

LYCÉENS  
ET APPRENTIS  
AU CINÉMA

**MAURICE PIALAT**

À nos amours



par Jean-Sébastien Chauvin

## MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site :

[www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Thierry Méranger

Rédacteur du livret : Jean-Sébastien Chauvin

Iconographe : Carolina Lucibello et Lara Boso

Révision : Sophie Charlin

Conception graphique : Thierry Célestine

Conception (printemps 2015) : Cahiers du cinéma – 18-20 rue Claude Tillier – 75012 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – [www.cahiersducinema.com](http://www.cahiersducinema.com)

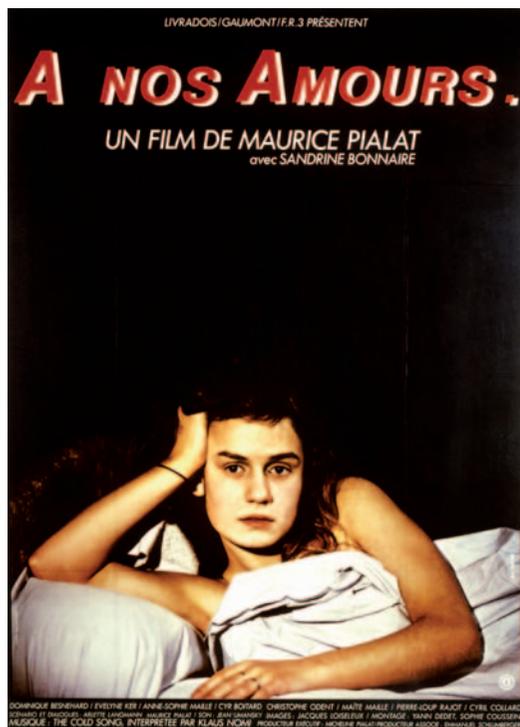
Avec nos chaleureux remerciements à Sylvie Pialat.

Achévé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : juillet 2015

# SOMMAIRE

<b>Synopsis et fiche technique</b>	<b>1</b>
<b>Réalisateur</b> – Une voie singulière	<b>2</b>
<b>Genèse</b> – Une réinvention permanente	<b>3</b>
<b>Acteurs</b> – Composer une famille	<b>4</b>
<b>Personnages</b> – L'opacité des figures	<b>5</b>
<b>Découpage narratif</b>	<b>6</b>
<b>Récit</b> – Mythologies	<b>7</b>
<b>Mise en scène</b> – Le cœur du réel	<b>8</b>
<b>Point de vue</b> – Jusqu'où le réalisme ?	<b>10</b>
<b>Séquence</b> – Une fleur qui éclot	<b>12</b>
<b>Montage</b> – La vie entre les lignes	<b>14</b>
<b>Motif</b> – Moments d'arrêt	<b>15</b>
<b>Influences</b> – La théâtralité du vivant	<b>16</b>
<b>Document</b> – Tourner avec Pialat	<b>18</b>
<b>Parallèle</b> – Pialat peintre	<b>20</b>
<b>À consulter</b>	

# FICHE TECHNIQUE



Benjamin Baltimore/Gaumont.

## À nos amours

France, 1983

*Réalisation et scénario :* Maurice Pialat  
*Scénario et dialogues :* Arlette Langmann, Maurice Pialat  
*Image :* Jacques Loiseleux  
*Son :* Jean Umansky  
*Montage :* Yann Dedet, Valérie Condroyet, Sophie Coussein  
*Décor :* Jean-Paul Camail, Arlette Langmann  
*Costumes :* Martha de Villalonga, Valérie Schlumberger  
*Musique :* Henry Purcell, « *The Cold Song* ». Chant : Klaus Nomi  
*Producteur :* Daniel Toscan du Plantier  
*Production :* Les films du Livradois  
*Durée cinéma :* 1 h 42 (salle), 1 h 35 (DVD)  
*Format :* 1.66  
*Tournage :* octobre 1982 – juin 1983  
*Sortie :* 16 novembre 1983

## Interprétation

*Suzanne :* Sandrine Bonnaire  
*Robert :* Dominique Besnehard  
*La mère :* Evelyne Ker  
*Le père :* Maurice Pialat  
*Jean-Pierre :* Cyril Collard  
*Michel :* Christophe Odent  
*Le beau-frère :* Jacques Fieschi  
*Bernard :* Pierre-Loup Rajot  
*Luc :* Cyr Boitard  
*Marie-France :* Valérie Schlumberger  
*Adrien :* Pierre Novion

# SYNOPSIS

Suzanne est une jeune fille de seize ans qui, un été, vit ses premières désillusions sentimentales. Elle aime un garçon, Luc, qu'elle ne désire pas, et à la place a une aventure avec un Américain de passage. De retour à Paris, elle multiplie les rencontres mais sans jamais tomber amoureuse. Comme elle le dit à un de ses amants, elle redoute d'avoir « le cœur sec ». Luc décidera d'ailleurs de rompre, laissant Suzanne effondrée. Surgit un drame familial. Son père, qui est tout pour elle, décide de quitter le domicile conjugal, laissant seuls Suzanne, son frère et sa mère. Dès lors, la vie de Suzanne vacille. Les rapports avec sa mère, qui ne supporte pas que sa fille découche et vive pleinement sa sexualité, vont se tendre jusqu'au point de rupture. Elle est battue par son frère qui éprouve des sentiments complexes pour elle et cherche à protéger sa mère. À plusieurs reprises elle revoit Luc mais, malgré l'acharnement du jeune homme à vouloir renouer, elle le rejette inexplicablement. Fragilisée, elle rencontre Jean-Pierre, un jeune homme qui semble la calmer et avec qui elle va se marier. C'est lors d'un déjeuner de fiançailles que, sous les yeux médusés des convives, le père débarque. Très vite les choses dégèrent et sa mère finit par gifler ce père qui a réglé ses comptes avec les gens présents autour de la table. Mais Suzanne ne se mariera pas. Elle décide de partir aux États-Unis avec Michel, un ami de son frère. Dans le bus en partance pour l'aéroport, elle a une dernière conversation avec son père, comme un adieu.

# FILMOGRAPHIE

## Maurice Pialat

- 1951 : *Isabelle aux Dombes* (cm)
- 1958 : *L'Ombre familière* (cm)
- 1960 : *L'amour existe* (doc, cm)
- 1962 : *Janine* (cm)
- 1966 : *Van Gogh* (doc)
- 1968 : *L'Enfance nue*
- 1971 : *La Maison des bois* (série TV)
- 1972 : *Nous ne vieillirons pas ensemble*
- 1974 : *La Gueule ouverte*
- 1978 : *Passe ton bac d'abord*
- 1979 : *Loulou*
- 1983 : *À nos amours*
- 1985 : *Police*
- 1987 : *Sous le soleil de Satan*
- 1991 : *Van Gogh*
- 1995 : *Le Garçu*



*La Gueule ouverte* (1974) – Gaumont



*Sous le soleil de Satan* (1987) – Gaumont

# RÉALISATEUR

## Une voie singulière

Maurice Pialat est né le 31 août 1925 dans le Puy-de-Dôme. Ses parents déménagent en banlieue parisienne quand il a deux ans, suite à la ruine du commerce de son père. C'est adolescent qu'il découvre les films de Jean Renoir, probablement son influence majeure. Pourtant, au départ, il ne se destine pas au cinéma mais à la peinture, son premier amour. Intégrant L'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, il va même, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, exposer son œuvre (cf. p. 20). Néanmoins, après plusieurs années, ne se considérant pas suffisamment doué, il abandonne brutalement cette voie pour se tourner vers le cinéma. Cette décision courageuse illustre un trait de caractère du futur réalisateur de *À nos amours* : une intégrité artistique jamais démentie, une façon de violenter le réel – soi et les autres – pour en extirper une vérité nue. Chez Pialat, de fait, jamais de mensonges mais des personnages qui se crachent des vérités à la face.

### Une dimension secrète

C'est donc au début des années 50 que Pialat caresse l'idée de faire du cinéma. Il vit de petits boulots, prend des cours de théâtre et réalise plusieurs courts métrages en amateur, dont *L'Ombre familière* en 1958. Ce film beau et étrange semble décalé au regard de l'œuvre à venir tant il frôle le fantastique et est porté par une épaisseur fantomatique qui cadre mal avec l'image d'un cinéma où la figure humaine est centrale. Pourtant cette veine existe bien, même si elle reste minoritaire : en témoignent le court métrage *Isabelle aux Dombes*, *Sous le soleil de Satan* ou l'adaptation du *Tour d'écrrou* de Henry James que Pialat projetait de réaliser avant sa mort. On peut même, à certains égards, souligner que de nombreux passages du sublime *L'amour existe* (1960) dépassent le réalisme pour atteindre à une dimension secrète et invisible. Dans ce film, Pialat dresse pourtant un portrait sans fard de la banlieue, où se mélangent la mélancolie et la description d'une certaine dureté de la vie mais aussi un amour vibrant pour les milieux populaires qui ne se démentira jamais film après film.



Maurice Pialat sur le tournage de *Police* (1985) – Coll. Cahiers du cinéma/DR.

### Un sentiment d'abandon

Contemporain de la Nouvelle Vague, Pialat devra attendre 1968 pour réaliser son premier long métrage, *L'Enfance nue*. De là peut-être une méfiance voire même un ressentiment vis-à-vis de cinéastes comme Truffaut, Rivette ou son ami Chabrol. Si les points de rencontre existent, comme le désir de sortir dans la rue pour filmer de « vraies » gens, Pialat est loin des dandys et jeunes bourgeois qui peuplent leurs films. La dureté de *L'Enfance nue* cadre mal avec l'aspect sautillant bien que souvent mélancolique des films de la Nouvelle Vague : son cinéma est dur, non réconcilié, habité par un sentiment d'abandon qui puise sa source dans une texture autobiographique. Il en va ainsi du gamin de l'assistance publique de *L'Enfance nue*, de Suzanne dans *À nos amours*, hésitant entre désir d'émancipation et solitude terrassante. Mais aussi du personnage de Guy Marchand dans *Loulou* qui prend des airs de chien perdu quand Isabelle Huppert le quitte.

### Populaire et sans concessions

De fait, Pialat s'est toujours senti solitaire dans le cinéma français. L'étrangeté de son parcours de cinéaste tient à ce qu'il est lentement passé de la marge au centre. À partir de *Nous ne vieillirons pas ensemble* (1972) et *Loulou* (1979), mais surtout avec *À nos amours* (1983), Pialat va devenir le modèle même de l'auteur populaire et sans concessions, qui ne lâche rien de sa puissance formelle et de l'âpreté de ses sujets tout en touchant un public de près de un à deux millions d'entrées selon les films. Il est ainsi l'un des rares cinéastes qui auront comblé, pour un temps, le fossé qui, dans le cinéma français, s'est progressivement creusé entre ces deux bornes en quelques décennies. Dans son *Van Gogh* (1991) la création, loin des affres parfois décrites, sera montrée comme un processus secret, une recherche calme inspirée du vivant. Son dernier film, *Le Garçu* (1995), réalisé huit ans avant sa mort, sera un émouvant portrait de paternité. Aujourd'hui considéré comme la quintessence du cinéma français, son génie irradie au point qu'il est difficile d'échapper à l'influence du naturalisme pialatien auquel aspirent de nombreux films.

# GENÈSE

## Une réinvention permanente



Les essais de Sandrine Bonnaire – Gaumont.



Émission « Étoiles et toiles », sur le tournage d'À nos amours (1983) – INA.



Décor de l'atelier.



Affiche portant le premier titre d'À nos amours – Gaumont/DR.

Au départ d'À nos amours se trouve un scénario d'Arlette Langmann – ex-femme de Pialat et collaboratrice au scénario de *Loulou*, film qui raconte leur histoire – intitulé *Les Filles du faubourg* et dont le parcours est tumultueux. Ce scénario avait été écrit dix ans auparavant, en 1974, et faisait le récit, pour partie, de l'adolescence d'Arlette, avec ses premières amours et ses rapports difficiles avec ses parents et son frère. Pialat raconte que des éléments du scénario se sont retrouvés dans *Passe ton bac d'abord*, son film de 1978, si bien que, lorsqu'il présenta le projet des *Filles du faubourg* à l'avance sur recettes, on lui reprocha de présenter toujours le même projet. Si le scénario d'À nos amours, qui s'est d'abord appelé *Suzanne*, s'est construit à partir de celui de Langmann, il y serait resté, selon Pialat, suffisamment de matière pour éventuellement en tirer un autre film : « Ce qui reste, et qui est le plus important du scénario des *Filles du faubourg*, c'est l'adolescence d'Arlette Langmann. Il reste beaucoup plus la partie familiale que celle de ses rapports avec ses amis, ses flirts. Je crois que j'aurais très bien pu faire un film très fidèle à ce qu'elle a écrit mais sûrement en transposant beaucoup et en utilisant les jeunes tels qu'ils sont aujourd'hui. Il y a des anachronismes, mais ce sont presque des anachronismes voulus »<sup>1</sup>.

### Une jeune fille contemporaine

L'histoire se situait au départ dans les années 60, période de l'adolescence d'Arlette Langmann. Jusqu'au début du tournage, il est question de faire un film d'époque. C'est la raison pour laquelle le mobilier, la télévision et même les outils que l'on voit dans l'atelier de fourrure sont datés par rapport aux années 80 où se situe désormais le film. Un jour pourtant, Pialat voit Sandrine Bonnaire débarquer sur le plateau habillée comme une jeune fille contemporaine et se demande brusquement pourquoi il faudrait absolument faire un film prenant place dans les années 60. Sur ce coup de tête ou cette illumination Pialat décide d'abandonner cette décennie pour les années 80. Mais il est trop tard pour changer le décor de l'appartement. Le film fera avec. Il fera même mieux, en vérité, car cet appartement figé dans le temps entre davantage

en opposition avec la jeunesse de Suzanne, le personnage principal, et dit quelque chose de l'épuisement de la relation finissante de ses parents. Cette jeunesse est incarnée par Sandrine Bonnaire, une jeune fille pour laquelle Pialat a immédiatement un coup de cœur quand il la découvre lors des essais vidéo. Le surgissement d'un corps et d'une personnalité comme Sandrine Bonnaire fait partie de ces événements un peu magiques et très rares au cinéma, qui relèvent d'une véritable révélation. Révélation au sens de la découverte, mais révélation également au sens d'une actrice qui fait corps avec son rôle, comme Pascale Ogier le fera un an plus tard avec *Les Nuits de la pleine lune* d'Éric Rohmer. Pialat nouera d'ailleurs avec elle une relation paternelle et une complicité qui sera pour beaucoup dans la singularité de ce film. La particularité d'À nos amours est d'ailleurs d'être le seul film du cinéaste dont le personnage moteur est une jeune femme.

