuit et jour. Tout l'enjeu du film sera fondé sur cette errance entre deux situations. Ainsi, Nelly tentera de lui offrir un lieu à lui, à eux deux (l'appartement qu'elle loue) pour qu'il coupe tout lien avec ses copains. La vie à deux dans un nouvel endroit contre une vie de groupe construite sur la succession de lieux anonymes et transitoires : voilà ce à quoi aspire Nelly, voilà ce sur quoi se construit le fond de l'histoire.

Chaque film de l'auteur est donc composé sur ce décalage existant entre le lieu et le groupe social ; aucun personnage ne semble pouvoir vivre en harmonie dans les deux à la fois. Leurs déplacements violents et imprévus de l'un à l'autre, désignent à la fois leur mal être et leur instabilité. Leur corps n'est à l'aise nulle part. S'exclure, se désolidariser, fuir le lieu où l'on vit et le groupe auquel on devrait appartenir : les déplacements des personnages sont motivés par ces quelques idées. Et lorsque deux êtres se rencontrent dans un lieu, lorsque ce malaise devient trop fort pour pouvoir s'effacer, ce sont une fois de plus les corps qui explosent, qui se percutent et s'affrontent. Lorsque le corps n'est pas à sa place, soit dans le lieu, soit dans l'espace social désigné, et que la fuite n'est pas ou plus possible, le règlement de compte intervient comme pour mettre fin à une situation devenue invivable...c'est en partie ce que nous allons traiter à présent.

III.3 Dialogues de corps

a). A l'écoute du corps

Nous avons pu voir jusqu'à présent que le personnage chez Pialat entretenait des rapports au monde constamment placés sous le signe du « déplacement »³⁵⁵ ; ces relations sous forme d'allers et retours vis-à-vis du clan, de la communauté, de la famille ou de groupes sociaux sans cesse différents, sont, comme nous l'avons expliqué, à la base de la construction narrative. Ainsi, chaque personnage semble avoir des liens

³⁵⁵ Comme nous l'avons vu précédemment, les personnages principaux n'ont pas de logement ni de lieux personnels. Le corps leur appartient mais *il appartient surtout aux autres*. Il est constamment exposé, en mouvement autour des autres. L'enracinement n'existe pas...peut-être parce que ces personnages sont eux-mêmes *en manque de racines*, en manque de repères familiaux...

instables vis-à-vis des autres : « exclusion », « intrusion »...il ne sait trouver une place vraiment stable ou clairement définie au sein du groupe. Cette position complexe vis-à-vis du monde, enrichit indéniablement la personnalité de ce personnage, dont le corps est toujours entre deux feux ou entre deux lieux, ne semblant pouvoir trouver d'identité que dans des relations violentes et dévastatrices (disons intenses) vis-à-vis de celui ou ceux qui se trouve(nt) en face de lui.

L'« identité » : il s'agit bien de cela. Le personnage 'pialatien' peut-il exister par lui-même et pour lui-même, sans le regard et la présence des autres ?

C'est dans cette mise en décalage du corps vis-à-vis du groupe social, qu'il parvient à trouver sa véritable raison d'exister (sa place dans un monde qui ne lui en réserve aucune *au départ*). C'est bien dans ce *problème identitaire* que le personnage parvient non pas à se constituer (en tant qu'être humain) mais à *constituer* le récit.

Etre avec l'autre, contre l'autre ; le chercher ou l'éviter, le percuter ou le tester... autant d'idées phares qui nous font croire que le personnage chez Pialat n'existe ou n'a de véritable raison d'exister que lorsqu'il est en conflit ou *simplement* en dissonance avec l'autre.

Mais quelle est la véritable origine ou cause de cette dissonance ? Faut-il de pouvoir pour l'instant apporter de réponse fiable à cette question, disons que sa véritable consistance en tant qu'individu vient de ce rapport délicat qu'il entretiendra avec le lieu physique et l'espace social dans lesquels il se trouve. Sa seule raison de *conquérir l'espace* se situe dans l'idée (pessimiste mais tellement fructueuse pour la narration) que le départ précipité du corps succèdera toujours à son arrivée imprévue.

En porte-à-faux avec son milieu, le personnage trouve au plus profond de son corps, le moyen de s'exprimer et de prouver sans cesse son existence aux autres.

Ce corps devient alors le moyen pour le personnage de mettre à jour, ses sentiments ou son *mal-être* supportés ; il devient le moyen *de passer vers l'extérieur*, de dialoguer avec son entourage, de mettre à nu certains *lieux cachés, profonds et intimes* de son être. Détaché du monde et donc par conséquent, face à lui-même, le personnage 'pialatien' ne peut trouver sa voie ou sa véritable raison d'être dans sa solitude.

La question pourrait donc être celle-ci : a-t-il vraiment l'envie ou la capacité de définir lui-même le sens de sa propre vie ? Est-il vraiment *disposé à écouter son corps* (son âme et son intimité profonde) qui pourrait lui (nous) apporter les réponses ou du moins des éléments explicatifs quant au sens de sa quête et de ses déplacements ?

Il suffit d'*analyser* les personnages pour comprendre qu'ils n'ont ni la force ni l'envie de faire le point sur leur vie ou encore de se projeter dans leur avenir. Mangin (*Police*) dira qu'il préfère se contenter de sa vie plutôt que d'en imaginer une autre. Van Gogh semble attendre la fin sans vouloir envisager un quelconque avenir qui semble lui échapper depuis toujours (la réussite et la reconnaissance artistiques ne sont pas au rendez-vous et ne peuvent être provoqués). Loulou n'est pas capable de prouver à Nelly qu'il pourra être père ; il ne lui donne aucun signe car comme tous les autres, il se contente de vivre le moment présent sans jamais évoquer le futur. Il n'a de véritable existence qu'au sein du groupe de copains duquel il parvient à tirer son épingle du jeu en partant et en revenant

sans cesse. Seul avec Nelly, il fuit ses responsabilités et un avenir de couple qu'il ne maîtrise pas.

Toujours dépendant d'un autre, le personnage se fonde et se constitue en tant que qu'être filmique dès lors que son corps est *borné* (et en conflit) avec le reste du groupe dont il sera à chaque fois exclu ou (ré)intégré. La notion de temps (que ce soit dans l'analyse d'un passé ou d'un futur plus ou moins proche) échappe constamment au personnage qui vit au présent dans l'« ici et maintenant » (car le lieu où l'on peut s'évader n'existe pas non plus pour eux).

Avançons donc dans notre réflexion en admettant, peut-être de manière un peu hâtive, que l'échange physique, la relation avec l'autre, deviennent les éléments fondateurs de l'évolution du personnage et donc du récit (dès lors que l'on considère le corps du personnage comme principale matière constitutive ou comme première source d'émergence de la narration).

Ainsi, le corps est le langage du personnage qui *se positionne* physiquement dans le monde avant que toute psychologie ou histoire personnelle (vécu, discours, pensées, etc.) ne puissent s'imposer dans le milieu social en question.

Le corps réagit vite (sans réflexion préalable) comme pour répondre et exprimer une idée, un sentiment passionnel ou une situation que le personnage n'est apparemment pas capable d'exprimer autrement (par le langage verbal principalement).

Aucune parole ou disposition explicatives de la part du personnage ne viennent préparer ou donner un sens à un acte physique imprévisible et presque incontrôlé. Rien n'est préalablement *dit* au sujet des gestes outranciers de Jean vis-à-vis de Catherine ou concernant la gifle inattendue du père vis-à-vis de sa fille dans *A nos amours*.

Aux ellipses temporelles et événementielles, s'ajoutent des ellipses psychologiques relatives aux manques d'explications qui pourraient être attribuées à certaines attitudes physiques *instantanées*.

Le corps *reste* donc le langage prioritaire et *primaire* du personnage qui, dans la violence ou le sexe, tente de communiquer et de se recentrer par rapport aux autres.

Dans *Nous ne vieillirons pas ensemble*, Jean devient tendre avec Catherine lorsqu'une envie sexuelle fait surface. Dans *A nos amours*, Suzanne rigole après avoir fait l'amour et ses paroles laissent entrevoir une partie de plaisir *grandiose* (« *Quand j'y repense !* »). Dans *Loulou*, Nelly apprécie le côté bestial de son amant qui joue avec son corps, en se vautrant sur elle comme un animal *en rut*. Dans *Police*, comme nous l'avons déjà évoqué, Mangin se jette sur la stagiaire comme si une envie sexuelle devait être assouvie immédiatement, dans la voiture, sans préliminaires ou avances verbales qui pourraient préparer cet acte tant désiré sur le moment.

Tentons de savoir à présent si le personnage parvient à se recentrer par rapport à lui-même, c'est-à-dire à communiquer avec lui-même, au plus profond de sa propre intimité.

Si nous avons traduit jusqu'ici une *extériorisation bien visible* du corps au sein de la scène 'pialatienne', si nous avons vu que *l'expansion et l'étalement* du corps au sein du récit répondaient à une volonté de la part du personnage de se manifester afin de se

démarquer du groupe, l'*intériorisation* du personnage au plus profond de son corps, semble être une problématique intéressante à aborder ou du moins à mettre en rapport avec cette extériorisation relevée. En effet, plonger au plus profond de cette intimité pourrait peut-être nous donner des explications quant aux relations qu'il entretient avec l'extérieur (c'est-à-dire son entourage).

Pourquoi privilégier l'intimité du personnage et tenter de comprendre comment il peut être ou ne pas être à l'écoute de son propre corps ?³⁵⁶ Vouloir percer ce mystère et tenter de comprendre quels rapports le personnage entretient avec sa propre intimité, c'est imaginer pouvoir déceler l'origine de son rapport à l'autre, avec la société, avec le monde dont il semble avoir du mal à faire partie ; c'est imaginer pouvoir enfin comprendre quel est le véritable sens des déplacements de ce personnage tout au long de sa vie et non plus simplement au sein d'une scène et c'est pouvoir enfin saisir les causes de ses déplacements...ces causes derrière lesquelles nous courons depuis le départ et qui nous font encore tant défaut...

Visiter l'intimité du personnage reviendrait ainsi à déceler son histoire et le sens de cette histoire (*son ADN, le code génétique d'un vécu aux vertus explicatives*, la trace, la structure ou l'architecture secrètes de sa vie, etc.) et par conséquent à comprendre les motivations de ses déplacements.³⁵⁷

Dévoiler les mystères du corps, aller au plus profond de cette intimité physique, c'est aussi puiser et envisager *la planification, le codage, le formatage ou les secrets de la construction d'un être* dont l'avenir semble être (comme nous l'avons vu) tout tracé...*tout tracé*, car comme nous l'évoquions auparavant, le personnage 'pialatien' semble déjà *construit* et ses déplacements semblent déjà fondés ou guidés (*téléguidés de loin, de très loin par un personnage pourtant absent...*).³⁵⁸ La vie du personnage chez Pialat, n'a-t-elle rien d'autre comme solution que de suivre le sillon d'une destinée déjà écrite ? Puisse le corps nous apporter les origines d'une quête lointaine qui *fonde* ce personnage, tout en expliquant les relations qu'il entretient avec « l'autre ».

³⁵⁶ « Etre à l'écoute de son propre corps », n'est-ce pas entrevoir ou réaliser la démarche qui nous conduira à comprendre, gérer, assumer, son rapport à l'autre...se comprendre soi-même ou comprendre les mystères de sa propre intimité, n'est-ce pas se lancer dans une quête : celle de toute notre vie, celle qui n'aboutira peut-être jamais mais qui répondra à certaines questions que l'on se pose sur soi et les autres. Cette idée est, selon Marc Richir, à la base de toute réflexion sur le corps...savoir que son corps c'est, non seulement « soi-même » mais « à soi »... « être » son corps, « avoir » un corps, sont deux idées différentes et à distinguer dans toute étude phénoménologique (et psychanalytique). « C'est nous qui nous posons la question de notre corps, et non pas un « esprit » planant quelque part : ce point de départ est irréductible, et c'est depuis notre vie et notre être incarnés en corps que les questions métaphysiques peuvent acquérir un sens concret, légitime. En ce sens, l'articulation du problème du corps selon les axes de l'être et de l'avoir paraît déjà quelque peu forcée, tirillée entre un corps positif, mais opaque, que l'on posséderait comme un instrument plus ou moins bien adapté aux nécessités de l'existence, et un corps insaisissable, quasi transparent, que l'on serait le plus souvent sans s'en apercevoir - voir l'instrument parfait amenant à la transparence, et la transparence opacifiée par des infirmités ou des souffrances amenant à l'instrument. Cette division de la question en avoir et être laisserait échapper l'essentiel : l'expérience du corps se mouvant entre ces deux pôles. Toute la question est en effet, dans cette perspective, de savoir qui « a » ou « est » le corps, lequel est dès lors son corps, et pas celui d'un autre. Ce « qui », bien entendu, est « nous-mêmes ». Mais qui sommes-nous, nous-mêmes ? » Marc Richir, *Le Corps - Essai sur l'intériorité* -, Editions Hatier, Collection Optiques « philosophie », Paris, 1993, p. 6.

« Intériorité » et « extériorité » sont étroitement mêlées et raccourcissent ainsi le cheminement ou le parcours si secrets qui existent entre l'âme et le corps du personnage.

Entrons donc à présent dans les secrets d'un corps, qui nous révéleront, nous l'espérons, les causes et les explications *des mouvements extérieurs* rencontrés jusqu'ici au travers de nos différentes analyses. Sur quoi se fonde la vie du personnage 'pialatien' ? Qu'est-ce qui, finalement, *fonde* ce personnage dont les réactions physiques semblent être *déjà programmées et incrustées* dans un sillage dont il semble difficile voire impossible pour lui de se dégager ?

« Si on lit avec quelque attention les ouvrages théoriques de Kandinsky, on s'aperçoit que deux termes y interviennent sans cesse, concentrant sur eux tout le poids de l'analyse : ce sont ceux d'« intérieur » et d'« extérieur ». Le second grand écrit oint-Ligne-Plan, paru en 1926 à l'époque du Bauhaus, commence ainsi : « Tout phénomène peut être vécu de deux façons. Ces deux façons ne sont pas arbitrairement liées aux phénomènes - elles découlent de la nature des phénomènes, de deux de leurs propriétés : Extérieur-Intérieur. » (...) Que tout phénomène puisse être vécu de deux façons, extérieurement et intérieurement, c'est en tout cas ce dont nous faisons constamment l'expérience à propos d'un phénomène qui justement ne nous quitte jamais, à savoir notre propre corps. (...) »³⁵⁹

³⁵⁷ Michel Serres a évoqué le corps comme mémoire du monde et de la vie ; lire le corps ou envisager le corps comme « support », sont pour lui le moyens de comprendre, de percevoir les origines du monde. La nature (les volcans, les mers, etc.) ne créé-t-elle pas des signes, des marques qui, comme des hiéroglyphes, forment un langage plein de vie(s) ? Mais selon lui, notre société et notre culture ont (volontairement ?) oublié ce langage du corps où l'on considérerait alors ce corps comme un « support », c'est à dire un *lieu* où il est possible de lire l'histoire lointaine de l'être humain et de ses ancêtres. « *Ainsi que le corps et le monde, la vie se présente comme une immense mémoire dont la révolution technique d'aujourd'hui exploite la réserve, comme la précédente faisait des mines de charbon. Le temps s'y stabilise sur des rubans d'espace pliés ; l'espace s'y découpe et des emboîtements s'y réalisent comme si chaque protéine contre-mimait celle à laquelle elle s'adapte ; la matière elle-même a ces propriétés universelles de la vie et du corps. Dans les objets du monde comme chez les vivants se décèle une manière de connaître qui ressemble à nos postures corporelles, pleines de vie et plongées dans les choses, et à laquelle chercheront à ressembler nos arts. Les positions, premiers alphabets : Diderot appelait ces allures hiéroglyphes. (...) Car avant toute technique de stockage et de transport des signes, le corps demeure le premier support de la mémoire et de la transmission : écran ou parchemin archaïques, nous ne savons plus lire sur lui comme peuvent le faire nos amis sans écriture qui s'en servent comme nos ancêtres de la cire ou nous-mêmes du papier. Si je dominais cette lecture, je pourrais déchiffrer sur tes rides, comme à livre ouvert, ton histoire et ses tribulations, sur ta danse ton désir et sur les masques et statues de ta culture l'encyclopédie de ses découvertes. Mais nous avons perdu le corps support.* » Michel Serres, « La mémoire du corps, comme celle du monde et de la vie » in *Variations sur le corps*, Editions Le Pommier-Fayard, Collection Thèmes et variations, Paris, 1999, pp. 104-109.

³⁵⁸ On comprend que la question de l'identité du personnage principal se situe dans l'approche ou le lien qu'il choisira ou non de faire avec ce personnage énigmatique, inconnu ou mal-connu à la fois si loin et si proche de lui ; ce personnage 'pialatien' ne parvient pas à construire son identité librement c'est-à-dire seul, sans le poids du passé et d'un autre personnage extérieur qui nous intéressera plus particulièrement dans le chapitre suivant.

³⁵⁹ Michel Henry, « Intérieur / Extérieur : l'invisible et le visible » in *Voir l'invisible - sur Kandinsky -*, Editions François Bourin, Paris, 1988, pp. 14-25.

En s'intéressant à Kandinsky, Michel Henry met avant une réflexion sur l'être, qui deviendra par la suite une réflexion sur l'art. L'être humain est à l'image de son corps, c'est-à-dire *une vie éclairée* car pleine d'« extériorité » et une autre *invisible* car pleine d'« énigmes ». C'est cette deuxième idée qui nous séduit et qui nous ramène à l'intimité du personnage, idée à laquelle nous faisons allusion auparavant.

« L'être n'est donc pas une notion univoque. Deux dimensions le traversent et viennent déchirer son unité primitive (pour autant qu'il en possède une) : celle du visible où dans la lumière du monde les choses se donnent à nous et sont vécues par nous comme des phénomènes extérieurs ; celle de l'invisible où, en l'absence de ce monde et de sa lumière, avant même que surgisse cet horizon d'extériorité qui met toute chose à distance de nous-mêmes et nous la pro-pose à titre d'ob-jet (ob-jet veut dire : ce qui est posé devant), la vie s'est déjà emparée de son être propre, s'étreignant elle-même dans cette épreuve intérieure et immédiate de soi qui est son pathos, qui fait d'elle la vie. »³⁶⁰

Voir l'invisible, se déplacer au fin fond du corps : tels sont les objectifs audacieux que nous sommes fixés pour mettre au grand jour les causes ou la face cachée des déplacements des personnages au sein des films de Pialat. Plonger au delà de la peau, c'est donc atteindre l'*archéologie* du corps et envisager le sens de l'incarnation.³⁶¹

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ Cette réflexion vers laquelle nous nous tournons, nous ramène à la question de l'« incarnation » et de la « désincarnation ». Sans rentrer dans les détails, un extrait du livre de Henri-Pierre Jeudy pose quelques hypothèses de recherche. La peau est, selon l'auteur, une surface d'inscription, une passerelle entre l'introspection et l'exhibition de l'être humain. Mais c'est aussi une surface à part entière où se trament les liens sensuels, sexuels où séduction et confrontation naîtront également. C'est le lieu d'une lecture pour l'autre ; c'est l'endroit où s'écrivent l'origine, l'histoire et le vécu de l'Homme. Sur la peau, le temps qui passe affirme sa force et sa présence. Lire la peau, c'est se rapprocher de la sexualité et de la distance ou du toucher vécus par le personnage. « *Toute représentation du corps est un instant suspendue par la vision ou le toucher du granulé de la peau, comme si l'enveloppe de la forme se séparait des formes qu'elle exalte pour devenir une surface avec son propre relief. C'est pourquoi la peau se présente d'abord tel un texte qui se dispense de la métaphore et de la mise en image du corps. Elle ne cache rien. (...) Mais la peau n'est qu'une surface d'inscription des signes de l'apparence. Crever la surface ne permettra jamais de voir ce qu'il y a derrière puisque la peau est elle-même un « il y a » qui se donne à lire, à voir, et à toucher. Au lieu de considérer la peau comme une surface intermédiaire entre un dehors et un dedans, il semblerait plutôt que, dans la vie quotidienne, elle soit une surface d'auto-inscription, un texte à part entière, mais un texte particulier parce qu'il serait le seul à produire des odeurs, des sons et le seul à inciter le toucher.* » Henri-Pierre Jeudy, « Le texte de la peau » in *Le Corps comme objet d'art*, Editions Armand Colin, Collection Chemins de traverse, Paris, 1998, pp. 62-63. Sur le même sujet, Dominique Dupuy a quant à elle écrit les lignes suivantes : « *Un corps s'adresse à un autre ; la proximité des deux, leur contact, provoqué ou fortuit, créé une intimité qu'il convient d'apprécier, de mesurer, d'ajuster et d'exploiter à bon escient. Le toucher, si toucher il y a, est subtil. Le plus profond de l'homme est la peau dit Valéry, et qui touche l'une risque d'atteindre l'autre. Ce toucher n'est ni trop doux, ni trop dur, ni enjôleur, ni réprobateur. Il ne latte trop aimablement, ni ne corrige trop durement. Si l'on en croit les maîtres japonais, lorsqu'on pose les mains sur quelqu'un, ce n'est pas son corps que l'on touche, mais son âme.* » Dominique Dupuy, « Lieu de contact et d'amour » in *Le Corps en jeu*, op. cit., p. 249. Notons par ailleurs que les thèmes de l'incarnation et de la puissance charnelle sont au coeur du livre de Luc Vancheri qui s'est intéressé, pour sa part, à la question de la « figuration » au cinéma. Luc Vancheri, *Figuration de l'inhumain - Essai sur le devenir-accessoire de l'homme filmique* -, Editions Presses Universitaires de Vincennes, Collection Essais et savoirs, Saint-Denis, 1993.

*L'incarnation...*osons donc entreprendre cette démarche qui consiste à aller *cueillir* le personnage non pas dans les deux dimensions qui le constituent mais au croisement de leur rencontre mystérieuse et métaphysique où l'on imagine que ce corps n'est pas seulement la traduction ou le langage de l'âme mais bien l'âme elle-même...osons à présent envisager le corps non plus comme « intermédiaire », « support » ou « révélateur de... », mais bien comme l'« incarnation de... » ; rendons au corps une place plus directe où il ne s'agira plus de le penser comme « moyen » mais comme « fin » ; admettons que le corps est peut-être lui-même l'âme cachée du personnage et qu'il n'est plus son « porte-parole » mais bien son incarnation réelle.

S'appuyant sur les réflexions de Maine de Biran qui est, selon lui, le seul philosophe à avoir réalisé une vraie étude phénoménologique du corps, Michel Henry énonce l'idée fondamentale selon laquelle, le corps n'est pas forcément un « intermédiaire » entre le mouvement et la pensée (de ce mouvement) mais bien le mouvement lui-même.

Ainsi, le corps n'est pas *le reflet* de la *douleur* ou de l'*amour* ou ni même du *monde*, il est cette *douleur*, cet *amour* et le *Monde*...du moins son incarnation (sa représentation).

« Le mouvement n'est pas un intermédiaire entre l'ego et le monde, il n'est pas un instrument. On caractérise souvent le corps en disant qu'il est l'instrument de mon action sur le monde, que c'est par son intermédiaire que je peux le modifier dans le sens qui me convient. On dit encore de mon corps qu'il est le « véhicule » de mon pouvoir sur le monde. Sur l'être de cet « instrument », de cet « intermédiaire », de ce « véhicule », on se garde bien, il est vrai, de donner des précisions. Ce qu'il faut entendre par ces mots va sans doute de soi, mais on ne nous dit pas non plus pourquoi chaque homme sait effectivement à quoi s'en tenir à ce sujet, pourquoi le mouvement par lequel un être humain accomplit une action quelconque ne pose pour lui aucun problème. Si j'exécute mes mouvements sans y penser, ce n'est pas parce que ces mouvements sont mécaniques ou inconscients, c'est parce que leur être appartient tout entier à la sphère de transparence absolue de la subjectivité. Il n'y a pas d'intermédiaire entre l'âme et le mouvement, parce qu'il n'y a entre eux ni distance, ni séparation. L'âme, par suite, n'a pas besoin d'un intermédiaire quelconque pour exécuter ses mouvements. En tant qu'intermédiaire entre l'âme et les mouvements par lesquels elle agit dans le monde, le corps n'existe pas, il n'est qu'une fiction de la pensée réflexive. Les enfants n'ont nulle conscience de leur corps qui serait l'ensemble des moyens qu'ils devraient mettre en oeuvre pour faire telle ou telle chose, pour parvenir à tel ou tel résultat. Nos actions s'accomplissent sans que nous ayons recours à notre corps comme à un moyen. Nous n'avons donc nul besoin de réfléchir sur ce moyen ou sur ce corps, celui-ci n'est jamais pour nous un problème ni un élément pour résoudre un problème. Nos mouvements s'accomplissent spontanément, naturellement, ils n'ont pas d'« instruments » qui nous serviraient à les exécuter : « l'âme, dit Maine de Biran, ne pense pas d'avance à l'objet de son vouloir ou aux instruments qui doivent l'exécuter et qu'elle ne connaît pas ». Ainsi l'ego agit directement sur le monde. Il n'agit pas par l'intermédiaire d'un corps, il ne recourt dans l'accomplissement de ses mouvements à aucun moyen, il est lui-même ce corps, lui-même ce mouvement, lui-même ce moyen. »³⁶²

Partir de l'idée que notre étude n'envisagera pas le corps comme *porte-parole* de l'âme,

n'exclut pas en revanche que nous nous attachions à l'étude de ce corps en tant que parole. Cela dit, cette idée nous ramène à ce que nous évoquions auparavant, à savoir que le corps est ce lieu mystérieux qui nous *dit*, *nous raconte* sans cesse l'histoire du personnage sans qu'il en ait lui-même vraiment conscience. Lire le corps, c'est donc lire le personnage, sa quête et le sens caché ou inconnu de sa vie.

Si le corps n'est pas un « intermédiaire », si le corps n'est pas un « support » au langage et qu'il est donc, le langage lui-même de l'être humain, voyons dès à présent ce qui, dans l'oeuvre de Pialat, nous incite à étudier l'activité physique et intime du personnage, dans son rapport à la communication (vis-à-vis de lui-même et vis-à-vis de l'autre). La question sera finalement de savoir comment le personnage parvient à s'écouter lui-même avant d'écouter les autres...

b). Communiquer : le combat intérieur

Lorsque l'on considère les paroles ou les relations physiques que les personnages des films de Pialat entretiennent les uns avec les autres, le désir de savoir ce qui se cache derrière ses actes devient de plus en plus fort. Qu'est-ce qui motive ou stimule de tels actes ou de telles phrases ?

Pourquoi donc de telles agressions verbales ? Pourquoi cette extériorisation si violente du corps ? Pourquoi de tels jets verbaux, de telles expulsions verbales à l'égard de l'autre ?

L'affrontement se manifeste donc par une lutte physique (A nos amours) mais également par un rejet de l'autre par la parole (à chaque fois, la conséquence ultime de ce rejet aboutira à une séparation, un divorce, un suicide, un départ lointain...comme si, arrivés au bout d'eux-mêmes et de leur communication avec autrui, les personnages avaient besoin, en toute fin de parcours, d'une rupture brutale). Chez Jean (Nous ne vieillirons pas ensemble) l'agression verbale fait tellement partie du personnage que l'on imagine mal ce dernier autrement (on l'imagine mal pouvoir s'exprimer calmement).³⁶³ Chaque parole est un cri, un jet de méchanceté à l'égard de sa compagne, Catherine.

Le corps s'exprime et nous dit pourtant que le personnage n'a aucun problème pour communiquer avec l'autre (cette communication unilatérale aboutit toujours à

³⁶² *Pour aller plus loin, Michel Henry s'est également penché sur deux pensées bien distinctes et qui s'opposent radicalement. En confrontant longuement les idées de Hume et Maine de Biran, Henry pose la question de savoir si tout mouvement du corps est obligatoirement le résultat d'une cause (d'un effet de causalité défini et intégré par l'être humain en question) dont l'origine resterait plus ou moins mystérieuse. Répondre à cela (et soulever dans le même temps des milliers d'autres questions), c'est entrevoir deux visions différentes : une qui consiste à envisager l'existence d'une explication ou d'un effet causal à tout acte ou tout déplacement physiques et l'autre qui veut par contre ignorer ce processus causal où le corps ne serait pas forcément le miroir de la pensée mais le sujet ou la conséquence unique du désir et de la simple volonté humaine. Mais le désir ou la simple volonté humaines ne sont-ils pas motivés eux-mêmes par d'autres causes enfouies et singulières à tout être humain ? Le développement de Michel Henry se retrouve dans son ouvrage Philosophie et phénoménologie du corps (chap. sur « Le corps subjectif »), Editions Presses Universitaires de France, Epimétée, Paris, 1965. L'adresse Internet suivante propose également quelques réflexions de l'auteur : <http://www.philagora.net/henryart2.htm>*

l'achèvement, à une victoire de Jean sur Catherine qui ne peut que subir, sans rien dire, la violence de ses propos) ; mais on a, à chaque fois, l'impression que le personnage refuse d'écouter son propre corps, c'est-à-dire de chercher la faille qui est en lui et qui permettrait, s'il la trouvait, de prendre en main son destin, de mieux se diriger, de mieux se contrôler. Il refuse la critique et tout dialogue que ce soit avec les autres ou avec lui-même. C'est comme si ce corps n'appartenait pas vraiment entièrement au personnage ; comme si au fond, un lieu douloureux, une faille, une part mystérieuse et intime du personnage ne parvenait pas à être assumée par ce dernier. Le seul moment de calme qu'il offrira ou qu'il s'offrira, sera lié (et ce n'est pas un hasard) à sa visite chez son père devant qui, il restera respectueux voire craintif. Les retrouvailles avec le père sont souvent le seul et unique moment où le personnage parvient à écouter, à s'écouter lui-même - il suffit de voir comment Gérard, dans *Le Garçu*, fait le point sur son passé lorsqu'il part voir son père mourant en Auvergne -...comme si le père était le point sensible et douloureux pour tout personnage 'pialatien' (c'est ce que nous verrons dans la dernière partie de notre travail). Mais notons d'ores et déjà la démarche de Suzanne (*A nos amours*) qui va voir son père en cachette (de son frère, de sa mère et du spectateur, qui ne verra jamais rien de leurs rencontres). La seule fois où le père et la fille se verront, c'est lorsque celle-ci s'envolera pour les U.S.A comme si leur discussion ne pouvait finalement pas durer. Dans *Sous le soleil de Satan*, on peut supposer que Donissan est sans cesse à la recherche de Dieu le père, par la prière et la méditation qui le guideront au final, sur la trace du Diable. Dans *La Gueule ouverte*, lorsque Philippe et son père se retrouvent ensemble, c'est l'un ou l'autre qui fuit (qui se déplace) comme si rien ne pouvait être verbalisé, comme si les deux hommes ne pouvaient parler, comme si la mère mourante était définitivement le lien silencieux et provisoire (jusqu'à sa mort), entre les êtres de la famille. Après une altercation avec son père (en train de faire la vaisselle), Philippe quitte la maison pour aller en ville, voir une prostituée. Avec la femme, à l'hôtel, il éjaculera dans son pantalon comme si cet échec sexuel était également une répercussion, un déplacement symbolique, un relais subtil à cette incapacité à se contrôler, à se poser, à se gérer, à s'auto-gérer. Après l'échec d'une communication verbale avec son père, c'est un échec intime, qui vient confirmer l'incapacité de Philippe à pouvoir être un adulte, à pouvoir s'assumer, se connaître, se comprendre au plus profond de sa sexualité. C'est son corps qui le trahit comme si son incapacité à parler avec son père, se matérialisait lors de cette éjaculation précoce, symbole de l'impossibilité à se connaître au plus profond de soi-même et de son corps.

Le personnage échoue à tous les points de vue, tant avec les autres qu'avec lui-même (dans le plaisir qu'il aurait pu connaître sans cet accident sexuel). Nul doute que ces deux séquences ont été montées l'une après l'autre pour désigner cette incapacité à vivre en accord avec les autres et avec soi-même, au plus profond d'une intimité secrète.

³⁶³ « (...) la parole demeure la forme première - première dans le temps - de l'agression. La moindre conversation, au départ la plus banale, risque à chaque instant de déraiper vers le conflit. Le Jean (Yanne) de *Nous ne vieillirons pas ensemble* est le champion de l'agression verbale à jets continus. Avec les parents de Catherine au restaurant marseillais d'abord. Ses réponses sont à la limite de la grossièreté et lorsqu'il sent qu'il est allé trop loin, il se justifie par un « je plaisante toujours, moi... », qu'il ne peut s'empêcher de faire suivre d'un commentaire personnel dont on imagine qu'il pourrait provoquer l'incident et dont il laisse heureusement la conclusion suspendue : « tout ce que les gens... » Joël Magny, « Crises de verbe » in *Maurice Pialat*, op. cit., pp. 75-77.

Le personnage chez Pialat ne peut communiquer avec les autres car il ne sait pas le faire avec lui-même, car il ne sait pas écouter son propre corps.

Ecouter son corps, accepter de le faire sans détour et y parvenir, lui permettraient de connaître, de découvrir aussi le véritable sens de sa vie et de ses déplacements ; cela lui permettrait ainsi (au travers d'un combat intérieur) d'entrevoir le sens véritable de sa vie, avec et au milieu des autres.

Chez Pialat, c'est toujours à la fin du film, lorsque la rupture ou la séparation interviennent, que le personnage parvient à communiquer avec l'autre et avec

lui-même. Ainsi, dans *A nos amours*, le père et sa fille s'engagent dans une discussion lorsque cette dernière décide de partir pour les Etats-Unis. Dans *L'Enfance nue*, François s'exprime enfin (en écrivant une lettre à Pépère et Mémère) lorsqu'il est envoyé en maison de redressement, loin de tous ceux qui ont pu l'accueillir et qui lui voulaient du bien. Dans *Nous ne vieillirons pas ensemble*, Jean discute calmement (sans excès) avec Catherine lorsqu'il est seul, détaché de cette femme qui a décidé de le quitter et qu'il revoit après leur séparation définitive et irrémédiable. Les deux personnages se retrouvent dans une voiture et parlent en toute amitié comme s'il était nécessaire de se séparer pour pouvoir communiquer, comme si il suffisait de tout gâcher pour se retrouver dans l'unité. Le personnage ne semble pouvoir trouver la paix intérieure et la capacité à communiquer que lorsqu'il est séparé de l'autre. Il suffit de voir comment Jean se sent bien avec son ex-femme (Françoise interprétée par Macha Méril) qui refusera de vivre à nouveau avec lui parce qu'elle avouera que ce n'est que dans ce contexte (de la séparation) que la tendresse peut s'installer ; comme si la vie en couple, trop proche de l'autre (physiquement parlant) ne pouvait pas être tolérée ou vécue par les êtres impliqués.