### La méthode Pialat

Le tournage du film s'étalera sur douze semaines, ce qui est assez confortable pour un film de ce format et permettra au cinéaste de prendre son temps pour tâtonner, filmer des scènes qu'il ne gardera pas au montage, changer ce que le scénario avait prévu au départ. C'est le cas par exemple de la mort du père que Pialat ne gardera pas – alors que la scène où Suzanne s'inquiète du blanc de son œil est censée l'annoncer – puisqu'il se permettra de revenir sous les yeux éberlués des comédiens (cf. p. 18). Ainsi, de l'écriture au tournage puis au montage, la méthode Pialat consiste à réinventer constamment le film. À sa sortie, en novembre 1983, le film est salué par la critique. Il recevra le prix Louis Delluc et attirera près d'un million de spectateurs en France. Sandrine Bonnaire, elle, est lancée. Son inoubliable prestation dans *Sans toit ni loi* d'Agnès Varda (1985) ne sera pas sans évoquer sa performance dans le rôle de Suzanne.

1) Entretien avec Maurice Pialat, *Cahiers du cinéma* n° 354, décembre 1983.

### On ne badine pas avec Musset

Beaucoup de cinéastes utilisent d'autres œuvres d'art pour créer un réseau de métaphores qui viennent éclairer le récit. Au début d'À nos amours, plusieurs courtes séquences sont reliées par le fil rouge qu'est la pièce de Musset *On ne badine pas avec l'amour*. On précisera l'intrigue de la pièce de 1834 pour montrer que Pialat relie le vécu d'une jeune fille moderne à des personnages intemporels, créant un jeu d'écho entre le présent et une mythologie tragique de l'amour. Les jeunes Camille et Perdican, en effet, se livrent aux jeux de l'amour avec une légèreté et un orgueil qui finiront par aboutir à une mort réelle, celle de Rosette, la domestique amoureuse de Perdican qui l'a manipulée, et une autre symbolique, celle de leurs sentiments. On remarquera pourtant que la pièce est vite oubliée et apparaît surtout comme l'impulsion qui lance le film : pour Pialat, un trop grand appareillage symbolique risquerait de faire basculer dans le démonstratif. La pièce de Musset permet malgré tout au cinéaste de passer, en deux ou trois courtes séquences, de la naïveté de l'enfance – lorsque Suzanne dit son texte avec candeur dans le premier plan – à la perte de l'innocence. Au moment de la représentation Suzanne dira ses répliques avec une sorte d'accablement et de tristesse dans le regard. Comme si l'art lui avait ouvert les yeux avant même sa désillusion avec Luc.

# ACTEURS

## Composer une famille



La préparation d'un film et l'étape du casting consistent non seulement à bien choisir ses comédiens mais aussi à faire en sorte que leurs jeux s'accordent sans s'exclure l'un l'autre. Ce qui est d'autant plus important lorsqu'il s'agit de composer une famille. Pialat est de ces cinéastes qui avaient un sens inné de la distribution des rôles. Le cas de Dominique Besnehard est exemplaire : celui qui deviendra l'un des directeurs de casting les plus renommés du cinéma français devait trouver des comédiens pour le film. Il avait même proposé un acteur pour jouer le rôle du frère de Suzanne avant que Pialat, sur une intuition et après l'avoir observé, décide que le rôle lui serait dévolu. De fait, l'intuition de Pialat fut la bonne : Besnehard ne ressemble à aucun autre acteur, joue avec son phrasé si particulier, ses intonations qui peuvent paraître presque fausses et semblent parfois lui échapper. Plus qu'un acteur, il est un personnage qui vient avec sa propre couleur. Pialat, qui a beaucoup d'admiration pour Pagnol, partage avec lui ce goût pour les « natures » – on rappellera combien le cinéaste marseillais appréciait Raimu. Ce n'est sans doute pas un hasard si Gérard Depardieu, l'une des « natures » les plus imposantes du cinéma français contemporain, fut l'un de ses acteurs fétiches. En outre, un des avantages à faire tourner quelqu'un qui ne prétend pas à une carrière de comédien est qu'il fera corps avec son rôle pour l'éternité. Si l'on pense à Besnehard acteur, c'est le film de Pialat qui viendra immédiatement à l'esprit : aucun autre rôle ne viendra vampiriser sa prestation.

Le choix le plus crucial de Pialat était celui de la comédienne qui interpréterait le rôle de Suzanne, car elle était quasiment de tous les plans. C'est en réponse à une annonce que Sandrine Bonnaire accompagna l'une de ses sœurs au casting, au départ pour un rôle secondaire. « D'emblée, dès les essais vidéo<sup>1</sup>, elle s'est révélée une actrice époustouflante. La présence de Sandrine me fut bénéfique.

Comme du reste aux autres comédiens. Elle nous a littéralement entraînés. Qui aurait pu l'imaginer ? Et pourtant ce fut ainsi. La débutante nous a inspirés. Bien entendu je l'initiais aux trucs techniques, mais indéniablement elle a joué un rôle moteur déterminant. Elle a été notre locomotive », raconte Pialat dans le dossier de presse du film. Celle qui n'avait fait que de la figuration dans une scène de fête de *La Boum* (qui fut le premier rôle d'une autre star française, Sophie Marceau) et deviendra l'actrice qu'on connaît, avec ses prestations remarquables chez Varda, Rivette ou Chabrol, a eu un rôle moteur dans la création d'*À nos amours*. Un film étant fait pour une bonne part de matière humaine, l'énergie que dégage un être peut changer ou infléchir l'ensemble, comme dans une expérience de physique.

### Mère et père

Le tournage et le film lui-même ne peuvent s'envisager que dans un rapport organique entre tous les gens qui le composent. Puisque ce sont eux que l'on voit ensuite sur l'écran, que leur énergie sera captée par la caméra et qu'ils absorbent en même temps l'énergie qui les entoure, les comédiens sont les premiers acteurs de cette organicité. Il en va ainsi d'Evelyne Ker, la seule comédienne professionnelle au long cours de l'équipe, dont le jeu est d'ailleurs légèrement à côté des autres, du fait même de ce professionnalisme. Pialat, un peu injuste avec elle, comprend néanmoins le rôle essentiel qui a été le sien pour tenir ensemble toutes les parties. « Même si Evelyne Ker ne joue pas bien, ce n'est pas le plus important car, en revanche, elle a apporté au film un dynamisme qui donne à ces scènes un excès qui n'était pas prévu. Cela a eu un effet sur le tournage. À partir de ces scènes-là, on s'est tous réveillé et on a commencé à mieux tourner. Ça a été un excitant. C'est finalement positif<sup>2</sup>. De la même manière qu'un plan

ne peut s'envisager que par rapport à celui qui précède et à celui qui suit, un comédien n'est jamais seul mais entre en interaction avec les autres. La grande intelligence de Pialat, au-delà de son jugement sur l'actrice elle-même, est de comprendre combien l'énergie de l'actrice et son jeu théâtralisé à l'extrême – au point qu'il frôle l'hystérie pure et simple – va entraîner le film sur des pentes inattendues. De fait, par son registre différent des autres, Evelyne Ker renforce la solitude de son personnage, son inadaptation à une situation qu'elle ne contrôle pas et les antagonismes avec les autres, notamment Sandrine Bonnaire. La vie du personnage part d'autant plus en lambeaux que la comédienne qui l'incarne ne se sent pas tout à fait à sa place sur le plateau. Evelyne Ker avait d'ailleurs joué dans un court métrage de Pialat en 1962, *Janine*, dont le second rôle était tenu par Claude Berri, le frère d'Arlette Langmann, la scénariste d'*À nos amours*...

Quant au père, Pialat qui ne réussissait pas à arrêter son choix décida de le jouer lui-même. Difficile de savoir quelle couleur aurait été apportée au personnage si le rôle avait été tenu par un autre. Une chose est sûre en tout cas : la scène du repas où le père débarque par surprise et règle ses comptes n'aurait pas existé (cf. p. 11 et 18). La connivence créée avec Sandrine Bonnaire, l'attachement réciproque qu'ils avaient l'un pour l'autre ne sont sans doute pas étrangers à sa décision d'interpréter le père de Suzanne (cf. p. 8). Lui qui n'était pas encore père et s'est pris d'un amour filial pour cette jeune fille brûlait sans doute d'envie d'endosser ce rôle-là devant la caméra. Et en cinéaste malin, il savait que cette complicité se verrait sur l'écran. Preuve qu'un cinéaste cherche d'abord dans le réel, dans la capacité des êtres à changer au contact des autres, ce qui rendra le film vivant.

1) Des images de ces essais figurent dans le documentaire de David Thompson, *Il était une fois... « À nos amours »*, en bonus du DVD du film.

2) Entretien avec Maurice Pialat, *Postif* n° 275, janvier 1984.

# PERSONNAGES

## L'opacité des figures



Jamais nous ne saurons vraiment pourquoi Suzanne n'est pas aimante, pourquoi elle a le cœur froid. Si le scénario parsème le film d'indices et ouvre des pistes (cf. p. 7), Suzanne ne cessera néanmoins de nous échapper et restera finalement un mystère. Elle l'est d'ailleurs tout à la fois pour nous et pour elle-même, comme en attestent les confidences qu'elle fait à Bernard sur son incapacité à aimer sans en comprendre les causes. Contrairement à une habitude de cinéma qui consiste à faire dissenter les personnages sur leur propres sentiments – de Bergman à Christophe Honoré –, parfois jusqu'à s'illusionner sur ce qu'ils croient être – comme dans certains films d'Éric Rohmer –, les héros pialatens vivent le présent plus qu'ils ne le contemplent ou l'analysent. À *nos amours* se tient ainsi à bonne distance de la psychologie pour décrire, à la manière d'un naturaliste, les affects éprouvés par les personnages. La psychologie serait justement l'explicitation de ces affects de joie, de tristesse, de colère ou de jalousie, quand Pialat décide presque exclusivement de les montrer sans que leurs causes originelles fassent l'objet de scènes explicatives. C'est la raison pour laquelle ici les questions restent souvent sans réponse. Ainsi quand la mère demande en hurlant à sa fille pourquoi elle ne l'aime pas, Suzanne répliquera par des phrases telles que « Fallait pas me chier » ou « C'est dégueulasse de faire des enfants ». Et c'est le même silence du sens qu'elle opposera à Luc quand il tentera de comprendre ce qu'il a bien pu lui faire. « Ah oui, qu'est-ce que tu m'as fait ? Tu me dégoûtes », c'est ce que Suzanne lui jettera à la figure avant de s'échapper.

### Personnages modernes

Pour Pialat, il n'y a aucune raison que le spectateur ait une quelconque avance sur les personnages en sachant ce qu'eux-mêmes ignorent. Un spectateur qui a de l'avance peut non seulement s'ennuyer – car alors il n'a plus rien à découvrir – mais il risque surtout de dominer les personnages par un savoir omnipotent. Or Pialat filme sans cesse à hauteur d'hommes, découvrant ce qu'ils vivent au présent, en même temps qu'eux. Cette opacité des figures est typique

du cinéma moderne. Dans le cinéma classique, bien que certains possèdent des zones d'ombre et que certaines choses restent informulées, les personnages ont souvent des motivations explicites et même rassurantes pour les spectateurs qui peuvent ainsi comprendre et s'y reconnaître. C'est même le *modus operandi* de la majeure partie des films hollywoodiens dont le système d'identification repose sur des codifications précises. Ils prennent ainsi le temps au début du film de présenter le contexte et ce que les professionnels appellent la « back story », c'est-à-dire les éléments de la vie du personnage qui précèdent le moment où le film commence, afin d'éclairer les actions et motivations des héros. Or jamais rien de cette « back story » ne nous parviendra au sujet de Suzanne.

### L'héritage de Suzanne

Tout juste apprend-on au détour d'une phrase – dans la scène de la fosse avec son père (cf. p. 9) – qu'elle a changé et est moins rieuse. Nous n'aurons le récit d'un moment heureux de la jeune fille que dans le dernier quart du film quand celle-ci évoque un souvenir en luge avec Luc. Ainsi différées ou juste omises, cachées, ces informations distillées au compte-gouttes rendent difficile une appréhension franche et complète du personnage. Les motivations deviennent plus complexes, sinon floues, comme dans la vie où nous ne savons pas toujours pourquoi nous agissons de telle ou telle façon. Ce personnage moderne c'est précisément celui qui au sortir de la Seconde Guerre mondiale, de la folie nazie et de la Shoah, fut incapable de voir le monde comme avant, clair, entier, mu par une idée de progrès. On en trouve des exemples chez Rossellini, avec le mutisme du petit garçon d'*Allemagne année zéro*, ou Antonioni, avec le thème de l'évaporation de l'identité dans *Professione Reporter*, mais aussi chez Godard, Resnais, Oshima et d'autres encore pour qui les êtres, figures en creux, sont impénétrables sinon inexplicables. Suzanne, en un sens, est leur héritière.

### The Cold Song

S'il est une musique à laquelle il est difficile de ne pas songer quand on évoque *À nos amours*, c'est le fameux extrait de l'aria « *What Power Art Thou* » d'Henry Purcell, compositeur anglais du 17<sup>e</sup> siècle, interprété par le chanteur allemand Klaus Nomi et rebaptisé par ce dernier « *The Cold Song* ». Cette Aria à la fois élégiaque et triste est tirée du semi-opéra *King Arthur* qui narre la quête de ce roi pour retrouver sa fiancée. L'aria prend place dans la neige alors que les paroles évoquent le froid qui engourdit l'être. Comment interpréter la présence de cette chanson sur les génériques de début et de fin, ainsi que dans un des rares moments musicaux du film – celui où Pialat observe son héroïne sous la pluie ? La « *Cold Song* » en effet, est celle du cœur froid de Suzanne qui chante ce que l'héroïne n'exprimera verbalement qu'à de rares instants. Au-delà de la beauté entêtante de cette mélodie glacée qui donne une émotion intense aux moments de solitude de l'héroïne, la chanson dit aussi la fatigue de l'âme et la vieillesse prématurée tapie derrière les traits juvéniles, dont seule la mort viendrait libérer. « *Let me freeze again to death* » (« Laisse-moi mourir de froid une nouvelle fois ») disent les dernières paroles de la chanson.

# DÉCOUPAGE NARRATIF

**1. Générique** (00:00:00 - 00:02:51) ; DVD chapitres 1 et 2

Une jeune fille, Suzanne, lit un extrait de la pièce de Musset *On ne badine pas avec l'amour*. On la retrouve, habillée d'un costume, répétant la même scène avec une camarade dans un camp de vacances. Son frère l'emmène pour passer une journée en mer. Le générique débute alors qu'on la voit de dos, à l'avant du bateau, telle la proue, tandis que Klaus Nomi chante « *The Cold Song* » de Purcell.

**2. Une représentation** (00:02:52 - 00:06:37) ; DVD chapitres 3 et 4

Suzanne se baigne avec les amis de son frère. Michel corrige sa manière de jouer alors qu'elle prend le soleil sur le bateau. Un peu plus tard, au coucher du soleil, elle semble songeuse. Puis vient la nuit : Suzanne joue la pièce de Musset devant un auditoire invisible.

**3. Luc en cachette** (00:06:38 - 00:10:27) ; DVD chapitre 5

Suzanne traverse une route ensoleillée et s'enfonce sur le bas-côté pour rejoindre Luc, son amoureux qui campe là et qu'elle voit en cachette. Ils s'embrassent mais Suzanne se refuse aux avances plus pressantes de Luc. Au moment de partir, quelque chose s'est brisé, comme en atteste le regard triste de la jeune fille.

**4. La rencontre avec l'Américain** (00:10:28 - 00:13:45) ; DVD chapitre 6

Des jeunes gens dansent sur le port. Suzanne fait la rencontre d'un Américain qui lui offre à boire. Elle semble à la fois volontaire et intimidée. Ses copines rentrent à la colonie. Des marins discutent avec Suzanne et l'Américain.

**5. Un désir déçu** (00:13:46 - 00:19:16) ; DVD chapitres 7 et 8

Un peu plus tard, ils sont tous les deux accoudés au bar. On les retrouve au petit matin, allongés dans l'herbe. Ils ont fait l'amour mais l'échange verbal est glacial. Dans le dortoir elle pleure en

racontant sa nuit puis raconte à une amie combien tout cela est « moche ».

**6. Retour à Paris** (00:19:17 - 00:25:01) ; DVD chapitres 9, 10 et 11

Dans un appartement parisien, Suzanne se rhabille. Elle vient de coucher avec un autre garçon. Ils parlent de leurs parents respectifs. Plus tard, une amie la rejoint dans son lit au matin. Le père débarque dans la chambre. Suzanne le provoque un peu en lui disant que sa copine le trouve sexy. Puis le père rejoint le frère qui travaille sur une fourrure et le complimente sur ses écrits.

**7. La rupture avec Luc** (00:25:02 - 00:26:50) ; DVD chapitre 12

Suzanne rejoint Luc dans un cours de dessin. On les retrouve dans un couloir, assis sur un banc, puis Luc s'en va en disant : « C'est fini », laissant la jeune fille seule et prostrée.

**8. Une sortie entre amis** (00:26:51 - 00:33:38) ; DVD chapitres 13 et 14

Suzanne grimpe les escaliers. Surprise par sa mère, elle ment sur le lieu d'où elle vient. Elle demande à son père l'autorisation d'aller au cinéma avec des amis. Le père refuse d'abord puis accepte à contrecœur et gifle sa fille. Puis les amis de Suzanne arrivent, le père demande à sa nièce quel film ils ont décidé de voir, ce à quoi elle ne sait quoi répondre. Dans une conversation fugace entre la mère et le père se fait jour un véritable désamour. Suzanne est avec ses amis. Puis elle termine la soirée seule avec Bernard qui lui dit qu'il pense à elle quand il va voir des prostituées. On les retrouve, épuisés, après avoir fait l'amour.

**9. Un père sur le départ** (00:33:39 - 00:44:18) ; DVD chapitres 15, 16 et 17

De retour chez ses parents, le père de Suzanne lui dit qu'il va quitter le domicile familial. Puis évoque la fossette disparue de Suzanne sur l'une des joues. Plus tard, elle croise Michel dans un café, qui la drague ostensiblement. Une fois chez elle, son frère lui annonce que leur père est parti.

Le matin, la mère la réveille et lui reproche de dormir toute nue. Plus tard, alors qu'elle est au café avec des amis, Luc débarque et demande à lui parler mais la conversation tourne court et elle l'agresse. Une de ses amies en profite pour consoler Luc. On retrouve Suzanne avec Bernard après l'amour. Elle lui raconte qu'elle a le sentiment d'avoir le cœur sec, évoque son père.

**10. Rapports tendus avec la mère** (00:44:19 - 00:51:35) ; DVD chapitre 18

Suzanne rentre chez elle, tard. Sa mère travaille encore sur une machine à coudre et lui jette un regard étrange. Un autre jour, Suzanne réclame les lettres que Bernard lui a écrites à sa mère, laquelle avoue les avoir brûlées. La conversation dégénère et les gifles pleuvent entre Suzanne, sa mère et son frère. Plus tard Suzanne ne supportant pas de rester seule avec sa mère sort de l'appartement.

**11. Suzanne découche** (00:51:36 - 00:56:36) ; DVD chapitre 19

Suzanne passe la soirée avec des amis. Bernard va d'une fille à l'autre puis revient vers Suzanne. Dans le lit, ils ont une conversation autour de Luc, son seul amour. Suzanne n'a pas mis les pieds chez elle depuis plusieurs jours.

**12. Une nouvelle dispute** (00:56:37 - 01:01:31) ; DVD chapitres 20 et 21

Quand Suzanne rentre enfin chez elle, elle est attendue par son frère et sa mère. Une nouvelle dispute éclate. Plus tard elle fait une réflexion sur le laisser-aller de la mère. Puis elle annonce à son frère qu'elle veut aller en pension.

**13. Solitude de Suzanne** (01:01:32 - 01:06:30) ; DVD chapitres 22 et 23

Suzanne entre dans un magasin de vêtements et surprend son amie avec Luc. Il est excédé de la voir là. Suzanne est blessée. On la retrouve seule dans la rue, sur la musique de Purcell. Puis elle rentre chez elle, attendue par son frère qui la bat une nouvelle fois tandis que sa mère, hystérique, pleure sur le lit.

**14. Jean-Pierre** (01:06:31 - 01:10:19) ; DVD chapitre 24

Suzanne est avec un nouvel amour, Jean-Pierre. Il la rassure alors qu'elle semble dans une grande fragilité, complètement perdue. Jean-Pierre reproche au frère de Suzanne de la battre. Puis Jean-Pierre et Suzanne cherchent un hôtel pour passer la nuit.

**15. Dernière entrevue avec Luc** (01:10:20 - 01:16:09) ; DVD chapitre 25

Suzanne se regarde dans un miroir, vêtue de sa robe de fiançailles. Jean-Pierre joue du piano. Elle reçoit un appel de Luc. Sa mère lui parle d'elle petite fille, du père disparu qui l'a aimée. Regard dur de Suzanne. Elle retrouve Luc au café. Il tente sa chance une nouvelle fois mais Suzanne lui annonce qu'elle va se marier. Elle évoque un passé lointain et heureux entre eux deux et termine par ces mots : « J'ai plus quinze ans ».

**16. Une réunion qui tourne mal** (01:16:10 - 01:29:32) ; DVD chapitres 26, 27 et 28

Suzanne regarde dans le vague tandis qu'on entend un bouchon de champagne sauter hors champ. On observe les chassés-croisés et les conversations entre tous les convives ainsi que l'amour dévorant du frère pour sa sœur. Michel pose la main sur la cuisse de Suzanne, qui ne dit rien. Soudain le père débarque sous les yeux ébahis de tout le monde. Il s'assoit et commence à s'en prendre à chacun. La mère finit par le gifler et le pousse vers la sortie.

**17. Le départ de Suzanne** (01:29:33 - 01:35:00) ; DVD chapitres 29 et 30

Suzanne attend son père sous un porche. Ensemble ils prennent le bus qui la mène à l'aéroport. Suzanne s'en va à San Diego avec Michel. Dans le bus, son père lui dit qu'elle n'est pas aimante. Ils s'embrassent et se quittent. Dans l'avion, tandis que son père s'enfonce dans un tunnel, Suzanne lance un dernier regard à travers le hublot. Son image se fige. Générique de fin.

# RÉCIT

## Mythologies

À *nos amours* pourrait n'être qu'une chronique adolescente comme on en voit souvent au cinéma, juste un peu plus amère que d'autres. D'où vient que la description de cette adolescence semble au contraire puiser dans quelque chose de plus dérangeant, plus profond et essentiel ? Cela tient, entre autres, à la mise en relation constante du récit des émois adolescents avec le roman familial de l'héroïne. Ces deux histoires, loin d'avancer en parallèle sont consubstantielles l'une de l'autre. À *nos amours* est une chronique adolescente qui se nourrit de tragédie antique, une tragédie dont l'appartement familial serait la scène. Tout n'est pas explicitement formulé, stylistiquement ou dans l'écriture du scénario, et pourtant chaque membre de la famille semble l'acteur d'une tragédie des origines rejouée au début des années 80, à Paris, au sein d'une classe moyenne de commerçants.

### Famille incestueuse

De manière sous-jacente nous est présenté le récit d'une famille aux relents incestueux : une jeune fille amoureuse de son père, une mère fusionnelle avec son fils, un frère plein de désirs enfouis pour sa sœur, voilà ce qu'on perçoit plus ou moins explicitement à mesure que le film se déploie. Une séquence est très évocatrice. Au début du film, alors que Suzanne est rentrée de vacances, son père entrouvre la porte de sa chambre et la surprend allongée avec une camarade de classe. Suzanne lance à son père que sa copine le trouve sexy et il répond : « Vous voulez que je vienne ? » sur le ton de la blague. Plus loin, Suzanne dira à Bernard qu'elle aime son père, comme on le dit d'une personne qu'on affectionne et qu'on estime, mais dans une conversation qui concerne Luc et sa difficulté à tomber amoureux. Plus tard encore, alors qu'elle jette un dernier regard par le hublot, c'est son père qu'elle semble quitter comme le suggère le montage parallèle entre elle et lui assis dans un bus ; tout se passe comme si c'était justement lui qu'elle voyait s'éloigner.

Il n'est pas impossible de voir alors la difficulté de Suzanne à désirer celui qu'elle aime (Luc) comme la conséquence de l'interdit de l'inceste ; tomber amoureuse revenant à aimer son père, Suzanne ne peut logiquement désirer que des garçons dont elle n'est pas amoureuse. Cette piste – qui relie précisément la tragédie familiale à la chronique adolescente – n'est évidemment qu'une hypothèse qui n'exclut pas les autres ; les éléments d'explication sont disséminés dans le film sans jamais vraiment être connectés les uns avec les autres – et c'est au spectateur de faire le lien, ce qui conserve aux personnages une part d'opacité (cf. p. 5). Cette opacité est d'autant plus prégnante que le scénario d'origine, très touffu, a été amputé au tournage et que plusieurs scènes sont tombées d'elles-mêmes au montage, créant des béances, des absences de liens entre les séquences. Plus saillant peut-être est le désir impérieux et enfantin du frère pour sa sœur, comme l'indiquent la violence délirante dont il fait preuve à son égard et les mots qu'il emploie (« Ma sœur elle a une peau si belle qu'on a envie de la mordre ») ou l'œil mauvais qu'il jette à Jean-Pierre en lui intimant l'ordre de ne pas la toucher.

### Egoïsmes

La mère, pour sa part, paraît ivre de jalousie envers sa fille, qu'elle dise avoir brûlé des lettres d'amour lui étant destinées ou qu'elle ait jeté une de ses robes à la poubelle. Elle se trouve renvoyée immanquablement au « complexe de Jocaste ». La dimension fusionnelle du frère avec sa sœur est quant à elle exprimée par un jeu de couleurs alors que, à plusieurs reprises, leurs vêtements respectifs forment un damier rouge et gris. Ce temps mythologique cohabite pourtant avec des problématiques plus directement contemporaines. À *nos amours* dresse en effet le portrait d'une famille qui éclate à cause de l'individualisme et de l'égoïsme de ses membres. C'est ainsi que le père décide de quitter le nid familial sans se retourner, que Suzanne



fera de même un peu plus tard, menant sa vie sans se soucier de ce qu'en pensent ses parents, ou que le fils s'avère être un monstre d'arrivisme, comme l'indiquent les petites réflexions qu'il fait à Michel ou les attaques de son père pendant la scène de repas – « Tu es devenu un tiroir caisse ». Au total, tous apparaissent donc comme des sortes de figures archétypales un peu monstrueuses en même temps que le fruit de leur époque. La sexualité précoce de Suzanne n'est peut être pas autre chose qu'un pont avec le monde extérieur et son égoïsme une manière de s'émanciper des passions destructrices qui pèsent au sein de la famille.

### Fuite du temps

La mère est, au bout du compte, celle qui aura presque tout perdu : son mari, sa fille, l'appartement où ils vivaient et, plus encore, une jeunesse et un amour à jamais enfuis. Si À *nos amours* décrit le processus par lequel un être naît à lui-même – Suzanne qui passe de l'enfance à l'adolescence et de l'adolescence à l'âge adulte – l'existence des personnages est minée par la fuite du temps et le sentiment que les choses s'effritent inexorablement. La nostalgie d'un paradis perdu est ainsi évoquée tour à tour par Suzanne, avec le souvenir d'une journée de luge avec Luc, mais aussi par sa mère, qui se remémore une Suzanne enfant dont le père redoutait qu'on l'enlève. Son frère, de son côté, s'attriste que son père ait changé et que l'admiration qu'il avait pour lui se transforme en mépris. Le père lui-même raconte que sa femme et lui projetaient d'aller habiter au Canada. Réussir sa vie, vivre la vie qu'on a souhaitée sans que les regrets ou le flétrissement des sentiments ne viennent ternir les choses, voilà peut-être le rêve secret des personnages d'À *nos amours*, perdus quelque part entre la fatigue des années qui a abîmé les parents, le plan de carrière où se réfugie le frère et la fuite en avant de Suzanne.