Françoise, comprenant ce que Catherine vit ou subit au quotidien, saisit aussi que Jean n'a pas changé et qu'il n'est vivable qu'à partir du moment où il se retrouve seul. Elle en parlera même à ce dernier à qui elle dira qu'il faut qu'il se calme s'il ne veut pas perdre Catherine et détruire sa vie de couple, comme il semble l'avoir déjà fait auparavant avec elle.



La fin du *Garçon* est une manière de montrer que la communication ne peut définitivement pas exister ; mais comme dans la fin de *Loulou*, on sent que les corps et les regards *rapprochés*, sont le signe, que ces personnages, mêmes silencieux, ont conscience de leur drame. Gérard, les yeux rivés dans le vide - comme dans *Police* (Mangin est seul dans sa chambre, le regard perdu) ou *Loulou* (les corps soudés et titubants s'enfonçant dans une ruelle noire) -, montre à cet instant qu'il réfléchit, se pose, *s'arrête de vivre* comme pour dire à Sophie, ses regrets et son incapacité à lui parler. Ces plans furtifs, sont des moments assez courts où l'on sent une *ouverture*, un *flottement* dans la vie des personnages qui semblent penser et montrer aux autres, qu'ils ont conscience de leur mal être et de leur incapacité à vivre en couple. Mais, ce sont des brefs moments de communion silencieuse, qui n'effacent pas l'idée dominante selon laquelle, *le reste du temps*, les personnages évoluent *brusquement*, (*par à coups*) avec violence et détermination.

Comme un animal, le personnage 'pialatien' évolue à l'instinct (sans aucune réflexion intérieure motivée) et ses relations extérieures sont celles d'un corps dont l'expression violente raconte souvent, à elle seule, la présence d'une détresse profonde et cachée qui ne demande qu'à être reconnue. Il vit au présent, enraciné dans l'« ici et maintenant » sans se soucier de son avenir proche, sans forcément se soucier de son passé. Quels sont en effet, les projets à plus ou moins long terme de Van Gogh, de Loulou, de Mangin ou encore de Suzanne ? Ils sont tous dans l'incapacité de se projeter dans leur avenir, de programmer un quelconque projet de vie ; ils n'ont aucune notion du futur. Hors du temps, *sur-présents* dans l'« ici et maintenant », ils n'ont pas non plus de regard sur leur passé : la faille trouverait-elle une origine ici-même,

c'est-à-dire dans la méconnaissance d'une histoire personnelle ?

Certains iront fouiller les greniers à la recherche de photographies (Philippe et Nathalie dans *La Gueule ouverte*) et d'autres (Gérard dans *Le Garçu*) iront en pèlerinage sur les lieux de leur enfance.

Selon Joël Magny (et nous adhérons volontiers à son *analyse pessimiste* qui pour autant, n'apporte aucune réponse concrète, du moins directe, à la question soulevée précédemment), il y a, *au commencement*, une catastrophe originelle, une rupture, un drame connu ou inconnu des personnages, qui influencent ou plutôt sont à l'origine de leurs déplacements. Ainsi, le voyage intérieur de chaque personnage ne serait-il pas lié à la quête de ce *traumatisme* inconscient, passé, lointain et non-défini (indéfinissable) au présent ?

« A l'origine de tout film de Pialat, une cassure, une rupture qui fait qu'il y a un avant et un après, un passé et un présent déchirés, irréconciliables. « Quelque chose » s'est passé, qui n'est pas encore nommé, de l'ordre de la catastrophe, qui transforme les objets, les lieux, voire les êtres, en traces de ce qui a été. Traces d'une absence, d'un manque d'où surgit une nostalgie aiguë, une souffrance et une douleur lancinantes. (...) Mais à la différence du trauma que l'on trouve au coeur du sujet des films d'André Téchiné, par exemple, la « catastrophe » originelle n'est pas aussi aisée à cerner qu'une « scène primitive » freudienne. La démarche des personnages comme du film n'est aucunement psychanalytique et ne vise pas à mettre à jour la cause première du malaise. Aussi celle-ci n'est-elle rapportable qu'à des éléments très diffus. (...) Si le flou et l'imprécision entourent ce trauma, c'est qu'il importe moins de nommer la catastrophe et de désigner ainsi quelque coupable – comme si elle n'était pas de l'ordre de l'inéluctable ! – que de constater la situation de chaos qui en résulte.³⁶⁴ Et surtout de cerner dans le présent les traces de ce « que l'on ne pourra jamais plus appréhender » et qui subsiste comme une blessure mal cicatrisée. »³⁶⁵

Les personnages les plus confrontés à cette démarche de recherche ressentent à un moment donné le besoin de partir à la recherche de leur passé ; c'est plutôt à travers quelques unes de leurs paroles et quelquefois à travers leurs gestes, que nous ressentons leur(s) difficulté(s) de vivre au présent une blessure secrète vécue dans le passé.

Dans *Van Gogh* par exemple, une longue séquence présente le peintre, désespéré et conscient de son malaise à vivre au sein d'un monde duquel il se sent rejeté.

C'est tout d'abord aux côtés de Marguerite Gachet (près de la rivière) qu'il se confie et explique sa blessure. Ce sont donc, dans un premier temps, ses propres paroles qui révèlent sa profonde tristesse. Replaçons son discours dans son contexte. Vincent se plaint des rapports qu'il entretient avec son frère, trop distant et pas forcément capable de croire en sa peinture qu'il ne défend pas à juste mesure. Marguerite enchaîne en lui expliquant qu'il doit se moquer des pensées et des paroles qui l'entourent. Elle lui dit

³⁶⁴ C'est ce que nous nommions auparavant « L'absence de cause(s), affirmation des conséquences » in chap. 2, première partie de notre travail.

³⁶⁵ Joël Magny, « Au commencement, la « catastrophe »... » in Maurice Pialat, pp. 44-45.

« *il ne comprend rien* » et qu'il doit et peut se ressaisir afin de devenir enfin un *grand* peintre (reconnu de tous - de la profession et de sa propre famille -). Vincent continue sur ces paroles :

« *Y'a pas à comprendre. Moi, j'sais. Vraiment, c'est énervant de t'entendre raconter des choses que tu connais pas. Les Van Gogh, c'est pas une famille d'artistes. J'sentais le regard de mon père. J'sais pas ce que j'aurais pu faire de plus laid, de plus sale, de plus inutile pour mériter ce regard-là. J'ai essayé sérieusement et simplement de peindre à ma façon, c'est tout. Bon, j'continue. A quoi bon continuer ? C'est vrai que c'est en train de changer. J'ai avec toi ce que j'espérais avec Kate. Peut-être que si je t'avais rencontré à la place de Kate...* »

Après ce long monologue explicatif de Vincent, Marguerite s'emporte et dénonce son laisser-aller. Elle critique Kate et lui confie son désir de le voir continuer à vivre et à peindre. Assez violemment, elle tente de le secouer par ces paroles enthousiastes et contraires aux pensées du peintre complètement désabusé. On sent dans les paroles de la jeune femme, que c'est bien elle qui souffre. La tristesse du peintre provoque la souffrance de son entourage et la scène qui suivra cette discussion montrera à quel point, le mal être de l'artiste peut avoir des répercussions sur ceux qui l'entourent. Ainsi, Vincent, annonce à Marguerite qu'il ira à Paris dimanche pour aller « *se saouler la gueule* ». La séquence qui suit montre Vincent proche de Théo dans l'appartement de ce dernier. Théo sort un billet de son portefeuille et Vincent le lui arrache et s'en va immédiatement en claquant la porte. On comprend dans ce geste brutal, son malaise dû au fait qu'il soit obligé d'accepter de l'argent de son propre frère. On comprend aussi aisément qu'il va aller boire toute la nuit dans des tavernes parisiennes comme il l'avait annoncé auparavant à Marguerite. Mais il faut noter surtout la réaction de Jo, la femme de Théo, suite à ce don d'argent. Celle-ci explique à son mari que ce billet leur permet d'avoir bonne conscience et d'avoir ainsi l'impression d'aider et de soutenir Vincent dans ces moments difficiles. Elle dit qu'elle préfère le faire et entretenir Vincent pour ne pas avoir à se reprocher quoi que ce soit concernant la vie de cet homme perdu ; Jo exprime par là sa peine de voir son beau-frère dans cet état psychologique. Mais, le plus troublant se situera dans la réponse à Théo. Il expliquera à sa femme qu'il a toujours été dérangé par l'art de son propre frère. Il exprime de la jalousie, du mépris et une certaine indifférence à la peinture de Vincent qu'il est censé promouvoir et vendre autour de lui. Mais en disant ceci, c'est aussi son corps qui parle. Il se frotte les ongles de manière nonchalante et filmé en légère contre-plongée, il s'affirme comme un être assez hautain, exigeant et sûr de lui. Il apparaît comme un homme déterminé, dominant et assez *écrasant* vis-à-vis de son frère qu'il ne ménagera pas. Il tiendra ces quelques paroles à sa femme assez surprise par son attitude.

« - Théo : « *Tu vois, la vérité tout au fond...la vérité tout au fond, c'est que j'aime pas sa peinture. J'aimerais qu'il peigne comme Renoir. Alors là, cela me paraîtrait bien. Non, c'est pas vrai d'ailleurs. S'il peignait comme Renoir, j'aimerais pas ça non plus. J'aimerais pas ça non plus s'il peignait comme Renoir. Mais tu vois, si Renoir peignait comme Vincent, alors là, j'aimerais ça du moment que ce n'est pas Vincent, mon frère, qu'il l'a fait...tu comprends ?* » - Jo : « *Tu dis n'importe quoi. Tu cherches toujours à découvrir des mystères. Y'a seulement la façon dont la vie se passe, c'est tout...* ». » *La dernière phrase de Jo pourrait assez bien*

résumer l'état d'être de l'ensemble des personnages présents dans l'oeuvre de Pialat : « pourquoi tenter de découvrir des mystères, alors qu'il y seulement la façon dont la vie se passe ? »

Les personnages ne parviennent donc pas à s'écouter eux-mêmes, à se plonger dans leur intimité la plus profonde ; pourtant, à plusieurs reprises, certains d'entre eux essaieront, comme ce fut le cas pour Théo même s'il ne se remettra pas vraiment en question vis-à-vis des relations qu'il entretient avec son frère.

Ce sera également le cas dans *Sous le soleil de Satan*, avec l'abbé Donissan qui se flagellera et placera sur son corps et sous sa soutane trop petite pour lui, des lianes pleines de pics et d'épines afin de se faire souffrance au plus profond de sa chair. Ses saignements, ses blessures, cette manière de se faire souffrir sont une manière de sentir et de matérialiser physiquement des maux ou des souffrances psychologiques justement difficiles à cerner. Le corps, le geste et leurs utilisations ou manifestations brutales et violentes, sont donc souvent les moyens de localiser, de donner de la vie et du sens - et donc une origine précise et physique -, aux blessures de l'âme qui n'ont justement aucun lieu, aucun point repérable, aucune provenance connue et sensible pour celui ou celle qui devra les endurer. Pour l'homme d'église, « écouter son corps » c'est avant tout supporter une épreuve physique comme si les douleurs du corps pouvaient relayer et déterminer l'origine des tourments de l'âme. Le fait que Donissan se torture physiquement, est encore une preuve que le personnage chez Pialat, ne parvient pas à s'écouter au plus profond de son être. Un homme d'église, avec toute la dimension spirituelle qu'il est censé revêtir, serait le mieux placé pour définir, sans l'aide de la souffrance physique, les maux qui le rongent au plus loin de son âme.

Or, pour le personnage, « souffrir physiquement », c'est localiser et faire jaillir par le corps, le mal secret qui l'habite.

La faille de ce personnage 'pialatien' viendrait-elle de cette incapacité qu'il a, à prendre en main ses sentiments et à en déceler ses origines. Le corps devient par là-même le support, la plate-forme de ses maux psychologiques, de ses angoisses les plus intimes, les plus secrètes, les plus enfouies.

Toute psychologie est *bannie* au profit de réactions physiques qui ne laissent jamais le temps à la réflexion de s'imposer au sein du groupe. Le personnage est voué à la précipitation d'actions impulsives où chaque geste et chaque comportement désignent un état d'être et une fragilité que la pensée n'a pu exposer.

Cet échec est flagrant dans *Sous le soleil de Satan* où l'abbé Donissan ne parvient pas à prendre le chemin spirituel qui l'aurait mené au-delà de son corps (« sortir de son corps », il n'y parviendra pas), vers l'immatériel ou vers le dialogue secret d'une communion avec Dieu. Ce film, de par son récit, est finalement l'exemple fort de ce problème de communication vécu par l'ensemble de ces personnages de Pialat.

La spiritualité comme la psychologie ne règlent rien chez Pialat et ses personnages échouent plus ou moins dans leur recherche personnelle qui s'éclipse toujours au profit d'un rapport au groupe étouffant, violent et douloureux. Son impossibilité à vivre dans le monde se traduit par l'échec d'une communication verbale alors impossible.

Certes, certains personnages se pencheront sur des aspects de leur vie qu'ils jugeront utiles de connaître pour pouvoir évoluer. Suzanne (*A nos amours*) déclare à l'un des ses amants qu'elle aimerait connaître la vie de son père lorsque ce dernier a vécu l'immigration, juste avant de créer son atelier de fourrures. Elle dit qu'elle serait curieuse de connaître l'histoire de sa famille venue des pays de l'Est. Une autre fois, elle dira à Bernard (un autre de ses amants), qu'elle voudrait connaître l'opinion de son père sur ses fréquentations amoureuses.

Cependant, le combat intérieur du personnage se définit par la part de conflit engagé entre le corps et l'âme du personnage. C'est l'idée fondatrice du personnage 'pialatien' développée un peu plus loin par Bernard Chamayou, qui s'est lui aussi intéressé à *Sous le soleil de Satan*.

Le prêtre Menou-Segrais dira à l'abbé que s'il parvient à dialoguer avec lui-même, il parviendra à le faire avec Dieu et donc avec les autres terriens. Il lui indiquera que le dialogue à engager avec l'autre, passe d'abord par la connaissance du chemin que l'on doit emprunter soi-même. C'est la connaissance de son intimité qui fonde le rapport existentiel aux autres.

« - Et maintenant, continua l'abbé Menou-Segrais, et maintenant j'ai besoin de vous. Non ! Un autre que moi, à supposer qu'il eût vu si clair, n'eût pas osé vous parler comme je fais ce soir. Il le faut cependant. Nous sommes à cette heure de la vie (elle sonne pour chacun) où la vérité s'impose par elle-même d'une évidence irrésistible, où chacun de nous n'a qu'à étendre les bras pour monter d'un trait à la surface des ténèbres et jusqu'au soleil de Dieu. Alors, la prudence humaine n'est que pièges et folies. La Sainteté ! s'écria le vieux prêtre d'une voix profonde, en prononçant ce mot devant nous, pour vous seul, je sais le mal que je vous fais ! Vous n'ignorez pas ce qu'elle est : une vocation, un appel. Là où Dieu vous attend, il vous faudra monter, monter ou vous perdre. N'attendez aucun secours humain. Dans la pleine conscience de la responsabilité que j'assume, après avoir éprouvé une dernière fois votre obéissance et votre simplicité, j'ai cru bien faire en vous parlant ainsi. En doutant, non pas seulement de vos forces, mais des desseins de Dieu sur vous, vous vous engagez dans une impasse : à mes risques et périls, je vous remets dans votre route ; je vous donne à ceux qui vous attendent, aux âmes dont vous serez la proie... Que le Seigneur vous bénisse, mon petit enfant ! »³⁶⁶

Si cette tirade de Menou-Segrais confirme son statut de père spirituel ou de guide pour Donissan (c'est ce que nous évoquions précédemment dans une autre partie), on remarque que ses mots mettent Donissan en face de lui-même comme pour le bousculer au plus profond de son âme. A plusieurs reprises, comme par exemple à la sortie de l'église parmi les fidèles, le vieil homme tentera de diriger Donissan en lui expliquant que sa place ou son rôle sur terre (parmi ceux qui en ont besoin) doivent être des priorités et doivent être assumés avant de pouvoir espérer côtoyer le

Saint-Père. Le parcours de Donissan (guidé par Menou-Segrais) est donc (comme à chaque fois chez Pialat) dirigé de loin par une tierce personne (invisible comme toujours ou presque) : le Saint-Père, le père spirituel, le Père (*tout simplement*)...Dieu...³⁶⁷

³⁶⁶ Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, op. cit., p. 97.

« Sans cesse nos plans se trouvent bouleversés, nos meilleures raisons réduites à rien, nos faibles moyens retournés contre nous. Entre le prêtre et le pénitent, il y a toujours un troisième acteur invisible qui parfois se tait, parfois murmure, et tout soudain parle en maître. Notre rôle est souvent tellement passif ! Aucune vanité, aucune suffisance, aucune expérience ne résiste à ça ! Comment donc imaginer, sans un certain serrement de coeur, que ce même témoin, capable de se servir de nous sans nous rendre nul compte, nous associe plus étroitement à son action ineffable ? S'il en a été ainsi pour vous, c'est qu'il vous éprouve, et cette épreuve sera rude, si rude qu'elle peut bouleverser votre vie. »³⁶⁸

La communion avec Dieu n'est-elle pas d'abord une communion avec soi-même. Aussi, Donissan reste 'cloué au sol', définitivement terrien comme si son corps était son seul et unique lieu de vie. Aucun accès à la spiritualité ne s'offre à lui. Le chemin qui mène au coeur d'une pensée métaphysique n'aura pas été trouvé. Aussi, à l'image, Pialat décide de raconter cette perte spirituelle par une perte physique. Donissan s'égaré dans la campagne. Sur les chemins, il s'enlise dans le sol et sa soutane est trop lourde pour lui. Il apparaît noyé, perdu au sein du cadre, complètement seul dans des espaces grandioses qu'il arpente de tout son corps en se traînant et en s'épuisant. Donissan se perd, dans les champs, sur les routes ; un tout petit corps figure au milieu d'un ciel immense et de contrées illimitées. Par ces cadrages précis, par la longueur des plans et par le choix de placer le corps de Donissan au centre d'espaces envahissants, Pialat raconte en fait la perte, la solitude et la détresse spirituelles et psychologiques de l'homme. Perdu dans le cadre, il l'est au plus profond de lui-même, dans sa foi, dans sa croyance en Dieu et dans son aptitude et sa mission à aider les hommes vivants près de lui.

D'un point de vue plus général, la détresse du personnage chez Pialat, apparaîtra au travers de ses déplacements au sein du film tout entier qui propose, comme nous l'avons étudié auparavant, une déstructuration complète des repères narratifs

spatio-temporels.

Incapable de maîtriser et de définir les buts de son action, il perdra tout contact avec lui-même avant de le perdre avec les autres. C'est la mise en garde de Menou-Segrais, à un certain moment de leur histoire :

« Mon petit enfant, dit le vieux prêtre, que de périls vous attendent ! Le Seigneur vous appelle à la perfection, non pas au repos. Vous serez de tous le moins assuré dans votre voie, clairvoyant seulement pour autrui, passant de la lumière aux ténèbres, instable. L'offre téméraire a été, en quelque manière, entendue. L'espérance est presque morte en vous, à jamais. Il n'en reste que cette dernière lueur sans quoi toute oeuvre deviendrait impossible et tout mérite vain. Ce dénuement de l'espérance, voilà ce qui importe. Le reste n'est rien. Sur la route que vous avez choisie - non ! où vous vous êtes jeté ! - vous serez seul,

³⁶⁷ Se pose encore à nous la question du père qui semble revenir à chaque fois que l'on tente d'évoquer le destin du personnage 'pialatien' ; arriver à communiquer avec soi-même et les autres, arriver à être en accord avec son propre corps, n'est-ce pas (pour Donissan) arriver à établir enfin une communication avec la troisième personne, lointaine et invisible mais tellement présente en lui : le Saint-Père ?

³⁶⁸ *Ibid.*, pp. 194-195.

décidément seul, vous marcherez seul. Quiconque vous y suivrait, se perdrait sans vous secourir. »³⁶⁹

Mais plus encore, Menou-Segrais lui reprochera de vouloir sortir de son rôle de *simple* serviteur de Dieu qu'il doit assumer au quotidien pour une tentation bien plus lointaine.

« Ecouter son corps », il tentera bien de le faire mais il échouera lorsqu'il se flagellera pour se punir. Frapper son corps, c'est se punir mais c'est aussi tenter d'engager le dialogue avec soi-même. Est-ce en se faisant souffrir physiquement que l'on peut dialoguer avec soi-même ? Michel Serres expliquera dans son ouvrage déjà cité auparavant que, c'est dans la douleur, que l'être humain reconnaît et comprend son corps.³⁷⁰

Chez le peintre Francis Bacon, comme nous l'explique à nouveau Gilles Deleuze, le corps exprime un cri, un rejet, une verbalisation à lui tout seul d'une souffrance mal assumée. Sa peinture exprime aussi la difficulté qu'éprouve le personnage à échapper à son propre corps ; ses toiles symbolisent l'être humain incapable d'échapper à son propre corps. Comme nous l'explique Deleuze, le corps *s'échappe tout seul...*

« S'il y a effort, et effort intense, ce n'est plus le problème du lieu, mais plutôt de l'événement. S'il y a effort, et effort intense, ce n'est pas du tout un effort extraordinaire, comme s'il s'agissait d'une entreprise au dessus des forces du corps et portant sur un objet distinct. Le corps s'efforce précisément, ou attend précisément de s'échapper. Ce n'est pas moi qui tente d'échapper à mon corps, c'est le corps qui tente de s'échapper lui-même par... Bref un spasme : le corps comme plexus, et son effort ou son attente d'un spasme. (...) La formule courante, « passer par un trou de souris », rend banale l'abomination même ou le Destin. Scène hystérique. Toute la série des spasmes chez Bacon est de ce type, amour, vomissement, excrément, toujours le corps qui tente de s'échapper par un de ses organes, pour rejoindre l'aplat, la structure matérielle. Bacon a souvent dit que, dans le domaine des Figures, l'ombre avait autant de présence que le

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 199.

³⁷⁰ Guérir par le mal : n'est-ce pas ici-même que le cinéma de Pialat trouve ses marques...serait-ce dans la souffrance que chaque personnage trouverait le moyen de s'écouter et de communiquer avec les autres ? « En revanche, ces lignes d'un exégète de Bermanos, Gaëtan Picon, écrites en 1948, se transposent sans la moindre difficulté du romancier et pamphlétaire au cinéaste : « Ce que Bermanos nous a donné de meilleur, c'est bien cela : cette dureté à l'égard de nous-mêmes, cet usage impitoyable de la vérité. Dans cette chair anesthésiée, il a plongé le couteau jusqu'à l'os : il faut qu'elle devienne une plaie sanglante pour retrouver la vie. » *Difficile de ne pas songer, entre autres, à La Gueule ouverte. Quant au pessimisme tant reproché à Pialat, Gaëtan Picon y répond comme à l'avance sans hésitation : « Que de telles blessures soient salutaires : est-il possible d'en douter ? A quoi sert, disent les bons esprits, ce réquisitoire sans nuances et sans limites, qui n'a de cesse qu'il n'ait ruiné tout espoir ? Pour qu'il soit possible de reconstruire, encore faut-il qu'une assise nous soit laissée [...] Bermanos n'a jamais cru que tout était perdu. Mais ne pas prendre chair saine ce qui est encore chair malade, c'est la condition première de la guérison. Il faut donner au mal son entière étendue pour savoir si quelque chose lui échappe, si nous sommes capables de cet usage périlleux de la lucidité ?... » Lutter contre l'horrible et satanique « tentation du désespoir » (pour reprendre le titre de la première partie de *Sous le soleil de Satan*, le roman de Bermanos), n'est-ce pas la vocation de tout héros bermanossien ? N'est-ce pas aussi, non pas la vocation - le terme est trop connoté -, mais le seul sursaut possible pour les héros de Pialat ? » Joël Magny, « Des blessures salutaires » in *Maurice Pialat*, op. cit., pp. 97-98.*

corps ; mais l'ombre n'acquiert cette présence que parce qu'elle s'échappe du corps, elle est le corps qui s'est échappé par tel ou tel point localisé dans le contour. Et le cri, le cri de Bacon, c'est l'opération par laquelle le corps tout entier s'échappe par la bouche. Toutes les poussées du corps. »³⁷¹

Dans *Sous le soleil de Satan*, Donissan, ne parviendra pas à trouver, dans sa torture physique, le moyen de communiquer avec lui-même pour donner un sens à sa vie. Il aura beau se battre, se faire souffrance, il échouera dans la quête d'un échappatoire physique et salvateur. C'est l'idée que développe Bernard Chamayou qui voit

ici-même, la lutte et l'origine de tous les personnages chez Pialat, qui connaissent le même dilemme et la même incapacité à se trouver eux-mêmes au plus profond de leur être, au plus profond de leur corps.

« Si l'hystérie est un dérèglement de nos rapports à la présence (l'excès ou le défaut de présence des autres et du monde, perturbation consubstantielle au cinéma lui-même), Donissan est l'hystérique-type qui cherche un maître à dominer : c'est par une exaspération de la pulsion scopique que son corps martyrisé (haire, discipline) croit avoir atteint la grâce absolue ; on passe de la stase à l'hypostase par la transformation de la matière corporelle en une abstraction hallucinée ; en effet, quel don l'Abbé Donissan pense-t-il avoir reçu de Dieu ou de Satan (lors de la nuit d'errance où ce dernier, sous les traits d'un maquignon, le caresse et l'embrasse) ? « Voir les âmes à travers l'obstacle des corps »... Cette prétention démesurée de la créature voulant égaler le créateur a-t-elle suscité un nouveau cours cinématographique de Pialat, lui qui était justement le cinéaste de 'l'obstacle des corps' (loin du corps-dispositif-montage hitchcockien), le capteur presque unique de leur être social, de leur pesanteur hystérisante, de leur opacité réfractaire (Pagnol sans le pathos, Rossellini sans la grâce) ? Non, car *Sous le soleil de Satan* est l'histoire d'un échec...l'échec justement de cette tentation de l'immatériel, le procès de cette métaphysique des corps. La pulsion scopique, une fois de plus, devient, dans son excès, une pulsion de mort et le petit saint besogneux le paiera de sa vie au terme d'attaques qui mettent son corps sous des tensions semblables à celles du haut mal. (...) Il est significatif que Pialat se soit attribué le rôle de Menou-Segrais qui 'dirige' Donissan-Depardieu et lui suggère un choix fondamental : la nullité ou la sainteté, la massivité d'un corps de paysan ou la gloire d'une âme élue ? Ne suis-je pas aussi, moi, spectateur, celui à qui le réalisateur propose un choix analogue : mon irrémédiable pesanteur obtuse ou cette illusoire épiphanie ? Le film est la trace conflictuelle d'un impossible rêve d'âmes-corps qui, par un mimétisme sans limites, me feraient accéder à la visibilité absolue, au coeur du faux mystère de la chair et de l'esprit, de la matière et du verbe. »³⁷²

Ne pas aboutir à une communication verbale et laisser le corps s'exprimer dans la tourmente de l'âme : voilà la faiblesse de ces personnages dont les gestes et les regards,

³⁷¹ Gilles Deleuze, « Le corps s'échappe : l'abjection - Athlétisme - » in Francis Bacon, *logique de la sensation*, op. cit., pp. 16-17.

³⁷² Bernard Chamayou, « Fenêtre sur corps - Le corps du spectateur entre évanescence et incarnation - » in *Entrelacs n°2 - des corps* -, Octobre 1994, p. 40.

remplacent souvent les mots et les paroles.

Une scène de *Police* se trouve être un exemple fort de ce que nous tentons d'évoquer au sujet de cette fragilité intérieure, souvent cachée par des élans du corps qui viennent dévaster et dissimuler cette profondeur humaine que nous essayons de mettre à jour.

Mangin est sur l'enquête de drogue qui concerne également le clan de Noria.

Cette dernière, ayant subi un interrogatoire difficile face à l'inspecteur très énervé, n'est pas forcément heureuse de le rencontrer par hasard à l'hôpital (scène étudiée précédemment) ; cela dit, elle accepte de sortir en soirée avec lui. Elle se fait raccompagner par Mangin qui n'hésite pas à l'embrasser dans la voiture ; une histoire d'amour insolite³⁷³ naît entre les deux personnages qui se quittent pourtant rapidement en prévoyant de se revoir bientôt. Mangin dépose donc Noria et s'en va en voiture.

Le moment qui suit, où il est seul dans son véhicule, est magnifique car il montre le policier sous un autre angle. En effet, s'il nous est apparu jusqu'ici comme un être plutôt brutal, autoritaire et dominateur, il véhiculera, dans sa voiture, l'image d'un être doux et touchant. Chantonnant, regardant à droite et à gauche, *souriant pour un oui ou pour un non*, il apparaît alors comme quelqu'un de paisible, de fragile et de vulnérable ; il est muet et ce sont ses attitudes, ses gestes qui révèlent sa profondeur - il se coiffe, bouge la tête délicatement vers l'extérieur et son visage détendu propose quelques mimiques insolites et touchantes -. Il offre au spectateur (positionné de manière frontale, côté pare-brise), un grand moment d'intimité où la faiblesse et la grâce de son visage enfantin, viennent dévoiler une nouvelle facette du personnage, inconnue du spectateur jusqu'alors. Chaque personnage chez Pialat connaît ce genre de moment de recueillement intime et solitaire. La constitution du personnage se fonde donc sur cette ambivalence et cette ambiguïté vis-à-vis d'un combat secret et intérieur à mener avec soi-même et vis-à-vis d'une position sociale à assumer avec les autres (au milieu de la société).

La question est bien de savoir à présent, sur « quoi » sont fondés ces moments d'intimité, de quête intérieure, si difficiles à assumer pour le personnage 'pialatien'.³⁷⁴

³⁷³ « insolite », car, chez Pialat, l'amour entre deux individus semble être définitivement impossible. Les deux personnages qui s'aiment, seront toujours *ratrapés* par le collectif, par la société. Mangin et Noria vivent un amour insensé car il est policier et elle, délinquante ; Van Gogh ne peut s'afficher en public avec Marguerite, la fille de son docteur ; Suzanne (*A nos amours*) ne peut assumer en toute liberté (c'est-à-dire devant son frère et sa mère) sa sexualité, etc. Leur amour (à tous) ne peut être vécu au coeur de la société, face aux regards et aux jugements des autres.

³⁷⁴ Selon Henry-Pierre Jeudy déjà cité auparavant, « faire de l'art, c'est partir à la recherche d'un corps perdu pour l'artiste, c'est partir en quête d'un *corps originaire* ». Les personnages de Pialat, reflets, portes-paroles ou incarnations du cinéaste lui-même ne seraient-ils pas en quête ou à la recherche d'un corps perdu : c'est à cette question que nous allons tenter de répondre à présent. « *La question du corps comme origine des origines demeure toujours présente à la création artistique et, d'une manière plus générale, à toute la réflexion sur la relation spéculaire. Retrouver le corps tel qu'il peut être imaginé en deçà des effets de miroir, telle serait une perspective chère aux artistes du XX^{ème} siècle. Un corps qui se manifeste de lui-même avant d'être pris dans les constructions de la représentation, un corps mythique qui révélerait à rebours les limites de notre élaboration spéculaire.* » Henri-Pierre Jeudy, *Le Corps comme objet d'art*, op. cit., pp. 59-62.

« Comme Mangin (Police), Suzanne (A nos amours), Donissan (Sous le soleil de Satan) et surtout Vincent (Van Gogh), tous se trouvent confrontés à la question toute simple qui obsède les héros de Pialat : pourquoi ne puis-je entretenir de bons rapports avec les autres ? D'où découlent bien d'autres interrogations : pourquoi mes histoires d'amour doivent-elles toujours tourner au vinaigre ? Pourquoi ne puis-je vivre comme les autres au sein d'une famille, que j'y sois né ou que je l'aie constituée ?... »³⁷⁵

Qu'est-ce qui se trame derrière le visage de François dans *L'Enfance nue* ?

Ce personnage complètement muet ne parvient pas à communiquer verbalement.³⁷⁶

Il ne répond jamais quand on l'interroge, ne se prononce pas et surtout n'engage aucune conversation avec qui que ce soit (à part peut-être avec Mémère la vieille qu'il ira voir à plusieurs reprises dans sa chambre). Lorsque Letillon lui parle, il fait les questions et les réponses à la place de l'enfant ; de même pour Mémère qui ne trouvera jamais la possibilité d'entretenir une communication avec lui. François communique par le corps. Mais les *mots* (maux !) de ce corps en question, sont violents : bagarres, gestes agressifs, coups de pied, jets de pierres, etc.

L'enfant, comme tous les personnages de Pialat s'extériorise par le corps et crie sa douleur à chaque fois qu'il le peut. Son corps ne communique pas de la douleur, il est la « douleur » elle-même. Il suffit de voir comment son corps se contorsionne, se tord comme pour se démarquer du clan, du noyau familial, du moule où chaque individu semble (déjà) avoir trouvé une conduite et une ligne communes à suivre - Raoul et Josette étaient déjà là, dans leur famille, lorsque François est venu ou a été contraint de les compléter l'une après l'autre de sa présence (une présence et non pas un statut et encore moins un rôle au sein de la famille : voilà où se situe le problème pour l'enfant rejeté) -.

Cependant, François trouvera le moyen de s'exprimer à la fin du film, d'une toute autre manière. Il écrit ; à Noël, il envoie une lettre pour donner de ses nouvelles à Pépère et Mémère. Aussi, c'est loin du foyer familial, déplacé, hors de portée (mais rattrapé par les institutions - la D.D.A.S.S -) qu'il parvient à s'exprimer, à s'affirmer, loin des autres. Même si la verbalisation orale reste difficile, François trouve dans l'écriture, le moyen de s'exprimer. Il arrive donc enfin à s'écouter, à se parler en parlant aux autres et à ne plus se laisser dépasser par ses pulsions ; il trouve la solution dans une réflexion personnelle, menée grâce à l'écriture.

Est-ce uniquement et foncièrement loin des autres, détaché du cercle intime, que le personnage parvient à communiquer ? La fin des films tend à nous faire penser que c'est par cette échappée, par cet éloignement et ce *divorce* physiques, que le personnage parvient enfin à s'approprier la communication.

³⁷⁵ Joël Magny, *Maurice Pialat, op. cit.*, p.66.

³⁷⁶ « Le silence en tant qu'expression de cette agression-rejet est rarissime, sauf dans le cas des enfants. François (*L'Enfance nue*) se réfugie dans un mutisme à peine entrecoupé de monosyllabes face aux questions de l'assistante sociale du train, et son agressivité, toujours matérielle, ne s'accompagne d'aucun commentaire. Pour signifier à Josette la mort de son chat, il préfère le geste à la parole. Raoul, après sa fugue, choisit le mutisme face au directeur. » *Ibid.*, p. 76.

Dans *Nous ne vieillirons pas ensemble*, Jean reste calme et parvient à discuter avec Catherine lorsque celle-ci est partie définitivement. Surprise de le revoir chez leur ami commun (Michel), elle hésitera à venir lui dire bonjour et lui, plaisantera en lui disant qu'elle peut sans crainte s'approcher et l'embrasser et « *qu'il ne la boufferait pas* » - comme s'il avait pris conscience que, par le passé, il la *bouffait* lorsqu'elle était trop près de lui -.

Lorsque Suzanne se jette à corps perdu dans les plaisirs de la chair, on saisit sa difficulté à *prendre le dessus* sur son corps ; le corps parle plus vite que l'*âme*.

La chair prend le dessus sur toute psychologie. Incapable de gérer les jets, les expulsions de son propre corps, Suzanne ne parvient pas à gérer ses déplacements, à s'approprier sa propre vie, à maîtriser son rapport à l'autre. Elle navigue, erre de lieux en lieux, de bars en bars. Comme nous l'avancions précédemment, Suzanne se jette à corps perdu dans des soirées où elle offre son corps, car c'est le seul moment où elle semble pouvoir gérer son destin, son rapport à l'autre ; c'est également le seul moment de liberté qu'elle préserve, car comme elle le dit : « *c'est le seul moment où j'oublie tout* »...mais oublier « quoi » ou « qui » ?

En se *jetant* dans les bras d'un homme, elle perd aussi toute intimité, tout pouvoir de séduction et de contrôle de l'autre. Elle se donne sans compter, sans forcément se *contrôler* et garder une part d'intimité vis-à-vis de l'autre. C'est un peu *le problème* de tous les personnages 'pialatiens' qui se lancent dans une communication hâtive, généreuse, dévastatrice sans préserver la part de mystère qui pourrait leur appartenir ; à force de tout donner aux autres, ils finissent par oublier leur propre intimité. Cela dit et paradoxalement, Suzanne décide toujours de se confier au lit (après l'acte sexuel), avec ses amants. Le père absent est encore (trop) présent dans son esprit et c'est dans ces moments d'intimité qu'elle y réfléchit et analyse sa vie, sans ce personnage manquant. Plus que les autres personnages, elle parvient à analyser, au plus profond de ces instants de recueillement, la situation dans laquelle elle se trouve. C'est toujours après le sexe, après le déchaînement du corps que le dialogue verbal arrive à s'installer ; après avoir fait l'amour avec Bernard (après avoir évacué, *vidé* toutes les pulsions dévastatrices de son propre corps), elle parle à plusieurs reprises de sa vie, de ses rapports au père, de sa façon d'envisager la vie. C'est donc toujours après l'acte physique que les langues se délient.

C'est aussi le cas, dans *Loulou, Nous ne vieillirons pas ensemble, Van Gogh*,

Le Garçu ou *La Gueule ouverte* : à chaque fois que les personnages font l'amour, ils discutent ensuite de leur vie et de leur passé. Ils évoquent leur état psychologique comme si le corps, ayant tout donné et n'ayant plus rien à *rejeter*, laissait *enfin* la place aux ébats ou paroles de l'âme et du coeur.

Jean (*Nous ne vieillirons pas ensemble*) n'est pas *capable* de parler, d'analyser sa propre vie ; il le fera une ou deux fois seulement, allongé avec son ex-femme, qu'il regrette tant sur le moment. Il évoque leur passé et ce bonheur dont il n'avait pas conscience à l'époque. Jean se souvient d'une joie dont il n'avait pas conscience auparavant mais qu'il regrette au présent ; c'était toujours mieux « avant »...c'est toujours dans ce genre de moment intime, que le personnage se dévoile enfin à nos yeux. Doux, calme et nostalgique d'un passé mal assumé, Jean apparaît comme un être fragile et

orphelin, dans les bras de son ex-femme (Françoise). Mais son analyse, il la fera de manière succincte plus tard dans une autre scène, où il sera à nouveau aux côtés de son ex-femme.

Attardons-nous ainsi sur cette scène, où la discussion entre Jean et Françoise ressemble de près à ce que nous évoquions précédemment au sujet du personnage incarné par Jean Yanne ; cette fragilité repérée auparavant, se concrétise ici par des pleurs et une longue explication de Françoise qui résume (dans un long monologue) le profil de Jean, en s'attardant ainsi sur sa vie passée à ses côtés.

Tout d'abord, Jean est à table avec ses amis, à qui il est venu rendre visite.



Ces derniers (Annie et Michel) lui avouent qu'ils revoient Catherine - celle-ci a quitté Jean et nous saurons par la suite que cette séparation sera définitive et irrémédiable -. Ils informent Jean que Catherine leur a dit qu'elle fréquentait un autre homme (un homme d'affaires) et qu'ils prévoyaient tous deux, d'aller s'installer en Afrique. Jean se met à rigoler et se persuade à voix haute qu'elle reviendra très vite vers lui. Il critique cet inconnu (dont il n'a aucun renseignement) et considère qu'il *ne vaut rien* à ses yeux³⁷⁷ ; les « *types de droite, les fascistes* », comme il dit, ne sont pas le genre d'homme de

³⁷⁷ La jalousie de Jean s'incarne en termes directs et encore une fois physiques. Face à la mère de Catherine, qui sera donc partie avec cet inconnu, Jean demandera : « - Jean : *quel âge il a ?* - La mère : *trente-neuf ans.* - Jean : *il est beau ? Enfin, j'veux dire, il est plus beau que moi ?* - La mère : *il est blond.* - Jean : *elle aurait pu prendre un qui soit plus jeune quand même !* » Face à Catherine, Jean exprimera à nouveau sa jalousie sur le même terrain de discussion. « - Jean (à Catherine, en parlant de l'inconnu) : *il fait mieux l'amour que moi ?* - Catherine (insistant elle-même sur cet aspect physique) : *ça dure plus longtemps* (dit-elle par sincérité ou provocation). *Si on se sépare, je poserai une condition au suivant, celle de...recoucher avec toi. J'aime bien faire l'amour avec toi.* »

Catherine et selon lui, elle préférera revenir dans ses bras, car elle se lassera rapidement de cette liaison qu'il considère comme passagère. Michel lui dit pourtant que ça a l'air sérieux. Jean n'en démord pas et confirme son statut d'homme fort et dominateur en disant qu'il connaît Catherine. Lorsque Michel explique à Jean qu'elle analyse les images qu'elle voit à la télévision et qu'elle a un regard critique face au cinéma ; Jean s'empresse de dire que c'est grâce à lui si elle a désormais un regard alerte - il travaille dans le milieu de l'audiovisuel -.

La scène qui suit cette visite chez Michel, est celle qui nous intéresse particulièrement. Cependant, si nous avons évoqué la séquence précédente, c'est surtout pour soulever l'idée selon laquelle, Jean, sera complètement différent aux côtés de son ex-femme, qui démontrera et - *et nous* - dévoilera (de manière assez franche) son vrai visage. Face à elle et face à son analyse (qui n'est pas forcément la sienne et qu'il doit probablement partager si l'on retient son silence inhabituel - car « *qui ne dit mot, consent* » -), Jean prononce quelques phrases et apparaît quand même comme un être fragilisé, perdu, seul et très déstabilisé par le départ de Catherine ; rien à voir avec la scène précédente où il apparaissait comme un homme sûr de lui et imperturbable ou incapable de se remettre en question. Rien à voir non plus avec la scène qui suivra celle, sur laquelle, nous allons nous attarder à présent. En effet, après sa visite chez Françoise, on retrouvera Jean à nouveau chez Michel et Annie et il reverra pour la dernière fois Catherine, avec qui il partira discuter dans la rue. Lors de cette ultime entrevue, il ne sera pas aussi triste et autant désesparé qu'il ne le sera avec Françoise qui tentera vainement de le bousculer en lui proposant une analyse plutôt pessimiste de son 'cas'. Cela dit, cette dernière ne parviendra pas vraiment non plus, à l'installer en face de la réalité, face à sa vie, qu'il gâche sans même s'en rendre compte. Très affaibli par sa séparation avec Catherine, Jean encaisse les mots de son ex-femme, vers qui il s'est tourné, car il se révélera inapte à vivre seul (car chez Pialat, « *mieux vaut vivre 'mal' accompagné que vivre seul* ».)

« Françoise (s'adressant à Jean, assis derrière elle et plutôt avachi sur son siège) - Moi, je t'ai jamais vu comme ça, même à la mort de ta mère. Y'a qu'au cinéma qu'on voit pas les hommes pleurer. Moi j'ai vu pleurer tous les hommes que j'ai connus. Mon père, mon frère, ton père, même toi. Jean (d'une voix très faible) - Si, au cinéma, y'a un type qui pleure dans Ordet, un film de Dreyer. Françoise : - Pourquoi ? Jean : - Parce que sa femme est morte. Françoise (d'une voix grave et triste et en faisant probablement allusion à Jean lui-même) : - Quand quelqu'un vous quitte, c'est comme une mort. Jean



Françoise (qui

révèle définitivement ce qu'elle sous-entendait dans sa phrase précédente au sujet de Jean) : - Moi, qu'est-ce que j'ai pu pleurer quand tu m'as quittée, c'était terrible (...). Jean (plutôt mal à l'aise) : - Moi, je t'ai pas quitté, je suis toujours là. Françoise (plus sévère, plus froide, plus méchante à l'égard de Catherine qu'elle ne nommera pas) : - C'est plus pareil. Ce sera jamais plus pareil. Je la hais ; elle a gâché notre vie. Tu vois, j'ai jamais voulu tuer personne, mais elle, je crois que je pourrai la tuer, j'aurais voulu la tuer. Qu'est-ce qu'elle a pu me faire comme mal ! Jean (pas très convaincant) : - Mais, c'est pas elle qui est venue me chercher. Au début, je pensais qu'à la quitter pour toi. Françoise (dépitée et sûre d'elle) : - Tu dis ça ! T'es coureur comme ton père. Vous êtes tous fous dans ta famille. Tu es fou ! Ta mère, elle avait toujours peur de toi. Ton père aussi, tout le monde. Tu es comme ça parce que tu as connu que la dispute chez toi. J'm'en souviens, c'était l'enfer. Quelle réputation vous aviez dans le quartier ! On m'disait : « vous allez pas épouser le fils de... ? Ma pauvre fille, ils sont fous ces gens là. » Tu n'as pas d'ami, tu es tout seul. Tu finiras comme ton père ; ça sera pire, au moins lui, il t'a ! (...) Je te pardonnerai jamais. Et puis, je savais pas que tu étais comme moi avec elle. On n'est pas heureux avec toi. Tu crées l'angoisse ! Jean : - C'est peut-être pas ma faute. C'est à cause de ma mère si je suis comme ça. J'ai jamais connu quelqu'un de plus malheureux qu'elle. »

Ce long dialogue est très riche car il nous explique combien aura été difficile la vie menée par Françoise aux côtés de Jean ; peut-être aussi difficile que celle que Catherine aura elle aussi *subie* avec le même homme. Ainsi, c'est de la bouche de Françoise et avec un certain recul (celui de l'analyse réfléchie), que le spectateur peut comprendre les raisons qui auront pu pousser Catherine à quitter Jean. Si Catherine n'exprime rien quant à son départ et si le spectateur ne peut s'appuyer sur ce qu'il voit pour comprendre sa fuite, alors, il reste Françoise, qui peut apporter les raisons pour lesquelles il paraît impossible de vieillir aux côtés de Jean. Ce dernier, est, dit-elle, incapable de donner de l'amour. Il fait souffrir son entourage et à présent, c'est lui qui souffre comme il a fait souffrir tant de personnes autour de lui. On comprend ainsi, qu'il aura quitté Françoise pour Catherine et

que, c'est à son tour de vivre ce qu'elle a vécu par le passé. Pour autant Françoise ne se délecte pas de *cet effet de boomerang* et constate à quel point il est malheureux ; malheureux car, comme il le dira lui-même (c'est d'ailleurs la seule fois où il se prononcera à ce sujet), il a toujours connu le malheur de sa mère. On imagine alors cette dernière souffrir aux côtés d'un homme (son père, le garçon) qui l'aura rendu malheureuse toute sa vie durant.

La question du père est donc toujours présente *en fond de tableau*, dans le portrait psychologique du personnage dont la vie aura été placée sous l'influence de cet être absent, défaillant ou impossible à aimer. Lorsque l'on écoute Françoise, elle s'attarde souvent sur le propre père de Jean. « *Tu finiras comme ton père* » lance-t-elle à Jean ; ce sera même pire, car lui il aura eu au moins le *mérite* d'avoir un enfant alors que Jean est apparemment *incapable* d'accepter ou de concevoir sa filiation. La faiblesse, la fragilité, la peine intérieures de Jean, sont semblables à celles des autres personnages 'pialatiens' : pour eux, le père est ou aura été absent ou déficient...comment pouvoir alors envisager dans ce cas, sa propre succession ou son propre rôle et statut de père sans ce *re-père* si important ?

Répondre à ces questions, c'est aussi et surtout comprendre la blessure intérieure de ces personnages ; espérons ainsi nous en rapprocher en analysant à présent les rapports qu'ils entretiennent avec leur entourage, ce qui nous permettra, nous l'espérons, de revenir à ce *mystère*, qui pourrait constituer l'histoire du tourment contenu, au plus profond du personnage.

« La trame des films de Pialat est tissée de ces questions inlassablement répétées par les personnages. Répétées dans des dialogues aux formes multiples, avec ce que cela implique de déplacements, condensations, travestissements, mais surtout mises à l'épreuve des faits, de la réalité du monde physique. Les héros de Pialat ne se contentent pas de s'interroger, à la façon de ceux de Rohmer, ou des personnages de *La Maman et la putain* de Jean Eustache, par exemple. Leur drame est certes mental, mais il est surtout de sortir de leur propre corps pour accéder à l'autre. Ils en prennent les moyens - ou ce qu'ils croient être les moyens - et se jettent des mots à la tête les uns des autres dans le même temps où ils se prennent à bras-le-corps. »³⁷⁸

c). Du corps à corps : les combats extérieurs

Comment communiquer avec l'autre ? Pourquoi de tels échecs dans cet engagement ?

Quelle est la nature des relations qu'entretiennent les personnages entre eux et que se cache t-il derrière ces types de rapports où le langage du corps domine chacune de leur rencontre ?

Chez Pialat, le corps parle ; *il parle plus que le personnage lui-même*³⁷⁹ (si l'on considère que le langage verbal est le *résultat* ou la représentation d'une pensée consciente - ou inconsciente ? - du personnage).

Le personnage s'exprime donc davantage par le corps que par le verbe. La parole est

³⁷⁸ Joël Magny, *Maurice Pialat, op. cit.*, p. 67.

certes utilisée mais elle ne résout rien et ne propose aucune évolution dans les rapports humains ; les personnages crient, se révoltent, se révoltent mais c'est par leur corps qu'ils parviennent à s'exprimer avec force et conviction, sans tricherie ni tabou. Comment le corps communique-t-il et que peut-il nous apprendre quant à l'évolution du personnage ?

Plusieurs modes de communication peuvent se repérer chez le personnage.

Pour débiter cette réflexion, nous pourrions une fois de plus nous appuyer sur l'analyse de Nicole Brenez qui s'est attachée à expliquer comment s'organisait la présence des personnages au cœur du récit filmique.

Aussi, elle rappelle que le mouvement, la dynamique physique et narratives du film, « la circulation symbolique des éléments plastiques, de schèmes sémantiques et d'articulations sémantiques » sont transmis par le corps, force de présence et créateur de manifestations symboliques les plus diverses. « Comprendre comment s'organise la circulation symbolique suppose de déterminer quel est le sujet du récit : le personnage, le thème (au sens de l'iconologie) ou l'acteur ? Trois questions sont alors à l'œuvre. Celle de la co-présence : il peut y avoir personnage sans acteur, voire, personnage sans thème - mais sans doute pas d'acteur sans personnage ; celle de la subordination : l'acteur subordonné au rôle constitue une norme de transparence et son inverse, le personnage déduit de la star, sa plus-value classique ; et celle du mode d'articulation entre ces trois instances. Sur ce dernier point, on peut d'emblée distinguer plusieurs possibilités stylistiques. D'abord, le Sauvage. Il s'agit de travailler sur l'ici et maintenant d'une présence, dont le personnage ne représente qu'un possible tandis que l'acteur s'affirme comme compossible. Le travail du jeu fait exploser les limites du rôle, que l'on ne peut plus assigner de façon univoque à une valeur ou un concept, que l'on peut, en quelque sorte, résumer parce que le jeu conteste nos catégories de pensée et se dérobe au

379 « Le corps comme langage inconscient du personnage »...cette idée est à la base des études phénoménologiques que Merleau-Ponty porte sur la perception. « Qu'est-ce donc que se mouvoir ? Il s'agit là d'une 'faculté', inhérente au corps humain, qui exige pourtant toute notre attention car elle rend 'palpable' la 'transition' entre la conception objective du mouvement comme déplacement et la mobilisation d'une certaine praxis qui « fait du corps le lieu à partir duquel il y a quelque chose à faire dans le monde. » (...) De fait, il y a entre le corps et l'espace environnant une sorte de connivence originelle dans l'exacte mesure où le corps n'est pas seulement dans l'espace puisqu'il compte avec lui en le signifiant. Disons en cela que le mouvement exprime l'espace habituel parce qu'il en est, pour ainsi dire, la lecture, le traitement et l'actualisation entre x possibles donnés ou virtuels. (...) Le problème reste alors de savoir si cette expression naturelle est déjà, d'une certaine manière, manifestation consciente de mon être-au-monde, donc si elle est le lieu ou le miroir où se réfléchit ma subjectivité ou si, au contraire, elle atteste ma présence au monde comme être autonome et percevant, l'un n'allant en effet pas sans l'autre. Il y aurait donc une 'logique souterraine' qui structurerait le mouvement comme prégnance d'un certain style d'être-au-monde et à l'espace, dévoilant un sens intime du perçu pour celui qui y est à la fois noué, enraciné et en même temps distant. Il s'agit là du statut du corps comme être conjointement immanent et surtout transcendant au perçu. Nous parlons bien de 'transcendance', ou plus exactement, du corps comme être qui se dépasse vers un horizon de possibles et de sens. Tel est sans doute un des acquis décisifs de la Phénoménologie de la perception, comme nous l'avons déjà noté, et que Merleau-Ponty avait inscrit en ces termes : « mais c'est la définition du corps humain de s'approprier dans une série indéfinie d'actes discontinus des noyaux...significatifs qui dépassent et transfigurent ses pouvoirs naturels. » » Jean-Yves Mercury, *L'Expressivité chez Merleau-Ponty - Du corps à la peinture* -, op. cit., pp. 82-84.

paradigme. Ce serait exemplairement le renversement opéré par John Cassavetes, « sauvage » étant à entendre selon le sens inventé par Merleau-Ponty lorsqu'il parle d'« Esprit sauvage » c'est-à-dire, non pas un état de nature supposé, mais une créature responsable de sa légalité propre, capable de définir pour elle-même ses rapports à l'apparaître, de déraciner les habitudes figuratives, dans la violence de sa particularité. Mais ceci ne renvoie pas seulement aux grandes élaborations de Cassavetes, le dispositif peut être beaucoup plus simple et propager quand même une grande violence, comme par exemple les danseuses totalement improbables que Pialat place au fond du champ dans *Le Garçu* (Fr., 1995), qui de toute évidence sont des danseuses professionnelles mais que le dialogue fait passer pour des « secrétaires médicales ». L'incohérence, assumée de façon désinvolte et lasse par le protagoniste (Gérard/Gérard Depardieu) s'interrogeant sur ce qu'il voit, souligne que le désir de mettre en jeu ces corps-là enfonce les digues du vraisemblable et ramène le personnage à un état d'extrême précarité, à un statut d'esquisse que le plan conserve comme une rayure narrative. »³⁸⁰

Dans cette recherche, trois figures de présence à l'univers narratif se détachent : « le sauvage », « le mannequin » et « la maquette ».

Ces trois *statuts* résument en quelque sorte le style de présence physique que l'on pourrait repérer dans chaque film étudié.

Chez Pialat, le corps du personnage est « sauvage » en ce sens « *que ce dernier est capable de définir pour lui-même ses rapports à l'apparaître....* »

La violence, la sensualité et la sexualité ou encore le silence avant le passage à l'écriture, sont autant de phases qui caractérisent chacun des personnages de l'auteur, qui trouvera ainsi, dans ces comportements les plus divers, le moyen de prouver à l'autre, son existence.

Car il s'agit bien de cela ; chaque personnage a un besoin immense de signifier à l'autre sa présence, de se manifester et de se positionner par rapport à un endroit physique ou par rapport à un espace social quelconque (famille, groupe d'amis, de copains, etc.).³⁸¹

Prouver son existence aux autres, c'est d'une certaine manière tenter de *colmater* la faille qui est en nous, c'est tenter de s'affirmer (par rapport à soi-même), c'est essayer de trouver ses repères dans un groupe social existant.

Suzanne (*A nos amours*) s'affirme, prouve sans cesse son existence aux autres, pour

³⁸⁰ Nicole Brenez, « *Le sauvage, le mannequin, la maquette* » in *De la figure en général et du corps en particulier - l'invention figurative au cinéma* -, op. cit., p. 184.

³⁸¹ « S'affirmer », « se positionner » par rapport aux autres, c'est avant tout s'affirmer au sein du cadre...cela fait partie d'une mise en scène globale. « [Il y a] quelque chose qui serait le désir profond de la mise en scène : occuper l'espace, l'approprier et plus précisément pallier l'incapacité du visuel à traiter l'espace en y réinjectant fantasmatiquement la présence d'un corps. Pour les approches phénoménologiques, on l'a vu, l'espace est le royaume du tactile-kinésique, la vue n'en offre que des succédanés ; c'est cette impuissance que veut compenser la notion de mise en scène, cette séparation excessive d'avec les corps. » Jacques Aumont, *L'OEil interminable*, op. cit., p. 163.

tenter de vivre sans son père qui a fui le foyer familial. Elle a donc le souhait de marquer sa présence aux autres (surtout vis-à-vis de son frère et sa mère) sans l'aide de son père qui aurait pu, s'il avait été encore présent, gérer l'évolution et le bien-être de chaque individu au sein du groupe « famille ». La « Loi » n'est plus présente au sein de la famille ; chacun doit donc marquer sa présence dans une anarchie familiale dévastatrice. « Marquer », c'est « se démarquer des autres » en mettant en avant un corps particulier ou plutôt « singulier ».

Quels sont les moyens, les figures physiques *utilisées* par Suzanne pour s'affirmer auprès des siens ?



Elle aguiche, *excite* ; par le biais de ses tenues vestimentaires, elle provoque.

Son corps devient *un objet sexuel*, de convoitise dès lors qu'elle décide de le mettre en avant grâce à ses choix vestimentaires. Cette seconde peau est marquante à la fin du film, lors du repas final. C'est une véritable tigresse. Sa robe, dont le tissu est l'imitation d'une peau d'animal, attire l'attention ; aussi Michel lui caressera la cuisse durant tout le repas et celle-ci jouera de cette ambiguïté qui deviendra *une force de présence* pour elle.

Pourquoi accepte t-elle de se laisser toucher d'une manière très osée alors qu'elle a, semble t-il, choisi la stabilité sentimentale avec Jean-Pierre, son mari ? Probablement par choix d'indépendance ou volonté inconsciente de préserver sa liberté vis-à-vis du monde social, dont elle ne fera jamais réellement partie (préférant ainsi, rester sur les bas-côtés) ; son déplacement correspond à sa propre mise en décalage vis-à-vis de son entourage. Au lit, avec l'un de ses compagnons, elle prononcera ces quelques paroles qui nous indiquent son besoin de vivre seule ; on comprend cependant que l'ombre de son père plane constamment sur elle, sur ses décisions et comportements.

« Tu sais, c'est vraiment agréable de vivre sans aimer personne. C'est pas que j'aime personne d'ailleurs. Tu vois, mon père, je l'adore. Enfin, ça me fait une belle jambe... Quand je rencontre un type, je pense à mon père. Et puis je me pose

des questions, c'est dingue. Je me demande s'il lui plairait.... »

Ainsi, elle se délectera de voir comment son frère demandera violemment à

Jean-Pierre d'arrêter de la toucher. Elle regardera *d'un regard angélique* (sans jamais intervenir et laissant donc les deux hommes s'expliquer entre eux) son frère en train de demander violemment à son propre mari d'arrêter de lui baiser l'épaule. Le frère, apparemment très possessif et très excessif vis-à-vis d'une soeur qu'il frappait auparavant, n'aura de cesse de répéter que la peau de cette dernière est bonne à croquer, à sentir, et qu'il est le seul à avoir le droit de le faire.

Le vêtement et l'attitude physique de Suzanne au milieu des autres, lui confèrent une identité sensuelle qui sont avant tout, le langage de l'innocence, de la liberté, de la jeunesse, de l'indépendance face à une famille décomposée dont les membres tentent de récupérer un pouvoir perdu. Lorsqu'elle porte sa mini-jupe en cuir noir et son pull moulant rayé, c'est une provocation qui *crie* à son frère (qui ne l'accepte pas) qu'elle fait ce qu'elle veut de son corps et avec qui elle veut. C'est une affirmation de soi qu'elle *jette silencieusement* (sans dire un mot) aux autres. Elle se sert de son corps, pour marquer l'espace d'une présence sensuelle, presque « érotique » ou « érotisée ».

« Actif » ou « passif »...différents sont les corps des personnages qui arpentent les films de Pialat.

Les corps passifs appartiendraient plus à François (*L'Enfance nue*) et à Vincent

(*Van Gogh*). Ce sont des personnages *qui encaissent, qui subissent leur entourage* sans jamais se révolter. Néanmoins, à des moments précis, ils réagissent en un éclair et plutôt violemment comme pour rejeter toute la haine et le désespoir accumulés jusqu'ici.

Par un jet de pierre, François scellera définitivement son destin. Par un mouvement brutal du bras, Van Gogh prouvera une dernière fois à Gachet, que même au seuil de sa mort, il est en mesure de vivre sans l'aide des autres. Il refusera toute aide médicale comme pour signifier qu'il veut jusqu'au bout gérer sa vie et décider de lui-même (sans l'aide de quiconque ou de la médecine) du moment de sa propre mort.

On évoque la passivité du corps car souvent, leur silence et leur visage fermés empêchent toute communication directe, toute ouverture vis-à-vis du monde.

« Dans le carcan de verre, de métal, de moleskine, la violence des scènes (...) doit rester contenue. Elle frappe alors les corps, et encore davantage les visages, maintenus rigides ; l'inexpressivité (...) soudain fait sens : son visage n'est plus rien d'expressif, qu'une surface où vient au contraire s'imprimer quelque chose - la parole de l'autre, la parole anonyme, pauvre, prévisible qui les mène tous deux. » ³⁸²

Cette impassibilité du corps est l'expression d'une solitude ³⁸³, d'une souffrance intérieure et enfouie.

La souffrance en question est, comme nous l'explique une fois de plus Jacques Aumont, la seule manière que les personnages ont trouvé pour pouvoir être dans l'attente de « quelque chose ».

³⁸² Jacques Aumont, *Du visage au cinéma, op. cit., p. 139.*

Cette souffrance est nourricière et permet au personnage d'entretenir la possibilité d'évoluer, de changer de vie en cherchant continuellement le bonheur (même si finalement aucun n'y parviendra réellement au bout du compte et que la mort ou la rupture viendront à chaque fois les mettre en échec). Cette quête du bonheur dans la souffrance est tout simplement ce qui leur permet d'avancer même si, au final, ils trouveront une voie sans issue.

« La souffrance accompagne inévitablement ce dysfonctionnement de l'amour, soit qu'elle en résulte, soit que, plus profondément, elle en soit la cause, comme le montre le « cas François ». François ne peut aimer personne, ni ses familles d'adoption ni ses voyous de camarades, ni le monde lui-même, parce qu'il n'est qu'une boule de souffrance inentamable, sur laquelle glisse le discours (sauf, parfois, le discours tout correct du Pépère, ou les innocentes et obscènes minauderies de la grand-mère). De ce point de vue comme de bien d'autres, le personnage de Jean [Nous ne vieillirons pas ensemble] n'est qu'un François adulte, comme lui en proie à la souffrance, comme lui incapable de la comprendre ou seulement de la dire. Au regard de cette cause profonde, tout le reste apparaît comme symptôme : la jalousie, qui n'atteint Jean que lorsqu'il souffre ; l'égoïsme, qui vaut comme protection (ce pourquoi le discours de la convoyeuse, qui ne pense qu'à égrener la litanie de sa propre souffrance, paraît si odieux) ; et surtout, l'autocontradiction permanente dans laquelle se débattent ces deux personnages : François ne sachant pas s'il veut tuer le chat ou le sauver, changeant d'avis au gré des affect les plus immédiats, Jean ne mettant Catherine à la porte que pour mieux aller la chercher. Souffrir c'est donc attendre quelque chose, même si l'on ne sait pas quoi. François passe tout le film à attendre un geste, une parole, quelque chose – que ni lui, ni ceux qui l'entourent, ni le film (ni nous) ne saurions spécifier - et sa violence, sa souffrance ne sont que l'exaspération de cette attente. »³⁸⁴

Jacques Aumont soulève une idée captivante qui deviendra pour nous, par la suite, un véritable objet de réflexion : il émet l'idée selon laquelle, le problème du personnage chez Pialat, se situe dans son incapacité à dire, à raconter sa souffrance intérieure ; l'épanouissement personnel, une certaine sérénité intérieure ne seraient-ils pas accessibles dans cette démarche de verbalisation ?

Ce qu'énonce Jacques Aumont recoupe l'analyse d'un personnage (pas n'importe lequel dirons-nous) qui résume en quelques mots l'attitude de sa fille qu'il ne comprend pas.

« Pourquoi tu t'es mariée ? Et Jean-Pierre dans tout ça, qu'est-ce qu'il devient ? T'es pas aimante, t'arriveras jamais à aimer quelqu'un. (...) Tu attends qu'on t'aime. Tu crois aimer, et puis en fait, tu attends seulement qu'on t'aime. (...) Il y a

³⁸³ Lorsque l'on parle de solitude, il est difficile de ne pas évoquer le cinéaste Andreï Tarkovski. « La solitude est perpétuelle errance, elle est la douleur qui anime les êtres tarkovskiens (...). Le silence, la solitude sont donc d'abord refus : échapper aux relations qui relient les êtres chair à chair, verbe à verbe (...). Mais l'habitus impassible est pourtant condition d'une autre communication. Le silence est refuge, protection contre les agressions (...). » Antoine de Baecque, « La solitude ou l'habitus impassible » in Andreï Tarkovski, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, Collection 'Auteurs', Paris, 1989, pp. 44-45.

³⁸⁴ Jacques Aumont, « Les causes perdues », op. cit., p. 119.

des gens qui sont capables d'aimer. T'es pas dans le bon lot pour l'instant », dit Roger à sa fille Suzanne, dans le film *A nos amours*.

Le personnage 'pialatien' est égoïste car incapable d'aimer et de donner du bonheur aux autres. Son malheur est celui d'une personne constamment en mouvement, incapable d'analyser ce besoin constant de se déplacer et de déplacer les autres.

Jean (*Nous ne vieillirons pas ensemble*), Loulou, Vincent Van Gogh, Bernard (*Passe ton bac d'abord*) jouent un jeu étrange avec les autres. Jean expulse constamment Catherine avant de la supplier de revenir près de lui³⁸⁵ ; Gérard (*Le Garçu*) part et revient en imposant un corps massif et destructeur au sein d'un ordre familial fragile. Loulou promène son corps de bars en bars sans réfléchir à sa situation sociale et à la possibilité qui lui sera offerte de fonder bientôt une famille. Pourquoi Bernard sort-il avec plusieurs filles et refuse-t-il comme ses amis, de se mettre en ménage ?

Pourquoi Suzanne fuit-elle la France en refusant d'assumer une vie aux côtés de son mari (Jean-Pierre) ?

Plus encore, cet exemple du retour du père dans *A nos amours* aurait pu être analysé dans les toutes premières lignes de notre travail (ainsi, la boucle est bouclée) : lorsque le père revient à la fin du film, alors que tous les personnages importants du film sont réunis autour de la table, ce n'est pas Roger qui réapparaît mais c'est bien un corps venu dynamiser la scène. En effet, le personnage en lui-même ne vient régler aucune affaire précise ; il ne propose aucune évolution réelle du récit...pire encore, il aggrave la situation ; il déstabilise un ordre retrouvé sans aucune raison ni aucun souhait véritables. Certes, le père règle ses comptes mais là encore, il y a une fuite, en forme de déplacement subtil, qui s'opère. En effet, en s'attaquant au beau-frère qui aurait selon lui critiqué une oeuvre littéraire de son fils, Roger s'attaque en fait à Jacques Fieschi (en personne et non plus à son personnage du beau-frère) qui aurait critiqué par le passé, l'un de ses propres films. Au travers de son personnage de fiction, Pialat en profite donc pour dire au critique ce qu'il pense de ses écrits. Cette attitude est en fait une manière déplacée de dévoiler ses sentiments à une personne qui ne s'y attendait pas du tout...à croire, que le corps qui intervient n'est pas celui de Roger qui vient régler ses comptes avec sa famille (ce qui aurait pu faire progresser le récit filmique) mais bien celui du cinéaste, soucieux de régler ses comptes avec ce personnage indésirable.

Qui, le personnage 'pialatien' vise-t-il lorsqu'il s'exprime ? Qui, va-t-il chercher au plus profond de lui-même lorsqu'il décide de bouger, de se déplacer, de s'exprimer ?

« Nous avons souvent répété que chacun n'était jamais que lui-même, pour tout dire centré sur lui, par une sorte de réflexivité charnelle et spirituelle qui renvoie chaque 'conscience incarnée' à cette angoissante question : comment puis-je appartenir, être moi-même, sans passer par la médiation d'autrui ? De fait, 'je' suis bien incapable, en tant qu'ego singulier, de me suffire à moi-même, d'être

³⁸⁵ Abandonner l'autre, le repousser, l'exclure, c'est aussi se mettre en marge, s'abandonner soi-même et courir à sa propre perte ; c'est quelque part hâter les choses pour aller plus vite dans sa propre fuite, déjà programmée. « - Jean à Catherine [*Nous ne vieillirons pas ensemble*] : Tu veux pas chercher quelque chose de plus intéressant, non ? Non, t'es là, t'es molle, et puis t'attends...T'es une bonne fainéante !...T'as jamais rien réussi, et tu réussiras jamais rien. C'est tout et tu sais pourquoi...parce que tu es vulgaire, irrémédiablement vulgaire, et non seulement t'es vulgaire, mais t'es ordinaire en plus....»

par moi-même un premier commencement, ou de retrouver, au-delà de tous les emprunts que j'ai pu faire aux autres, ce que je suis ou crois être vraiment. Car, aussi loin que je remonte, ou que la vie humaine elle-même remonte, il est impossible de nier la présence des autres qui constituent ce pouvoir d'être soi. »

386

*Le personnage chez Pialat ne parvient pas forcément à sortir de son propre corps, à écouter ce corps qui lui en dirait tant sur le sens de ses rapports aux autres...alors le corps devient violent, excessif, brutal et c'est par lui que s'abandonne le personnage qui devient un être errant, sans repère ni « centre de gravité ».*³⁸⁷ *Le personnage serait-il alors en quête d'un point de gravité ? Si c'est le cas, quel est-il ?*

A la recherche de ce point-clé, le personnage s'abandonne et son corps actif ou sur-actif cherche à maîtriser l'espace, le groupe social ; il est constamment en quête de repère et teste, surprend, s'acharne, s'expose, se sur-expose, se laisse aller aux excès de la chair...le personnage se cherche à travers les autres...il se découvre dans cette violence et cette chair excessive qu'il engage vis-à-vis des autres.