# MISE EN SCÈNE

## Le cœur du réel

Il est des cinéastes chez qui l'artifice est l'expression d'une vérité. Il en va ainsi de la théâtralité assumée des films de Fassbinder, des fictions invraisemblables d'Hitchcock ou du maniérisme de Sergio Leone. Chez un cinéaste naturaliste comme Pialat, au contraire, la vérité se niche au cœur du réel. Dans un film de fiction où les dialogues sont écrits à l'avance, où les acteurs jouent des personnages et où la lourdeur d'un tournage – avec son équipe et son organisation un peu rigide – impose un cadre artificiel, comment mettre en scène quelque chose qui ressemble à la réalité documentaire de la vie ? Telle est la question qui obsède le cinéaste.

### Des êtres habités d'eux-mêmes

Si la matière première de Pialat est l'acteur, ce n'est pas toujours au sens où on l'entend communément. Ce n'est pas l'acteur de composition, véritable caméléon capable d'endosser tous les rôles, qui intéresse Pialat mais celui qui vient au film habité de lui-même en tant qu'individu et non en tant que technicien. Rappelons que dans *À nos amours* il y a peu d'acteurs professionnels. Evelyne Ker, dans le rôle de la mère, fait exception (cf. p. 4). Pas davantage Sandrine Bonnaire, dont c'est le premier rôle, que Dominique Besnehard, ni Maurice Pialat – qui a tout de même pris quelques cours dans sa jeunesse – ne sont au moment du tournage des acteurs professionnels. La plupart des seconds rôles sont dans ce cas, y compris Jacques Fieschi, interprète du beau-frère, qui est critique et scénariste. S'il est évident qu'un acteur professionnel ne vient pas seulement avec sa technique mais aussi avec son charme propre, son vécu, la texture de sa voix et ses obsessions, la quête de Pialat est celle de l'évidence qu'incarne un être que le savoir-faire et les tics d'acteur n'ont pas encore formaté. Ce goût pour les amateurs est ce qui permet à Pialat d'organiser la rencontre parfaite entre Sandrine Bonnaire et son personnage (cf. p.4). La jeune fille n'était pas forcément celle qui, lors des essais, jouait le mieux. Mais elle *était* Suzanne. Le trouble qui apparaît sur le visage de l'actrice à plusieurs reprises



dans le film n'est dès lors pas recréé, mais bien réel. Au-delà des scènes spectaculaires, *À nos amours* regorge de moments fugitifs où, dans le regard de Bonnaire, passe une palette d'émotions ne pouvant naître que dans un tel dispositif.

### L'universalité de l'expérience

Il faut revoir Sandrine Bonnaire, au début du film, avec l'Américain, accoudée au bar tandis que celui-ci lui commande à boire. L'amour, l'admiration, la crainte, la joie, la tristesse, toutes ces émotions contraires traversent son visage avec une fulgurance qu'une jeune actrice plus rodée n'aurait sans doute pas pu exprimer avec un tel naturel. Et pour cause : rencontré récemment, l'Américain était le véritable petit ami de Bonnaire, au point que, comme dans le film, elle partait à San Diego avec lui à la fin du tournage. Une autre fois encore, lorsque son père, joué par Pialat, lui dit dans le bus en partance pour l'aéroport qu'elle n'est pas « aimante », un voile sombre passe sur le visage du personnage. Ce voile semble bien habité par autre chose que le jeu, comme si c'était Maurice Pialat lui-même qui lui disait cette phrase, à Sandrine, et non le père de Suzanne à sa fille. Il en va de même dans la scène de la fossette où la connivence et l'affection que Pialat et Bonnaire se portaient dans la vie se manifestent sur l'écran avec la force de l'évidence (voir ci-contre). Pialat, comme tous les cinéastes, utilise la ruse pour obtenir de ses acteurs une vérité inaltérable. Ici, la ruse consiste à faire en sorte que la biographie des acteurs et l'état dans lequel se trouvent les comédiens rencontrent l'histoire qu'ils sont censés jouer. Sandrine Bonnaire raconte à ce sujet que chez elle, les gifles pleuvaient facilement et qu'elle n'était donc pas dépaysée par celles, réelles, qui se distribuaient sur le tournage<sup>1</sup>. Au-delà de l'anecdote, la dimension autobiographique recouvre tous les pans de la création.

Cette part vaut aussi pour l'écriture du scénario. Quand, à l'origine du film (cf. p. 3), Pialat demande à Arlette Langmann d'écrire un récit s'inspirant de sa



propre vie, il espère que les situations, les mots et les affects qui vont transparaître seront le fruit de la vie même, sans tricherie ni artifice. De fait, il s'agit chez Pialat, d'une donnée essentielle de la mise en scène, qui commence bien avant le tournage avec le choix d'histoires proches du vécu de ceux qui les écrivent. Beaucoup de ses films fonctionnent sur le même registre, de *Loulou* au *Garçu* en passant par *La Maison des bois* ou *Nous ne vieillirons pas ensemble*. La part autobiographique ne sert jamais un projet narcissique mais est le moteur d'une nécessité et d'une intégrité artistique qui refuse ce qui est joué, factice ou formel pour atteindre à une épiphanie de la réalité. Ainsi, quand certains cinéastes cherchent le lointain, l'altérité, Pialat trouve dans le local, la vie des gens qui l'entourent ou la sienne propre une façon d'atteindre à l'universalité de l'expérience.

### Provoquer des situations

Le deuxième temps de l'expérience a lieu sur le tournage. La mise en scène chez Pialat est une scénographie des corps dans l'espace (cf. p. 12). Ainsi, il s'agit de capturer des émotions dans le temps réel du plan plutôt que de les construire au montage. Même s'il n'a pas la religion du plan-séquence et ne répugne pas, de temps à autre, à faire un champ-contrechamp ou à couper dans le plan si celui-ci piétine, Pialat choisit de laisser les acteurs s'épanouir dans le cadre plutôt que de les contraindre en les plaçant ici ou là. Le plus souvent, priorité est laissée au plan unique, sans contrechamp, mu par la pure captation des choses. Au premier plan du film, Suzanne, atablée, lit le texte de Musset en regardant hors champ de temps à autre ; peu importe de savoir qui elle regarde, à qui s'adressent ses mots : ce qui compte ici est la façon dont cette jeune fille récite le texte et saisit la lumière. Si les scènes les plus longues sont constituées de plusieurs plans – en nombre réduit, le plus souvent – il n'est pas rare en effet qu'un plan vaille pour une scène, de manière à réduire au maximum les artifices du montage et à laisser exister le réel dans la caméra.



Une même logique de mise en scène amène aussi Pialat, pour obtenir davantage que de la technique ou du jeu, à pousser à bout ses acteurs. On sait que Sandrine Bonnaire et Evelyne Ker se détestaient. Il est difficile de savoir dans quelles proportions Pialat lui-même attisait cette inimitié mais il est probable même qu'il l'appelait de ses vœux dans la mesure où elle servait le film. De la même manière que dans *Loulou*, pour faire en sorte qu'une scène de repas soit la plus vraie possible, il avait créé tout simplement les conditions d'un vrai repas – où les gens buvaient du vrai Ricard et parlaient les uns sur les autres – il a su, dans *À nos amours*, trouver les moyens pour que des pleurs soient des pleurs véritables et des gifles de vraies gifles.

1) Il n'est cependant nullement question ici de nier la part fictionnelle de son personnage et l'inventivité de l'actrice : si Sandrine Bonnaire est Suzanne, Suzanne n'est pas Sandrine Bonnaire.

### La fossette disparue

Le sentiment de vérité que dégagent les films de cinéastes comme John Cassavetes ou Maurice Pialat peut laisser penser que l'expérience du tournage repose en majeure partie sur l'improvisation. La réalité, aux dires mêmes de Pialat, est autre ; l'improvisation ne constituerait qu'entre 20 et 30% d'*À nos amours*. Il est des cas où l'improvisation construit le film au jour le jour, dans un dialogue entre le réalisateur et les comédiens qui en sont littéralement les co-créateurs, voire les scénaristes, comme chez Jacques Rivette dont certains films (comme *Céline et Julie vont en bateau*, 1974) cherchent les échappées et la perte. Pialat au contraire est un cinéaste chez qui tout est condensé, direct, rapide, loin de la dilution ou du piétinement des situations.

Revoir la séquence de la fossette (00:33:39-00:39:23) et analyser les pré-requis de sa réussite est, de ce point de vue, très éclairant. La scène part d'une situation écrite : le père annonce à sa fille qu'il va quitter le domicile familial. Cet échange prévu à l'avance va bifurquer soudain vers l'inattendu. Pialat qui se méfie des choses trop figées a eu l'idée d'évoquer en cours de scène, sans prévenir, la fossette disparue de Sandrine Bonnaire. L'actrice avec qui il a réussi à créer une complicité embrayée alors du tac au tac : « Elle en avait marre elle aussi, elle est partie ». On remarquera que c'est la présence du cadre préalable – la connivence entre Pialat et Bonnaire – et de la direction qu'indiquent les dialogues écrits qui rend l'improvisation féconde. Elle fait s'éloigner la scène du « vouloir-dire » pour l'acheminer du côté de la vie.



# POINT DE VUE

## Jusqu'où le réalisme ?

Tout grand film de fiction est en même temps un documentaire sur les acteurs disait André Bazin. D'une autre manière, Jean-Louis Comolli soulignait combien tout film porte la trace de son tournage. Une œuvre, au cinéma, n'est pas une forme qui effacerait les signes de sa fabrication. Au contraire, par sa capacité à saisir des choses réelles, à en porter mécaniquement l'empreinte matérielle, la caméra laisserait subsister, presque malgré elle, la réalité de quelque chose qui a eu lieu ; ce serait comme une sorte de témoignage consubstantiel à l'image de cinéma, contrairement à la peinture qui ne saurait constituer une preuve. Chez Pialat, cette dimension est d'autant plus prégnante que, comme on vient de le voir (cf. p. 8), la frontière entre le jeu et le réel est poreuse, incertaine, en particulier dans les scènes de violence physique. Tout à son amour de la vérité, Pialat incite en effet ses acteurs à ne pas tricher les coups que se portent les personnages. Il y a pourtant une sorte de paradoxe auquel est confronté le cinéaste. Si la violence non simulée est le signe d'une puissante vérité des corps et des passions exprimées, à l'inverse un trop plein de réalité ne risque-t-il pas de faire sortir le spectateur du film ? Autrement dit, n'y a-t-il pas risque que le spectateur voie sur l'écran, au lieu de personnages, des acteurs qui se font mal ? À *nos amours* est bel et bien une fiction dont tout l'enjeu, justement, consiste à ne jamais sortir, sans quoi c'est la place même du spectateur qui vacille.

### Plan de coupe

Une séquence en particulier cristallise ces interrogations. Dans la bataille au sujet des lettres (00:48:11-00:50:55), les acteurs se sont manifestement laissés déborder au point qu'Evelyne Ker, projetée violemment contre le mur, s'est cogné la tête contre la moulure. Lorsque Dominique Besnehard l'aide à se relever, un filet de sang apparaît le long de son cou. À ce moment, plus personne ne joue, particulièrement Besnehard, conscient que l'actrice, visiblement secouée, s'est fait très mal. Après avoir assis l'actrice, lui avoir offert une cigarette et fait une blague pour détendre l'atmosphère (« C'est mieux qu'au Théâtre de



Poche, hein ? »), il regarde de l'autre côté de la caméra, désespéré, ne sachant plus que faire. Plutôt que supprimer ce moment du plan, Pialat et son monteur Yann Dedet ont décidé de tout garder, jusqu'au regard de l'acteur, le rattachant ingénieusement à un contrechamp sur Sandrine Bonnaire qui conclut la scène en disant à son frère : « Tu dis que c'est moi la malade, mais regarde-toi. Je frappe personne, moi ». Un moment de vérité du tournage est ainsi intégré à la fiction à la faveur d'un contrechamp faisant oublier que la stupeur et l'épuisement des comédiens sont tout ce qu'il y a de plus réel. Yann Dedet, le monteur d'*À nos amours* et d'autres grands films de Pialat, raconte ainsi qu'avait été filmé un plan où Besnehard allait chercher dans la salle de bain de quoi soigner la mère. Ce plan n'a finalement pas été monté, afin de tout conserver dans la continuité. « Ici il fallait préserver la vérité du plan. Avec un plan de coupe, on retombait dans le cinéma classique, avec accessoiriste, hémoglobine et tout... (...) La position de Maurice à ce sujet est très tranchée : il veut éviter de faire *cinoche*, c'est sa grande obsession »<sup>1</sup>.

### Questions morales

Yann Dedet fait remarquer qu'un plan de coupe aurait suggéré au spectateur l'idée que le sang était faux, qu'on l'avait prévu en amont et scénarisé pour la scène ; au contraire, en gardant tout dans la continuité, la puissance du réel reste intacte. On a en quelque sorte la preuve que le sang a surgi dans le plan, de manière inattendue, sans trucage, la caméra – cet outil « objectif » – l'ayant enregistré. Il va de soi que cette façon de travailler ne va pas sans poser de sérieuses questions morales. Jusqu'où doit-on aller pour capter une vérité ? La question est d'autant plus insoluble qu'un tournage est par excellence le lieu et le moment où tout est plus intense, attisé par la promiscuité dans laquelle vivent techniciens, acteurs et cinéaste pendant plusieurs semaines. Il est impossible, par ailleurs, que les passions éprouvées par les personnages ne débordent pas sur les comédiens eux-mêmes, surtout quand elles sont fortes



et impérieuses comme dans *À nos amours*. C'est même ce qu'on attend d'un acteur : qu'il ne fasse pas semblant mais qu'il mette son âme à nu à travers le personnage qu'il interprète. Et il est vrai que la frontière est incertaine entre un acteur qui accepte de repousser les limites de sa souffrance – de la même manière qu'un sportif souffre pour se dépasser – et la maltraitance envers un comédien poussé à l'extrême.

### Croyance du spectateur

La beauté trouble et puissante du cinéma de Pialat tient à ce que, de par sa nature même, il doit inévitablement se confronter à ces zones incertaines. Par delà la morale entrent en jeu aussi des questions de croyance du spectateur. Il n'est pas tout à fait exact, en effet, que toute la scène se déroule entièrement dans une continuité. Elle donne ce sentiment car elle est construite sans ellipse, en temps réel. On peut alors parler d'« isochronie » puisque la durée de la séquence projetée est censée être égale à celle de l'action fictionnelle. Mais elle n'en est pas moins montée. On y trouve notamment un plan sur l'employée à sa table de travail au moment de la bataille. Ce plan où elle regarde la famille se déchirer est un pur effet de montage qui renvoie la scène à la fiction car il brise justement, un court instant, la continuité documentaire. Il est probable que Yann Dedet avait besoin de ce plan pour pouvoir monter un moment sans doute beaucoup plus long ou pour pouvoir lier deux prises différentes. Nous pouvons remarquer surtout que ce plan nous sort de l'immersion documentaire où nous sommes plongés pour prendre du recul sur la violence familiale en nous focalisant brièvement sur un regard extérieur. Ce plan, c'est la fiction qui observe la réalité. De la même façon que le contrechamp sur Sandrine Bonnaire concluait la scène de la blessure de la mère en transformant le regard de Dominique Besnehard en pur jeu, ce plan sur l'employée – qui, par homothétie, prend en charge notre propre regard de spectateur – nous permet de lire la scène comme étant partie prenante de la fiction.



### Régler ses comptes ?

Il est nécessaire de souligner que dans l'équilibre précaire du film la dimension de « documentaire sur un tournage » ne doit pas supplanter la fiction. Peut-on en effet tout autant accepter ce qu'on admet dans le cadre d'une fiction si une scène apparaît soudain comme relevant de la petite cuisine du *making of* du film ? La fiction et le montage protègent le spectateur d'une description de la violence brute et sans médiation. C'est à la fois une question de morale du regard, puisqu'il s'agit de faire en sorte que le spectateur ne se sente ni intrus ni voyeur, et une question de croyance. L'autre grande scène de vérité d'*À nos amours*, est celle qui, à la fin, voit le père débarquer au milieu d'un repas dominical. On sait que le père, dans le scénario, était censé être mort. La surprise des comédiens fut totale quand ils virent le cinéaste débarquer dans le costume de son personnage, inquiets du mauvais coup qu'il leur préparait. La puissance de la séquence vient de ce que, en des mots déguisés, Pialat s'en prend *ad hominem* aux acteurs eux-mêmes. Notamment à Jacques Fieschi à qui Pialat reproche d'avoir laissé publier, dans la revue *Cinématographe* dont il s'occupait, un entretien désobligeant sur son cinéma (cf. p. 18). Si la méthode est cruelle, tout le monde joue le jeu de façon impeccable – c'est la raison pour laquelle le spectateur ne sort pas de la fiction, même lorsqu'il connaît les ressorts de la création. Jusqu'au moment où Evelyn Ker, visiblement excédée, gifle Pialat, véritable effet boomerang de ce qu'il avait lui-même provoqué. Une fois encore, le cinéaste intégrera évidemment le geste à son montage final.

1) Entretien avec Yann Dedet, *Cinématographe* n° 94, novembre 1983.

### Bazin contre Koulechov ?

Pour bien comprendre en quoi le montage en champ-contrechamp serait du côté de la fiction et le plan unique, davantage préconisé par le cinéaste, plutôt du côté documentaire, il faut remonter un peu en amont dans l'histoire du cinéma. Les réalisateurs russes des années 20, tels qu'Eisenstein ou Vertov, considéraient que l'essence du cinéma était le montage. L'« effet Koulechov », initié par le cinéaste du même nom, fut expérimenté en filmant un acteur arborant l'expression la plus neutre possible et en faisant alterner ce plan au montage avec d'autres prises de vues, comme l'image d'une assiette de nourriture ou celle d'un cerucueil. Koulechov se rendit compte que l'assemblage créait artificiellement un affect à chaque fois différent sur le visage de l'acteur, en l'occurrence la faim ou la tristesse, démontrant ainsi le pouvoir créateur du montage. Une trentaine d'années plus tard, André Bazin, au contraire, postulait que la spécificité du cinéma était sa capacité à saisir l'essence des choses à travers la pellicule qui en portait la trace, particulièrement si le plan laissait à ces choses le temps d'exprimer leur vérité – celle d'un geste, d'une situation ; le montage au contraire était propice à tous les mensonges. On pourra, en classe, analyser la séquence de la violente dispute entre la mère et ses enfants (00:48:11 – 00:50:55) à l'aune de ces deux conceptions du cinéma. Si la scène apparaît globalement comme bazinienne, deux plans importants (celui de l'employée de l'atelier observant le pugilat et celui de Suzanne répondant in fine à son frère) montrent que Pialat ne renonce pas à revendiquer les aspects fictionnels de son art.

# SÉQUENCE

## Une fleur qui éclot



Il y a parfois, dans les grandes œuvres, des images qui résument à elles seules un film tout entier car elles contiennent l'essence d'une mise en scène qui brille par sa simplicité et sa limpidité. Dans *À nos amours*, c'est une séquence quotidienne presque anodine, dont la durée assez courte est celle d'un unique plan (00:41:07-00:41:42) qui condense les enjeux du film et révèle en creux les rapports de force entre Suzanne et sa mère. C'est le matin. Suzanne est endormie quand la mère pénètre brutalement dans la chambre, dit à sa fille qu'il est l'heure de se lever, ouvre les rideaux, lui reproche d'avoir laissé la lumière brûler toute la nuit puis s'offusque de la voir dormir sans chemise de nuit. Suzanne, en se levant, révèle sa nudité. Le plan se termine quand la mère s'éloigne dans le couloir, laissant sa fille assise sur son lit dans la lumière blanche du matin.

Si cette discussion banale entre une mère et sa fille fonctionne d'emblée sur un sentiment de reconnaissance – qui n'a pas vécu ces instants ensommeillés où une mère sonne le réveil ? – l'enjeu de la séquence est de révéler des failles tragiques entre deux êtres. Entre le début et la fin du plan, en effet, le monde a changé. Quand la mère entre dans la pièce, c'est avec la force de l'habitude. En témoigne son arrivée sans frapper, le ton de sa voix empreint de lassitude, l'ouverture autoritaire des rideaux. La mère est chez elle. Même s'il s'agit de la chambre de sa fille, ce lieu n'est manifestement pas, pour elle, ce territoire privé que les adolescents se ménagent lorsqu'ils ont conscience de ne plus être des enfants. Pour la mère,



Suzanne est encore sa petite fille. C'est d'ailleurs la mère qui met en scène le plan, s'agite dans le cadre et dans le hors-champ alors que la fille subit en protestant : « Je t'ai pas dit de me mettre la lumière dans l'œil », se plaint-elle. Ensuite, lentement, les choses basculent et le rapport de force s'inverse.

### D'un âge à l'autre

Suzanne sort de ses draps, se relève, assise sur le bord du lit, le dos bien droit, tandis que sa mère vient se placer juste en face d'elle. La réflexion qu'elle fait sur la nudité ne doit bien entendu pas être comprise au sens littéral. Que la mère soit mue par des principes un peu vieillots, nous le saisissons assez vite. Mais derrière ce jugement se cache en réalité quelque chose de beaucoup plus cruel. Ce que révèle Suzanne à ce moment-là, ce sont ses formes, son sexe, ses seins, que nous ne voyons pas mais que sa mère remarque alors qu'elle la contemple de bas en haut. Toutes les deux se font face à la manière d'un duel. C'est un affrontement de regards et de mots auquel on assiste. De toute évidence, la découverte de ce corps est un choc pour la mère qui comprend ici que sa fille n'est plus une fillette mais une femme. La situation est d'autant plus cruelle pour la mère que dans la scène précédente, nous avons appris que le père a quitté le foyer. La mère est donc en pleine souffrance ; outre cette blessure narcissique elle doit faire face à un second deuil : la sortie définitive de sa fille du monde de l'enfance.



La tendresse que la mère éprouve encore pour sa fille masque à peine la jalousie qui passe un instant dans son regard. Et pour cause, abandonnée par son mari, au milieu de sa vie, elle a en face d'elle l'image inversée d'elle-même : une jeune femme dans la splendeur de son adolescence, libre, belle, à l'aise avec son corps. Ce moment où les deux femmes se font face se termine quand la mère rend les armes et perd le duel qui les oppose. Son « Dépêche-toi, tu vas être en retard » lui permet de reprendre son rôle de mère pour éviter de se confronter davantage à quelque chose qui la blesse : « Qu'est-ce qui est dégoûtant ? », lui demande sa fille sans qu'elle trouve rien à lui répondre. Elle se retourne et s'éloigne dans le fond du couloir. Suzanne est alors maîtresse du plan, centre irradiant vers lequel convergent toutes les énergies tandis que la mère doit se contenter d'une fine bande d'espace où elle rapetisse. Il reste alors à achever le tableau. Le montage laisse en effet le temps à la jeune femme de se tourner légèrement de profil, dans un geste finement érotique qui accentue encore sa beauté, avant de passer à la scène suivante.

### Picturalités

Cette séquence peut être vue comme une suite de trajectoires, une chorégraphie des corps et de leur vécu. Étrangement, même si *À nos amours* s'inscrit dans une tradition naturaliste qui suppose un rapport réaliste et direct au réel, certains plans ne sont pas dépourvus de dimension symbolique. Ainsi, on peut voir le mouvement de Suzanne



comme un double éveil : non seulement l'éveil après le sommeil, mais aussi l'éveil d'un corps qui se révèle à lui-même. D'abord allongé, couvert, le corps de Suzanne semble se déployer dans l'espace comme une fleur qui éclot après que la lumière du jour est venue se poser sur elle. C'est d'ailleurs très précisément ce qui advient avec Suzanne. Pialat, qui a une sensibilité de peintre, sait parfaitement le rôle joué par la lumière. Imaginons un seul instant que la scène se soit déroulée sans que la mère ouvre les rideaux, simplement éclairée par la lumière chétive de la lampe posée sur la table de nuit. D'un coup, la force de la scène s'en serait trouvée amoindrie car la lumière, ici, a une fonction de révélation. La lumière douce et blanche du dehors magnifie la peau laiteuse de Suzanne comme aucun autre éclairage. Elle est logique et naturelle mais participe pleinement du sens de la mise en scène.

Quelque chose dans ce plan rappelle certaines œuvres de Pierre Bonnard – d'ailleurs évoqué au détour d'une scène du film – quand l'artiste peignait des jeunes femmes nues au lever ou faisant leur toilette. C'est le même érotisme discret, la même admiration pour la beauté simple, jamais sophistiquée, d'une jeune femme dans sa nudité, celle d'un corps honnête, franc, sans parure. Ce corps comme on dit en photographie ou au cinéma, « prend la lumière » si bien qu'on pourrait presque avoir le sentiment qu'il irradie de l'intérieur, depuis la fine couche de la peau. Inversement, la mère endeuillée, est vêtue d'un gilet au bleu glacial et d'une robe noire qui absorbent

la lumière sans la réfléchir. Dans ce duel lumineux qui les oppose, la mère est nécessairement perdante. La position même de Sandrine Bonnaire – dont on peut se demander si le patronyme n'a pas évoqué à Pialat, par homophonie, celui du peintre lui-même – son port de tête altier, le dos bien droit, conquérant, donnent le sentiment d'une jeune femme qui prend la pose pour un peintre. En l'occurrence le peintre ici est Maurice Pialat et jusqu'à ce léger mouvement de tête final, c'est bien l'actrice qui, dans l'atelier que constitue sa chambre, attend que l'artiste ait terminé son œuvre.

On remarquera enfin qu'un petit tableau ovale est accroché au mur de la chambre, juste au-dessus du lit. Apparaissant sur le bord gauche du cadre, c'est un portrait d'enfant, qui vaut comme rappel lointain de l'enfance disparue de Suzanne, d'une chambre qui a été celle d'une autre vie. Dans l'espace d'un plan assez bref, Pialat aura évoqué ainsi la cruelle fuite du temps, qui est l'un des sujets majeurs du film et personifié trois âges de la vie. La beauté de la mise en scène, son apparent paradoxe, tient à ce que la simplicité du dispositif ouvre sur une grande profondeur humaine, existentielle, artistique.



Pierre Bonnard, Nu vu de dos (1913) – © Pierre Bonnard, ADAGP, Paris 2015.

# MONTAGE

## La vie entre les lignes



Au début d'*A nos amours* se succèdent plusieurs courtes séquences décrivant Suzanne à différents moments de la journée : Suzanne se baignant dans l'eau cristalline de la méditerranée entourée des amis de son frère ; écoutant, un peu plus tard, les conseils de Michel sur la façon de jouer Alfred de Musset ; la même, rêveuse et un peu inquiète, assise à l'avant du bateau qui fend les flots au crépuscule ; et pour finir une jeune femme au visage plein de gravité au milieu d'une nuit sans fond alors qu'elle interprète Camille dans *On ne badine pas avec l'amour*. On dérive ainsi lentement vers l'inquiétude, alors que la joie enfantine des effets de l'eau et du soleil sur sa peau est peu à peu rongée par le sentiment de la fin des choses, la mélancolie et bientôt la nuit solitaire. Cet enchaînement dit immédiatement quelque chose de l'art de Pialat et Yann Dedet, son monteur principal depuis *Loulou* (cf. p. 10). Compte surtout ici l'enregistrement de la variation des sentiments chez Suzanne. Un montage sentimental, en somme, où l'impression de saisie en prise directe sur la vie compte plus que l'habileté à tricoter une narration de cinéma. Ces instants fugitifs semblent arrachés au flux de l'existence comme si nous, spectateurs, arrivions là par hasard et que le film n'était pas un film mais constituait la vie même.