Le personnage se sert donc de la violence physique pour atteindre l'autre et lui prouver son identité et se prouver à lui-même qu'il existe.

Lorsque Loulou se bagarre ou lorsque Jean devient agressif, ils marquent tous deux leur territoire, leur singularité en tant qu'être humain. Ils essaient ainsi de trouver leur place, de se positionner vis-à-vis des autres. Se manifeste donc cette volonté de déborder, de déverser sur l'autre sa corporéité, toute sa force et sa présence physiques.

Loulou est un animal qui sent, renifle, fait l'amour, boit et vomit ; Jean est un monstre

³⁸⁶ Jacques Aumont, « Les causes perdues », *op. cit.*, p. 211.

³⁸⁷ Le personnage erre sans centre de gravité ; cette remarque nous a été inspirée par Jean-Louis Schefer, dans *L'Homme ordinaire du cinéma*. Si le personnage chez Pialat a autant de mal à se structurer, à s'écouter, à stopper ses déplacements si douloureux, c'est parce qu'il lui manque un « centre de gravité »...c'est-à-dire, en ce qui concerne notre analyse, un personnage référent qui pourrait guider ou donner un sens aux déplacements des personnages déracinés...c'est l'analyse de ce « centre de gravité » (qui apparaîtra, pour notre part, sous les traits d'un personnage bien réel) *présent par son absence*, qui devrait conclure notre travail. Ce « centre de gravité » que le personnage cherche désespérément ou qu'il refuse justement de chercher - refus d'écouter son corps et ses secrets - ,est également la quête du spectateur qui le cherche inconsciemment au sein du film qu'il regarde...cette recherche mystérieuse est à la base d'une idée sur laquelle nous ne nous étendrons pas : « l'identification spectatorielle » ; ainsi, s'opèrent *en douceur* un transfert, un déplacement du personnage filmique vers le spectateur, qui a finalement la même aspiration : la recherche de ce fameux « centre de gravité ». « *Le corps, l'animal, l'être agissant sur l'écran nous laissent quelque chose dans leur fuite. Cette chose qui tombe vers nous est une probabilité déjà passée, cet être d'image est attaché à nous non pas par une ressemblance, mais par un point de gravité qui nous serait commun, dont le déplacement - selon les mouvements accomplis sous nos yeux - aurait le pouvoir de se commuter en un déplacement de sentiments ou, de façon plus indéfinie, d'affects que les images prennent sur nous, comme une livre de chair. (...)* » Comme chacun j'ai en moi de naissance un centre de gravité que même l'éducation la plus folle ne saurait déplacer. Ce bon centre de gravité, je l'ai encore, mais, je n'ai plus, en quelque sorte, le corps qui va avec. Et un centre de gravité qui n'a plus rien à faire devient comme du plomb et s'enfonce dans le corps comme une balle de fusil. » *Est-ce un second point de gravité que nous cherchons dans le film (comme s'il sortait de nous-mêmes) et qu'aussitôt nous ne pouvons trouver, à cause de l'illusion attachée aux corps, aux mouvements, aux aventures et qui le dotent d'une chair étrangère ?* » Jean-Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, *op. cit.*, 1980, pp. 108-109.

qui hurle et vocifère. Van Gogh est un homme qui éjacule peut-être moins prématurément que Philippe dans *La Gueule ouverte*. Gérard est un envahisseur qui gesticule en se donnant en spectacle comme pour montrer à Antoine que son père est auprès de lui. Il suffit de le voir devant la télévision en train de jouer de manière excessive le morceau d'une pièce théâtrale diffusée sur le petit écran ; il hurle, fait de grands gestes, déclame, traîne toute sa masse physique devant la discrète Sophie qui ne peut que le regarder en riant.

Bien souvent le corps 'pialatien' est celui d'un personnage révolté, en marge d'une société dont il refuse les règles. Gérard (*Le Garçu*) refuse la vie de famille ; Van Gogh refuse d'être un peintre comme les autres ; Mangin (*Police*) fréquente intimement les voyous qu'il poursuit ; Suzanne (*A nos amours*) n'accepte ni le mariage ni l'idée de s'installer dans un appartement avec quelqu'un en particulier ; Bernard (*Passe ton bac d'abord*) ne veut pas vivre en couple ; Loulou ne veut pas travailler ; Jean (*Nous ne vieillirons pas ensemble*) et Philippe (*La Gueule ouverte*) ne parlent ni de mariage, ni d'enfant ; Donissan (*Sous le soleil de Satan*) évite constamment sa simple mission religieuse et souhaite aller plus loin dans sa quête mystique et personnelle, etc.

Tous ces personnages ont un corps fuyant, vagabond et « sauvage » (au sens où l'entendait également Nicole Brenez que nous citons auparavant)³⁸⁸ ; cette liberté est à double-tranchant car il leur manque une référence, un pilier, une accroche ou une amorce. Le déplacement physique est la concrétisation d'une volonté de la part du personnage, de fuir et de refuser les règles d'une société dont il veut rester à l'écart.

Le « pas de côté » est une idée phare chez ces personnages. Il ne s'agit pas pourtant de se révolter mais bien de rester en dehors, de se déplacer.

Souvent, c'est la lutte physique qui constitue le carrefour des rapports engagés entre les personnages. Lorsque la communication verbale ne peut s'imposer, les corps s'entrechoquent, se heurtent et les coups partent dans tous les sens. De telles violences marquent l'échec des relations mais aussi symbolisent cette difficulté à se maîtriser et à tolérer ou à comprendre « l'autre ».

A travers quelques exemples forts, tentons donc de décoder le sens de ces combats souvent violents.

Dans *A nos amours*, lorsque le frère vient agresser sa soeur qui se trouve dans la salle de bain, il l'attaque par derrière et lui tord le bras pour mieux la maîtriser et pour mieux la diriger. Ainsi, on notera que dans ces moments-là, les corps se tordent, deviennent malléables et constituent des figures (presque picturales) abstraites où les formes créent des lignes de fuite au sein du cadre. Les bras pliés en deux, la tête

³⁸⁸ Citons à nouveau Nicole Brenez. Concernant le personnage 'pialatien', il s'agit bien d'évoquer l'idée d'une figure ou d'une représentation « sauvages » du corps. Chaque corps est, chez Pialat, un *corps fuyant*, une « rayure narrative », une « esquisse » dont le *tracé symbolique*, la *performance stylistique* et la *destinée narrative* sont *absentées* au profit d'une présence qui se dérobe sans cesse au fil du récit, au coeur des scènes et au sein du cadre filmique. « *D'abord le sauvage. Il s'agit de travailler sur l'ici et maintenant d'une présence, dont le personnage ne représente qu'un possible tandis que l'acteur s'affirme comme compossible.* » Nicole Brenez, « Le sauvage, le mannequin, la maquette » in *De la figure en général et du corps en particulier - l'invention figurative au cinéma* -, op. cit., p. 184.

penchée, les jambes de tous les côtés, dessinent à la surface de l'écran, des lignes de force qui structurent non seulement l'espace scénique, mais également l'espace du cadre. L'aspect tridimensionnel du plan s'obtient donc par un effet de profondeur que révèlent les lignes des corps des personnages.

Les corps se dépassent, se déforment, s'enroulent, se distordent comme pour affirmer une souffrance - au sein de l'espace scénique -, qui nous fait étrangement penser aux peintures de Francis Bacon. Le corps souple de Suzanne se transforme et conquiert l'intégralité du plan par ses mouvements incessants et complètement désorganisés. Mais ces actions ou circulations physiques traduisent souvent une décomposition du personnage perdu, errant, abandonné et donc, déstructuré, déplacé et dépassé psychiquement.

Mais outre le fait que ces corps s'expriment dans une violence sauvage et incontrôlable, notons également que le combat n'a souvent qu'un seul but pour celui ou celle qui l'engage. La violence naît d'un désir de déplacer celui ou celle qui est en face ; chez Pialat, la motivation du combattant se situe dans la volonté de se débarrasser ou de diriger celui ou celle qui pose problème.

Ainsi, dans *A nos amours*, lorsque Robert prend le bras de sa soeur en la frappant et en la traînant par terre, c'est pour la déplacer, la changer de pièce et l'amener face à sa mère inconsolable. Il dirige, la manipule et l'oblige physiquement à bouger.

Mais plus encore, il veut l'obliger à rester près d'eux et à ne plus se déplacer vers l'extérieur de l'appartement. « Rester » ou « partir » : tout l'enjeu des combats physiques a comme origine et comme finalité le départ ou justement l'interdiction de partir du lieu où naîtra l'altercation entre les personnages.

Aussi, à la fin du film, la situation se dégrade entre le père et la mère lorsque cette dernière sommera Roger de s'en aller hors de cette maison qui n'est plus la sienne depuis qu'il est parti. Le combat commencera lorsque ce dernier ne voudra pas bouger et il se terminera lorsqu'il acceptera de s'en aller.

Dans *Le Garçu*, l'une des rares scènes de violence, a lieu lorsque Sophie veut faire bouger Gérard, couché à côté d'elle. En vacances dans les îles, ce dernier ne cessera de la provoquer et elle le poussera violemment en lui disant qu'il est gros, qu'il l'étouffe et qu'il doit partir du lit (pour elle, « partir du lit » c'est quelque part « partir de sa vie »).

Lorsque François (dans *L'Enfance nue*) se fait malmené par des voyous au sein de l'école, ces derniers lui diront de rentrer « chez lui » (alors qu'il n'a pas véritablement de « chez lui » puisque c'est un enfant de la D.D.A.S.S) en lui donnant une multitude de coups de pieds dans le ventre.

Lorsque Jean touchera le sexe de Catherine, c'est lorsque cette dernière aura passé une nuit dehors (hors du foyer). Ainsi, par un geste outrancier, il lui demandera d'où elle vient comme pour mieux lui affirmer que c'est lui et personne d'autre qui dirige sa vie.

Chaque personnage a donc la volonté, au travers des coups qu'il donne aux autres, de diriger ou gérer les déplacements de ceux qui l'entourent.

Mais le plus troublant vient du fait que, souvent, ce sont les personnages principaux qui provoquent ces déplacements créateurs de réactions violentes qu'ils acceptent de

subir. Expliquons davantage le fond de notre pensée.

Suzanne découche et n'obéit pas à son frère comme si ce dernier pouvait, par la violence, orienter son chemin. Ne sachant pas où elle va, ni ce qu'elle veut vraiment, c'est à se demander si elle ne provoque pas volontairement les réactions violentes de son frère qui pourra peut-être lui indiquer, par le corps, la bonne route à prendre. Pourquoi autant de provocation face à son frère si ce n'est pas pour trouver, au bout du compte, l'autorité fraternelle (ou paternelle si l'on considère que le frère a endossé le rôle du père lors du départ de ce dernier) dont elle a secrètement besoin ?

Ainsi, elle provoque et subit (presque volontairement ?) une violence physique qui pourra peut-être l'aider à se découvrir ou à combler un manque affectif essentiellement basé sur la recherche d'une autorité et d'une force absente depuis que le père est parti. En ce sens, elle écoute son propre corps à travers celui d'un autre.

Pourquoi François fait-il autant de bêtises si ce n'est pour, au bout du compte, enfin trouver l'autorité, la force qui lui font tant défaut depuis qu'il est tout petit. Il trouve ainsi, à travers la violence, du répondant, une réponse physique que personne n'aura pu lui donner verbalement. Le corps est plus efficace, plus présent que la parole.

Pourquoi Catherine fuit-elle si souvent Jean si ce n'est pour trouver à son retour la présence d'un être fort dans les bras duquel elle se sentira en sécurité.

Cette violence se manifeste lorsque la communication ne peut naître entre deux êtres.

Mangin, dans *Police*, frappe violemment Noria lorsqu'il n'obtient pas d'elle les renseignements qu'il veut.

Le corps se défoule lorsque la parole ne peut expliquer ou régler un conflit.

Les frères Van Gogh se battent lorsqu'ils ne parviennent plus à s'écouter.

Les deux jeunes de *Passe ton bac* d'abord se disputent à la fin du film, lorsque l'un d'entre eux dit un mot qu'il ne fallait pas à propos d'une banalité concernant le repas préparé.

Le corps prend le dessus et explose avant le départ de l'un des protagonistes, comme si le schéma classique d'une communication avortée était le suivant :

« mots-corps-fuite ».

Aux premiers mots sans importance succèdent les cris avant de laisser la place aux combats des corps pour finir ensuite sur le départ d'un personnage qui capitule ou que l'on oblige à partir.

Comme nous le dit *L'Enfance nue* (à chaque image), la parole est un moyen de communication trop souvent absent (absenté) ou trop souvent écourté, au profit du corps qu'il est si difficile d'écouter³⁸⁹ ou de maîtriser pour aller chercher la voix (la voie)...cette voix, enfouie, intérieure et si personnelle qui dirige de loin et au plus profond de notre être, l'ensemble d'une vie dépendante d'une absence ; « absence » que l'on se propose

³⁸⁹ « *Ecouter, c'est déchiffrer, déconstruire, déchirer, ce qui est dit, crié ou chanté.* » Roland Barthes, « *Ecoute* » in *L'Obvie et l'obtus* - Essais critiques III -, Editions du Seuil, Collection points Essais, Paris, 1982, pp. 217-230.

maintenant d'analyser ou de rendre justement présente dans notre réflexion.

Le corps chez Pialat nous démontre à chaque fois que si l'expression physique du personnage remplace souvent l'expression orale, elle est aussi et surtout le résultat d'un enchaînement de causes parfois invisibles, d'affections indescriptibles parce que trop profondes et de déplacements d'intensités aux origines multiples.

C'est Spinoza qui fut le premier à établir la thèse selon laquelle « **le corps existe, dure et se définit par la durée sans être séparable d'un état précédent avec lequel il s'enchaîne dans une durée continue.** » Selon Gilles Deleuze, chez Spinoza, les états et « **affections du corps** », plus encore, l'expression qui fonde l'identité, « **les puissances et forces de vie de l'être humain** », sont, selon lui, dépendants d'un système de causalité qui justifiera ou expliquera la nature humaine. Pas d'expression, de communication sans explication causale... « **En effet, l'on doit distinguer ce qui nous détermine et ce à quoi nous sommes déterminés. Une affection passive étant donnée, elle nous détermine à faire ceci ou cela, à penser à ceci ou à cela, par quoi nous nous efforçons de conserver notre rapport ou de maintenir notre pouvoir. Tantôt nous nous efforçons d'écarter une affection qui ne nous convient pas, tantôt de retenir une affection qui nous convient, et toujours avec un désir d'autant plus grand que l'affection même est grande. Mais « ce à quoi » nous sommes ainsi déterminés s'explique par notre nature ou notre essence, et renvoie à notre puissance d'agir.** » ; deux niveaux se dégagent alors dans la quête expressive humaine : le corps en mouvement, ce qu'il fait subir à son personnage et aux autres qui l'entourent et ce qu'il subit lui-même, en sachant que les deux idées sont inextricablement liées. « Affections actives et affections passives », l'idée de la constitution de l'être humain est basée sur l'identification d'une cause à ces affections qui déterminent alors ses déplacements physiques.

« Chez Spinoza, le mécanisme, renvoie à ce qui le dépasse, mais comme aux exigences d'une causalité pure absolument immanente. Seule la causalité nous fait penser l'existence ; elle suffit à nous la faire penser. Du point de vue de la causalité immanente, les modes ne sont pas des apparences dénuées de force et d'essence. Spinoza compte sur cette causalité bien comprise pour doter les choses d'une force ou puissance propre, qui leur revient précisément en tant qu'elles sont des modes. (...) Entre ces différents niveaux de l'expression, on ne trouvera nulle correspondance finale, nulle harmonie morale. On ne trouvera que l'enchaînement nécessaire des différents effets d'une cause immanente. Aussi bien chez Spinoza n'y a-t-il pas une métaphysique des phénomènes. Tout est « physique » dans la Nature : physique de la quantité intensive qui correspond aux essences de modes ; physiques de la quantité extensive, c'est-à-dire mécanisme par lequel les modes eux-mêmes passent à l'existence ; physique de la force, c'est-à-dire dynamisme d'après lequel l'essence s'affirme dans l'existence, épousant les variations de la puissance d'agir. Les attributs s'expliquent dans les modes existants ; les essences de modes, elles-mêmes contenues dans les attributs, s'expliquent dans des rapports ou des pouvoirs ; ces rapports sont effectués par des parties, ces pouvoirs par des affections qui les expliquent à leur tour.

L'expression dans la Nature n'est jamais une symbolisation finale, mais toujours et partout

une *explication causale*. »³⁹⁰

Si nous avons pu voir jusqu'à présent, les effets d'une cause immanente, nous sommes en droit d'approcher la cause elle-même, sa nature, ses origines...cette cause qui régit de loin, de très loin les déplacements des personnages et leur incapacité ou leurs difficultés à s'exprimer verbalement laissant ainsi le corps le faire pour eux, souvent à leur insu. Ainsi, posons-nous une dernière fois, la question de savoir quelle cause essentielle, originelle, existentielle, motive et conditionne les affections ou les mouvements des personnages présents dans tout film de Pialat.

Sur quoi repose la quête fondamentale de ces personnages, qui restent finalement et définitivement sans « voix » à laquelle ils pourraient s'amarrer pour se structurer et définir ainsi le sens de leurs déplacements dans le monde ? La recherche d'une voix (celle qui guide, dirige, domine) serait-elle inhérente aux déplacements de ces personnages perdus ?

André Gardies nous servait de guide au tout début de notre travail lorsqu'il affirmait dans l'un de ses écrits, que le spectateur que nous sommes, est à la recherche d'une voix lorsqu'il regarde le film.

Ainsi, la boucle est désormais presque bouclée puisque nous allons tenter de chercher de notre côté quelle est la voix que nous et les personnages, tentons d'écouter chez Maurice Pialat.

Quelle est cette voix ? Quelle voix manque t-il à ces personnages et auprès de qui cherchent-ils ou ne cherchent-ils pas assez, les paroles qui pourraient structurer leur parcours, leur existence toute entière ?

Le corps prouve à chaque instant que le langage verbal chez Pialat est une quête infinie tout comme celle du père d'ailleurs...ce qui, nous allons le voir dans les pages suivantes, revient au même.

C'est donc la voix (sourde ou muette) du père, que nous allons tenter d'écouter secrètement, dès à présent...

III.4 La quête du père

a). La figure paternelle : le personnage d'un film et d'une oeuvre

Quels sont la place et le rôle fictionnel du « père » dans les films de Pialat ?

A t-il vraiment l'importance narrative que nous semblons lui accorder, au point que

³⁹⁰ Sur le sujet des « affections » qui déterminent selon Spinoza les mouvements et le sens des déplacements physiques de l'être humain, nous ne nous attarderons pas et renvoyons par conséquent le lecteur aux réflexions de Gilles Deleuze qui s'est, pour sa part, intéressé aux travaux du philosophe. Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que peut un corps ? » in *Spinoza et le problème de l'expression*, Editions de minuit, Collection « Arguments », Paris, 1968, pp. 197-213.

notre travail de thèse aurait trouvé sa voie, dans la quête impossible que vivent les personnages, à la recherche, plus ou moins consciemment, de cette figure mystérieuse *souvent présente malgré son absence et souvent absente malgré sa présence* ?

Qu'est-ce qui nous permet donc d'affirmer que le personnage *court après la voix du père* et que son corps doit *capter* le sens de ses déplacements dans cette recherche secrète, intime et douloureuse ?

Qu'est-ce qui nous permet de croire alors, que le père dirige de loin (« de loin »,

c'est-à-dire indirectement de par son absence fréquemment remarquée dans le récit « pialatien ») le parcours et l'existence physique des personnages qui l'entourent ? Qu'est-ce qui nous permet également de penser que c'est malgré eux (la fatalité trouve ses racines ici-même) que les personnages évoluent, bougent, se déplacent car c'est leur rapport au père (non ou mal-assumé) qui motive leur vie toute entière ?

Qu'est-ce qui nous permet enfin de dire que ce père est à l'origine ou est tout simplement la cause de ces déplacements physiques au sein du temps et de l'espace et qu'il est par ailleurs au fondement de la création entière du récit et de la narration filmiques ?

Car si le père *guide (malgré eux)* les personnages de la fiction, il *dirige* par conséquent le récit et son déroulement ; s'il est à la source des mouvements des corps des personnages de la fiction, il est par conséquent à la source de l'édification de cette même fiction qui trouvera, dans cette figure paternelle, des appuis narratifs discrets.

Le père, chez Pialat, apparaît et disparaît *sous toutes ses formes*.

Dans *L'Enfance nue*, c'est son absence qui fait défaut et qui *le rend présent* dans le film. Les crises et l'errance mal gérées de François peuvent s'expliquer par cette absence ou plutôt par l'idée que l'enfant abandonné, ne connaît et ne connaîtra jamais, ni son père ni sa mère d'ailleurs. Mémère dira à ce propos (en commentant les attitudes violentes de l'enfant), que François n'a aucune racine familiale. La seule fois où François écouterait son entourage, ce sera lorsqu'il sera en tête à tête avec Pépère qui lui parlera de la résistance, de son époque. François trouvera dans ces mots, les repères temporels d'un passé qu'il ne connaît pas, qu'il ne possède pas lui-même ; il trouvera dans ses paroles les origines d'une famille qu'il n'a pas. Dans la mesure où il n'a aucune connaissance de son passé familial (il ne sait pas d'où il vient), il s'approprie un peu le passé de Pépère. Par la voix du vieil homme, il se crée une origine ; puisqu'il ne connaît pas le passé de son père, autant (se) le construire, (se) l'imaginer, (se) le dicter soi-même ; c'est un peu ce qu'il fera lorsqu'il s'adressera à son frère adoptif Raoul (c'est l'une des rares fois d'ailleurs où l'on entendra parler cet enfant, qui restera la plupart du temps silencieux). Il dira à ce dernier que son père est chasseur de tigres en Afrique et que c'est un grand voyageur ; en disant cela, il prouve alors que l'ignorance totale de la vie de son père (il ne sait même pas s'il est mort ou s'il est encore vivant) représente un manque affectif énorme pour lui. Aussi il s'invente un père imaginaire, preuve que ce personnage est une *pièce* manquante dans sa vie ; Raoul au contraire lui dira la vérité sur son père et cette attitude désignera le fait que l'enfant est en accord avec lui-même, qu'il a su écouter (accepter) son passé et s'écouter lui-même. En avouant ses problèmes relationnels avec son père, on peut dire que Raoul a passé un cap dans la recherche de ses propres

origines ; en acceptant son passé et en acceptant l'absence de père auprès de lui, on peut dire alors qu'il est prêt à structurer sa vie future, son propre avenir en tant que personne indépendante, autonome et libre d'évoluer plus ou moins en harmonie au sein du monde social.

Le destin du personnage chez Pialat n'est-il pas alors lié à cette reconquête, sous forme de puzzle, où il s'agira pour lui de combler un vide de sa propre vie, de trouver la pièce manquante dans une existence qui a débuté *bien avant*, au plus profond d'un passé méconnu qu'il est si difficile de s'approprier.

Comment vivre au présent sans connaître son passé ? Cela pourrait être finalement le message que veut délivrer François aux adultes qui ne peuvent que colmater les brèches avec quelques pères de substitution.

Le père de substitution est chez Pialat un élément important du puzzle.

En effet, chaque personnage *a le droit* d'avoir un père qui remplacera le père biologique souvent absent. La faille provient de *cet élément bancal* qui ne pourra se substituer au véritable père, dont le rôle prend véritablement du sens, dès lors que le remplaçant échoue dans sa mission éducative ou tout simplement familiale.

Dans *L'Enfance nue*, Pépère ne peut assumer ce rôle de père ; Letillon, le responsable de la D.D.A.S.S ne peut pas, lui non plus, lui apporter l'affection qu'il est en droit d'attendre. A chaque fois qu'il revoit François, c'est pour le déplacer, le changer de famille. Il reste froid et sec et n'a qu'un but : le déplacer et le (re)placer dans une nouvelle famille d'accueil.

Dans *Le Garçu*, Jeannot (le nouveau compagnon de Sophie) tient ce rôle de père remplaçant pour Antoine, qui vit aux rythmes des apparitions et disparitions de Gérard (son père biologique et donc souvent absent). Ce dernier, comme pour démontrer à tous que Jeannot n'est qu'un remplaçant pour l'enfant, dira dans une scène, qu'il est persuadé que l'enfant sait réellement qui est son (vrai) père. Gérard éprouve donc le besoin d'affirmer par les mots sa paternité. Est-il seulement en mesure d'affirmer cette paternité par les actes et son corps trop souvent absent tout comme sa voix, trop souvent lointaine ? Sa présence se résume à ses arrivées et départs imprévus et dévastateurs qu'il impose aux autres et à son fils.

Dans *Sous le Soleil de Satan*, Menou-Segrais joue ce rôle de second père pour Donissan ; l'échec viendra justement de cette incapacité que Donissan aura à s'identifier à lui, cherchant toujours la voie (voix) du père spirituel. Menou-Segrais avouera son impossibilité à offrir à son protégé ce que ce dernier cherche ailleurs, ce qu'un vrai père pourrait lui apporter réellement et qu'il doit finalement trouver tout seul. Dans un monologue précédant son départ, Menou-Segrais dira à Donissan que lui seul peut trouver son chemin et que la voix qu'il a choisie n'est pas celle de tous les autres hommes (les simples mortels). Il lui indiquera que sa quête est hautement plus spirituelle et que seul un Saint pourrait la supporter. Il avoue donc son impuissance quant à la demande initiale de Donissan qui attendait son aide. Ainsi, par ses paroles, il continue à guider le prêtre, comme il l'a toujours fait jusqu'ici, et s'avoue toutefois vaincu face aux désirs de l'abbé qui ne sont pas conformes aux exigences de la religion telle qu'elle est pratiquée habituellement.

« - Menou-Segrais : Bientôt, je ne pourrai plus rien pour vous. - Donissan : Ne dites pas ça, je me souviendrai de vous-même dans les bras de Satan. - M. S. : Vous blasphémez ; ce ne sont pas mes leçons. - D. : Je n'ai pas blasphémé, ce n'est pas pour rien que le misérable des hommes et la puissance de Satan m'ont été révélés. - M. S. : Vous avez commencé par des mortifications excessives, vous vous êtes jeté dans le Ministère avec autant d'excès ; vous êtes content de vous, vous auriez dû être en paix, vous ne l'êtes pas. Dieu ne refuse jamais la paix, c'est vous qui la refusez délibérément. Je ne serai pas surpris que vous ayez formé quelques voeux dangereux. - D. : Je n'ai formé aucun voeu, aucune promesse, à peine un souhait. - M. S. : Il empoisonne votre coeur (...). On ne compromet son salut qu'en s'agitant hors de voie comme vous semblez l'avoir fait. L'esprit du mal est entré dans votre vie ; les imbéciles ferment les yeux sur ces choses, combien de prêtres n'osent seulement prononcer le nom de « Satan » ? Aujourd'hui, que fait-on de la vie intérieure, le morne champ de bataille des instincts ? Que fait-on de la morale, une hygiène des sens, la tentation n'est plus qu'un appétit charnel. Les hommes ne recherchent que l'agréable et l'utile. Dans un tel monde, il n'y a plus rien pour le Saint ou alors on dit qu'il est fou. (...) Sur la route que vous avez choisie, vous s'erez seul ! »

Par ces dernières paroles, Menou-Segrais annoncera donc à l'abbé, qu'il est à présent solitaire et orphelin sur la route qu'il a décidé d'emprunter. Son rôle de père spirituel, ce n'est plus Menou-Segrais qui pourra l'assumer dorénavant, dans les épreuves longues et difficiles qui attendent le jeune prêtre.

Dans *A nos amours*, le père de substitution se cache sous les traits du frère de Suzanne qui, sous prétexte du départ de Roger et alors qu'il deviendra le seul homme du foyer, se prendra pour le nouveau chef de famille. Ainsi, il se permettra de frapper sa soeur, de diriger les affaires de la maison (l'entreprise familiale) et de décider de l'avenir de Suzanne martyrisée par Robert toujours plus présent. Il provoquera son départ en pension et même son mariage ; mais il ne saura pourtant trouver les mots justes, pour l'aider à trouver le bonheur.

Dans *Passe ton bac d'abord*, le père de substitution (que l'on retrouve au début et à la fin du film), est le professeur de philosophie. Ce dernier écoute les jeunes et s'occupe particulièrement d'Elisabeth qu'il prend sous son aile lors de rencontres spontanées au bar qu'ils fréquentent tous. Mais son aide s'arrête là et il n'interviendra jamais dans les *histoires* sentimentales et familiales de la jeune fille qui devra *se débrouiller* toute seule. Le père de Elisabeth est un père absent qui ne dit jamais rien (comme le soulignera d'ailleurs la mère elle-même). Les seules paroles qu'il aura

vis-à-vis de sa fille, seront à chaque fois des reproches.

Prenons un exemple : ce dernier la surprend nue derrière la maison avec son petit ami, Philippe ; il l'attend assis devant la télévision. Elisabeth rentre et le père lui demande comment elle compte avoir son baccalauréat. Elle lui reprochera de ne pas l'encourager assez et finira par dire que, de toutes les façons, elle n'obtiendra pas son diplôme sachant que c'est perdu d'avance. Le père ne réagira pas et ne comprend pas l'appel que lui lance sa fille à ce moment-là.

Ainsi, comme c'est souvent le cas chez Pialat, l'enfant, la fille le plus souvent, est

plus forte et plus avenante que le père qui se contente de fuir ses responsabilités.

Elisabeth (*Passe ton bac d'abord*) reprochera à son père de ne pas l'aider et Suzanne (*A nos amours*) dira à Roger qu'il travaille trop ; les filles semblent être plus responsables que leur père. Ce dernier est défaillant ; il part, fuit, quitte la pièce ou la maison. Ce sera le cas du père de Elisabeth qui jettera l'éponge face aux paroles vives de sa fille ; ce sera également le cas de Roger qui quittera carrément le foyer familial. Les rapports 'père-fille' sont donc toujours inassouvis, jamais complets et toujours ambigus.

Le père est toujours un personnage non-désiré, un être dont il est difficile d'imaginer les actes et les pensées. Sa présence dans la scène a toujours *quelque chose* d'imprévisible, de désordonné, de dérangeant.

Le père d'Elisabeth la prend en flagrant délit avec un garçon ; Roger entre dans la chambre de sa fille alors que cette dernière devrait être à l'école. Même s'il ne s'agit pas d'une fille, le garçon (dans *La Gueule ouverte*), surprend son fils au lit avec sa femme nue. Le fils aura alors ses mots : « *Eh tu veux te rincer l'oeil ?* »

Le père est toujours un homme qui surprend, arrive par irruption, déstabilise avant de repartir d'où il est venu. Il *viole* toujours l'intimité de l'autre (sans forcément le vouloir) et c'est tout un *pan* de la sexualité du personnage qui s'écroule face à cette interruption imprévue. Les distances s'effondrent dès lors que le père s'impose dans cette intimité préservée jusqu'alors.

La fin du film *A nos amours* montre bien à quel point le père est un corps imposant et surprenant tant dans ses arrivées que dans ses départs toujours précipités. Au repas, il propose (impose) une situation complexe où les personnages devront, à un moment donné, prendre les choses en main pour retrouver une stabilité présente au départ.

Le père est imprévisible. Figure *satellitaire*, explosive, *instantanée*, le père est complètement libre de par son absence et pourtant totalement dépendant de l'avenir des personnages qui l'entourent ; personnages qui, du même coup, ne vivent qu'en fonction de ses déplacements.

Pour rester sur le film *A nos amours* et en particulier sur les rapports ambigus qu'entretiennent le père et son entourage, évoquons le thème de l'inceste, qui est un sujet récurrent chez Pialat lorsqu'il traite des rapports 'père-fille'.

Beaucoup (de critiques) se sont posés la question sur les véritables relations existant entre Roger et Suzanne dans *A nos amours*.

Près de l'établi, leurs corps et leur visage sont proches ; leurs regards s'évitent, s'unissent dans une complicité qu'Alain Philippon a développée sous le thème de l'inceste.

« Si *A nos amours* ne traite pas directement de l'inceste, le film n'en est pas moins parcouru par une dimension incestueuse souterraine, latente, toujours prête à faire surface et à échapper, plus forte que lui, à qui la vit. »³⁹¹

Lorsque le père surprend sa fille, couchée avec une copine, il lui demande si elle veut qu'il vienne dans le lit avec elles.

³⁹¹ Alain Philippon, *A nos amours*, op. cit., p. 34.

Cette réflexion ironique est à prendre évidemment au second degré mais dans cette même scène, Suzanne dira à son père que son amie (Anne) le trouve très séduisant, transférant ainsi sur sa camarade un sentiment possessif vis-à-vis de son père qu'elle n'aura de cesse de dévoiler dans le film, comme par exemple lorsqu'elle sera au lit avec son compagnon :

« Tu sais, c'est vraiment agréable de vivre sans aimer personne. C'est pas que j'aime personne, d'ailleurs. Tu vois, mon père, je l'adore. Enfin, ça me fait une belle jambe... Quand je rencontre un type, je pense à mon père. Et puis je me pose des questions, c'est dingue. Je me demande s'il lui plairait... »

L'attachement excessif du père à sa fille est renforcé par cette scène de la fossette à laquelle nous faisons allusion précédemment. L'émotion vient non seulement, comme nous le notions, de la promiscuité des corps - le choix du cadrage serré et fixe qui ferme la figure triangulaire formée par ces corps, renforce évidemment le sentiment de *proximité tactile* du moment -, mais l'émotion vient aussi du fait que rien ne peut véritablement être échangé entre les deux personnages. D'une part, le père refuse de dire s'il part pour une autre femme et d'autre part, Suzanne a du mal à évoquer sa sexualité. Le malaise installé, ils préfèrent alors parler de « ça », comme ils disent.

Le père ira même jusqu'à dire à sa fille qu'il imagine très bien quand elle est avec un homme : « *Ben, quoi, tu crois qu'on a pas d'imagination quand on est parents ?* »

Mais pour continuer sur la voie principale de notre étude qui consiste à définir le statut du père dans l'oeuvre de Pialat, revenons sur le film *Passe ton bac d'abord*.