### Epouser le mouvement de la vie

La hantise de Pialat est, nous l'avons vu, de « faire cinoche » ; le spectateur ne doit pas sentir la fabrication laborieuse d'une scène écrite pour raconter quelque chose, avec son début, son développement et sa fin. Rien de tel ici. Tout est fait pour donner au spectateur le sentiment d'arriver sur une scène déjà commencée et d'en repartir avant qu'elle soit arrivée à son terme. Quand Michel commence sa leçon de théâtre sur la façon de dire le texte de Musset, sa phrase est laissée en suspens par le montage qui enchaîne directement

sur la séquence suivante. Le raccord est à la fois implacable et logique. Inutile de savoir ce que Michel a dit exactement à Suzanne, le spectateur aura compris que la jeune femme doit davantage « habiter » une phrase terrible : « Elle est morte ». Et le moment de réflexion qui suit, alors que Suzanne fixe l'horizon dans la fin du jour, suggère avec beaucoup de grâce qu'elle s'est, dans l'espace de cette ellipse, enrichie de cette compréhension. De l'aveu même de Yann Dedet, il faut couper, avec Pialat, avant que les choses deviennent trop conclusives. Ne pas conclure revient alors à laisser la scène en suspens, à donner l'impression que la vie des personnages continue en dehors des bornes du film, avant et après notre venue, comme si on pouvait saisir quelque chose d'existant, d'autonome, par delà le film lui-même.

### Béances

Le montage laisse ainsi des trous béants d'ordinaire comblés dans des narrations plus classiques. Il en est ainsi de la séquence où Suzanne va voir Luc dans un cours de dessin. Suzanne pénètre à tâtons dans la salle où s'activent des artistes en herbe, s'assoit à côté de son amoureux. Cut. La séquence suivante les montre prostrés tous les deux avant que Luc ne rompe le silence et déclare froidement : « Bon, hé bien je crois que c'est fini ». Même si nous avons vu les deux amoureux emplis de tristesse et d'amertume sur les bords d'une route dans les premières minutes du film, rien dans le plan précédent ne nous avait préparés à l'arrivée cinglante de cette séparation. Ce qui, chez d'autres réalisateurs, constituerait une séquence à part entière – la scène de séparation ou la dispute entre deux amants est même un genre en soi ; cf. *Nous ne vieillirons pas ensemble* de Pialat lui-même – est littéralement évacué de la fiction. De cette séparation, nous n'avons que quelques résidus, une queue de comète, et il faut à peine une poignée de secondes pour que Luc disparaisse complètement de

la scène, laissant Suzanne seule et anéantie. Si on arrive trop tard ici (« quand le plan commence, le mal est déjà fait », dit Jean Narboni<sup>1</sup> du cinéma de Pialat), c'est aussi que le cinéaste et son monteur font une grande confiance au spectateur pour combler ce vide de sa propre expérience. C'est non seulement la vie des personnages qui existe dans ces béances, mais aussi la nôtre qui est convoquée.

### Montage d'affects

Le film est cependant loin de pratiquer un montage violent qui aurait pour objet de laisser le spectateur dans un état de sidération permanent. Les coupes sont souvent, au contraire, d'une grande douceur ; les enchaînements sont fluides, le monteur choisissant un moment de silence ou de latence pour faire venir le plan. Il s'agit moins d'une narration choc que d'un montage de sentiments fondé sur le refus de la psychologie. Sont collés les uns à la suite des autres des affects de joie, de tristesse ou de colère sans que jamais le cinéaste se sente obligé de justifier leur présence au sein du récit par une scène explicative. Les choses sont là, dans leur pur présent, comme cet état de prostration dans lequel se trouve Suzanne dont on saisit intuitivement la logique. Immédiatement après, un plan nous montre d'ailleurs Suzanne grimant avec agilité des escaliers, une expression légère sur le visage... si bien qu'il est impossible de savoir combien de temps, entre une heure et un mois, s'est écoulé après cette séparation. Que Suzanne porte les mêmes vêtements – un blouson de cuir, un pull rose, une jupe grise – ne rend pas le déroulé du temps moins incertain. Peu importe au fond : il s'agit de montrer que la vie continue, qu'à la tristesse et l'abattement succède l'allégresse, que la profondeur d'un sentiment est suivie par les mêmes petits mensonges quotidiens. Il s'agit d'épouser le rythme de la vie.

1) Entretien avec Maurice Pialat, *Cahiers du cinéma* n° 354, novembre 1983.

# MOTIF

## Moments d'arrêt



Si on pouvait saisir un instantané de l'impression laissée par un film à l'issue d'une première vision, celui d'*À nos amours* fixerait sans doute l'image d'un cinéma vitaliste où les corps s'entrechoquent, un univers mu par des affects exprimés au grand jour plutôt que travaillé par une forme d'introspection. Il y a pourtant des moments fugitifs – mais suffisamment récurrents pour être notables – où soudain les choses se figent, où les personnages semblent regarder en eux-mêmes plutôt que simplement « être » dans le monde. Ce sont les instantanés secrets de *À nos amours*, ceux qu'on pourrait ne pas percevoir tant ils durent une poignée de secondes mais qui inscrivent le film dans un jeu de bascule dialectique. On ne compte plus les plans où Suzanne, les yeux dans le vague, se retire soudain du monde et de la compagnie des autres, avant d'y retourner. C'est le cas de manière explicite quand, assise à l'avant du bateau juste avant la représentation de la pièce de Musset, elle regarde l'horizon.

### Instants fugaces

La première fois où ce regard dans le vague ouvre sur un abîme se situe après que Suzanne et Luc se sont quittés sur les bords de la route. Un peu avant, elle s'est refusée au désir physique de celui qu'elle aime. Un plan voit Luc s'éloigner dans la lumière douce du soleil déclinant ; Suzanne se retourne vers nous, le visage mangé par la détresse et la conscience malheureuse d'une fatalité amoureuse. Ce moment fugace leste la jeunesse de Suzanne d'un poids inattendu, comme si ce corps adolescent, au moment des premières expériences du désir et des sentiments, était prématurément entaché d'une lucidité d'adulte. Il y en aura d'autres tout au long du film. Accoudée au bar avec l'Américain elle aura sporadiquement ce regard triste qui contemple le vide ; elle plongera en elle-même un instant quand son frère lui annoncera le départ de leur père – avec ce sublime détail de la bulle de chewing-gum qui lui donne un air faussement détaché ; elle restera prostrée quand Luc rompt avec elle, son corps s'immobilisant dans l'accablement. On peut en dire autant quand Suzanne, seule, attend que la pluie cesse assise sous un abribus, dans un des plus beaux plans

du film, volé par Pialat à Sandrine Bonnaire qui se protégeait en attendant de pouvoir tourner.

### Douleur de la disparition

Ces courts moments d'arrêt, sertis dans un film par ailleurs dévolu au mouvement des corps et aux échanges oraux, construisent par touches impressionnistes un récit introspectif parallèle à tout ce déploiement d'énergie et d'affrontements. Ces retraits du monde sont comme le négatif des gifles et des batailles auxquelles se livrent les personnages, même s'ils sont parfois le calme avant la tempête. C'est ainsi que la mère attend, immobile, sa fille avant de la frapper. Mais le plus souvent concentrés sur Suzanne, ces moments sont la marque d'une conscience qui naît et qui entraîne sottement la décision du personnage de quitter définitivement cette famille dysfonctionnelle. Si le montage brusque les choses et nous met devant le fait accompli, les décisions de Suzanne ne sont pas si légères qu'il y paraît. Les arrêts les plus terribles viennent d'ailleurs vers la fin, quand Suzanne attablée une dernière fois au café avec Luc lui dit qu'elle n'a plus quinze ans. Si elle dévisage Luc, c'est surtout en elle-même qu'elle regarde, comme le suggère et l'amplifie le montage cinglant qui enchaîne avec la séquence suivante. On y voit en effet Suzanne, accoudée à la cheminée, un verre de champagne à la main, complètement perdue tandis qu'on débouche une bouteille hors champ. Michel viendra la rejoindre dans le plan, remarquant justement la capacité de la jeune fille à « disparaître » au milieu des autres. Si Suzanne se libère des entraves familiales pour voler de ses propres ailes, ce n'est pas sans douleur, comme l'indique ce regard plein de tristesse. Le film se termine d'ailleurs littéralement sur un arrêt sur image, alors que la jeune fille, en route pour San Diego, jette un dernier regard à travers le hublot. L'expression qui clôt le film est celle d'une Suzanne au visage inquiet dont l'enfance a définitivement disparu et dont l'avenir semble rempli d'incertitudes.

## La vie continue

La séquence de rupture entre Luc et Suzanne dans le couloir du cours de dessin permet de saisir un aspect essentiel de l'art de Pialat. Quel est l'élément de mise en scène, en apparence anodin, qui donne une couleur singulière à ce moment tendu ? Sans effet d'éclairage additionnel, la scène est baignée par la lumière du jour qui vient du dehors. Derrière les personnages, la fenêtre est ouverte. On pourra demander aux élèves d'imaginer la scène filmée la fenêtre fermée. Tout aurait été amplifié : la pesanteur de la situation, la prostration de Suzanne, le silence glacial qui suit le départ de Luc... sans doute trop lourdement pour un cinéaste comme Pialat. La mise en scène en effet, chez lui, ne consiste jamais à surligner les intentions mais à faire entrer en jeu des forces contraires qui rendent le réel plus subtil et complexe. Ainsi, le filet de vent qui vient du dehors et caresse les cheveux de Suzanne apporte une dimension sensuelle à une scène plutôt pétrifiante. La scène raconte quelque chose, mais il est important pour Pialat de ne pas en rester aux intentions du scénario et de continuer à faire ce pourquoi le cinéma est si fort : l'observation du vivant. De la même façon, le son de la petite brise ou les sirènes de pompiers qu'on entend au loin indiquent un au-delà du drame de l'héroïne. C'est dans le même esprit que Pialat a conservé les bruits d'une conversation hors champ dans le couloir, sans aucun rapport avec la scène. Et en toute logique, au plan suivant, Suzanne grimpe les escaliers, guillerette. La vie continue.



Adieu Philippine de Jacques Rozier (1962) – Potemkine Films.



36 fillette de Catherine Breillat (1988) – CB Films/Coll. CdC.



Travolta et moi de Patricia Mazuy (1994) – IMA Productions/Coll. CdC.



La Bataille de Solferino de Justine Triet (2013) – Ecce Films/Coll. CdC.



La Vie d'Adèle d'Abdellatif Kechiche (2013) – Wild Bunch/Quat'sous films.

# INFLUENCES

## La théâtralité du vivant

Si Maurice Pialat, tout au long de sa vie, s'est plaint de ne pas être assez reconnu – alors qu'il était à la fois un auteur plutôt populaire et apprécié de la critique – il a laissé des traces profondes dans le cinéma français. Il est même probablement devenu, avec François Truffaut, l'une des figures les plus influentes du 7<sup>e</sup> Art, au point qu'il n'en finit pas, depuis près de quarante ans, de générer des épigones. On citera, parmi les réalisateurs qui s'inscrivent dans sa filiation, des noms aussi célèbres que ceux de Catherine Breillat (*36 fillette*), Abdellatif Kechiche (*La Vie d'Adèle*), Noémie Lvovsky (*La vie ne me fait pas peur*), Cédric Kahn (*Bar des rails*) ou Patricia Mazuy (*Travolta et moi*). Il convient aussi de mentionner Patrick Grandperret, qui fut son assistant et réalisa *Meurtrières* d'après un projet inachevé de Pialat. Dans la jeune génération, des cinéastes comme Justine Triet (*La Bataille de Solferino*) ou Arthur Harari (*La Main sur la gueule*). Si le cinéma de Pialat est partout, cette influence s'explique sans doute par la nature même du naturalisme cinématographique qui a toujours été une marque de fabrique du cinéma français. Il est logique que, dans ce bain commun, qui fait partie de l'inconscient esthétique d'une cinématographie, l'un de ses représentants les plus doués prenne ainsi une valeur de modèle. Pialat lui-même s'inscrit dans une généalogie qui commence aux frères Lumière (voir ci-contre) et continue avec Jean Renoir (*Boudu sauvé des eaux*, *La Bête humaine*, *Partie de campagne*) et Marcel Pagnol (*Regain*, *La Femme du boulanger*) dont il partage le goût pour les scènes de repas.

Ce qui frappe à l'évocation de tous ces noms, c'est à quel point le naturalisme y est indissociable d'une sorte de théâtralité, d'une logique de l'excès, celle qu'on retrouve également outre-atlantique chez un Cassavetes. Du jeu surréel de Michel Simon chez Renoir à la prestance théâtrale de Raimu dans les films de Pagnol, ce naturalisme n'a pas grand-chose à voir avec ce qu'on pourrait appeler le petit réalisme qui postule plutôt une tempérance des comportements et du réel en général. C'est la raison pour laquelle les excès d'Evelyne Ker dans *À nos amours* sont si peu un problème pour Pialat et sont même



Barque sortant du port, Lumière (1896) – © Association frères Lumière/Coll. CdC.

souhaités par le cinéaste. Ce que filment les grands réalisateurs, c'est la théâtralité même de la vie, dont une observation quotidienne suffit à montrer combien elle est chargée. Tout se passe comme si la vérité d'un être reposait dans ce qui dépasse la neutralité apparente des choses pour venir se nicher dans la pulsion, l'affect pur. C'est le même excès que l'on retrouve chez l'acteur Vincent Macaigne dans *La Bataille de Solferino* ou dans le débordement délirant des humeurs et des sentiments dans *La Vie d'Adèle*.

### Corps à corps

Pourtant, ce qui est en jeu ici est moins la théâtralité du jeu de l'acteur que celle de l'individu : non pas la composition de Raimu comédien mais ses excès propres en tant que personne, non pas le jeu théâtral d'Evelyne Ker mais la théâtralité inhérente à une hystérie non simulée. Sans doute Pialat a-t-il apporté quelque chose de singulier dans cette généalogie : le corps à corps des personnages entre eux, qui provient d'un déchaînement de la pulsion. Chez Pialat, comme chez Cassavetes, les corps s'entrechoquent comme preuve d'un surcroît de vivant. Il y a là comme une incandescence du caractère pulsionnel du naturalisme dont parle Gilles Deleuze. Un corps à corps est pris comme le signe que quelque chose de vrai se déroule à l'écran. Dans *La Vie d'Adèle*, les larmes ou la morve du personnage éponyme procèdent de la même logique. Le film d'Abdellatif Kechiche éclaire d'ailleurs l'œuvre de Pialat rétrospectivement et permet d'en comprendre le fonctionnement : une scène ne se termine qu'après avoir été épuisée, il faut qu'elle rende gorge, que les personnages se vident de ce qu'ils ont en eux. D'où des séquences souvent très longues, comme la course poursuite finale de *La Graine et le Mulet* jouant sur la fatigue physique tant des acteurs que des spectateurs qui, à l'occasion de la projection, vivent véritablement une expérience.