Si les jeunes fuient, se mettent ménage ou déménagent de leur ville, c'est bien pour fuir leur père.

Bernard se confiant rarement aux autres, dira à sa fiancée sur la plage, qu'il ne peut plus supporter son père malade : « *Je resterais bien chez moi, mais je ne m'entends pas avec mon père* ». Ancien mineur et affaibli par une grave maladie, le père du jeune homme ne sera jamais visible (en d'autres termes, le spectateur ne le verra jamais) ; pourtant il est présent, tellement présent d'ailleurs qu'il est la cause principale des déplacements de son fils qui ne peut ou ne veut plus rester chez lui.

Dans le même film, les autres personnages vivront des rapports difficiles avec le chef de famille. Le copain de Bernard s'insurgera contre son père lorsque ce dernier refusera que sa soeur aille faire des photographies de magazine pour une agence de publicité. Le père interviendra comme d'habitude (de manière brutale et inadaptée à la situation) et refusera sèchement et sans donner d'explication, que sa fille fréquente ce genre de personnes.

Le fils s'emportera et la discussion se terminera par une phrase du père : « *Toi tu comprends tout, t'es jeune....* »

Le père est souvent un être lâche, faible et fragile, qui fuit ses responsabilités au lieu de les assumer. L'alcoolisme (exclusivement dans *La Gueule ouverte* et *Nous ne vieillirons pas ensemble*) est un aspect du personnage qui amplifie sa solitude et sa veulerie.

Dans *Nous ne vieillirons pas ensemble*, le père de Jean tentera de refuser un verre

de vin mais il ne trompera pas son fils. Il acceptera ce verre et cet échec vis-à-vis de

lui-même mais également vis-à-vis de son fils, marquera bien le peu de volonté et la grande faiblesse du personnage. « *Tu sais je bois plus, je bois plus que de la flotte...bon, ben juste pour trinquer alors...* », dira t-il à son fils silencieux.

Dans *Van Gogh*, quels rapports Gachet entretient-ils avec sa fille ? Il est certain que leurs disputes et leur difficulté à communiquer accentuent notre idée selon laquelle le médecin ne parvient pas à comprendre ni à écouter sa fille. Possessif, complètement à côtés des réalités et désirant préserver sa fille, il ne peut accepter qu'elle puisse coucher avec un peintre. La bonne société dont il fait partie reste une barrière morale aux désirs de sa fille. Cette dernière lui reprochera de ne pas assumer ses belles paroles libérales, qu'il divulgue en société lorsqu'il en a l'occasion.

D'une manière générale, le père ne veut (ou ne peut) pas faire face à son rôle et ne sera jamais autoritaire, ni un véritable conseiller pour ses enfants. La notion d'interdit n'existe pas ; il est présent mais absent du *mécanisme* social et familial, qui est du coup pris en charge par la mère (plus généralement la femme du foyer).

Chez Pialat, les femmes sont beaucoup plus fortes que les hommes ; elles gèrent et assument tant bien que mal l'autorité parentale ; du coup, elles sont souvent *trop* présentes et ne parviennent pas à supporter cette charge. Elles sont franches et n'esquivent jamais la tâche à accomplir ; elles n'hésitent pas à engager le dialogue et à mettre les autres face à leurs responsabilités, comme dans *Passe ton bac d'abord* par exemple, où elles prendront le soin de mettre leur enfant face à leur avenir.

Dans ce film, la première visite de Philippe se déroule sans le père qui refuse de se montrer alors que la mère se charge de l'accueillir.

Dans *L'Enfance nue*, Mémère dirige la maison et remplace Pépère dans certaines tâches où l'autorité doit intervenir.

Dans *Loulou*, c'est Mémère qui dirige la maison et accueille tout le monde (elle adoptera même un garçon sans famille) ; le père, le chef de famille, n'existe pas.

Les repas qu'elle organise sont des moments de retrouvailles familiales pour tous les personnages et pour Loulou dont on ignore le passé familial. A t-il des parents ? Connaît-il son père ? Autant de questions qui peuvent expliquer ses difficultés à être père à son tour.

Etre et devenir père à son tour : c'est bien dans cette prise de conscience que le personnage se crée et agit, de tout son corps au sein d'un monde dans lequel il ne parvient pas à trouver sa place.

Lorsque l'on parle de paternité, évoquons les personnages des autres films. Jean (*Nous ne vieillirons pas ensemble*) ne peut envisager d'avoir des enfants. Tout comme Loulou qui échouera face à Nelly ou Philippe (*La Gueule ouverte*) qui n'a pas pu obtenir la confiance de Nathalie dans ce projet de couple. Dans *Le Garçu*, Gérard a fui le foyer lorsqu'Antoine est arrivé dans sa vie. Dans *Passe ton bac d'abord*, Bernard refuse de se marier pour ne pas ressembler à son père et donc faire subir à ses enfants, ce qu'il est en train de subir. Mangin n'a pas non plus la possibilité d'être père, de par son veuvage et sa profession. Van Gogh, l'artiste et Donissan, le prêtre (*Sous le soleil Satan*) n'auront pas

de descendance.

Pour Donissan, son vœu de chasteté lui interdit cette idée ; en revanche, on comprend

que le drame intérieur du peintre se situe aussi dans cet échec de ne pas avoir pu procréer. Il suffit de le voir réagir avec l'enfant de son frère qu'il jalouse profondément.

Dans la chambre du bébé, tout près du berceau et à l'insu de Théo, il serrera très fort



Jo, sa belle-soeur ; dans cet élan physique très généreux et bouleversant (une fois de plus sans parole), on comprend la tristesse du peintre de ne pas avoir pu fonder une famille et d'être et de rester définitivement seul. Vincent ne se détache pas de la femme qui est presque gênée (à ce moment-là) d'avoir un enfant ; elle baisse la tête, se renferme, compatit à la tristesse silencieuse du peintre qui rode autour. Jo ne rejette pas Vincent ; au contraire, le plus troublant est qu'elle continue à le serrer dans ses bras comme pour lui offrir un bref moment de paternité, comme si, durant dans ce court instant, elle *trompait* son mari pour offrir à Vincent, un moment d'intimité, proche du berceau où le bébé dort.

Le Garçu reste à ce jour le seul film (et le dernier) de l'auteur, qui raconte l'histoire d'un père et des relations qu'il a avec son enfant. Cette difficulté d'assumer sa paternité est une question ouvertement abordée dans *Le Garçu* alors qu'elle apparaîtra en filigrane au sein des précédents films, sans jamais être un thème, assumé, développé et complètement ou consciemment garant du récit proposé. La future paternité à prendre en charge au sein du couple ou au sein de sa vie, est un sujet évité, (*presque* oublié), effacé ou déplacé dans la totalité des films de Pialat. Seul *Le Garçu* trouve les bases de son histoire sur cette difficulté d'avoir un père et d'être un père à son tour.

Dans *Passe ton bac d'abord*, c'est la mère de Bernard qui lui fera les reproches que le père aurait dû lui faire. Elle s'en prendra à son fils, lui reprochant ainsi de dormir trop tard le matin sans savoir ce qu'il veut réellement faire dans la vie. De la même façon, Philippe avouera à sa mère qu'il a la volonté de ne pas faire comme les autres (la vie en couple lui fait peur en somme).

La mère d'Elisabeth se permettra même de dire à Philippe qu'il doit chercher du travail et que « *rester sans rien faire, c'est pas bon.* »

Mais, ces femmes échoueront dans leur mission. Betty, dans *A nos amours*, deviendra hystérique et dépressive, ne sachant pas écouter sa fille qui devra s'en sortir seule.

La mère de Elisabeth fera elle aussi une crise lorsqu'elle traitera sa fille de ' salope', lui reprochant ainsi d'avoir flirté avec Bernard devant Philippe. Elisabeth excédée ira même jusqu'à dire à sa mère qu'elle aurait sûrement aimé coucher avec lui (« *tu aurais voulu te l'envoyer...* ») ; s'en suivront une bagarre et le départ de Elisabeth qui ne pourra pas compter sur son père pour l'aider.

La mère en fait donc trop ; elle est *sur-active, sur-présente*, complètement liée à la vie de la famille ; c'est entre autre le discours qui ressort du film *La Gueule ouverte*. La mère mourante réunit malgré elle (elle est inconsciente), dans la même maison, son ex-mari et son fils qui seront dans l'incapacité non seulement de la soigner mais de faire vivre la famille (ou ce qu'il en reste). Ce film nous dit combien la mère est importante et combien les hommes sont faibles et incapables de gérer leur propre vie ; *il suffit* de voir leur vie au quotidien, leur actes, leurs paroles pour comprendre que les femmes réfléchissent souvent plus que les hommes chez Pialat.

Quelques mots de Nathalie nous feront comprendre, non seulement la bêtise du père mais celle de son fils (Philippe) qui prend, selon elle, *le même chemin*. Elle dira que le garçon est un être détestable qui n'aura jamais rien fait pour sa femme et qui l'aura trompé toute sa vie durant (dès le lendemain de leur mariage d'ailleurs) : « **dès le lendemain de leur mariage, ton père ne pensait déjà qu'à trousser les filles ; je me souviens, avec mes copines, on l'appelait « le satyre »** »).

Elle reprochera aussi à son beau-père d'avoir abandonné Philippe lorsqu'il décida de partir s'installer en Auvergne.

Mais ces mots qu'elle jettera à la figure de son mari n'auront comme but que de lui montrer que, quelque part, lui-même est pareil : « **T'es paresseux, tu fous rien. Le soir de notre mariage, tu m'as foutu une claque. Si j'étais pas là, tu vivrais comme un clochard !** ». *La Gueule ouverte* (et Nathalie le confirmera à chacune de ses paroles) montre alors que le fils et le père sont identiques, que leur destin est étroitement mêlé et que sans l'aide ou la présence de leur femme respective, ils ne seraient rien.

Leur vie commune dans la maison du garçon ne fera qu'amplifier leurs ressemblances et le fait que Philippe reproduit la vie qu'a menée son père (il couche avec des femmes à droite et à gauche, boit autant que lui et se moque de Nathalie qui semble en avoir assez de cette ressemblance qu'elle a découvert en vivant avec les deux sous le même toit), nous indique que le garçon (le père) a une importance majeure dans la vie des autres personnages.

D'ailleurs pour amplifier cette ressemblance entre le garçon et Philippe, Pialat nous montrera, encore de manière déplacée (pour ne pas dire détournée), que la relation père-fils est au centre de son film et ce, dès son début. A l'hôpital, Monique, malade, accueille Philippe et Nathalie. Dans la même chambre, à côté d'eux, deux personnes



(un père et son fils visiblement), se battent devant la mère fatiguée, lassée de les voir se bagarrer. Cette scène est une manière de nous montrer que ce qui se passe à côté, chez les voisins, risque bien d'avoir lieu dans la vie de Monique qui regarde stupéfaite et épuisée, ces gens en train de se disputer. Le rapport père-fils est un sujet qui se met en place dès le début, à travers cette petite scène qui en dit déjà long sur les rapports qu'entretiennent le garçon et Philippe.

Pour en dire plus sur les rapports difficiles qu'entretiennent Philippe et le garçon, notons cette phrase que le garçon dira un jour à sa belle-fille (Nathalie), prouvant encore son incapacité à dire les choses en face.

« Philippe, je veux pas qu'il reste ici ; j'ai trop de travail. Il traîne dans les bois, à la ville. »

Les quelques paroles de Philippe à la fin du film lorsqu'il quittera l'Auvergne tentant de persuader son père de venir avec lui, seront : « Je viens te voir dès que j'y pense ». Cette phrase, qui ne nécessite aucun commentaire, est, selon nous, révélatrice des rapports entretenus entre les deux hommes.

Dans la cuisine, un matin, le garçon expliquera à Nathalie que son père lui-même dirigea toute sa vie. Il voulait ainsi épouser Jeanne mais son père en décida autrement et imposa un mariage avec Monique. Il dira à Nathalie que son père n'aurait jamais voulu que le fils du patron (le garçon lui-même donc) épouse la fille du commis (Jeanne). Pour cette raison, il fut obligé d'épouser Monique, qu'il n'aimait pas.

On comprend alors dans ces quelques mots désolants que le père a parfois un rôle décisif et qu'il est, en tout état de cause, une pièce importante, cruelle et égoïste dans le puzzle incomplet de la vie des personnages. C'est justement cette pièce, que les personnages recherchent ; ils sont, comme nous le notions auparavant, à la recherche d'une voix, celle qui dicte, de très loin et au plus profond d'eux-mêmes, le sens de leur existence, celui qui guide leurs ancêtres depuis toujours au plus profond d'une lignée familiale blessée.

b). La fracture silencieuse : recherche d'une voix

La communication verbale est un acte compliqué à accomplir pour les personnages. A la recherche d'une voix intérieure qui pourrait donner un sens à leur vie, ils sont, nous en

sommes désormais convaincus à ce stade de notre travail, désespérément à la recherche de la voix de leur père qui est, souvent absente de leur environnement proche. Cette quête est donc une quête spirituelle que leur corps exprime à chaque dérapage, à chaque bagarre ou à chaque geste déplacé.

La matérialisation de ce parcours spirituel à accomplir, transpire jusque dans leurs agissements, nous rappelant ainsi que le point d'ancrage de ces personnages se situe dans le sens caché de leur existence.

« Ecouter leur corps », c'est « écouter leur père », et « écouter leur père » c'est finalement entrer en harmonie avec eux-mêmes au plus profond de leur être physique ; écouter son père et tenter de déceler les liens qui nous relie à lui, c'est écouter sa voix, c'est aussi s'écouter soi-même et par là-même combler ce manque et reconstituer le puzzle d'un passé éclaté et mystérieux qui déborde ou se déplace jusque sur sa vie présente.

L'errance du corps du père est alors ce qui fait progresser les personnages de Pialat ; c'est ce qui fait également vivre son cinéma et sûrement le parcours secret du spectateur.

Cette traduction finale et ce nouvel élan réflexif (qui nous indiquent que la quête d'une voix paternelle intervient au plus profond des liens qui s'établissent entre le film et son spectateur) nous auront été principalement inspirés par Pascal Bonitzer.

Ce dernier écrit pour sa part, dans son livre intitulé *Le Regard et la voix*³⁹², que la voix intérieure que nous cherchons en tant que spectateur est celle-là même que celle que cherche le personnage, lui aussi, au plus profond de son être (la voix est finalement le mac guffin filmique). La voix du père, c'est une parole autoritaire et accompagnatrice, souvent étouffée qu'il appartient au spectateur et au personnage de découvrir et de s'approprier.

Le personnage chez Pialat cherche donc inconsciemment le moyen de parler, de communiquer ; il cherche au plus profond de lui-même et dans ses déplacements, le lien de filiation qui lui fait défaut.

Ses déplacements et ses comportements (violence, sexe, surabondance et

sur-affectivité ou sur-activité physiques) sont donc conditionnés par cette quête du père ; la recherche du maillon manquant (la figure paternelle), la volonté de pouvoir enfin faire le point sur ses origines avant de pouvoir connaître à son tour la paternité, sont ces idées phares qui fondent profondément le parcours des personnages et le cinéma de Pialat.

Chez Pialat, le personnage possède une identité et une singularité figurales et charnelles à partir du moment où l'on considère que son corps et ses déplacements sont et restent à l'épreuve d'une quête secrète et intime qui n'a qu'un but et qu'un sens, qu'une cause et qu'une origine : le père. Sans cesse dépendants de ce manque, sans cesse à l'écoute de cette voix difficile à percevoir, ils ne peuvent prétendre devenir des êtres libres et *adultes* sans avoir pu résoudre l'énigme de leur existence passée et présente.

Pas de présent sans avenir mais pas d'avenir sans passé.

³⁹² Pascal Bonitzer, *Le Regard et la voix*, Editions Union Générale d'Editions, Collection 10/18, Paris, 1976, p. 95.

Ce sentiment apparaît de manière très forte dans plusieurs scènes-clés.

Dans *Nous ne vieillirons pas ensemble*, Jean décide à un moment donné d'aller rendre visite à son père en Auvergne. Notons au passage et avant d'aller plus loin dans notre propos, que le père vit en Auvergne car, dans une discussion, il dira à son fils que les champignons se font de plus en plus rares dans le coin depuis que les ouvriers de l'usine Michelin à Clermont-Ferrand viennent les cueillir le week-end en famille.

Nous connaissons donc le lieu de vie du père ; en revanche, aucun indice précis (voyage, route effectuée par Jean, etc.) ne nous indiqueront vraiment la distance qui sépare le père de son fils. D'ailleurs, savons-vous réellement où vivent Jean et Catherine ? Vivent-ils à Paris ? Ainsi, pour confirmer notre idée (celle que nous énoncions dans la seconde partie de notre travail et qui a fait l'objet d'une étude précise et spécifique) selon laquelle les déplacements des personnages ne répondent pas forcément à une logique spatio-temporelle clairement établie par la narration, remarquons donc qu'une fois de plus, il est impossible d'établir les connexions géographiques entre ces deux personnages.

Pour revenir à la visite de Jean, on peut constater qu'elle n'a pas lieu à n'importe quel moment. Elle a lieu lorsque le couple Jean-Catherine est au plus mal. Catherine quitte Jean car elle ne supporte plus ses paroles toujours grossières et ses gestes constamment agressifs. Jean se retrouve seul et décide de renouer avec son ancienne femme auprès de qui il espère trouver un moyen de combler cette perte. Cette dernière accepte juste de lui donner son amitié.

Son père quant à lui l'accueille et lui remet une lettre ; cette lettre est un moment assez ambigu du récit. En effet, c'est un envoi de Catherine qui décide d'écrire à Jean chez son père. Pourquoi n'a-t-elle pas envoyé cette lettre directement chez Jean qui ne passe que quelques fois voir son père ? Pourquoi, lui dit-elle où elle se trouve (chez sa grand-mère) en précisant qu'elle ne veut pas le voir arriver à l'improviste ? A-t-elle, au fond d'elle-même, vraiment envie de rompre ? En effet, si elle avait voulu être certaine de ne pas le voir, elle n'aurait sans doute pas dit où elle se trouvait ; mieux, elle ne lui aurait pas écrit du tout. Elle lui écrit cependant chez son père, comme si ce dernier pouvait ou devait être le médiateur et le témoin de leurs problèmes de couple. Le vieil homme comprend ainsi, par cette lettre, que son fils ne voit plus Catherine.

Cette dernière passe donc par cet intermédiaire (pas n'importe lequel), pour faire le point et sceller cette rupture. Mais Pialat va plus loin, car, par un jeu de déplacement subtil, il donne à Jean le moyen de se rattraper auprès de Catherine *en se servant* également du père, dont le rôle deviendra du coup important dans l'avenir du couple. Aussi, Jean demandera à son père de lui offrir la bague de sa mère pour qu'il puisse l'offrir à son tour à Catherine lorsqu'il la demandera en mariage. Le père acceptera en lui disant qu'il ne devra toutefois pas la vendre car c'est un bijou auquel il tient énormément. Jean partira de cette entrevue avec l'objet. Le père se retrouve donc, malgré lui, au centre de cet échange, au cœur de ce passage très important dans la vie du couple Jean-Catherine. Il est le récepteur d'une lettre qui explique les difficultés que vit ce couple et dans un second temps, il devient la solution unique (la bague) pour réparer le mal qui a été fait.

Si l'on s'attache d'un peu plus près au rôle du père dans le parcours de certains personnages, on s'aperçoit qu'il prend une importance de plus en plus grande et ce malgré lui, dès lors que l'un des ces personnages voit en lui le moyen de résoudre un problème à son existence. Ainsi, comme dans *Nous ne vieillirons pas ensemble*, le père peut être un atout insoupçonné, une aide cachée à l'évolution de certains personnages qui verront en lui la possibilité détournée et tortueuse de s'en sortir.

Dans *L'Enfance nue* par exemple, on ne voit pas d'issue pour François car on ne voit comment il pourrait avoir *une vie normale* sans connaître la vie de son propre père. Est-il seulement encore vivant ? Existe-t-il et si c'est le cas, où se trouve-t-il ? La vie de François ne peut trouver ses marques sans le repère phare de la figure paternelle qui manque tant à son existence.

Dans *La Gueule ouverte*, « aller chercher le père » c'est aussi et surtout un prétexte à aller chercher son avenir et voir si ce futur est viable aux côtés des gens avec qui l'on est actuellement. Concrètement, la maladie de la mère est un prétexte (un moyen déplacé) à la rencontre entre le fils (Philippe) et son père (le garçu), qui n'ont a priori aucune chance de s'entendre. Mais plus encore, cette rencontre insolite est le moyen pour Nathalie de comprendre enfin que Philippe marche *désespérément* sur les traces de son père à qui il ressemble énormément.

S'il marche sur les traces de ce personnage veule et indésirable alors elle-même, marche-t-elle peut-être, sans le savoir, sur les traces de sa belle-mère mourante. La vie *se répète* (*déplacement répétitif* encore une fois) et le père est le principal rouage de cette répétition que Nathalie ne semble pas pouvoir assumer. Nul doute alors que le couple, Nathalie-Philippe n'aura aucun avenir après cette visite en Auvergne où la femme aura compris que si elle ne s'enfuit pas, elle vivra le même calvaire que celui que Monique (la mourante) aura vécu toute sa vie...et sa mort n'arrangera sûrement rien à cela si l'on considère que Monique paiera ici, dans son lit, les malheurs que lui aura fait subir le garçu durant toute une partie de son existence (c'est Nathalie

elle-même qui soulèvera cette triste idée).

Comme nous l'avancions précédemment, « aller chercher la voix du père » c'est aussi pour Donissan trouver sa propre voie, éclairer le chemin encore mal indiqué qui s'offre à lui. Dans *Sous le soleil de Satan*, le jeune prêtre cherche à communiquer avec Dieu, le Saint-Père. Son père de substitution (Menou-Segrais) ne pourra pas remplacer le seul père à qui le jeune prêtre semblait vouloir s'adresser. Ainsi, à plusieurs reprises on comprendra que la quête de cette voix (voie) sacrée est fondamentale pour l'abbé.

Mais la scène qui nous indiquera cette volonté de communiquer, est cet appel qu'il fait à Dieu à travers le corps de l'enfant mort, qu'il ressuscitera de toutes ses forces. L'enfant sera porté à bout de bras et présenté à Dieu devant les parents affolés.

Cette offrande est surtout le moyen (détourné, *déplacé*) pour communiquer avec Dieu et implorer sa présence à ses côtés.

Donissan aura-t-il enfin pu entendre la voix de Dieu à travers ce miracle ? A en croire Menou-Segrais, l'appel de dieu est clair et distinct. Encore une fois, le père (Dieu) a une importance fondamentale dans l'avenir du personnage. Même s'il est absent, il se

manifeste et donne une indication précise au prêtre qui n'aura qu'à s'y plier.

« *Là où Dieu vous appelle, il vous faut monter* » dira Menou-Segrais.

Mais cela ne suffira pas à son bonheur puisque le prêtre se suicidera comme pour nous signifier qu'il n'aura finalement pu aboutir à cette quête intérieure.

Trouver le père (le Saint-Père) et sa voix, c'est ainsi, trouver le bonheur, le but, la finalité à sa vie.³⁹³

Quant à *Police*, Pialat déclara dans l'un de ses interviews, qu'il souhaitait faire voyager Mangin pour justement éclaircir sa quête. Il devait ainsi partir voir son père mourant en Auvergne, idée qui aurait scellé ou éclairé certaines facettes de ce personnage que rien ne motive réellement et que tout désespère cruellement...au point que son amour avec Noria n'aura aucune issue, tout comme la vie entière de ce policier seul et définitivement seul (c'est le dernier plan du film qui exhibera cette solitude *quasi incurable*).

Pour *Loulou*, c'est un peu la même idée qui ressort du film. Loulou ne connaît pas son père et ne peut donc être père lui-même à son tour ; c'est toute la difficulté de devoir assumer un statut pour lequel il n'aura jamais eu de référence.

Loulou fuit donc ses responsabilités de futur père et à travers son incapacité à travailler ou à entrer dans un rang social particulier, il dit à Nelly et au spectateur que sans voix paternelle pour l'aider, pour le guider, il ne pourra jamais assumer ce rôle pour lequel il est destiné (vers lequel Nelly semble vouloir le destiner quoi qu'il en coûtera).

Mais peut-être que ces personnages toujours en échec ont-ils conscience que quoi qu'ils fassent, le mal dont ils souffrent est et sera toujours présent et que *rien* ne pourra effacer cette blessure intérieure qui fait que, quoi qu'il en soit, avec ou sans père, tout est voué à l'échec...leur vie, leur destin, leur futur...

« Le mal est fait certes. Y compris dans le corps et l'esprit (...). Mais il faut vivre dans cette omniprésence du mal, de la certitude de la mort, dans la certitude que toute chose est vouée à la destruction, que le monde va à sa perte. »³⁹⁴

Dans *A nos amours* par exemple, le père n'est pas capable de parler à sa fille. Il le fera à la fin du film certes, mais il sera trop tard ; elle sera déjà partie pour les Etats-Unis.

³⁹³ En ce qui concerne *Sous le soleil de Satan*, la recherche du père est plus compliquée qu'on ne le croit, puisqu'au final, Donissan trouvera Satan sur son chemin et non la voix de Dieu comme le lui suggérait Menou-Segrais au départ. Cela dit, cette rencontre insolite sera pour Menou-Segrais un geste de Dieu qui aura mis le jeune prêtre sur cette voie imprévue. Selon le vieil homme, le Saint-Père (Dieu lui-même) aurait donc agi et mis à l'épreuve le jeune prêtre qui n'aura pas résisté à la tentation. La rencontre de Donissan avec le malin ne sera jamais réellement verbalisée entre les deux hommes qui se comprendront à demi-mots. « *Gardez-vous d'insister, fit-il. Taisez-vous. Il ne s'agit plus que d'oublier. Je sais tout. L'entreprise a été irrévocablement conçue et réalisée de point en point. Le démon ne trompe pas autrement ceux qui vous ressemblent. S'il ne savait abuser des dons de Dieu, il ne serait rien de plus qu'un cri de haine dans l'abîme, auquel aucun écho ne répondrait...* » dit Menou-Segrais à Donissan. Cet entretien entre Donissan et Menou-Segrais, qui comprend la nature de la rencontre diabolique dont a été victime son jeune protégé, se retrouve, pp. 196-200 du livre de Georges Bernanos.

³⁹⁴ Joël Magny, « *Pialat et le mal* » in Maurice Pialat, *L'enfant sauvage*, op. cit., p. 89.

Dans *Passe ton bac d'abord*, ce sera également le cas : les personnages fuient leur petite ville mais ils fuient surtout leur père, avec qui il aura toujours été impossible de communiquer. Alors, la conclusion est pessimiste ; ils cherchent pour certains la voix du père qui leur manque tant et pour ceux qu'ils l'ont (la voix est tout proche d'eux), ils ne l'entendent pas...soit parce qu'elle est inexistante soit parce qu'ils ne l'écoutent pas...

La « voix » : chaque récit chez Pialat nous indique qu'elle est une quête vitale et inconsciente des personnages. Chercher et trouver la voix du père, est pour eux le moyen de construire une vie au présent ; c'est aussi le moyen pour le cinéaste de construire son récit filmique et son oeuvre cinématographique.

Dans *L'Enfance nue*, la recherche de la voix s'étend au film dans sa globalité ; si c'est François qui cherche à entendre son père, cette quête s'étale et devient du coup l'objet narratif du film tout entier.

« L'Enfance nue raconte donc sans attendrissement un placement qui ne prend pas dans un pays pourtant plus favorable qu'un autre. Raconte d'abord l'histoire d'un enfant qui n'a pas de chambre, dort en haut de l'escalier, probablement parce qu'il est un garçon, raconte le silence du père adoptif qui ne peut avoir pour lui que quelques gestes, et le flot de paroles de la mère. Puis l'arrivée dans la famille Thierry, avec d'autres mots, ceux-là qui désignent les parties d'une chambre, ce que l'on doit faire comme ce qui est interdit. L'Enfance nue est l'histoire d'un silence qui prend fin dans la parole, seul enracinement possible pour celui qui est déplacé. Le film va vers cette prise de parole de l'enfant comme vers son enfermement, puisqu'il a continué de faire « des bêtises » et se trouve à la fin en maison de correction. La lettre qu'il envoie alors aux Thierry est son premier récit, la première expression d'un désir (revenir) ; on l'entend qui la dit en off, et c'est la première fois qu'il parle si longtemps dans le film. Certes cette voix est liée à une retenue du corps (la prison), à sa disparition de l'image, mais c'est tout de même autre chose que le départ de la première famille qui s'achevait sur le plan d'un bol lavé par la mère au-dessus de l'évier ; un départ clos comme la vaisselle est faite. »³⁹⁵

Comme le note très justement Laurence Giavarini, le parcours de François est celui d'un cheminement intérieur et secret vers la parole.

D'un départ et d'un voyage silencieux (regard et visage fermés), il laisse à la fin du film, l'espoir que cette prise de parole est un engagement de sa part, un *effort*, une évolution vers ce qui semblait alors jusqu'ici inaccessible. A travers cette lettre, l'enfant se raconte, s'explique, se confie. Le cinéaste insistera d'ailleurs sur cette prise de parole en faisant lire en off, ces mots par l'enfant lui-même et non par la personne (en l'occurrence Pépère) qui reçoit et tient ce papier. Le film s'achève donc sur la voix de l'enfant qui s'exprime *enfin* ; preuve que la recherche de la voix, de la sienne, est une quête qui va de paire avec la recherche précieuse de la voix de son propre père. **« Raconter, n'est-ce pas toujours chercher son origine, dire ses démêlés avec la Loi, entrer dans la dialectique de l'attendrissement et de la haine ? »**³⁹⁶, écrivait Roland Barthes.

³⁹⁵ Laurence Giavarini, « L'Enfance nue » in *Leur premier film - d'Orson Welles à Zhang Yi Mou* -, op. cit., p. 116.

³⁹⁶ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Editions du Seuil, Collection « Points Essais », Saint-Amand, 1973.

Cette progression vers l'écriture que nous propose François dans *L'Enfance nue* est une évolution importante pour le personnage. Du corps, il passe au stade du langage verbal pour finir vers l'écriture et la signature de son nom à la fin de cette lettre qui valorisera et marquera enfin son identité et son appartenance à un groupe social, comme si le corps tant déplacé avait pu trouver un point d'ancrage chez cette famille à qui il écrit pour la première fois de sa vie.

La recherche d'une voix paternelle est donc aussi et surtout la quête déplacée de la recherche de sa propre voix qui racontera le personnage, qui pourra nous raconter en tant que personne à part entière.

Dans *Le Garçu*, la scène des retrouvailles entre Gérard (le fils) et le garçu (son père) se soldera par un silence qu'ils ne pourront rompre, ni l'un, ni l'autre. Gérard apprend que son père très malade est au seuil de la mort. Il se rend immédiatement en Auvergne avec Sophie, qui décide de l'accompagner dans ce moment douloureux.

En arrivant dans la chambre blanche du garçu, Gérard n'arrivera pas à parler une dernière fois à son père. Ce dernier lui écrit un mot sur une feuille de papier car il est incapable de prononcer un mot. Son fils n'aura donc pas eu la chance d'entendre une dernière fois son père avec qui il ne parviendra pas à communiquer, faute d'avoir su le faire à temps (car, comme nous l'évoquions auparavant, chez Pialat, c'est, de toutes les façons, toujours trop tard).

Cette rencontre est donc une manière de conclure une oeuvre qui a cherché à évoquer durant des films entiers, cette incapacité à pouvoir parler du père, à parler au père.

C'est seulement après la mort du garçu que Gérard évoquera son passé familial, à travers une promenade synonyme de pèlerinage pour lui. Mais, comme nous le disions précédemment, le garçu est aussi un moyen de réunir Gérard et Sophie à nouveau ensemble pour vivre ce pénible moment. Le garçu est donc un prétexte à ce qu'ils puissent faire le point sur leur couple, leur vie, leur destinée. Cet homme mort devient un peu le moteur d'une relation qui (s') étouffait en silence, qui n'avait plus aucune issue.

Ce personnage qu'ils vont voir aux derniers jours de sa vie, est donc très important pour le récit. Il est le symbole d'une vie que Gérard a menée loin de son propre père. Cette visite, qui met donc en relief l'échec d'une communication impossible entre un père et son fils, est une manière de montrer à Gérard que, lui aussi, est père à présent et qu'il est en train de passer à côté de ce qu'il aurait bien voulu vivre, lui-même, aux côtés du garçu. Cet échange avorté, est une manière de montrer que Gérard est en train de suivre les traces de son père avec qui il n'avait plus aucune relation.

Gérard vivra-t-il le même type de relations avec son fils Antoine ? C'est sur cette question que s'achève le film où l'on comprend alors que la relation père-fils ne peut que se perpétuer de générations en générations, sans possibilité aucune de bouleverser un avenir qui n'a justement plus de devenir dans l'esprit des personnages.

Le film s'achève donc sur un silence, car au final, en ayant rencontré son père trop tard, en n'ayant pu l'écouter à temps, Gérard n'aura pu régler ses comptes avec la Loi.

Là se situe la blessure de tous ces personnages, qui ne parviennent pas à dialoguer,

à instaurer un rapport *sain et complet* avec leur père.

Dans *Sous le soleil de Satan*, Dieu n'a pas de voix alors que Satan en a une sous les traits du promeneur que Donissan rencontrera au hasard d'une mission. Le père ne peut être entendu, tout comme dans *L'Enfance nue* et *Loulou* où l'on ne sait pas vraiment si le père existe et s'il peut se manifester un jour. Comment entendre la voix du Saint-Père ? Donissan est-il capable d'entendre des voix ? Est-il disposé à s'écouter lui-même afin d'écouter le père spirituel, moteur et porteur de sa foi, de ses croyances les plus profondes de terrien ? Il échouera comme les autres.

Dans *A nos amours*, le seul échange entre Suzanne et Roger aura lieu dans un autobus avant le départ de celle-ci. Le père n'a pas le temps de lui dire tout ce qu'il aurait aimé lui dire. Il rattrape le temps perdu en quelques minutes et ne peut que vivre l'échec de ce dialogue, interrompu à cause d'un départ, à cause du temps qui passe *tout simplement*. Mais, on apprendra quand même de la part du père, que sa fille viendra le voir souvent en cachette ; cependant le cinéaste ne montrera jamais ces moments comme s'il était incapable de les filmer, de les montrer. Ainsi, puisque le cinéaste ne parvient pas à filmer ces moments intimes entre un père et son enfant, il fait dire à l'un des personnages du film, que ces rapports ont bel et bien existé dans un ailleurs et un temps inconnus (du spectateur et non des personnages semble-t-il).

L'échec de la transmission paternelle existe aussi avec son fils, à qui il n'aura pas su enseigner les valeurs essentielles d'une fidélité, à respecter vis-à-vis de soi-même (il reprochera à Robert d'avoir vendu son âme d'écrivain chez un éditeur plutôt douteux).

Le passage à la parole semble donc être le salut des personnages 'pialatiens'. Le stade oral est une épreuve que le corps doit assumer pour que le personnage assume à son tour, sa propre existence.

La parole tant recherchée est finalement celle qui devra être destinée au père, unique et douloureuse fracture lointaine, qui vient créer un manque relationnel important dans le parcours des personnages concernés par cette quête intime, secrète et quelquefois vaine pour certains d'entre eux.

Pour ceux dont le père n'est plus ou n'a jamais été, leur quête sera celle de l'imagination, de la création, celle d'une prise de parole tournée vers une renaissance qui permettra alors l'accès à un nouveau statut, à une nouvelle identité, à une nouvelle chair...« devenir autre », « devenir soi »...c'est, selon Denis Vasse, la parole qui divise, constitue, construit...« parler », c'est se construire et se séparer de sa mère.

Pour les personnages de Pialat, parler et non plus seulement « être physiquement » c'est aussi et surtout, se séparer de leur père, de son ombre, de son image, de sa trace et de son poids silencieux ; c'est parvenir à s'écouter eux-mêmes et à oublier cette voix sourde qui raisonne en eux depuis toujours et qui conditionne chacun de leurs déplacements.

Si pour le psychanalyste Denis Vasse, la parole est une naissance, pour les personnages de Pialat, elle est une re-naissance dans un monde où ils devront trouver une autre place, *hors du père*, hors de la Loi, hors de ce fardeau si lourd à porter.

« Naître, pour le sujet, c'est en même temps être pris aux mots et en être dépris »

ou s'en laisser dépendre, être conçu dans la matrice des signifiants et, en même temps, en être exclu, barré ; être compté parmi les autres dans une référence à l'Autre incomptable. La naissance est ici plus qu'une métaphore opératoire : elle dit quelque chose du statut du sujet dans le jeu d'une structure vivante. Naître consiste à être séparé - ou à se séparer - de cela même qui nous conçoit dans l'ordre de la chair comme dans celui de la pensée. Sans cette séparation de la vie dans la Vie, cela même qui nous conçoit nous fige, nous fixe ou nous tue. Le ventre de la mère pris en relais par ses yeux devient tombeau, son langage devient prison. Sans la parole qui nomme et qui sépare de l'autre, le fait même que nous naissons nous fait irrémédiablement courir le risque d'être avortés : c'est-à-dire de ne pas en sortir vivants. L'identité de l'homme implique séparation et perte. Il est clair, alors que naître, c'est mourir à ce qui nous conçoit - ce qui implique que ce qui nous conçoit nous donne à nous-mêmes -. (...) Naître, mourir à ce qui nous conçoit, revient à mourir à notre propre image pour être confiés à la parole qui nous nomme d'un nom propre dans un corps. »³⁹⁷

Pour les personnages de Pialat, la cause de tous leurs déplacements serait donc la quête du père mais surtout, leur séparation, leur prise d'autonomie dans cette perte.

Comme l'a écrit Denis Vasse, *l'identité de l'homme s'acquiert dans la séparation.*

Pour les personnages de Pialat, il s'agit donc de quitter, *de tuer* (dans ou par le langage) le père ; il s'agit de s'en séparer, d'éliminer par la parole la figure paternelle mal assumée. La parole divise, détache, sépare, creuse le fossé avec le père mais construit en même temps le sujet qui connaît cette déprise. Renaître passe donc par cette séparation, cette dissociation symboliques, ce démembrement, pour une reconstruction dans un ailleurs et un temps qui n'appartiennent qu'au sujet concerné.

« La parole divise l'homme : elle règne sur lui. Le sujet naît de la déprise de l'instance imaginaire, le moi, d'avec l'instance symbolique, celle de la rencontre dans la parole. Cette déprise est mise à l'épreuve qui répercute la question de l'origine partout où, dans les ruptures ou dans les unions, la parole entre dans le jeu de sa naissance. Sans cette répercussion de la division jusque dans l'inconscient où « moi » et « sujet » interfèrent depuis l'origine, il n'y a rien que chaos où Réel et Imaginaire se confondent. Sans Autre. Et partant, sans promesse de sujet. »

« *Ecouter son corps* », « *écouter sa chair* », c'est ainsi, *écouter la voix du père et c'est répondre à la question que soulèvent nos rêves quand il s'agit d'identifier l'auteur de notre histoire, cette histoire qu'il est important de connaître, de traduire, d'imaginer, de décoder et de verbaliser pour se constituer en tant qu'être humain.*

Dans *Nous ne vieillirons pas ensemble*, c'est le père qui offre la bague à Jean et qui provoquera du coup et involontairement la rupture définitive entre son fils et sa fiancée (ce cadeau ne passera pas aux yeux de Catherine). Dans *Passe ton bac d'abord*, le père est la cause du départ des jeunes pour Paris. Dans *Sous le soleil de Satan*, le Saint-Père est lui-même responsable de la rencontre satanique que vivra Donissan.

Dans *L'Enfance nue*, il est l'objet même d'une quête qui n'aura aucune finalité et ce, durant toute la vie de François.

³⁹⁷ Denis Vasse, *La Chair envisagée*, op. cit., pp. 30-31.

Dans *A nos amours*, le départ du père est (indirectement) à l'origine de la destinée de Suzanne, qui préférera partir loin de chez elle, pour fuir le désordre familial qui s'est installé depuis que chef de famille a déposé les armes.

« A la suite de Freud et de Lacan, l'ouverture de cette question se localise dans la métaphore paternelle. Sans ce qui, dans le langage, renvoie métaphoriquement au porteur d'une loi qui témoigne d'une parole de vie donnée à chaque membre d'une génération comme dans la succession des générations, le petit d'homme ne saura jamais que parler veut dire recevoir et / ou donner la vie. (...) Si personne n'est le témoin charnel de cette métaphore paternelle, il manque une médiation pour que le discours de nos rêves reste ouvert sur la vérité qui fonde le sujet. Vérité qui ne se prouve pas dans l'ordre du savoir mais dans l'acte de ce qui lui échappe et qui fonde justement hors du sujet ce savoir. (...) Lorsque la métaphore paternelle ne joue plus, dit la théorie, le manque – celui des espaces entre nos mots, entre nos images, entre nos corps – ne réfère plus le sujet à ce qui le fonde dans la parole. L'homme est alors livré, non sans éprouver la puissance d'un orgueil fou, à ses seuls fantasmes. Et le paradoxe est bien là : quand se réalise, dans sa tête, le fantasme de sa toute-puissance, il éprouve la morsure du doute le plus horrible et il bascule dans la violence du passage à l'acte ou de la rêverie sadique. Son corps est vide et vain, et il ne sait qu'une seule chose : qu'il ne veut rien savoir de la rencontre qui le rendrait au désir qui le fait vivre. »³⁹⁸

On comprend dès lors que les personnages de Pialat sont à la recherche d'une voix, celle de leur père absent, inconnu, imaginé ou fantasmé ; mais on comprend surtout, au final, que c'est le cinéma de Pialat tout entier, qui est également à cette recherche et qu'au bout du compte, c'est l'auteur lui-même qui crée son art sur les bases de cette quête profonde et inavouée... à savoir que chacun de ses films s'inscrit dans une oeuvre homogène qui donne un son unique au spectateur, qui lui dit doucement ou inconsciemment dans le creux de son oreille, que chaque récit est fondé sur ce qui ne peut être dit ou écouté, que chaque récit, finalement, se construit sur de l'inter-dit...

c). Créer avec l'inter-dit...

Nous écrivions au tout début de notre travail que le spectateur était (au cinéma) à la recherche d'une voix, qui lui permet de se diriger dans les méandres de la fiction cinématographique. André Gardies nous guidait dans cette analyse qui consistait à envisager la voix de l'énonciation comme la quête du spectateur *confronté* à la fiction.

Cette écoute ou plutôt la recherche de *cette voix alliée*, nous ramène inévitablement à la question de l'identification spectatorielle et plus loin encore à la manière dont le spectateur parvient à s'immerger dans la fiction qui va l'imprégner d'une histoire et qui sera elle-même également imprégnée du vécu spectatorielle. La question de la distanciation (ré)-apparaît ici ; entre « distance » et « proximité », tout est affaire d'échange et de communion entre le film et le spectateur. L'échange est donc complet et installe une communion qui enrichit les fondements de la fiction.

Mais si Jean-Louis Schefer (in *L'Homme ordinaire du cinéma* qui fut un ouvrage clé

³⁹⁸ *Ibid.*, pp. 37-38.

pour notre réflexion) développe la question de l'identification aux corps visibles sur l'écran, nous ajouterons pour notre part que ces corps sont, chez Pialat, reliés, rattachés à une voix qui les *soulève*, les *transporte*, les *déplace* comme elle soulèvera, déplacera, le spectateur lui-même, à la recherche de cette voix mystérieuse. La voix est une quête qui appartient non seulement au cinéaste et aux personnages mais également au spectateur qui devra la trouver ou *comprendre* qu'il est justement tabou ou difficile de le faire.

L'*immersion* au sein de la fiction, passe, chez Pialat, par une reconnaissance ou par l'évitement d'une voix que l'on accepte ou que l'on rejette.

En tout état de cause, cette voix structure quoi qu'on y fasse le récit, la narration, l'évolution du film et l'oeuvre cinématographique toute entière. La voix du père est, comme nous allons le voir à présent, un élément important dans la création d'une oeuvre, dont les récits filmiques, n'auront de cesse de l'étouffer, de l'éviter, de l'accepter sans jamais vraiment l'écouter...refuser d'écouter cette voix, c'est donc le moyen pour Pialat de filmer, de créer ; c'est dans cet interdit (*inter-dit*) que la création peut se *faire*...si la voix venait à être écoutée, il n'est pas sûr que le film ou l'oeuvre pourraient vivre. Rejeter cette voix, c'est aussi et surtout accéder à la création.

La matière principale, autrement dit la sève même de la narration et *plus encore* du cinéma de Pialat tout entier, tournent autour de la voix, de cette voix paternelle si difficile pour l'auteur à faire vivre dans ses fictions.

Selon Michel Chion, cette voix fondatrice de la narration filmique appelle un concept précis : le « vococentrisme ». Pour lui, le « vococentrisme » est la mise en scène ou la création d'un univers, d'un espace qui sont structurés par la voix humaine.³⁹⁹

Le cinéma de Pialat trouve ses marques, ses repères, ses formes et son identité dans la localisation et la délocalisation de la voix paternelle.

Chaque récit se fonde sur cette quête vocale et par conséquent, la narration se fonde sur cette écoute et cette perception mystérieuse et unique. Le vococentrisme chez Pialat existe de par la voix d'un père qui ne se fait pas toujours entendre mais qui pourtant est là, présente en sourdine et prête à jaillir.

Aussi, si Michel Chion insiste sur le fait que la voix humaine qui hiérarchise le récit ou le film, est un son (une bande-son) clairement défini, nous ajouterons pour notre part que, chez Pialat, ce son est parfois voire toujours, indéfini, imperceptible ou

non-déclaré. Le père ne parle pas ou très peu chez Pialat. Il apparaît et disparaît, part et revient sans cesse sans forcément se manifester de manière orale.

La voix que nous entendons, celle du père que les personnages de Pialat doivent trouver, n'est pas une voix forcément perceptible, écrite, filmée, mise en scène par le cinéaste. Au contraire (et c'est bien là que se situe le paradoxe), la voix qui structure l'oeuvre de Pialat n'existe pas en tant que telle. Elle est le plus souvent indéterminée, voire même inexistante. Elle est souvent impossible à écouter comme si elle faisait partie

³⁹⁹ Considérer « le vococentrisme » comme axe ou pôle directionnels d'une écoute spectatorielle et d'une quête intime pour le personnage, c'est aussi et surtout considérer la voix comme un pivot narratif au sein de la fiction...selon Michel Chion, « Le vococentrisme » in *La Voix au cinéma*, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, Collection Essais, Paris, 1993, pp. 18-20.

d'un interdit que se serait imposé l'auteur lui-même...en tant qu'artiste.

S'agissant de cette voix, *tout* est toujours déplacé chez Pialat.

Les non-dits nous obligent à saisir les subtilités d'un récit qui puise ses racines dans ce qui est déclaré entre les lignes, entre les plans, entre les mots et les images.

L'« inter-dit » signifie bien qu'au-delà de ce qui ne peut être dit, se cachent des choses (des événements, des actes, des paroles, des causes et des origines) à lire ou à écouter entre ce qui est dit explicitement et/ou filmé.

« Inter » signifie bien « entre » ; « interdit » signifie alors que des éléments existent entre « ce qui est dit ». Le non-dit est à lire dans les déplacements symboliques qui évitent sans cesse la place et le rôle d'un père présent par son absence (*L'Enfance nue*, *Loulou*, *Police*, etc.) et absent même dans sa présence (*Le Garçu*, *Passe ton bac d'abord*, etc.). Aux ellipses temporelles et événementielles, s'ajoute forcément l'ellipse verbale, celle qui creuse le récit, l'histoire intime des personnages qui chercheront toujours et inconsciemment, tout comme le spectateur d'ailleurs, à colmater ces absences, ces manques, ces trous béants d'un passé qui leur appartient de reconstituer.

Plus clairement, quelle est la place véritable du père dans les récits filmiques de Pialat ?

Le Garçu est-il un film sur le grand-père mourant que l'on voit deux minutes ou sur Antoine et son père ? Le titre est une marque, un indice déplacés pour le spectateur qui croit voir un film sur cet homme et qui, finalement, verra une histoire sur sa descendance. Pourquoi cette déviance ? Pourquoi refuser de créer sur ce qui devient, *au fil du temps*, le fil conducteur d'une oeuvre déroutante et déroutée ?

Ainsi, *Le Garçu* est un exemple de ce que nous avançons auparavant sur la notion d'interdit. C'est un film qui trouve les fondements de sa création narrative sur son refus de parler du père. L'interdit est donc ici fructueux car il permet de créer ; il le sera également dans *La Gueule ouverte* où l'on sent, à chaque scène impliquant le garçu, que le récit tend à montrer la vie du père et non plus la mort de la mère, comme le titre semblait vouloir l'indiquer au préalable. *La Gueule ouverte* est-il un film assumé sur Monique ou un film non-assumé sur le père ? Le titre nous indique qu'il se veut être un film sur la mère mourante même si finalement, le récit dévient vite vers une histoire dont le garçu sera le personnage principal.

Dans *Le Garçu*, dernier film de l'auteur (faut-il le rappeler), la voix du père n'est pas audible ; Pialat s'interdit cette voix, cette sonorité. Ses sujets, ses personnages en manque de voix, de Loi, de *re-pères*, ne parviennent donc pas à structurer leur vie et à trouver leur voie, leur place dans le monde dans lequel ils vivent. Gérard ne peut se positionner sans cette voix et il n'est pas difficile d'imaginer que ce sera la même chose pour son fils Antoine...du moins c'est ce que pense Sophie, qui, comme toutes les femmes chez Pialat, comprend très vite la similarité familiale entre le père et son fils.

Refuser de raconter l'histoire du garçu et sa rencontre avec son fils, c'est construire un récit qui trouve sa force dans cet échec, dans ce rejet, dans cette censure vocale ; récit qui aura forcément des répercussions dans une deuxième histoire : celle de Gérard (père à son tour) et de son fils (Antoine). Le récit se construit donc sur la vie de Gérard sans

son père mais aussi sur la vie Antoine sans le sien. Le déplacement a lieu dans ce refus constant d'aborder les rapports au père ; il a lieu dans la reproduction, la répercussion, quasi naturelles d'un vécu mal digéré au présent. *L'Enfance nue* et *A nos amours* racontent des histoires qui peuvent se développer car le père est absent.

Le récit d'*A nos amours* ne démarre t-il pas réellement lorsque Roger décide de s'en aller ? Le récit trouve donc ses marques dans ce qui n'est pas ou n'est plus ; il évolue sur l'« inter-dit », c'est-à-dire sur ce qui n'est pas dit ou sur ce qui existe entre ce qui l'est. Il existe sur un manque non verbalisé, sur une absence fructueuse, sur un imaginaire constructif...pour le cinéaste, les personnages et le spectateur.

Gérard (*Le Garçu*) est définitivement *dépendant* du silence de son père qu'il n'aura pu entendre. Il ne sera jamais un être libre, détaché de cette voix qu'il n'aura finalement pu entendre une dernière fois. La quête de la voix, qui se veut être également et par définition, la quête de la Loi, se soldera par un échec : celui dicté par le silence du père mais le sien aussi.

« Ainsi, en parlant, le sujet promulgue la loi qui sépare les uns des autres, les éléments et les êtres, le monde et lui, mais ce faisant, il avoue que lui-même est sujet de la loi, soumis à la parole. Sujet de la loi, il l'est au double sens de cette expression. Constitué par la parole, le sujet est soumis à la loi, même lorsqu'il n'est plus à portée de voix, lorsque, hors de la présence qui commande, il se parle dans le silence. La Loi, organisatrice du sujet et du monde, est le support de la présence de l'autre dans son absence et dans sa disparition même. La loi rend autonome l'individu comme sujet du langage. Le langage constitué par le corps des représentations est la source et l'effet du rapport du sujet au monde. En ce sens, il est la loi qui demeure lorsque la voix se tait. Le lieu d'enregistrement de la loi est le corps, et sa permanence au-delà de sa promulgation s'inscrit dans l'écriture, sur la page ou la pierre, dans les mouvements du corps, dans les « lignes de la main ». Dans le silence de son corps, le sujet déchiffre la loi de son destin, loi qu'en déchiffrant il promulgue à nouveau. »⁴⁰⁰

Chez Pialat, le père disparaît souvent pour réapparaître de temps à autre.

Pire encore, quand il est présent, il est incapable de parler ; les mots qui pourraient orienter, diriger, accompagner, n'aboutissent jamais. L'une des seules discussions, que Roger (*A nos amours*) aura avec sa fille, se terminera pas une gifle. Dans *La Gueule ouverte*, le père à table, *beugle* et ronchonne sans émettre un quelconque mot clair à son fils qui le questionne. Que dit-il ? Rien de réellement audible, de clairement précis et de bien structuré. Dans *Nous ne vieillirons pas ensemble*, le fils restera silencieux car les mots de son père seront quelconques, *inintéressants*. Dans *Le Garçu*, le père ne trouvera pas la force de parler à son fils venu le voir.

La cause des déplacements des personnages, le sens de leur parcours et l'origine de leur souffrance intérieure, se situeraient ainsi dans cette quête inconsciente, qui consiste à parler avec le père et à parler *du* père. La cause originelle du cinéma de Pialat se

⁴⁰⁰ Denis Vasse, *L'Ombilic et la voix - Deux enfants en analyse -*, Editions du Seuil, Collection *Le champ freudien*, Paris, 1974, p. 115.

cacherait donc dans cet interdit, dans cet épisode secret et intime où la parole et la présence du père n'auront su structurer les personnages

Le *secret* de l'oeuvre cinématographique de Pialat serait donc fondé sur cet ambivalence et cette contradiction ; à savoir que chaque récit se construit sur ce manque, sur cette fracture, sur cette cicatrice qui pourtant déconstruisent les personnages. Chaque histoire se fonde, se structure sur cette recherche du père qui, d'un autre côté, déstructure, affaiblit le personnage.

L'impossibilité de parler du père et de le rencontrer ou de l'entendre, est le lien fondateur, constitutif de tout un récit, de tout un cinéma qui naît de cet « inter-dit ».

« S'il est vrai qu'elle est ce qui articule, la loi est la parole qui s'inter-dit, ce qui se dit entre : entre les mots, dans la césure des lettres et l'espacement des mots ; entre les mots et les choses, en cette articulation originare de l'imaginaire et du réel ; entre les sujets, en la différence qui les fonde en leur identité. « Dite-entre », elle « interdit » au sujet de se reconnaître - lui qui parle - ailleurs que dans le silence articulatoire qui lie, entre eux, les choses, les mots et les êtres. La loi est la parole inter-dite, nécessairement référée à un troisième terme qui s'inter-pose et qui est le lieu de la métaphore paternelle, ou, si l'on veut, du Père symbolique auquel le nom renvoie. (...) Et, de fait, la loi ne peut signifier le désir, dans le domaine des choses, que par le moyen de l'interdit. L'interdit de la chose est l'obstacle majeur à la pétrification du sujet, à sa chosification. Le commandement négatif « ne touche pas ça » fait d'une chose un objet pour l'autre et un objet pas pour moi. L'interdit porté sur une chose fait de toutes les autres choses des objets-pour-moi, référés à cet objet-pas-pour-moi dans la représentation duquel s'inscrit la dimension de l'Autre et de son désir. L'interdit indique, dans le monde des objets, la référence constitutive (pour le sujet) au désir de l'Autre. »⁴⁰¹

Ne pas pouvoir parler du père, ne pas pouvoir *le montrer* ni le faire parler, relèvent donc d'un tabou, qui est constitutif d'un désir de faire du cinéma et de raconter des histoires. Ne pas pouvoir parler du père, c'est quelque part parvenir à créer, c'est favoriser la narration filmique, c'est nourrir son âme d'un sentiment unique qui donne à la vie et à sa représentation filmique, l'impression que rien n'est figé et que tout est toujours en déplacement...en direction du père, tant recherché, tant convoité, tant rejeté.

Pour Pialat, nul doute que parler du père (consciemment et volontairement, ou plutôt directement et non plus de manière déplacée ou détournée), ce serait mettre un terme à sa carrière de cinéaste...ce serait *enfin* entendre cette voix qui est la cause et l'origine de tout un cinéma...ce serait finalement parvenir à s'écouter et à briser du même coup, cette incapacité à verbaliser un manque, qui lui aura permis jusqu'à présent de raconter des histoires inventées pour le cinéma et rien que pour le cinéma.

⁴⁰¹ *Ibid.*, pp. 122-123.

Conclusion

A partir d'une étude variée sur les déplacements du sens et des personnages au coeur de la scène filmique, nous aurons tenté de mettre à jour la spécificité d'un cinéma qui trouve sa source, son identité et sa singularité dans la façon unique de provoquer, de stimuler, de déplacer la narration en des points que le cinéaste, ne semble lui-même pouvoir imaginer ni par conséquent pouvoir *contrôler*.

Du déplacement symbolique et discursif au déplacement créatif - qui met en relief, une certaine liberté d'action, qui aura soulevé l'idée d'une esthétique ballottée entre une écriture dite « fictionnelle » et un regard dit « documentaire » -, les films de Pialat ont tous, cette *morphologie* et cette *force*, de donner toute confiance aux corps des personnages, dont la liberté est non seulement préservée mais également favorisée dans la réalisation même de la scène filmique.

Ainsi, il nous est apparu très tôt l'idée d'une construction filmique *par* le corps. Il fut très tôt question de considérer le corps comme l'un des moyens de structurer à la fois la narration, mais également le parcours spectatorial, dont l'étude réalisée en fin de première partie, aura permis de déceler la complexité d'une coopération entre l'oeuvre et celui qui la reçoit et la *décode*.

Le corps du personnage est l'élément (*l'objet*) filmique qui dirige et donne du sens au déplacement du spectateur (à sa lecture, à son interprétation et à son identification).

Le corps est également la « figure » et la « forme », qui apportent à la narration, non seulement une architecture, mais aussi un fondement physique, une puissance charnelle

et La « *force plastique* » (comme le note Nicole Brenez) de l'oeuvre.

Le corps est enfin, par là-même, le lien, *l'ossature, la colonne vertébrale* d'une narration sans cesse malmenée parce que toujours *éprouvée*.

Pour toutes ces raisons, le personnage 'pialatien', porteur des *fibres narratives* du film, n'est pas seulement une *simple* figure ou une forme visuelle plastique '*primaire*', dont le statut et la fonction n'auraient d'existence et de sens, qu'à travers ses déplacements physiques, visibles à l'écran.

L'expression du corps n'est donc pas réduite à sa plus simple et plus futile *fonctionnalité présenteielle*...

Le personnage, est bien plus que *cela*, bien plus qu'une nature animée aux mouvements *décadents, déstabilisants, débordants*.

Il est à la fois le réservoir mais également le miroir d'une psychologie, d'une histoire, d'une intimité, dans lesquelles il est possible d'entrevoir et de supposer les causes d'une souffrance propre à chacun des personnages engagés dans la fiction. Son corps transmet plus qu'une image, qu'une silhouette arpentant les plans, les scènes, le film.

Ses déplacements ont des *activités cachées*, des fonctions secrètes, qui donnent aux figures humaines (détachées de toute pensée sur leur propre vision du monde) toute leur identité et leur présence symboliques au sein de l'oeuvre.

Ainsi, arriver à la conclusion que le corps est un élément fondateur de la narration, c'est avant tout avoir pu déterminer la part créatrice des personnages et c'est surtout avoir pu envisager une dimension physique incontrôlable et incontrôlée, dont la force et l'existence, n'auront cessé de faire souffrir, de faire grandir et de nourrir - progressivement -, une narration perpétuellement mise à l'épreuve ; mise à l'épreuve de ces corps, de leurs manifestations, de leur expressivité imprévisible, de leurs déplacements irréguliers, de leurs actions et réactions hasardeuses.

La première partie de notre travail nous aura donc permis de comprendre quels enjeux s'établissent entre la narration et la perception que le spectateur en a, lorsqu'il est confronté aux multiples déplacements physiques des personnages du film.

Déplacements physiques au coeur d'un discours dévié, déplacé, condensé : le spectateur *navigue* au sein d'une narrativité *constamment* déroutée où les causes et les origines des actes des personnages, sont éliminées, tout comme les dialogues ou autres indices purement filmiques, dont les absences récurrentes creusent à chaque fois (au sein de chaque séquence) un peu plus ces films, qui participent pourtant - chacun de leur côté et plus globalement -, à la construction d'une oeuvre cinématographique homogène.

Seul, le corps du personnage peut être le guide, la trace à suivre, dans les méandres d'une fiction qui semble se construire en même temps qu'elle est réceptionnée.

En ce sens, le film est une « *oeuvre ouverte* » et se bâtit au fur et à mesure qu'il est *lu, décodé et interprété* par le spectateur.

Ainsi, en mettant en avant la construction fragmentée de cette narration, qui, à travers un montage souvent chaotique, refuse toute nécessité événementielle, s'appuyant sur une logique causale des situations relatées, nous avons pu comprendre comment le

personnage parvient toutefois à se positionner au sein d'une action souvent en crise.

Depuis Rossellini et la naissance du cinéma moderne, le personnage et son corps peuvent exister et donner vie à une histoire, sans forcément être les agents d'actions qui, elles non plus, n'ont pas forcément de statut fonctionnel au sein de la narration filmique ; non pas que le personnage devienne un objet du décor sans *pouvoir narratif* ni détermination créatrice...au contraire, ce n'est plus à travers l'action, mais bien à travers les *élans figuratifs* de son corps, que son rôle fonctionnel se révèle à la fiction et au spectateur.

En ce sens, - et c'est bien toute la thèse de notre travail -, chez Pialat, le corps du personnage est bien « *objet* » et « *moyen* » du récit.⁴⁰²

« (...) tous les personnages qui apparaissent dans un récit ne sont pas des agents, et toutes les actions ne sont pas des fonctions. A partir des oeuvres réalisées au cours des années cinquante, le cinéma de Rossellini dynamite la logique de l'action et de la causalité du récit traditionnel, et la remplace par la logique de l'attente et de la révélation. La structuration narrative rompt avec les liens de la causalité et avec le rapport actant/fonction. »⁴⁰³

Maurice Pialat, veut privilégier le régime de transparence, celui des moyens et du dispositif filmiques, *nécessaires* à la représentation. Ses personnages se veulent donc être les témoins d'une vérité que leur corps viendra révéler à l'écran, aux yeux du spectateur.

Ainsi, si le corps est la *matière* représentative du film, il est également le guide visuel et psychique du spectateur. Le parcours imaginaire de ce dernier existe sur le travail inconscient d'une identification physique vis-à-vis du personnage visible à l'image. Et pour que cette identification et cette révélation puissent avoir lieu, il faut que les conditions de tournage permettent cette liberté créatrice.

Aussi, la seconde partie de notre travail, aura justement permis d'étudier ce dispositif filmique singulier, qui permet la révélation et l'épanouissement total de ces corps, créateurs de la scène filmique.

L'action ou l'événement sont certes en crise chez Pialat, mais s'ils le sont, c'est seulement dans l'orientation et l'organisation d'une écriture dite « classique », où chaque enchaînement participerait alors à l'édification d'un récit linéaire.

La narration est, en ce sens et chez Pialat, sans cesse déplacée, désorientée, *laissée* sous la responsabilité des déplacements physiques des personnages, au sein du plan,

⁴⁰² Dans son analyse structurale des contes russes, Vladimir Propp a démontré que les personnages pouvaient remplir un certain nombre de fonctions identiques dans chaque conte. La plupart de ces fonctions peuvent être regroupées selon certaines sphères d'action. Claude Brémont a reformulé le schéma de Propp, en accordant plus d'importance au personnage et en considérant que le héros n'est pas un simple instrument au service de l'action, car il est également objet et moyen du récit. Voir Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Editions du Seuil, Paris, 1965, pp. 96-101 et Claude Brémont, *Logique du récit*, Editions du Seuil, Paris, 1973.

⁴⁰³ Angel Quitana, « Le personnage référentiel dans les films didactiques de Roberto Rossellini - Le personnage face à la crise de l'action - » in *Iris* n°24, automne 1997, pp. 97-98.

des séquences...au sein des plans-séquences.

Ce que Pialat (nous) dévoile, c'est autant le dispositif qui met à jour le « représenté » que le « représenté » lui-même.

Ainsi, lorsque l'on parle de traces documentaires dans les films de l'auteur, il s'agit davantage de mettre à jour les techniques et les méthodes utilisées pour capter le réel que le réel lui-même ; techniques et méthodes qui ont assurément des similitudes avec celles rencontrées lors de tournages documentaires. Ainsi, nous pouvons affirmer que ce dispositif et ce regard propres à Pialat (et au cinéma moderne ?), ne génèrent pas forcément une construction narrative et esthétique propres à la création documentaire. C'est plutôt dans l'avènement du réel que s'identifie la part documentaire des films de l'auteur.

Aussi, si contamination et déplacement vers le réel il y a chez Pialat, nous ne pouvons reconnaître ce cinéma comme un art totalement *documentarisé* ; *rien* n'est figé, *tout* est « effervescence » et « bouleversement » dans ce *type* de cinéma qui veut faire confiance au réel ; et c'est, à n'en pas douter, l'incroyable vérité d'un réalisme fictionnel qui donne souvent et (trop) rapidement l'impression, que la part documentaire du film, a pris le pas sur *l'ensemble* de la création artistique.

Comme le soulève avec force Patrice Pavis⁴⁰⁴, si le personnage au cinéma, *se vide* de sa psychologie et si sa corporalité *débord*e sur sa raison et ses actions (il n'est plus actant, mais n'est pas pour autant passif au sein du récit), il n'en est pas moins vrai que chaque personnage dégage une présence, une vivacité et une violence physiques qui en disent souvent plus sur lui que toute parole confuse et avortée, par les conflits que le corps décide, à un moment donné, de prendre en charge.

Ainsi, la dernière partie de notre travail aura proposé l'étude des rapports qui s'établissent entre le monde et les personnages.

D'un premier diagnostic fondé sur les repérages de situations humaines souvent très intenses, nous aurons dévoilé la difficulté (inhérente à chacun des individus), à s'intégrer au sein d'espaces sociaux (famille, clan, groupe d'amis, etc.), sans cesse rejetés mais constamment recherchés. Les écarts effectués vis-à-vis du monde social, sont toujours les indicateurs d'un refus ou d'une impossibilité à construire un avenir, voué à l'échec dès lors que le personnage refuse d'écouter son corps, au plus profond d'une intimité difficile de mettre à jour (pour lui et pour *nous* également).

Cette quête intérieure (inachevée pour la plupart d'entre eux - car inachevable dans l'univers « Pialat » -) se trouve être celle de toute une oeuvre, que le cinéaste aura échafaudée au fil des années.

Le père est *l'objet* de cette quête intime et commune à tous ces personnages en souffrance chez l'auteur ; le père est cette figure récurrente, présente par son absence, défaillante et *dynamique* de récits, qui se fondent, *en sous terrain*, sur la recherche silencieuse d'une voix perdue ou inaccessible, pour les autres personnages du film.

Ainsi, chaque personnage *doit* son errance et ses déplacements physiques à cette

⁴⁰⁴ In dernières pages de son article « Le personnage romanesque, théâtral, et filmique », op. cit..

quête inconsciente, mal assumée et torturée. Chaque corps est le révélateur d'une cause, d'une origine humaine, d'une histoire, qui n'apparaissent pas vraiment directement et pleinement à l'écran, mais qui se dévoilent à travers des témoignages physiques *noyés* dans un monde incarné à *fleur de peau*.

C'est bien *entre* les images, *entre* les personnages et la nature des leurs relations, qu'il (nous) faut entrevoir le sens d'existences construites *en pointillés* sur la recherche interminable de cette figure absente.

C'est bien *entre* les événements vécus, qui n'ont aucun effet direct les uns sur les autres, c'est bien *entre* les actions souvent montées de manière abrupte et sans transition apparente, que se forment les trous béants, les plus ou moins vastes cavités, de chaque narration filmique.

C'est donc *entre* les situations proposées (ici alors, le mot « entre » fait surtout référence à l'idée d'une « fréquence » ou d'une « intermittence » de situations visibles dans le film), que l'imagination du spectateur se forge, avec l'aide toutefois d'indices préparatoires, de marques et de liens secrets, qui composent activement et clandestinement chaque narration filmique.

Comme écrivait Roland Barthes, **« l'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtements bâille ? Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n'y a pas de « zones érogènes » (expression au reste assez casse-pieds) ; c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition. »**⁴⁰⁵

C'est encore *entre* deux réactions physiques que le spectateur se doit d'être actif et se doit d'interpréter un geste ou un mouvement, qui ne seront jamais expliqués ou justifiés, ni par les autres personnages, ni par le cinéaste, soucieux de laisser sa narration faire son chemin *toute seule*.

C'est enfin et en conséquence, à travers les échanges humains et au fil des déplacements des personnages et de leurs évolutions, que le spectateur se *doit* d'envisager la quête profonde et intime de ces personnages en détresse ; c'est à travers leur corps et leur langage, qu'il se *doit* également d'envisager la question du père, au coeur de l'existence des êtres filmés mais aussi et surtout, au coeur d'une narration qui ne peut vivre, que sur ce manque si fructueux pour l'histoire, sa construction et son appropriation.