Pialat filme longtemps mais il est très rare qu'au montage, une séquence s'épuise d'elle-même dans la durée. Au contraire, dans *À nos amours*, les scènes sont



Partie de campagne de Jean Renoir (1936) – Coll. CdC.



La Femme du boulanger de Marcel Pagnol (1938) – R. Voinquel/CMF/Coll. CdC.

très courtes, on ne voit presque jamais monter la violence, elle semble déjà là, latente, elle surgit brutalement et cesse parfois aussitôt. D'une autre façon, *La Bataille de Solferino* est travaillé par une sorte de rythme paroxystique qui ne s'adoucit que rarement, le film se situant dans une sorte de temps réel où la tension d'un jour historique – l'élection de François Hollande – se superpose à la tension intime d'un couple séparé. À l'opposé du caractère parfois suffoquant du film de Justine Triet, le rythme d'*À nos amours* est fondé sur une alternance de moments de creux et de scènes d'excès, d'instant de douceur et de violences physiques qui renforcent cette impression d'être face à la vie même, comme balancé par des vagues, un mouvement de flux et de reflux.

## Hystérie

Le travers dans lequel tombent parfois les continuateurs de Pialat, par delà la qualité de leurs films, c'est une forme d'hystérie, une complaisance dans l'épanchement des comédiens. Evelyne Ker dans *À nos amours* représente ainsi un point limite dans le cinéma de Pialat, qui réussit moins à transformer ses crises de nerfs en matière fictionnelle que ne le fit Isabelle Huppert, quelques années plus tôt, dans certaines scènes de *Loulou*. La vitalité des *Nuits fauves* de Cyril Collard – à la fois assistant de Pialat et incarnation de Jean-Pierre dans *À nos amours* – est parfois entravée par des débordements un peu souffreteux, comme *Oublie-moi* de Noémie Lvovsky qui, dans la description d'une obsession amoureuse, se fait au risque de ne donner qu'une couleur au personnage, réduisant ainsi la part de complexité qui fonde le comportement humain. Avec ce point limite de l'hystérie, l'artifice n'est jamais loin, qui menace de faire se retourner comme un gant la quête de vérité en une simple démonstration de force du cinéaste et des comédiens, ce qu'illustrent, par exemple, les scènes de sexe de *La Vie d'Adèle*. Arthur Harari avec son moyen métrage *La Main sur la gueule*, au titre pialatien par excellence, et Patricia Mazuy (*Travolta et moi*) échappent à ce travers en réussissant à retrouver l'alternance de douceur et

de dureté du cinéma de Pialat. Quant à Catherine Breillat, qui a travaillé sur un film du cinéaste, *Police*, en tant que scénariste, elle tient de Pialat sur tout ce qui touche à la cruauté, à l'absence de sentimentalisme et à une manière de s'approcher du réel en mettant à nu les comédiens. Son approche se fait néanmoins sous une forme plus explicitement littéraire, avec des personnages qui dissertent davantage sur eux-mêmes que ne le font les héros de Pialat.

Le paradoxe de cette influence est que, de son vivant, le cinéaste s'est toujours trouvé en décalage, notamment à l'égard d'une Nouvelle Vague dont il est contemporain mais dont les auteurs ont commencé à faire des films bien avant lui. Le cinéaste dont Pialat est peut-être le plus proche, à ce titre, est Jacques Rozier – *Adieu Philippine*, *Du côté d'Orouët*, ou *Maine Océan* – qui partage avec lui une même appétence pour le théâtre de la vie, une saisie brute de la réalité et une manière de faire des films en envisageant le scénario comme changeant organiquement au contact des aléas du réel.

## Des Lumière à Pialat

S'il est une origine ultime au cinéma de Pialat, ce sont les vues des frères Lumière dont Pialat a toujours fait sa source principale d'inspiration. Les vues Lumière sont des films sans montage, constitués d'un seul plan, généralement fixe, qui, le temps d'une bobine de moins de 30 secondes, captent un instant de vie en une scène insécable dans sa durée. À propos de Louis Lumière, Pialat disait d'ailleurs : « 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. (...) 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. »<sup>1</sup> En quoi ce « vol de l'existence » est-il proche de la démarche de Pialat lui-même ? On remarquera, après projection d'*À nos amours*, que le cinéaste privilégie toujours la simplicité d'un plan unique à la manière des Lumière (cf. p. 12) plutôt que d'en passer par le montage qui selon lui oblige à refaire deux fois ce que par définition on ne peut capter qu'une fois. Mais on relèvera aussi chez Pialat une façon identique de jouer sur une profondeur de champ naturelle et une même conception du cadre où la vie entre et sort en toute liberté. Ainsi se trouve transformé en véritable méthode ce qui chez les Lumière restait à l'état intuitif car inhérent à la jeunesse même du médium.

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

# DOCUMENT

## « Tourner avec Pialat » par Jacques Fieschi

« J'ai joué un petit rôle dans le film de Pialat, en voici la chronique », écrit Jacques Fieschi en préambule d'un beau texte paru dans la revue *Cinématographe* en novembre 1983. Critique de cinéma, futur scénariste et réalisateur (*La Californie*, 2006), Fieschi n'est pourtant pas un acteur. Son précieux témoignage rend compte d'une personnalité qu'on sent vibrer à chaque plan, comme si le film était, au travers de toutes les vies décrites, un immense autoportrait du cinéaste. L'article permet aussi, en éclairant la méthode de tournage de Pialat, d'approcher la création de la scène désormais mythique du « retour du père » d'*À nos amours* (01:15:20-01:30:00 ; cf. p. 11).

Le tournage de *Suzanne* (le premier titre d'*À nos amours*) se déroule avenue Raymond Poincaré, dans un de ces vieux appartements bourgeois du 16<sup>ème</sup>, dont une partie est ici aménagée en atelier : les parents de l'héroïne y traitent la fourrure.

Dans le beau scénario original d'Arlette Langmann, *Les Filles du faubourg*, le rôle qui m'est échu tient en deux lignes. Pas de dialogue écrit. Il s'agit du futur beau-frère du frère de Suzanne. Mon cousinage avec l'action principale est éloigné mais Pialat y tient : ce roman familial est paraît-il « à clef ».

On me présente la jeune fille qui doit interpréter le rôle de ma sœur. Elle a une physionomie étrange me semble-t-il. Comme je lui avoue mon trac, elle répond par des protestations d'enthousiasme : « On va s'amuser comme des petits fous »... J'en accepte l'augure. Mais après qu'on nous ait installés à la table du repas de fiançailles, Pialat désapprouve, en termes assez anodins, le maquillage de ma « sœur ». La voici haussant le ton immédiatement, comme si son euphorie n'avait caché jusque-là qu'une profonde anxiété. Au sens propre, elle casse une assiette ! Puis elle s'enfuit, plantant là l'équipe stupéfaite. Il faut lui trouver immédiatement une remplaçante et l'habilleuse du

film, Valérie Schlumberger, est choisie. Elle est aussi belle et racée que l'autre était ingrate.

Sur le plateau, je rencontre les comédiens principaux qui tournent depuis des semaines et vivent quotidiennement avec leurs personnages. Evelyne Ker (la mère) joue avec une intensité qui met ses nerfs en danger : l'attestent quelques points de suture sur sa nuque, dus à une scène violente tournée peu avant. Dominique Besnehard (le frère, et par ailleurs nouveau pape du casting cinématographique en France), est une *nature* impressionnante ; il a des drôleries à la Bourvil et pourrait aussi tenir les emplois d'un Peter Lorre jeune. Du film à la vie, ce vibrion doué a l'énergie de tout transformer en spectacle ; il est de plus un constant *go-between* entre Pialat et les acteurs. Christophe Odent (Michel) est un professionnel très sûr. Cyril Collard (Jean-Pierre, le futur mari de Suzanne) est également assistant. Il a l'œil sur le cadre, sur les mouvements de caméra.

Enfin Sandrine Bonnaire. En robe léopard, elle arpente la pièce et occupe l'espace. Elle a des naïvetés et un sourire de fillette, des patiences touchantes d'enfant sage quand elle attend entre deux plans, et en même temps une assurance superbe et animale. Toute la sensualité de Bardot à ses débuts mais avec une violence et un pouvoir de concentration dramatique dont la paresseuse B.B. était incapable. Et aussi dans certains frémissements du visage, certains mouvements de cheveux, un peu de Jeanne Moreau, une lucidité qui ne passe pas par l'intelligence.

Nous tournons d'abord la scène de l'apéritif, debout. On nous sert du champagne et j'en vide deux ou trois coupes. Il faut improviser : Pialat ne donne que quelques bribes de dialogue.

Mon personnage est un cuistre peu sympathique qui provoque, avec sa sœur, l'intrusion d'un autre milieu social dans la famille de fourreurs. On me remet une page dactylographiée : un dialogue avec



« Jean-Pierre » sur Picasso, le garçon admirant le peintre et moi, pédant, le taxant de « fausse valeur ». Je répète dans un coin avec Cyril Collard.

Le chef opérateur Jacques Loiseleux – aidé par Pierre Novion – a installé un travelling sur rails pour déplacer la caméra Harriflex BL pendant la grande scène du repas. Au son, travaille un jeune homme rigoureux, Umansky.

Nous voici à table. Va pour la scène et Picasso... À la prise, je demeure raide, d'autant que j'ai les seules répliques écrites et qu'elles doivent s'inscrire sur fond d'improvisation, la rumeur sonore qu'exige Pialat pour tisser cette intime vérité des rapports qu'il cherche. La caméra de Loiseleux, constamment mobile, capte les bribes, les humeurs – on sait à peine quand on est filmé.

Puis Pialat surprend tout le monde en décidant le retour du père au milieu de la fête. *France Soir* dans la poche, il joue celui par qui le scandale arrive. Evelyne Ker lui décroche une gifle qui n'était pas prévue. Elle l'injurie. Pialat et son personnage sont indignés : « Quelle vulgarité ! » dit-il – il est excellent en cet instant précis. Puis il jette Ker sur la table. Nous nous levons tous, atterrés. Loiseleux filmait toujours. Vous avez vu cette scène dans le film.

Je croyais ma courte participation achevée. Il n'en est rien. On me rappelle dix jours plus tard dans l'appartement de l'avenue Raymond Poincaré. Il faut refaire la scène du repas. Le menu est signé Lenôtre. Manque Evelyne Ker, malade. Une dame portant perruque rousse la remplace qu'on ne filmera que de loin et de dos. Me voici reparti sur Picasso, ce « vieillard priapique » (j'ajoute le mot au passage, ce qui amuse Pialat). Je tourne sous plusieurs angles de prise de vues, en contrechamp avec Cyril Collard que je trouve très bon, et aussi quelques apartés avec Valérie Schlumberger. Je parle *mezzo voce* pour tenter de sauver un peu mon personnage de



lui-même. (Peine perdue si j'en juge par le succès comique qu'il remporte). Le génie de Pialat, aidé et parfois précédé par Loiseleur, tient à impliquer profondément le comédien dans l'intensité d'une situation tout en lui faisant oublier que la caméra tourne. Pas de *Moteur ! Action !*, mais un enclenchement discret, subtil de l'appareil qui atténue la terrible coupure de la représentation. Pialat tourne beaucoup et longtemps – souvent on va jusqu'au bout des onze minutes autorisées par le *magasin*. Il ne donne pas d'explications psychologiques. Il exige au contraire une grande invention de la part de l'acteur, qu'il accepte ou rejette. Il met ses collaborateurs en situation de le surprendre, et il ne s'agit pas de décevoir la liberté qu'il vous accorde.

Neuf heures du soir. Je suis épuisé d'avoir accablé si longtemps Picasso (ainsi le peintre se venge-t-il de mes injures). La journée de travail semble à tous terminée. Mais non. Soudain Pialat déclare : « Mettez la caméra sur Fieschi, ça va être sa fête... ». Jusque-là il m'avait ménagé. Mais quel est son projet ? Dans la vie une réelle complicité et une estime nous réunit je crois, même si elle a parfois espacé ses visites.

On place la caméra à l'autre bout de la table, juste en face de moi. Pialat est à côté d'elle, off. Il lance sa diatribe contre le fils, contre moi, contre l'argent. Il est époustoufflant. Il s'agit d'improviser des réponses. Au montage, plusieurs répliques m'ont paru manquer. Mais sans doute suis-je moi-même demeuré plutôt coi face à l'agression de ce père aussi noble qu'ignoble.

Ultime botte secrète ! Le voici évoquant, en le déplaçant sur Besnehard, un vieux grief qu'il m'avait fait en privé : avoir passé dans un numéro ancien de *Cinématographe*, un entretien avec l'opérateur Pierre-William Glenn qui le notait 3/20 en tant qu'artiste...

Peu à peu la table se vide de ses convives. J'ai été seul avec lui

pendant un moment mais je ne me rappelle pas tous les détails de ce psychodrame qui est cependant un bon souvenir. Je me suis même levé puis sagement rassis car j'avais un fil à la patte : celui du Nagra qui partait de la poche intérieure de ma veste et me ligotait à la table !

Enfin nous avons tourné le contrechamp sur lui. Cette fois j'étais off lui donnant la réplique. Après cette alerte, j'ai eu la mesquine satisfaction de voir Pialat avaler un verre de calvados, sans doute pour dissiper son trac...

Je ne suis revenu dans le film que pour quelques images sur le bateau, dans la presqu'île de Giens. Mais là je n'avais pratiquement rien à faire sinon goûter une belle journée de vacances en mer. L'équipe se baignait. Pialat lui-même a soudain plongé... L'ambiance était détendue, s'installait dans cette dilution des tournages finissants où le cinéma se berce d'une illusion familiale. Et même si elle est précaire, elle comporte ses émotions qui ne sont pas toutes nulles. On a beaucoup rapporté d'anecdotes sur le terrible Pialat... Certes il n'est pas un saint. Mais au cœur de sa violence même, de son talent à formuler une certaine destruction, il entre une constante humanité auprès de laquelle tout autre cinéaste devient un technicien morne. Dans le monde du cinéma, Pialat est un artiste *extra muros*. Par son refus du récit classique, du découpage, des sécurités du scénario, il casse la routine professionnelle et trouve par à-coups – et souvent – le régime d'intensité unique de son œuvre. Cette oscillation entre le pire et un réel talent à goûter les choses et les gens, on la lit sur son visage : parfois le sourcil froncé, la barre sur le front, arborant une blessure farouchement névrotique, il est aussi rapide au rire, à la plaisanterie dérisoire – il a de l'humour et un sens intime du ridicule des gens. Il aime la conversation gratuite, à bâtons rompus, sans rapport apparent avec le tournage mais qui pourtant

le rejoint et l'éclaire brusquement dans une acception plus humaine, un geste créateur plus ample.