« Ce n'est pas là le plaisir du strip-tease corporel ou du suspense narratif. Dans l'un et l'autre cas, pas de déchirure, pas de bords : un dévoilement progressif : toute l'excitation se réfugie dans l'espoir de voir le sexe (rêve de collégien) ou de connaître la fin de l'histoire (satisfaction romanesque). Paradoxalement (puisque'il est de consommation massive), c'est un plaisir bien plus intellectuel que l'autre : plaisir oedipéen (dénuder, savoir, connaître l'origine et la fin), s'il est vrai que tout récit (tout dévoilement de la vérité) est une mise en scène du Père (absent, caché

⁴⁰⁵ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 19.

ou hypostasié) – ce qui expliquerait la solidarité des formes narratives, des structures familiales et des interdictions de nudité, toutes rassemblées, chez nous, dans le mythe de Noé recouvert par ses fils. »⁴⁰⁶

Chez Pialat, le récit filmique, s'échafaude sur une oscillation entre des zones narratives très *secrètes* et d'autres plus *éclairées* ou *éclairantes* pour le spectateur.

Ce dernier est donc appelé à reconstituer une histoire fragmentée, disloquée, qui n'offre *que* des bribes de vie où les personnages n'ont *que* leur corps pour parler et dévoiler un manque et une blessure *invisibles* liés à l'absence d'un père, caché, évité et muet (ou non-écouté).

Car chez Pialat, si le père existe, il est *en manque* de voix et en manque de corps.

Si Michel Chion⁴⁰⁷ parle volontiers de « *désacousmatisation* » pour évoquer la révélation d'un corps sur une voix errante, on peut ainsi noter que le père, chez le cinéaste qui nous intéresse, est un être « *acousmastisé* » (sans voix) et « *désincarné* » (sans corps, sans chair, sans présence...).

Le père existe donc à travers les autres : à travers leur voix (leurs paroles) et leur corps (leurs actes et déplacements), orientés vers la recherche intime de cet être *perdu* (cause originelle de toutes ces destinées filmées).

Car le père est bien à l'origine d'une souffrance mais aussi d'un avenir difficile à diriger, à maîtriser, à percevoir pour les personnages qui endossent ou tentent d'endosser à leur tour, ce rôle de père au sein de leur propre famille.

Mais la figure du père s'impose aussi et surtout grâce aux béances de la narration.

Chaque film de Pialat fait appel à l'imaginaire du spectateur, de manière à ce qu'il s'empare des images, des fragments et des blocs spatio-temporels filmiques, en les cumulant, en les raccordant, en leur donnant un sens infini et singulier que le cinéaste n'aurait pas même envisagé lors de la construction du récit proposé.

Pour le spectateur, il s'agira de *mettre en ordre*, d'emmagasiner, de signifier et d'enchaîner des situations et des pseudo-événements, dont les personnages sont les acteurs ou dont les acteurs sont les personnages. Il lui faudra revenir à l'origine⁴⁰⁸ des destinées des personnages filmés, pour interpréter leur devenir et pour comprendre chaque histoire racontée. Il s'agira enfin pour le spectateur de naviguer au sein d'une « *forêt de symboles* » et de trouver les causes cachées d'actes et de déplacements physiques *significatifs*, afin de restituer aux images présentes, leur sens et leurs rôles vis-à-vis d'une narration globale filmique *déchirée*.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p.20.

⁴⁰⁷ A entendre (à travers sa voix) et à voir (à travers son corps) l'être filmique (en l'occurrence, chez Pialat, le père) tant convoité et tant recherché « au sein » et « entre » les plans, c'est le mystère qui disparaît, laissant place au *visible* et au dévoilement de toute quête menée par le reste des personnages mais également par le spectateur. « Faire voir » et « faire entendre », c'est aussi briser le poids et la puissance des fardeaux et des mystères liés aux origines humaines de chaque histoire. « *Bien sûr, il suffit qu'il se montre, que la personne qui parle vienne inscrire son corps dans le cadre, dans le champ visuel, pour qu'elle perde sa puissance, son omniscience et naturellement son ubiquité.* » Michel Chion, *La Voix au cinéma*, op. cit., p. 38.

Toutes ces images, hantées par des corps perturbés et activés, perturbateurs et activateurs de la narration filmique, *finissent* donc par révéler l'absence d'un personnage-clé au sein d'une oeuvre qui, au fil de sa construction, aura eu de plus en plus de mal à le cacher ou à l'éviter.

« Sans ordre, mais sans désordre, dans la plus parfaite harmonie, ces plans qui ne raccordent pas s'accordent pour faire du film comme la trace visible d'images mentales, mais à aucun moment leur lien ne fait sens. Ces séquences ne fabriquent ensemble ni histoire ni discours, ne créent aucune fable, ni parabole (les séquences dépassent toujours, ou déjouent, la possible fonction symbolique qu'elles pourraient tenir) : ce flot d'images enfouies en nous durant la vision du film, emmagasinées mais inutilisables comme signes, sont d'une certaine manière non recyclable en autre chose qu'elles-mêmes. Ici, hors de toute économie de montage fonctionnelle, les plans jamais ne se cumulent en vue de l'édification d'un récit, jamais ne se résolvent en signification, jamais ne s'achèvent, mais persistent et demeurent en nous, en suspens. »⁴⁰⁹

Mais partir à la recherche des causes absentes, c'est, pour le spectateur, tenter de créer des liens entre des éléments narratifs qui ont perdu toutes leurs origines et qui sont sans cesse isolés ; en ce sens, le spectateur entretient une relation coopérative et toujours personnelle avec l'oeuvre d'art et plus particulièrement avec le film et sa narration.

N'est-ce pas dans cette vision des choses et dans cet acte coopératif et intime, que se mettent en place les enjeux de l'identification spectatorielle vis-à-vis du film ?

N'est-ce pas dans ce travail inconscient et dans cette façon d'ouvrir la narration au spectateur pour qu'il la fasse sienne, que s'installe la magie discrète de l'identification cinématographique ?

N'est-ce pas à travers les corps en perpétuels déplacements sur la grande toile cinématographique, que le spectateur parvient à s'immerger dans les méandres de la narration et à « incorporer », au plus profond de son être, l'univers filmique *immensément grand* ?

« Dans l'identification, le sujet, au lieu de se projeter dans le monde, absorbe le monde en lui. L'identification « incorpore l'environnement dans le soi » et

⁴⁰⁸ D'après Georges Didi-Huberman, l'origine trouve un « concept critique » chez Walter Benjamin, cité volontiers, lorsque surgit l'idée d'une identification spectatorielle vis-à-vis des images cinématographiques. Pour le philosophe Didi-Huberman, l'identification du spectateur prend place dès que ce dernier rompt la distance qui le séparait jusqu'ici de l'origine des choses et de leur création, au sein du monde filmé. Ce voyage et ce travail vers l'origine, sont la garantie, pour le spectateur, d'une ouverture mobile, énergique et rythmée vers l'oeuvre d'art. « (...) L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert. (...) Par conséquent, l'origine n'émerge pas des faits constatés, mais elle touche à leur pré- et post- histoire. » Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Editions de minuit, Collection « critique », Paris, 1992, p.126.

⁴⁰⁹ Safia Benhaïm, « L'image siamoise – à propos du Lit de la Vierge – » in *Cinergon n°12 – L'écran intérieur / effets et souvenirs d'images –*, Luc-sur-Orbieu, 2001/2002.

***l'intègre affectivement.* »⁴¹⁰**

C'est bien à ce niveau que s'opère et se fige toute l'ambiguïté *fructueuse* de notre réflexion ; en effet, notre pensée aura su mettre en avant les diverses représentations figurales et fonctionnelles des corps des personnages 'pialatiens', dont les mouvements, sans cesse *charcutés* par le défilement fractionné des plans (fractionnement *technique* propre au cinéma), seront pourtant réintégrés et perçus globalement, par le spectateur, dans une unité et une globalité, qui permettront justement son identification progressive au film.

« Images du corps et corps de l'image sont porteuses de configurations corporelles spécifiques aux niveaux générique, spectaculaire, narratif ou communicationnel. Les configurations étant employées ici dans le sens du micro-récit. Elles peuvent être thématiques ou figuratives et inventoriées comme des stéréotypes représentant des structures modales canoniques (Greimas et Courtès, 1979). Certaines configurations corporelles deviennent spécifiques au cinéma lorsqu'elles s'appuient sur la face signifiante du personnage filmique caractérisé par le mouvement et la fragmentation. Dans *Le Récit filmique*, A. Gardies définit ainsi la face signifiante de l'acteur-personnage. « Le corps est d'abord fait d'images mouvantes [...]. Il est donc un signe plein dans le sens où sitôt qu'il apparaît, il se distingue des autres. D'autre part, cette image (ce signifiant visuel) est toujours changeante (alors que le nom propre du roman reste au contraire généralement stable) [...]. De plus, cette image est toujours fragmentaire [...]. Le comédien est sans cesse redécoupé selon l'échelle des plans. Il est ensuite fait de sons. » (Gardies, 1993 : 55). On se trouve en présence d'un être paradoxal dont l'unité se construit sur l'instabilité fondamentale de sa face signifiante. »⁴¹¹

Aussi, au cinéma, si l'être filmé est « paradoxal », il l'est d'autant plus chez Pialat où le corps du personnage *subit* non seulement la fragmentation caractérisée par le découpage et le montage (des plans et de leurs échelles) propres au cinéma, mais aussi la fragmentation d'un récit éclaté où la déconstruction spatio-temporelle accentue encore un peu plus le morcellement d'une narration, qui ne pourra compter finalement que sur les corps filmés pour devenir homogène et cohérente aux yeux du spectateur.

Film fragmenté par l'enchaînement continu des images (24/sec) et des plans (combien ?)...récits fragmentés par l'enchaînement discontinu de blocs

spatio-temporels...destinées fragmentées par le vécu des personnages désorientés et perdus dans les récits de leur propre vie : chez Pialat, tout apparaît comme fragmenté...mais cette fragmentation qui s'opère à tous les niveaux du film, est le moyen qui permet la création d'une ouverture coopérative (interprétative) vis-à-vis de l'oeuvre d'art, dans laquelle le spectateur devra s'engouffrer pour s'approprier pleinement ces morceaux de film collés les uns aux autres sans véritables articulations profondes,

⁴¹⁰ Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire - Essai d'anthropologie* -, Editions de minuit, Collection 'Arguments', Paris, 1956, p. 92.

⁴¹¹ Marie-Jo Pierron, « Images du corps et corps de l'image » in *Champs visuels n°7 - Revue trimestrielle interdisciplinaire de recherches sur l'image* -, Editions l'Harmattan, novembre 1997, p. 77.

appuyées et *avouées*.

On comprend ainsi chez Pialat, plus qu'*ailleurs*, que le spectateur de cinéma, tout en étant confronté au défilement *morcelé* mais ininterrompu des images, se doit d'*intervenir* au sein du film, en mettant en lumière les configurations corporelles du personnage, afin de tisser au fil de son déplacement et grâce à ces signes visuels incessants, les chemins narratifs qui lui permettront de re-construire sa propre interprétation de l'univers filmique.

Parce que les corps sont les liens créateurs d'une narration *toujours mouvante* et parce qu'ils déterminent les sens du récit et de sa construction, ils deviennent aussi par la force des choses et en fin de compte, la passerelle qui offrira la possibilité d'aller se fondre dans l'histoire et d'en interpréter les multiples signes isolés mais déterminés à créer de nouvelles directions narratives, à chaque fois qu'ils seront relevés et réintégrés au sein du cheminement psychique et personnel du spectateur impliqué.

En ce sens, la narration filmique chez Pialat est bien mise à l'épreuve des déplacements des corps des personnages ; ces corps qui colmatent les brèches, les béances d'une conception narrative dépouillée de toute logique et cohérence *immédiates* ; ces corps qui permettent au spectateur de passer d'un plan à l'autre, d'une scène à l'autre, d'un lieu et d'un moment à l'autre ; ces corps qui sont, *partout et tout le temps*, la seule ouverture pour que l'identification puisse exister entre l'être filmé et celui qui le regarde.

Bibliographie

1. Revues et journaux

- AGAMBEN Giorgio**, « Notes sur le geste » in *Trafic* n°1, hiver 1991, P.O.L Editeur, Paris, 1991.
- AMIEL Mireille**, *Cinéma 72* n°167, juin 1972.
- AMIEL Mireille**, « A nos amours » in *Cinéma 83* n°300, décembre 1983.
- AMIEL Vincent**, « Débordements » in *Positif* n°430, décembre 1995.
- AUMONT Jacques**, « Chutes - Note sur *Allemagne, année zéro* et *L'Enfance nue* - » in *Vertigo* n°3, Editions Avancées cinématographiques et Vertigo, 1988.
- BAECQUE (de) Antoine**, « L'emmerdeur (Pialat) » in *Vertigo* n°15 - Le Corps exposé -, Editions Jean-Michel Place et Avancées Cinématographiques-Vertigo, Paris, 1996.
- BAECQUE (de) Antoine**, « Le lieu à l'oeuvre - Fragments pour une histoire du corps au cinéma - » in *Vertigo* n°15 - Le Corps exposé -, Editions Jean-Michel Place et Avancées Cinématographiques-Vertigo, Paris, 1996.
- BARTHES Roland**, « Encore le corps » in *Critique* n°423-424, août / septembre 1982.
- BASSAN Raphaël**, « Portrait de l'artiste en cinéaste iconoclaste » in *La Revue du cinéma* n°476, novembre 1991.
- BAUDRY Pierre**, « Terrains et territoires » in *La Licorne* n°24 - Cinéma documentaire, cinéma de fiction, frontières et passages -, publié par l'U.F.R de Langues et Littératures de l'Université de Poitiers, 1992.
- BELLOI Livio**, « L'Invention du personnage » in *Iris* n°24, automne 1997.
- BENHAIM Safia**, « L'image siamoise - à propos du *Lit de la Vierge* - » in *Cinergon* n°12 - L'écran intérieur / effets et souvenirs d'images -, Luc-sur-Orbieu, 2001/2002.
- BERGALA Alain**, « La contagion » in *L'Invention de la figure humaine* - Le cinéma : l'humain et l'inhumain -, sous la direction de Jacques Aumont, recueil de conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique, Editions Cinémathèque française, Paris, 1995.
- BERGALA Alain, NARBONI Jean, TOUBIANA Serge**, « Le chaudron de la création » in *Cahiers du cinéma* n°354, décembre 1983.
- CAMPET Dominique**, « Loulou » in *Cinématographe* n°57.
- CHAMAYOU Bernard**, « Fenêtre sur corps - Le corps du spectateur entre évanescence et incarnation - » in *Entrelacs* n°2 - des corps -, Octobre 1994.
- CHEVASSU François**, « L'Enfance nue » in *La Revue du cinéma* n°226, mars 1969.
- COLLAS Gérald**, « Raconter une histoire, c'est supposer un spectateur » in *Images documentaires* n°31, 2ème trimestre 1998.
- COMOLLI Jean-Louis**, « L'Enfance nue », article écrit dans le cadre du programme intitulé *Histoire du cinéma français*, un cycle de films diffusés à l'initiative des Cinémas de recherche, Paris, 1970.
- COMOLLI Jean-Louis**, « Rétrospective du spectateur » in *Images documentaires* n°31, 2ème trimestre 1998.
- COMOLLI Jean-Louis**, « Des images qui nous regardent - entretien avec André S.

-
- Labarthe - » in *Images documentaires* n°31, 2ème trimestre 1998.
- DANEY Serge**, « Pialat dans l'oeil du cyclone » in *Libération*, 16 novembre 1983.
- DIDI-HUBERMAN Georges**, « La solitude partenaire » in *Cinergon* n°3 - Rêve de montage / montage de rêve :... entre les images...-, Toulouse, 1996-1997.
- ESTEVE Michel**, « *Sous le soleil de Satan* - de Bernanos à Pialat - » in *Vertigo* n°1, Editions Avancées cinématographiques et Vertigo, 1987.
- EYQUEM Olivier** et **LEVY-KLEIN Stéphane**, « Trois rencontres avec Maurice Pialat » in *Positif* n°159, mai 1974.
- EYQUEM Olivier**, « La mort à nu » in *Positif* n°159, mai 1974.
- EYQUEM Olivier**, « Loulou » in *Positif* n°232-233, juillet-août 1980.
- FERRAN Pascale** et **LE GUAY**, « Entretien avec Yann Dedet » in *Cinématographe* n°94, novembre 1983.
- FEVRET Christian** et **KAGANSKI Serge**, « Des petits miracles » in *Les Inrockuptibles* n°52, janvier / février 1994.
- FIESCHI Jacques**, « Une tendresse nocive » in *Cinématographe* n°57.
- FIESCHI Jacques** et **CARCASSONNE Philippe**, « Entretien avec Maurice Pialat » in *Cinématographe* n°57.
- FIESCHI Jacques**, « Solitudes » in *Cinématographe* n°113, septembre 1985.
- GARDIES André**, « L'oeil était dans le monde » in *Génériques* n°2, printemps-été 1995, Aléas Editeur, Lyon.
- GARDIES André**, « L'acteur dans le système textuel du film » in *Etudes littéraires* n°13 - Cinéma et récit -, Editions Presses Universitaires de Laval, Québec, 1980.
- GIAVARINI Laurence**, « L'Enfance nue » in *Leur premier film - d'Orson Welles à Zhang Yi Mou* -, Festival du Premier Film d'Annonay, Editions Aléas, Lyon, 1993.
- GIAVARINI Laurence**, « Hommes et femmes » in *Cahiers du cinéma* n°449, novembre 1991.
- GAUTHIER Guy**, « Le documentaire narratif – Documentaire/fiction – » in *Cinémas et réalités* - Travaux XLI -, Editions C.I.E.R.E.C (Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherches sur l'Expression Contemporaine), Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1984.
- GIRAUD Thérèse**, « Note sur *Passe ton bac d'abord* » in *Cahiers du cinéma* n°304, octobre 1979.
- GOLDSCHMIDT Didier** et **FIESCHI Jacques**, « Entretien avec Jacques Loiseleux » in *Cinématographe* n°94, novembre 1983.
- GOLDSCHMIDT Didier**, « La vie est à nous » in *Cinématographe* n° 94, novembre 1983.
- GUERIN Anne-Marie**, « L'île Pialat » in *Cahiers du cinéma* n°496, janvier 1996.
- GERSTENKORN Jacques**, « « Contribution à une sémio-rhétorique du film » : le champ de l'ellipse au cinéma » in *Après Deleuze* - Philosophie et esthétique du cinéma -, Place Publique Editions et Editions Dis Voir, Collection Les rencontres Place Publique, Paris, 1996.

- GUIGUET Jean-Claude**, « La Gueule ouverte » in *La Saison cinématographique* 1974.
- GOURDON Gilles**, « Un pervers polymorphe » in *Cinématographe* n°57.
- HENNEBELLE Guy** (sous la Direction de), *CinémAction* n°41, Editions du Cerf, Paris 1987.
- JOLY Martine** et **SOULAS Simone**, « L'image, l'imaginaire » in *Hors cadre* n°4 - Le cinéma à travers champs disciplinaires -, printemps 1986.
- JORDAN Isabelle**, « Le chercheur de réalité » in *Positif* n°235, octobre 1980.
- JOUVET Pierre**, « C'est fini » in *Cinématographe* n°57.
- KERMABON Jacques**, « Pouvoir de l'abjection » in *Le Mal est fait*, Editions Dunkerque, Collection Studio 43, septembre 1989.
- KERMABON Jacques**, « Pialat, peintre du vide » in *La Revue du cinéma* n°389, décembre 1983.
- KERMABON Jacques**, « La musique du réel » in *La Revue du cinéma* n°389, décembre 1983.
- KOHN Olivier** et **SINUEUX Michel**, « Entretien avec Gérard Depardieu - Dépasser l'acte - » in *Positif* n°430, décembre 1995.
- LE BIHAN Loig**, « Le montage, la figure et la mort » in *Cinergon* n°4/5 - Arrêts sur montage 2 / Mille raccords -, 1997-1998.
- LEON Pierre**, « Les haillons du réalisme » in *Trafic* n°17, Hiver 1996, Editions P.O.L, Revue du cinéma, Paris, 1996.
- LE ROUX**, « L'être chair » in *Cahiers du cinéma* n°389, novembre 1986.
- MAILLET Dominique**, « Entretien avec Maurice Pialat » in *La Revue du cinéma* n°258, mars 1972.
- MANCINI Clara**, « Retour sur le descriptif » in *Génériques* n°4, Editions Aléas, Lyon, printemps 1996.
- MAZABRARD Colette**, « Este memor, mon coeur... » in *Vertigo* n°9, Editions Avancées cinématographiques et Vertigo, juillet 1992.
- MENIL Alain**, « Suzanne la perverse » in *Cinématographe* n°94, novembre 1983.
- MENIL Alain**, « Deleuze et le « bergsonisme du cinéma » » in *Philosophie* n°47 - Gilles Deleuze -, Editions de Minuit, septembre 1995.
- MOULLET Luc**, « La palette à Pialat » in *Cahiers du cinéma* n°498, janvier 1996.
- NARBONI Jean**, « Le mal est fait » in *Cahiers du cinéma* n°304, octobre 1979.
- LOUDART Jean-Pierre**, « Au hasard Pialat » in *Cahiers du cinéma* n°210, mars 1969.
- PARRA Danièle**, « Entretien avec Maurice Pialat » in *La Revue du cinéma* n°389, décembre 1983.
- PAVIS Patrice**, « Le personnage romanesque, théâtral, filmique » in *Iris* n°24, automne 1997.
- PERON (le) Serge**, « Entretien avec Sandrine Bonnaire » in *Acteurs*, Editions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, novembre 1988.
- PHILIPPON Alain**, « Description d'un combat » in *Cahiers du cinéma* n°399, septembre

1987.

- PIERRON Marie-Jo**, « Images du corps et corps de l'image » in *Champs visuels* n°7 - Revue trimestrielle interdisciplinaire de recherches sur l'image -, Editions l'Harmattan, novembre 1997.
- RAMONE François**, « Suzanne existe » in *Trafic* n°18, printemps 1996.
- RIVETTE Jacques**, « De l'abjection » in *Cahiers du cinéma* n°120, juin 1961.
- ROGER Philippe**, « Le Garçu » in *Jeune Cinéma* n°234, novembre/décembre 1995.
- ROUYER Philippe**, « Quelques jours avec lui » in *Positif* n°369, novembre 1991.
- STAVRIDES Yves**, « Une comédie inclassable » in *L'Express*, 15 novembre 1983.
- TESSON Charles**, « Entretien avec Maurice Pialat - Sur la colère - » in *Cahiers du cinéma* n°550, octobre 2001.
- THIRARD Paul-Louis**, « A nos souhaits » in *Positif* n°275, janvier 1984.
- TOBIN Yann**, « Le Garçu » in *Positif* n°417, novembre 1995.
- TOUBIANA Serge**, « L'épreuve de vérité » in *Cahiers du cinéma* n°375, septembre 1985.
- TRIAS Jean-Philippe**, « La voyure » in *Cinergon* n°1, Toulouse, 1995.
- TRIAS Jean-Philippe**, « L'oeil du cinéma » in *Cinergon* n°6/7 - Histoires de l'oeil -, Toulouse, 1998-1999.
- TRIAS Jean-Philippe** (sous la Direction de), *Cinergon* n°2 - Documents/documentaires -, Toulouse, février 1996.
- TROHLER Margrit** et **TAYLOR Henry M.**, « De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction » in *Iris* n°24, automne 1997.

2. Ouvrages

- AMIEL Vincent**, *Le Corps au cinéma*, Editions Presses Universitaires de France, Collection Perspectives Critiques, Paris, 1998.
- AMIEL Vincent**, *Esthétique du montage*, Editions Nathan, Collection « Nathan Cinéma », Paris, 2001.
- ARNHEIM Rudolf**, *Le Cinéma est un art*, Editions de l'Arche, Paris, 1958.
- ASLAN Odette** (sous la Direction de), *Le Corps en jeu*, CNRS Editions, Collection Arts du spectacle, Paris 1994.
- AUMONT Jacques**, *Du visage au cinéma*, Editions de l'Etoile / *Cahiers du cinéma*, Collection Essais, Paris, 1992.
- AUMONT Jacques**, *A quoi pensent les films*, Nouvelles Editions Séguier, Paris, 1996.
- AUMONT Jacques**, *L'OEil interminable - Cinéma et peinture -*, Editions Librairie Séguier, Toulouse, 1989.
- AUMONT Jacques** (sous la Direction de), *L'Invention de la figure humaine -Le cinéma :*

- l'humain et l'inhumain -, recueil de conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique, Editions Cinémathèque française, Paris, 1995.
- BACHELARD Gaston**, *La Poétique de l'espace*, Editions Quadrige / Presses Universitaires de France, Paris, 1957.
- BAECQUE (de) Antoine** (sous la Direction de), *Vertigo n°15 - Le corps exposé* -, Editions Jean-Michel Place et Avancées Cinématographiques-Vertigo, Paris, 1996.
- BAZIN André**, *Qu'est ce que le cinéma*, Editions du Cerf, Collection 7^{ème} art, Paris, 1985.
- BARTHES Roland**, *La Chambre claire*, Editions du Seuil / Cahiers du cinéma / Gallimard, Paris, 1980.
- BARTHES Roland**, *L'Obvie et l'obtus - Essais critiques III* -, Editions du Seuil, Collection points Essais, Paris, 1982.
- BARTHES Roland**, *Le Plaisir du texte*, Editions du Seuil, Collection Points / Essais, Paris, 1973.
- BARTHES Roland**, « Introduction à l'analyse structurale du récit » in *Poétique du récit*, Editions du Seuil, Collection Point, 1977.
- BERGALA Alain, DENIEL Jacques, LEBOUTTE Patrick** (collectif dirigé par), *Une Encyclopédie du nu au cinéma*, Editions Yellow Now, Studio 43 - MJC / Terre Neuve Dunkerque, Dunkerque, 1991.
- BERGALA Alain**, *Rossellini Le Cinéma révélé*, Editions Flammarion, Collection Champs Contre-Champs, Saint-Amand, 1984.
- BERGALA Alain**, *Ecrit sur l'image - Raymond Depardon, correspondance new-yorkaise*, Editions Libération / Cahiers du cinéma, Paris, 1981.
- BERNANOS Georges**, *Sous le soleil de Satan*, Editions du Plon, Collection Points-Série Roman -, Paris, 1926.
- BESSALEL Jean et GARDIES André**, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Editions du Cerf, Collection 7ème Art, Paris, 1992.
- BETTELHEIM Bruno**, *La Forteresse vide*, Editions Gallimard, Collection Connaissance de l'Inconscient, 1969.
- BONITZER Pascal**, *Le Champ aveugle - Essai sur le réalisme au cinéma* -, Editions Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 1999.
- BREMOND Claude**, *Logique du récit*, Editions du Seuil, Paris, 1973.
- BRENEZ Nicole**, *De la figure en général et du corps en particulier*, Editions De Boeck Université, Collection Arts et Cinéma, Bruxelles, 1998.
- BURCH Noël**, *Une Praxis du cinéma*, Editions Gallimard, Collection Folio / Série essais, La Flèche, 1986.
- CAYLA Denise**, *Errance et points de repère chez Wim Wenders*, Editions Peter Lang / Editions scientifiques européennes, Collection Contacts Série III - Etudes et documents - Volume 25, Paris, 1994.
- CHION Michel**, *La Voix au cinéma*, Editions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, Collection Essais, Paris, 1992.
- COLLEYN Jean-Paul**, *Le Regard documentaire*, Editions du Centre Georges

-
- Pompidou, Collection Supplémentaires, Paris, 1993.
- DANEY Serge**, *La Rampe*, Editions Gallimard, Collection Cahiers du cinéma, Poitiers, 1983.
- DANEY Serge**, *Persévérance - Entretien avec Serge Toubiana -*, Editions P.O.L, Paris, 1994.
- DELEUZE Gilles**, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Editions de la Différence, Collection La Vue, le Texte.
- DELEUZE Gilles**, *L'Image-mouvement - Cinéma 1 -*, Editions de Minuit, Collection « critique », Paris, 1983.
- DELEUZE Gilles**, *L'Image-temps - Cinéma 2 -*, Editions de Minuit, Collection « critique », Paris, 1985.
- DELEUZE Gilles**, *Logique du sens*, Editions de Minuit, Collection « critique », Paris, 1969.
- DELEUZE Gilles**, *Spinoza et le problème de l'expression*, Editions de minuit, Collection « Arguments », Paris, 1968.
- DEPARDIEU Gérard**, *Lettres volées*, Editions J.-C. Lattès, Collection Le Livre de Poche, Paris, 1988.
- DEPARDON Raymond**, *La Ferme du Garet*, Editions Carré, Collection Actes Sud, 1997.
- DEPARDON Raymond**, *Errance*, Editions du Seuil, Paris, 2000.
- DIDI-HUBERMAN Georges**, *Devant l'image*, Editions de minuit, Collection « critique », Paris, 1990.
- DIDI-HUBERMAN Georges**, *Invention de l'hystérie - Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière -*, Editions Macula, Paris, 1982.
- DIDI-HUBERMAN Georges**, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Editions de minuit, Collection « critique », Paris, 1992.
- DISERENS Corinne** (sous la Direction de), *L'Art au corps - Le corps exposé, de Man Ray à nos jours -*, collectif conçu à l'occasion des expositions *L'art au corps - Le corps exposé, de Man Ray à nos jours -* et *La Mode au corps* qui se sont déroulées à Marseille du 6 Juillet au 15 Octobre 1996, Editions musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, Marseille, 1996.
- DURAS Marguerite**, *La Vie matérielle*, Editions Gallimard, Collection Folio, Saint-Amand, 1994.
- ECO Umberto**, *Lector in fabula - Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs -*, Editions Grasset & Fasquelle, Collection Le Livre de Poche, Paris, 1985.
- ECO Umberto**, *L'OEuvre ouverte*, Editions du Seuil, Collection Points / Série essais, 1965.
- FAHLE Olivier** et **ENGELL Lorenz** (collectif dirigé par), *Le Cinéma selon Deleuze -*sous le Direction de Olivier Dahle et Lorenz Engell -, Editions Verlag der Bauhaus - Universität Weimar -, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Weimar, 1997.
- FREUD Sigmund**, *Le Rêve et son interprétation*, Editions Gallimard, Collection folio /

- essais, Saint-Amand, 1985.
- FREUD Sigmund**, *Psychanalyse* - Textes choisis par Dina Dreyfus -, Editions Presse Universitaires de France, Collection Les grands textes, Paris, 1963.
- FREUD Sigmund**, *Le Malaise dans la culture*, Editions Quadrige / Presse Universitaires de France, Paris, 1995.
- GARDIES André**, *L'Espace au cinéma*, Editions Klincksieck, Paris, 1993.
- GARDIES André**, *Le Récit filmique*, Editions Hachette Supérieur, Collection Contours Littéraires, Paris, 1993.
- GARDIES André**, *Décrire à l'écran*, Editions Nota bene éditeur/Méridiens Klincksieck, Collection « Du cinéma », Paris, 1999.
- GARDIES André**, *Le Conteur de l'ombre* - essais sur la narration filmique -, Editions Aléas, Lyon, 1999.
- GAUTHIER Guy**, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Editions Nathan Université, Collection fac. cinéma, Série « Cinéma », Paris, 1995.
- GODARD Jean-Luc**, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Editions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1985.
- GOLDMAN Annie**, *L'Errance dans le cinéma contemporain*, Editions Veyrier, Collection Série Essai, Paris, 1985.
- HALL T. Edward**, *La Dimension cachée*, Editions du Seuil, Collection Points / Essais, Paris, 1971.
- HALL T. Edward**, *Le Langage silencieux*, Editions du Seuil, Collection Points / Essais, Paris, 1984.
- HAMON Philippe**, « Statut sémiologique du personnage » in *Poétique du récit*, Editions du Seuil, Collection Point, 1977.
- HAMON-SIREJOLS Christine, GERSTENKORN Jacques, GARDIES André** (sous la Direction de), *Cinéma et théâtralité*, Editions Cahiers du G.R.I.T.E.C, Aléas, Institut de la Communication et des Arts de la Représentation, Université Lumière-Lyon 2, Lyon, 1994.
- HENNEBELLE Guy** (sous la Direction de), *CinémAction n°41 - Le documentaire français* -, Editions du Cerf, Paris, 1987.
- HENRY Michel**, *Voir l'invisible* - sur Kandinsky -, Editions François Bourin, Paris, 1988.
- HENRY Michel**, *Philosophie et phénoménologie du corps*, Editions Presses Universitaires de France, Epimétée, Paris, 1965.
- ISHAGPOUR Youssef**, *Le Cinéma*, Editions Flammarion, Collection Dominos, 1996.
- JEUDY Pierre-Henry**, *Le Corps comme objet d'art*, Editions Armand Colin, Collection Chemins de traverse, Paris, 1998.
- JOUSSE Thierry**, *John Cassavetes*, Editions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, Collection 'Auteurs', Paris, 1989.
- LEUTRAT Jean-Louis**, *Le Cinéma en perspective : une histoire*, Editions Nathan Université, Collection Cinéma 128, Paris, 1992.
- LOGIER Richard**, *Le Documentaire ethnologique*, Editions Presses du Centre UNESCO de Besançon, Collection Sociologie et Sciences Sociales, Série 'Ouvrage

de référence n°1', Besançon, 1998.

- LYANT Jean-Charles** et **ODIN Roger** (sous la Direction de), *Cinemas et réalités - Travaux XLI* -, Editions du C.I.E.R.E.C (Centre Interdisciplinaire d'Etude et de recherches sur l'Expression Contemporaine), Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1984.
- MAGNY Joël**, *Maurice Pialat*, Editions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, Collection 'Auteurs', Paris, 1992.
- MAGNY Joël**, *Le Point de vue - De la vision du cinéaste au regard du spectateur* -, Editions Cahiers du cinéma et Centre National de Documentation pédagogique, Collection les petits Cahiers, Saint-Germain-du-Puy, 2001.
- MERCURY Jean-Yves**, *L'Expressivité chez Merleau-Ponty - Du corps à la peinture* -, Editions L'Harmattan, Collection L'Ouverture Philosophique, Evreux, 2000.
- MERLEAU-PONTY Maurice**, *L'OEil et l'esprit*, Editions Gallimard, Collection Folio/essais, Saint-Amand, 1964.
- MERLEAU-PONTY Maurice**, *Existence et dialectique*, Editions Presses Universitaires de France, Collection SUP « Les grands textes », Paris, 1971.
- METZ Christian**, *Essais sur la signification*, Editions Klincksieck, Collection « Esthétique », tome I, Paris, 1968.
- METZ Christian**, *Essais sur la signification*, Editions Klincksieck, Collection « Esthétique », tome II, Paris, 1972.
- METZ Christian**, *Le Signifiant imaginaire - Psychanalyse et Cinéma* -, Editions Christian Bourgeois, Collection choix essais, Angleterre, 1993.
- MORIN Edgar**, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire - Essai d'anthropologie* -, Editions de minuit, Collection 'Arguments', Paris, 1956.
- PASCAL Etienne**, *Pensées*, Editions Garnier-Flammarion, Paris, 1976.
- PHILIPPON Alain**, *A nos amours*, Editions Yellow Now, Collection Long Métrage, Bruxelles, 1989.
- PREDAL René**, *A nos amours*, Editions Nathan, Collection Synopsis, Luçon, 1999.
- PROPP Vladimir**, *Morphologie du conte*, Editions du Seuil, Paris, 1965.
- RAY Nicholas**, *Action - Sur la direction d'acteurs* -, ouvrage composé et co-édité par Susan Ray, Editions Yellow Now, FEMIS, Bruxelles, 1992.
- RICHIR Marc**, *Le Corps - Essai sur l'intériorité* -, Editions Hatier, Collection Optiques « philosophie », Paris, 1993.
- RICOEUR Paul**, *De l'interprétation - Essai sur Freud* -, Editions du Seuil, Collection Points / Série essais, Saint-Amand, 1965.
- ROSSET Clément**, *Logique du pire - Eléments pour une philosophie tragique* -, Editions Quadrige / Presses Universitaires de France, Paris, 1971.
- ROSSET Clément**, *Le Principe de la cruauté*, Les Editions de Minuit, Collection, Paris, 1988.
- ROUSSEL Louis**, *La Famille incertaine*, Edition du Seuil, Collection Points / Odile Jacob, Paris, 1999.
- SCHEFER Jean-Louis**, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Editions Gallimard, Collection

Cahiers du cinéma, Poitiers, 1980.

SCHEFER Jean-Louis, *Images mobiles - Récits, visages, flocons -*, Editions P.O.L, Paris, 1999.

SCHEFER Jean-Louis, *Cinématographies - Objets périphériques et mouvements annexes -*, Editions P.O.L, Lonrai, 1998.

SERRES Michel, *Variations sur le corps*, Editions Le Pommier-Fayard, Collection Thèmes et variations, Paris, 1999.

TOFFETTI Sergio et **TASSONE Aldo** (collectif dirigé par), *Maurice Pialat, L'enfant sauvage*, Editions Muséo Nazionale del Cinéma, Torino ; France Cinéma, Firenze ; Admiranda, Institut de l'Image, Aix en Provence, Collection Lindau, Turin, octobre 1993.

VASSE Denis, *La Chair envisagée - La génération symbolique -*, Editions du Seuil, Paris, 1988.

VASSE Denis, *L'Ombilic et la voix - Deux enfants en analyse -*, Editions du Seuil, Collection Le champ freudien, Paris, 1974.

VANCHERI Luc, *Figuration de l'inhumain - Essai sur le devenir-accessoire de l'homme filmique -*, Editions Presses Universitaires de Vincennes, Collection Essais et savoirs, Saint-Denis, 1993.

VRAY Jean-Bernard (sous la responsabilité de), *Ecrire l'image - Littérature et cinéma - sous la responsabilité de Jean-Bernard Vray pour le Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine (C.I.E.R.E.C)*, Travaux XCVII, Editions Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1999.

WENDERS Wim, *La Logique des images - Essais et entretiens -*, Editions de l'Arche, Paris, 1990.

3. Autres références

A NOS AMOURS, SCENARIO, DIALOGUES, CHRONIQUE, IMAGES, Editions Pierre Lherminier / Filméditations, Paris, 1984.

ASSEO Laurent et **BOVIER François**, *Cérémonies du corps quotidiens*, programme créé à l'occasion du festival portant le même nom, qui s'est déroulé du 24 janvier au 07 mars 1994, à l'Université Dufour de Genève en Suisse.

BISMUTH Laurent, *La Problématique de la vérité au cinéma : émergence et confrontation dans les oeuvres modernes de Maurice Pialat et John Cassavetes*, Thèse de Doctorat dirigée par Claudine Eizykman, Université Paris 8.

BONVOISIN Martine, *Le Cinéma « béant » de Maurice Pialat : figures de l'énergie et dynamiques de l'action*, Thèse de Doctorat dirigée par Jacques Aumont, Université Paris 3.

CHAMAYOU Bernard, *Exactitude documentaire et vérité picturale du cinéma de Maurice Pialat : l'inconciliable*, Thèse de Doctorat dirigée par Georges Mailhos,

Université Toulouse 2, 1990.

CONDE Michel, extrait de sa communication intitulée *Le Cinéma comme miroir d'une société : un exemple de démarche pédagogique*, présentée au colloque *Ciné Santé - le cinéma, une ressource en éducation pour la santé* -, organisé par l'Association Départementale d'Education pour la Santé (A.D.E.S du Rhône), le 18 Mars 1997 au Conseil Régional du Rhône à Charbonnières-les-Bains.

FONTANEL Rémi, *Dialogues de corps dans le film A nos amours de Maurice Pialat*, Mémoire de Maîtrise d'Etudes Cinématographiques et Audiovisuelles dirigée par Jacques Gerstenkorn, Université Lumière - Lyon 2, septembre 1995.

FONTANEL Rémi, *L'Enfance nue ou l'errance physique de François dans le film de Maurice Pialat*, Mémoire de D.E.A de Langue, Littérature et Civilisation Françaises dirigé par André Gardies et co-dirigé par Jacques Gerstenkorn, Université Lumière - Lyon 2, septembre 1996.

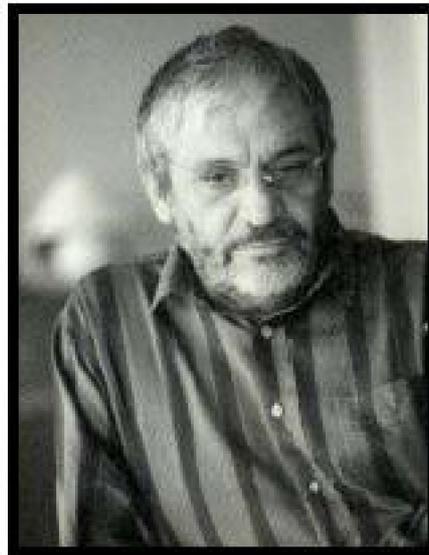
JARDONNET Evelyne, *Le cinéma à l'épreuve de la singularité : la « manière jaillissante » de Jacques Rivette et de Maurice Pialat*, Francis Vanoye (Direction), Paris 10.

PIALAT Maurice, découpage et commentaire in extenso de son court-métrage intitulé *L'Amour existe*, in *L'Avant-scène* n°12, 15 février 1962.

SOULIE Janie, *Figuration et émotion dans l'oeuvre de Maurice Pialat*, Thèse de Doctorat dirigée par Paule Plouvier, Université Montpellier 3.

Emission télévisée *Mon zénith à moi*, consacrée à Maurice Pialat, présentée par Michel Denisot, réalisée par Alexis Bouriquet, produite et diffusée par la chaîne Canal + en 1992.

Biofilmographie du cinéaste



1. Biographie de Maurice Pialat

Maurice Pialat est né le 21 août 1925 à Cunlhat dans le Puy-de-Dôme.

Sa famille s'établit à Paris en 1928. Après ses études secondaires, Pialat entre aux Arts Décoratifs et aux Beaux-Arts où il sera successivement l'élève de Brianchon, Oudot et Desnoyer. En 1944, il prépare l'architecture mais se tourne finalement vers la peinture. Il expose en 1945, 1946 et 1947 au Salon des moins de trente ans. Parallèlement, il exerce de nombreux métiers, comme représentant médical par exemple. Dès 1951, il tourne plusieurs films en amateur.

En 1955 et 1956, il apparaît sur les planches dans **Jules César**, **Corioian**, **Les Albigeois** et **Marie Stuart**.

Il est également l'assistant de Michel Vitold sur **La Marianne** (non représentée) et **La Reine et les insurgés** d'Ugo Betti.

Entre 1960 et 1969, il est alternativement assistant ou monteur sur des courts-métrages ou des séries télévisées et tourne ses premiers films professionnels. Il aborde le long métrage en 1968 avec **L'Enfance nue**.

Maurice Pialat est par ailleurs l'auteur du roman **Nous ne vieillirons pas ensemble**, publié aux Editions Galliera en 1972.

2. Collaborations diverses

1960.- **Un Américain** (c.m.) Ajym films. 17 min. Réalisation et commentaires : Alain Cavalier. Photo. : Pierre Lhomme. (assistant).

1962.- Assistant à la télévision (pour Jean-Paul Sassy et Gérard Herzog).

1962.- **Coup de feu à 18 heures** (c.m.). Films Bernard Garrigue. 13 min. Réal : Daniel Costelle. Comm. : Philippe Labro. Int. : Jess Hahn, Dorothee Blanck, Jean-Loup Reinhold.

1963.- **Un Vieux** (c.m. 35 min., n. et b.) 15 min. approx. Réal. : Jean-Jacques Piché (monteur).

Maurice Pialat a également été assistant de films réalisés pour la télévision américaine par John Ingram.

3. Interprétations

1969.- **Que la Bête Meure** de Claude Chabrol (rôle du Commissaire).

1971.- **LA MAISON DES BOIS** de Maurice Pialat (rôle de Mr Laforêt, l'instituteur).

1974.- **Mes Petites Amoureuses** de Jean Eustache, (rôle de l'ami du réparateur de motocyclettes, qui emploie Daniel).

1983.- **A NOS AMOURS** de Maurice Pialat, (rôle de Roger, le père).

1987.- **SOUS LE SOLEIL DE SATAN** de Maurice Pialat, (rôle du doyen Menou-Segrais).

4. Réalisations

I - Courts-métrages

a) - Courts-métrages « amateurs »

—

1951.- **Isabelle aux Dombes** (16 mm) 10 min. approx.

—

1952.- **Riviera di brenta** (16 mm)

—

1953.- **Congrès eucharistique diocésain** (16 mm) avec l'Evêque de Clermont-Ferrand.

—

1957.- **Drôle de bobines** (16 mm). Durée initiale : 90 min. Montage final : 15 min. (c.m. burlesque).

—

1958.- **L'Ombre familière** (16 mm) 20 min. approx. Int. : Sophie Marin, Jacques Portet, Jean-Loup Reinhold.

b) - Courts-métrages « professionnels »

—

1960.- **L'Amour existe** Films de la Pléiade. 22 min. Réal. et comm. : Maurice Pialat. Prod. : Pierre Braunberger. Photo. : Gilbert Sarthre, assisté de Jean Bordes-Pages. Commentaires dits par Jean-Loup Reinhold. Mus. : Georges Delerue. Montage : Kenout Peltier assisté de Liliane Korb. Dir. de prod. : Roger Fleytoux. Assistant réal. : Maurice Cohen.

—

1961.- **Janine** France Opéra Films. 16 min. Scén. et dial. : Claude Berri. Photo. : Jean-Marc Rippert assisté de Jean-Daniel Simon. Mus. : René Urtreger. Son : Bernard Meusnier. Montage : Geneviève Bastid. Assistants réalisateurs : Gabriel Garrand et Patrick Bokanowski. Int. : Hubert Deschamps (Hubert), Evelyne Ker (Janine), Claude Berri (Claude) et Mouflette (Lili).

—

1963.- **Jardins d'Arabie**. Prod. : Tony Adès. Photo. : Gilbert Sarthre.

—

1963-64.- Série de courts-métrages sur la Turquie pour Como Films (productions Samy Halfon) pour l'ensemble. Photo. : Willy Kurant. **Pehlivan**. 13 min. Réal. et comm. : Maurice Pialat. Mus. folklorique turque. **Istanbul**. 13min. Comm. : A. Falk. Mus. folklorique turque. **Byzance**. 11 min. Comm.: Stefan Zweig, dit par André Reybaz. Musique liturgique et d'époque. **Maître Galip**. 11 min. Comm. : Nazim Hikmet dits par André Reybaz.

—

1965-66.- Série de courts-métrages pour **Les Chroniques de France**, destinés aux télévisions francophones : Les Champs-Élysées, Pigalle, l'Usine marémotrice de la Rance, Agnès Varda, la Camargue et Marseille.

—

1969.- **Villages d'enfants**. 40 min. approx. Produit par le Mouvement des Villages d'Enfants (film privé). Photo. : Jean-Marc Rippert (16 min.). Montage: Arlette Langmann et Martine Giordano.

II - Télévision

LA MAISON DES BOIS
(Feuilleton en sept épisodes)
1971

Scénario	René Wheeler
Adaptation	Maurice Pialat Yves Laumet
Dialogues	René Wheeler Maurice Pialat
Directeur de la photographie	Roger Duculot
Cadreur	Robert Schneider Claude Saurier
Assistants opérateur	René Schneider François About
Musique	Adette Langmann Maurice Ravel (« Trois beaux oiseaux de paradis »), Jean-Sébastien Bach (« Que ma joie demeure »), Montelius-Georges Krier (« La Butte rouge »), Henri Duparc (« Invitation au voyage »), Ludwig van Beethoven (« Pour Elise » interprété à l'accordéon, Sonate « Clair de lune »), Isabe Lapierre
Décor	Claude Choulin
Accessoiriste	Georges Bimba
Costumes	Adette Langmann
Montage	Marine Giordano
Son	Norbert Gamelle
Assistants réalisateurs	Bernard Dubois, Jean-Claude Bourlet

Interprétation

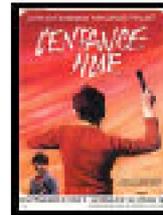
Pierre Doris (Albert Picard), Jacqueline Dufranne (Jeanne Picard), Agathe Nathanson (Maugendre Picard), Henri Puff (Marcel Picard), Hervé Lécy (Hervé Gandy), Michel Tardieu (Michel Lefour), Albert Martinez (Albert Pouilly dit Bébér), Fernand Gravy (Georges de Fresnois, le curé), Maurice Pialat (l'insulteur), Marie-Christine Rouland (Mme Pouilly), Micha Beyard (Mme Lécour), Paul Crauchet (Paul Lécour), Barbara Luge (Hélène Gandy), Brigitte Penner (Brigitte, fille d'Hélène), Olive Legard (Elienne, le curé), Jean Mauvais (Maheu), Albert Michel (Cotin, le garde champêtre), Alexandre Rignault (Biro, le maire), Henri Saïquin (le bedeau),

Dominique Maurin (Jeannot, le facteur), Philippe André (Jacques, fiancé de Marguerite), Yves Laumet (Bourlat, l'instituteur permissionnaire), Charles Mallone (le lieutenant Moret), Eliette Demay (Michèle Moret), Michel Turgot (le sergent aviateur), Marcel Derache (un permissionnaire), Pierre Duncan (un gendarme), Marcel Charrel (un sergent), Paul Pavel (un capitaine), Magali Vacher (Magali), Serge Kovacs (Serge Mahu), Pascal Mandron (Pascal, le copain d'Hervé), Sylviane Combes (la cousine), Monique Deval (Marguerite, la cantatrice), Georges Durban (le cousin), Jean-François Magnain (l'ébéniste), Marie Marc (tante Marie), Stéphane Kovacs (Stéphane), Juliette Mills (une amie de Paul), Jean-Roch Rognoni (un ami de Paul), Joël Quentin (un copain de régiment), Janine Boisrond (une femme de chambre).

Production	ORTF et Son et lumière
Producteur délégué	Pierre Long
Directeur de production	Edmond Lemoine
Conseiller de production	Yves Laumet
Durée	7 épisodes : 53 min., 47 min., 40 min., 53 min., 53 min., 56 min., 58 min.,

III - Longs métrages cinéma

L'ENFANCE NUE
1968



Scénario et dialogues
Adaptation
Directeur de la photographie
Cadreur
Montage
Son
Scripte
Assistant réalisateur

Maurice Pialat
Maurice Pialat et Arlette Langmann
Claude Beausoleil (Eastmancolor)
Oleg Tourjansky
Arlette Langmann
Henri Moline
Alicia Lecomte
Denis Epstein

Interprétation

Michel Tarrazon (François), Marie-Louise Thierry (Mme Thierry, Mémère), René Thierry (Mr Thierry, Pépère), Marie Marc (Mémère la vieille), Henri Puff (Raoul), Linda Guttenberg (Simone), Raoul Billerey (Robby), Pierrette Deplanque (Josette), Maurice Cousseneau (Létilion), Claire Thierry (tante Claire), Yolande Coleau (la curvyeuse).

Producteurs

Pare Film (Mag Bodard)
Films du Carosse (François Truffaut)
Rein Productions (Claude Berri)
Parafrance Films (Samy et Jo Sirizki)

Directeur de production

Véra Belmont

Distribution

Parafrance Films (1969)

Durée

82 minutes

Sortie Paris

22 janvier 1969

Prix Jean Vigo (1969). Sélection officielle au Festival de Venise.

NOUS NE VIEILLIRONS PAS ENSEMBLE
1972



Scénario et dialogues

Maurice Pialat (d'après son roman
aux Éditions Gallimard)

Directeur de la photographie

Luciano Tovoli (Eastmancolor)

Cadreur

Lionel Legros

Musique

Joseph Haydn, « La création du
monde » - Direction : Frédéric Wasthman

Musique additionnelle

Jean-Claude Vanier

Son

Claude Jauvert

Assistant son

Daniel Brisseau

Mixage

Jacques Marmont

Montage

Arlette Langmann, Bernard Dubois
et Corinne Lazare

Scripte

Anne Minnan

Assistants réalisateur

Jean-Claude Burlat, Daniel Imbert,
Jean-Luc Millari, Alain Piève

Interprétation

Marlène Jobert (Catherine), Jean YVES (Jean), Macha Meril (Françoise), Christine Fohregt (la mère de Catherine), Jacques Galland (Béré, le père de Jacques), Miree Dalong (la grand-mère de Catherine), Patricia Pierangeli (Agnès), Maurice Risch (Michel), Harry-Max (le père de Jean).

Production

Lido Films (Paris) et Empire Films (Rome)

Producteur associé

Jacques Donfron

Producteurs délégués

Jean-Pierre Rissari et Maurice Pialat

Directeur de production

Alain Coiffier

Distribution

Films Corona (1972)

Durée

107 min.

Sortie Paris

mai 1972

Prix d'honneur décerné à Jean YVES, Festival de Film de Cannes (1972).

LA GUEULE OUVERTE
1974



Scénario, adaptation et dialogues
Directeur de la photographie

Maurice Pialat
Nestor Almendros (Eastmancolor)
Jean-Claude Rivière
et Dominique Le Rigoleur

Musique
Son

W.A. Mozart, extrait de « Così fan tutte »
Raymond Adam

Montage

Arlette Langmann
Bernard Dubois et Monique Cavagnara

Accessoiriste

Georges Vimard

Assistants réalisateurs

Bernard Grenet et Bernard Dubois

Interprétation

Hubert Deschamps (Roger le père, « le garçon »), Monique Mélinand (Monique, la mère), Philippe Léotard (Philippe, le fils), Nathalie Baye (Nathalie, la fille), Henri Saulquin, Alain Gresteau, Anna Gayanne, Miréille Laurechet, Corinne Derel.

Marie-Blanche Dehaux, Christian Dehaux, J. D. de La Rochefoucauld, Jeanne Dulac, Lucien Dulac, Annie-Claude Girard, Hélène Sautreau, Berthe Deschamps, Georges Vimard, Françoise Pavy, Aline Brunel, Albert Brunel, Jean-Luc Carrit (Jacques Villeret et Jean-François Balmer : rôles coupés)

Production

Lido Films et Films de la Boétie

Producteur délégué

André Génovès

Directeur de production

Micheline Pialat

Distribution

Films de La Boétie (1973)

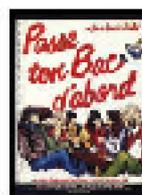
Durée

85 min.

Sortie Paris

8 mai 1974

PASSE TON BAC D'ABORD
1978



Scénario, adaptation et dialogues	Maurice Pialat
Directeur de la photographie	Pierre-William Gillet Jean-Paul Jansen (Carnegie) et « Voyage », direction musicale de Marc Charbonnet
Musique	Pierre-Alain Dalhan, Slim Pezin, Orchestre des frères Lacka, Patrick Juvet (« Où sont les femmes ? »)
Montage	Arlette Langmann Sophie Cousin Martine Giordano
Son	Pierre Garnier et Michel Laurent
Mixage	Dominique Hennequin
Casting	Dominique Besabard
Assistants réalisateurs	Patrick Grandperret, Emmanuel Cler et Jean-Marc Duffard

Interprétation

Sabine Haudepin (Elisabeth), Philippe Marlaud (Philippe), Anniek Alane (la mère), Michel Caron (le père), Christian Bouteille (le patron dragueur), Bernard Tronczyk (Bernard), Patrick Lesinski (Patrick), Valérie Plassagnan (Valérie, sœur de Patrick), Jean-François Adam (le professeur de philosophie), Agnès Makanyak (Agnès), Charline Bourd (Charline), Patrick Flavez (Rostek, le marié), Muriel Lacroix (Muriel), Frédérique Carbouat (Frédérique), Fabienne Neuville (la sœur d'Elisabeth), Alice Fesard (la femme du patron), Joséphine et François Lempereur (les parents de Patrick), Stanisława Tronczyk (la mère de Bernard), Georges Vanni (Bajusz Andre Beteau (l'homme à la Rolls), Patrick Pisula, Pierre Barski, Karine Souppart, Cathy Galle, Patrick Kubik (les copains).

Production	Films du Lévydés Reun Productions FR3 et INA
Distribution	AMLF (1979)
Durée	85 min.
Sortie Paris	21 août 1979

LOULOU
1980



Scénario
Adaptation et dialogues
Directeur de la photographie

Costumiers

Décor
Scripte
Montage
Assistants monteur

Son
Mixage
Musique

Assistants réalisateur

Interprétation
Isabelle Huppert (Nelly), Gérard Depardieu (Loulou), Guy Marchand (André), Hanssen Balsam (Michel), Bernard Tronczak (René), Xavier Saint-Macary (Bernard, frère de Nelly), Christian Bejean (Pierrot), Frédéric Carbonnet (Dominique), Jacqueline Dufranne (Mémère), Willy Saffar (Jean-Louis), Agnès Basser (Cathy), Patricia Cuata (Mauric), Jean-Claude Méalland (Jean-Claude, le gars du casse), Patrick Poivre (Thomas), Gérard Garner (Paul), Catherine de Gaulhès (Marie-Jo), Jean van Herzele (René), Patrick Poivre (Philippe).

Production
Producteurs délégués
Producteur exécutif
Directeur de production
Distribution
Durée
Sortie Paris

Acton Films et Gaumont
Yves Gasser et Klaus Hellwig
Yves Peyrot
Daniel Messere
Gaumont (1980)
110 min.
5 septembre 1980

A NOS AMOURS
1983



Scénario et dialogues
Directeur de la photographie

Arlette Langmann et Maurice Pialat
Jacques Lussolou, Pierre Novion,
Patrick Guillen et Christian Fournier

Décors
Montage

Jean-Paul Camil et Aline Langmann,
Yann Dedeit et Sophie Cassasin
Valérie Coudroyer, Emma Lazare,
Jean Gargonne, Nathalie Lacroix et
Catherine Lepetit

Musique

Harry Finckel, «What power in
their eyes» de «King Arthur»,
interprété par Klaus Nomi

Son

Jean Ulanovsky, François de Monni,
Julien Clouet et Thierry Jeandroz

Mixage
Costumes

Dominique Haroquin
Valérie Schumberger et Marthe de
Villalonga

Scriptes

Mario-Florence Ramentis
et Martine Rapin

Assistants réalisateur

Florence Quentin, Cyril Collet et
Christian Argentin

Interprétation

Suzanne Bonnaire (Suzanne), Dominique Besnehard (Robert), In France, Maurice Pialat
(Roger, le père), Fédérique Klotz (Suzanne, la mère), Anne-Sophie Malle (Anne),
Christophe Gillet (Michel), Cyr Bessard (Jean), Marie Millaud (Marion), Pierre-Loup
Bajou (Bernard), Cyril Collard (Jean-Pierre, le mari de Suzanne), Nathalie Gireglio
(Nathalie), Gérard Ponce (le médecin), Caroline Gillet (Charline), Jacques Trézel
(Jacques, le beau frère de Robert), Valérie Schumberger (Marie-France), Tom
Seyens (Dimitriou), Tilla Thieleman (Fanny), Virginie Thielmann (Claire),
Isabelle Pélissier (Solange), Hervé Aumont (Paul), Alexandre de Bardel (Alex), Alexis
Quenec (Richard), Niara Koussa (Aïcha), Eric Villard (Henri), Anne-Marie Nivelle
(la mère de Jean-Pierre), Jean-Paul Camil (Angela), Caroline Legendre (Généraline),
Lionel Franc (premier médecin), Clank Bachczewsk (second médecin), Paul Laggigne
(le dinosaure)

Production
Producteur assistant
Producteur exécutif
Directeur de production
Distribution

Les Films de Livolska, Gammart et FR3
Emmanuel Schumberger
Micheline Pialat
Daniel Messere
Gammart (1983)

Durée
Sortie Paris

102 min.
16 novembre 1983

avec Louis Lillier et César de Selve en film français (1983)

POLICE
1986



Scénario, adaptation et dialogues

Catherine Breillat, Sylvie Danton, Jacques Fieschi et Maurice Piniat, d'après une pièce originale de Catherine Breillat
Luciane Tessier (Faschimacolas)

Directeur de la photographie

Jacques Loiseleur

Cadreur

Czesław Miłojński

Télex

Malika Boshin

Costumes

Yvon Fleha

Montage

Musique

Henrik Mikolaj Górecki, troisième symphonie de Scapucci de compositions dirigée par Ernest Ben, musique forte de nuit de John Jarys (Groupe Tabou Combo), «Les Zambis» (Jean-Michel Chebrolat et John Henry)

Son

Bernard Aubourg et Laurent Peirier

Mixage

François Mory et Hervé Le Roux

Scripte

Mario-François Desjardis

Assistants-réalisateurs

Dilija Creste, Jean-Luc Olivier et Michel Acerbo

Interprétation

Gérard Depardieu (Mancini), Sophie Marceau (Noria), Richard Anconina (Lambert), Sandrine Bonnaire (Lydie), Pascale Rosand (Marie Verdet, le commissaire stagnaire), Frank Karim (René), Jonathan Léora (Simon), Jacques Mathou (Gauthier), Bernard Fouchier (Nex cassé), Menachem Benmimoun (Claude), Mohamed Ayari (Momo), Abdel Kader Touan (Maxime), Jamil Bouraïm (Jean), Béchir Elam (Barrat René), Sylvain Mapiu (Clément), Frédéric Fabre, Philippe Lofredo, François Pancher, Alain Faven, Aris de Fangoem, Franck Saillour (les inspecteurs), Faya Ouzout (Agha), Alan Arjun, Rémi Carpentier (les Douzars), François Chénou (un 37), Lofa Górecki (la reine), Kadja Simali (mère de Simon), Manke Jensen (le vieux couple), Catherine Le Nevez (l'infirmière), Dilija Creste (le docteur), Yvon Fleha (Dok), Gil Nari, Miquette Mathieux (les copines de Lydie), Antonio Candiani (le commissaire), Germaine Lièvre (Madame Lièvre), Marie-Joséphine Dumard (l'amie de Mme Lièvre), Danyli Meloni (le gosse de la boîte), Henri Plassa, Duss Kabin (les purrposés), Marina Coussoneau, Gérard Duret (les gardes des détenus)

Production

Graumont, TFL et Films Production

Producteur délégué

Emmanuel Schifano Berger

Directeur de production

Jean-Claude Berthé

Distribution

Graumont (1985)

Durée

112 min

Sortie Paris

4 septembre 1985

Pris d'interpellation au cinéma pour Gérard Depardieu au Festival de Venise (1985).

SOUS LE SOLEIL DE SATAN
1987



Scénario

Sylvie Dumas
d'après le roman de Georges Bernanos

Adaptation

Maurice Pialat

Directeur de la photographie

Willy Kramar (assistant)

Cadre

Jacques Lassalleux

Assistant opérateur

Gilles Henry

Décor

Karla Veschkeff

Costumes

Gil Neir

Montage

Yann Dedei

Musique

Hanni Dutilleul, « Intenczura » de la première symphonie
Désirée Szabo-Paul, Georges Galka, Jacques
Louis Gimel

Son

Dominique Bernaque, François Grosz

Mixage

Benoît Hérou

Scripte

Dider Creve

Assistant réalisateur

Dider Creve

Interprétation

Gérard Depardieu (Denisau), Sandrine Bonnaire (Germaine Mallery, dite
Mouchette), Maurice Pialat (Monsieur Segrais), Yann Dedei (Gillet), Alain Arthur
(Carrégar), Yann Dedei (Gillet), Brigitte Lagnaud (la mère de Mouchette)

Jean-Claude Bourier (Melorby), Jean-Christophe Bouyer (le marquis), Philippe
Ballat (le curier), Marcel Amiel (Mar. Gerbier), Yvette Lavoquez (Mimbe), Pierre
d'Haffeliz (Hosret), Corinne Brunlon (la mère de l'enfant), Thierry Darvan
(Sibron), Marie-Armelle Lange (Hésèle), Bernard et Yveline de Gony (Mr et Mme
Warrin), Claudine Gantier (une fidèle), Thierry Artur (un prêtre), Christian Barmelle
(le vicier), Raymond Lacom (une paroissienne), Frédérique Auloubert (le jeune maître),
Edith Cluvel (Mme Lambert), Delphine Wasthler (la fille de Denis), Vincent
Peignaux (l'enfant), Françoise Dasté (la pécheresse), Fabienne Delaforge, Yolain de
Gales, Anne Duguenot, Karine Lambert, Charles Leth, Nathalie Loraill, Sabrina
Veschkeff (les enfants de Marie), Marie-Paula Vienne, Claudi Wlodezinski, Anne
Castagnon, Guillaume Jérôme, Franck et David Druye (les pèlerins)

Production

Pierre Filipe, P. Yves A3, Fresh Films, Actor
films avec la participation du C.N.C. de la
Sofica Investimage et de la Sofica crest ou
Daniel Tescan du Plantier

Producteur délégué

Claude Abellet

Producteur exécutif

Jean-Claude Bourier et Edith Cluvel

Directeurs de la production

Günther (1987)

Distributeur

105 min.

Durée

2 septembre 1987

Sortie Paris

Relève d'été au festival de Cannes (1987)

YAN GOGH
1966



Scénario, dialogues, mise en scène
Directeurs de la photographie
Costumeurs
Décor
Costumes
Montage
Assistants monteurs
Musique

Maurice Pialat
Emmanuel Macquet et Gilles Henry
Jacques Lessieux et Daniel Berman
Philippe Pallu et Katta Muehle
Edith Vesperini et Thierry Delaine
Yvan Desjard et Katharina Hubert
Pierre Molin et Eric Renaud
Air « Des Chénottes » de Laskar de
Les Déshés chanté par Claudine
Ducet, chanson « Le soir Monsieur
Lauroux », paroles et musique de
Bernard Le Coq et Maurice Pialat,
mélodie de Philippe Reyndy,
guinguette de Jean-Marc Bouget,
valse et polka de Duroton, marche et
ouverture de André Bernot, extraits
de la seconde symphonie « Pour
simba » d'Arthur Honegger
interprétée par la Staatskapellorchester
des Bayerischen Rundfunk dirigée par
Charles Dutoit
Jean-Pierre Duret
François Grenet
Dominique Pélle
Gilbert Pignol, François Pige
et Frédéric Pige

Son
Mixage
Sculpteur
Peintres

Interprétation

Jacques Duboué (Van Gogh), Alexandra Lamy (Margerie Guérol), Gérard Saly
(Gautier), Bernard Le Coq (Théo), Corinne Bourdon (Jo), Elsa Zilberstein (Cathie),
Léa Azoulay (Adeline Ravoux), Jacques Vidal (Raymond), Lise Lamotte (Madame
Rayoux), Chantal Barbara (Madame Chevalier), Claudine Duret (le professeur de
piano), Maurice Cassonnet (le Chapelain), Frédéric Boupard (le maître de
piano), Odile Barbier (Follet), Gilbert Dignat (Gilles), André Burnat (le Boutin Rouge), Julien
Haurini (Croc), Jean-Marc Bouget (Amaël), Patrick Lacroix (Henri), Sylvie Mathias
(Suzanne V), Edith Vesperini, Arlette Wulfsberg, Virginie Berceux (les filles), Christian
Dubézy (le contrôleur), Damien Simeone (le docteur Mazery), Jeanne Noh
(l'infirmière), François Pige (un peintre), Henri Bourdon (le petit Vincent), Marcel
Jade (Pepé), Eric Lelouard (le marchand), René Bougares (le maître de danse),
Véronique Chevlier (la couturière), Marie-Noël Le Roger (Madame de Martigny)

Producteurs

Daniel Toscani du Plantier,
Sylvie Danton et le Studio Canal +
Erato Films, Studio Canal +, Films
A2, les Films du Livradois en
association avec les sociétés
Investimages 2 et 3, Cofimage 2 et
Sofiap avec la participation du
C.N.C et du Club des Investisseurs
Gaumont
158 min.

Production

Distribution
Durée

César du meilleur acteur français pour Jacques Dutoit (1992).

LE GARÇU
1985



Scénario et dialogues
Montage
Prises de vues

Maurice Pialat et Sylvie Danton
Hervé de Luze

Gilles Tenny, Jean-Claude Larrère,
Myriam Jouze, Danica Maroul, Sylvie
Cruick, Mire Téouin et Anne-Nicole,
Olivier Radler

Décor
Son

Jean-Pierre Dumet

Pascal Métege et Jonathan Achard

Mixage
Costumes
Assistants-réalisateur

François Grault

Martine Rapin et Anne-Sophie Harvieux

Laurence Maynard et France Rossetta

Régie
Scripte
Accessoiriste
Musique

Isabelle Amal

Cinzia Lucelli-Parola

Alain Alexandre

Bye!, « You've been lying again » et
« Human behaviour », extraits de *AMOR*,
Bob Marley « Le chat blanc »

Interprétation

Gérard Depardieu (Gérard), Géraldine Pailhas (Sophie), Antoine Pinal (Armino),
Dominique Rehecreau (Jeanet), Fabienne Babe (Cathy), Elizabeth Depardieu
(Micheline), Claude Davy (Le garçon), Isabelle Costantini (Isabelle) et Isabelle Roche,
Rachid Madoui, D. Louis Feltore, Isabelle Séjourne, Claire de Nouÿ, Céline
Jauriat, Florence Tardieu, Véronique Gillier, Christelle Lison, Fatima Benissa,
Janine Garlini, Huguette Dache, Bernard François, Ghislain Jean-Pierre, Térésa
Cantis, Karine Pradin, Maud Béton, Anne Le Jeune, Alexis Laroché-Joubert, Marianne
Clayes, Nathalie Lesanvier, Philippe Gentilini, Jeanne Majeune, Aïme Touchibat,
Marie-Claire Fourniéas, Jeanne Beauregard.

Producteur associé
Producteur délégué
Direction de la production
Production

Gérard Louvin

Philippe Groclem

Edith Colas

PXP Productions, France 2 Cinéma,
Glen Film, DD Productions, Canal +,
avec la participation du C.N.C.

Distribution
Durée

Par Européenne

95 min.