L'a-t-on assez décrit complaisamment adonné à la pérennité de sa propre perte... On le voit aujourd'hui détendu, disponible. Sa carrière a encore beaucoup à explorer. Sans doute est-elle toute proche d'une seconde naissance.

## Pialat peintre

C'est une huile sur toile qui figure un enfant assis sur un tabouret, devant une fenêtre. Il nous regarde fixement. Ses yeux semblent comme deux orbites noires, creuses, insondables... et pourtant il émane de ce regard absent une profonde tristesse. Ce tableau est l'une des quarante toiles que Maurice Pialat a peintes. Impossible de ne pas songer au gamin de *L'Enfance nue* ou au regard de désolation que Sandrine Bonnaire laisse parfois échapper dans *À nos amours* (cf. p. 15). Des quelques tableaux qui ont été exhumés, on trouve des paysages, comme une maison entourée d'un jardin dont l'ambiance rappelle le feuilleton *La Maison des bois*, mais ce sont surtout ses portraits d'enfants qui marquent l'esprit. Il y a quelque chose qui arrache le cœur tant le sentiment d'abandon et de solitude est intense et préfigure ce qu'on retrouvera plus tard dans *À nos amours* où Suzanne, seule, se protège de la pluie sous un arrêt de bus. On sait que cette sensibilité à l'abandon est liée à des éléments biographiques : Pialat, très tôt confié à sa grand-mère, ne voyait ses parents que le dimanche. Il y a quelque chose de beau et de troublant à voir s'exprimer une même obsession par la peinture puis le cinéma.

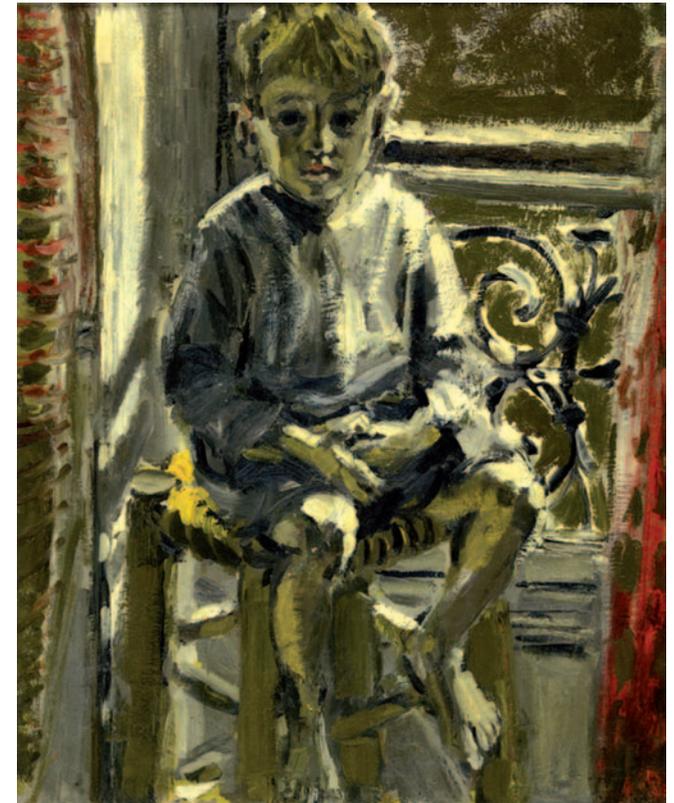
### Saisie de la réalité

Cette parenté s'exprime au moyen des spécificités de chaque domaine : un temps figé qui semble durer une éternité dans le tableau et un moment fugitif au cinéma. Pourtant, les deux arts ont la même manière de saisir un instant donné d'une personne, le surgissement d'une intériorité où l'être est mis à nu. Le goût du cinéaste pour la saisie de la réalité en plan unique, sans les trucages du montage, n'est pas sans lien avec la peinture figurative où il s'agit de représenter un réel homogène. Le montage au contraire n'est qu'un collage de morceaux de réalité qui crée une illusion de continuité. Nous avons déjà souligné combien Pialat visait à toucher au plus près d'une vérité documentaire. Ainsi, comme le remarque Joël Magny, « Le refus du gros plan ou du champ restreint (...) entraîne un rejet global du morcellement (y compris le classique champ-contrechamp) au profit du plan-séquence et souvent du plan fixe. Toute manipulation technique non indispensable risquerait d'entraîner ce phénomène

de sur-signification. Mais il y a une relation évidente entre ce goût du plan envisagé dans sa durée et du plan envisagé dans son ouverture spatiale. Dans les deux cas, il s'agit de ne pas manquer la vie dans sa texture propre »<sup>1</sup>. Le commentaire vaut pour l'art du portrait dont témoigne *À nos amours* où Sandrine Bonnaire, jusque dans ses moments les plus solitaires, est toujours filmée en plan moyen de manière que le monde autour d'elle continue d'exister. Il en va de même pour l'enfant du tableau : la fenêtre derrière lui suggère une continuation de l'univers et le place dans un contexte qui renforce ce sentiment de solitude.

### Supériorité de la peinture

Maurice Pialat considérait pourtant la peinture comme supérieure au cinéma. Dans des propos tenus dans *Libération* du 2 septembre 1987, il déclarait en effet : « Il n'y a pas de progrès en art. Giotto n'est pas inférieur à Delacroix, les styles changent mais il n'y a pas de progrès et il n'y en aura jamais. Le seul progrès se situe sur un autre plan : c'est quand on aime une œuvre qui est admirable quand elle vient d'être faite. Je reprends toujours Poussin comme exemple puisque c'est effectivement le peintre que je préfère. Une œuvre de Poussin, plus ça va, pour celui qui l'aime et la regarde, meilleure elle est, donc il y a progrès. (...) Tandis que le cinéma, hélas ! c'est exactement le contraire. Plus ça va, moins on aime et moins c'est bien... (...) C'est ce qui se passe avec les Pagnol, ceux qu'on adorait, quand on voit *Angèle* (...) quand on fait partie de ceux qui les ont le plus aimés, (...) en sachant comment un film se fait, comment un film se joue, hé bien non ! On ne voit plus que ce qui ne va pas... Il y a sûrement des choses qui ne vont pas dans un tableau de Poussin, mais on s'en fout, ça passe... Et puis c'est de plus en plus admirable, tandis qu'un film, il est de moins en moins bon... (...) Sauf *La Sortie des usines Lumière* en copie originale, c'est de mieux en mieux... » Ainsi le cinéma ne saurait faire autre chose que de revenir à ses origines, comme si, comme il le dit plus loin, le premier film était le meilleur et que passé cette révélation initiale qu'a constituée l'invention des frères Lumière il n'y avait plus rien (cf. p. 17).



Maurice Pialat, *Sans titre* – © Sylvie et Antoine Pialat /Coll. S. Pialat déposée à la Cinémathèque française.

Ayant arrêté définitivement de peindre à la fin des années 40, il est logique cependant que Pialat se soit converti au cinéma, lieu par excellence de « la représentation de l'impalpable (la lumière en particulier), de l'irreprésentable (les phénomènes atmosphériques, les nuages, le vent...) et du fugitif (le temps, durée comme instant) », comme le note encore Joël Magny. Nul doute que les oscillations et variations imperceptibles que sa caméra a réussi à saisir sur le visage de Sandrine Bonnaire relèvent, quoi qu'en dise Pialat, d'un génie qui n'appartient qu'au cinéma.

1) Maurice Pialat, Paris, Éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma, 1999.

# À CONSULTER



## Filmographie

### À nos amours

Maurice Pialat, *À nos amours*, 2 DVD, Gaumont, 2013.

Suppléments :

David Thompson, *Il était une fois... « À nos amours »*.  
Xavier Giannoli, *L'œil humain*, une analyse d'« À nos amours ».

### Autres films de Maurice Pialat

Pialat, *L'intégrale Volume 1 : Nous ne vieillirons pas ensemble, À nos amours, Police, Van Gogh, Sous le soleil de Satan*, coffret 9 DVD, Gaumont, 2008.

Pialat, *L'intégrale Volume 2 : L'Enfance nue, La Gueule ouverte, Passe ton bac d'abord, Loulou, Le Garçu, La Maison des bois*, courts métrages, coffret 11 DVD, Gaumont, 2008.

### Autour du film

Patrick Grandperret, *Meurtrières*, DVD, Studiocanal, 2007.

Catherine Breillat, *36 fillette*, DVD, Éditions Montparnasse, 2007.

Noémie Lvovsky, *Oublie-moi / La vie ne me fait pas peur*, DVD, Why Not Productions, 2010.

Abdellatif Kechiche, *La Graine et le Mulet*, DVD, Pathé, 2008.

Abdellatif Kechiche, *La Vie d'Adèle*, DVD, Wild Side Vidéo, 2014.

Justine Triet, *La Bataille de Solferino*, DVD, Shellac Sud, 2014.

## Bibliographie

### Ouvrages sur Maurice Pialat

Pascal Merigeau, *Pialat*, Grasset, 2002.

Antoine de Baecque (dir.), *Le Dictionnaire Pialat*, Leo Scheer, 2008.

Joël Magny, *Maurice Pialat*, Éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma, 1999.

Rémi Fontanel, *Formes de l'insaisissable, le cinéma de Maurice Pialat*, Aléas, 2004.

Sylvie Pialat, *Maurice Pialat peintre*, Institut Lumière, 2004.

Serge Toubiana, *Maurice Pialat, peintre et cinéaste*, Somogy & la Cinémathèque française, 2013.

« Maurice Pialat : histoire d'un cinéaste », *Cinématographe* n° 57, décembre 1980.

Dossier spécial Pialat, *Cahiers du cinéma* n° 576, février 2003.

« Maurice Pialat 1925-2003 », *Positif* n° 505, mars 2003.

### Ouvrages sur À nos amours

Alain Philippon, *À nos amours* de Maurice Pialat, YellowNow, 1989.

Maurice Pialat et Arlette Langmann, *Scénario et dialogues du film de Maurice Pialat, d'après un scénario original d'Arlette Langmann*, Pierre Lherminier, 1984.

René Prédal, *À nos amours*, Armand Colin, 2005.  
*L'Avant-Scène Cinéma*, « À nos amours de Maurice Pialat », n° 621, mars 2015.

### Articles et entretiens

Jean-Claude Bonnet, « À nos amours », *Cinématographe* n° 94, novembre 1983.

Alain Menil, « Suzanne la perverse », *Cinématographe* n° 94, novembre 1983.

Alain Bergala, « Maurice Pialat, un marginal du centre », *Cahiers du cinéma* n° 354, décembre 1983.

Pascal Bonitzer, « C'est vous qui êtes tristes », *Cahiers du cinéma* n° 354, décembre 1983.

Pascale Ferran et Philippe Le Guay, « Entretien avec Yann Dedet », *Cinématographe* n° 94, novembre 1983.

Didier Goldschmidt et Jacques Fieschi, « Entretien avec Jacques Loiseux », *Cinématographe* n° 94, novembre 1983.

Alain Bergala, Jean Narboni et Serge Toubiana, « Le chaudron de la création, entretien avec Maurice Pialat », *Cahiers du cinéma* n° 354, décembre 1983.

Alain Philippon, « La débutante. Rencontre avec Sandrine Bonnaire », *Cahiers du cinéma* n° 354, décembre 1983.

Emmanuel Carrère et Michel Sineux, « Entretien avec Maurice Pialat », *Positif* n° 275, janvier 1984.

## Sitographie

<http://www.maurice-pialat.net>

Un site entièrement consacré à Maurice Pialat réalisé sous la direction de Rémi Fontanel et très riche en analyses sur son œuvre.

[https://www.canal-u.tv/video/cinematheque\\_francaise/table\\_ronde\\_a\\_nos\\_amours.11532](https://www.canal-u.tv/video/cinematheque_francaise/table_ronde_a_nos_amours.11532)

Une table ronde sur *À nos amours* avec Jacques Loiseux et Yann Dedet animée par Serge Toubiana à la Cinémathèque française.

<http://www.franceculture.fr/oeuvre-a-nos-amours-de-maurice-pialat>

Une émission de France Culture consacrée à Maurice Pialat à l'occasion de l'exposition « Maurice Pialat, peintre et cinéaste » à la Cinémathèque française avec Sylvie Pialat et Dominique Besnehard.

*transmettre*  
**LE CINEMA**

[www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)

- Des extraits de films
- Des vidéos pédagogiques
- Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

## Faire corps

À nos amours est l'un des films emblématiques du cinéma français des années 80. La modernité du portrait de la jeune Suzanne, qui conquiert son autonomie tout en faisant l'expérience de la perte, tient précisément à la vérité des sentiments qui y apparaît dans toute sa nudité. La prestation de Sandrine Bonnaire, alors débutante, sidère encore aujourd'hui tant il est rare qu'une comédienne fasse à ce point corps avec son personnage. Porté par une puissante dimension documentaire, À nos amours est ainsi une sorte d'aboutissement artistique de la première période de l'œuvre de Maurice Pialat, marquée par l'inspiration qu'il trouve dans sa vie et celle de ses proches. L'extraordinaire puissance du réel qui s'exprime dans la fiction fait du cinéaste un artiste d'exception et une référence absolue pour nombre de metteurs en scène contemporains.



## RÉDACTEUR EN CHEF

**Thierry Méranger** est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro scénario, réalisation et production de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du festival *Regards d'Ailleurs* de Dreux.

## RÉDACTEUR DU LIVRET

**Jean-Sébastien Chauvin** est critique de cinéma (*Cahiers du cinéma*, *Vogue*), enseignant en cinéma (Esec, Université Paris 8) et cinéaste. Il a réalisé cinq courts métrages dont *Les Filles de feu* (2008), *Et ils gravirent la montagne* (2011), et *Les Enfants* (2014).

Avec le soutien du Conseil régional

CAHIERS  
DU  
CINÉMA



CNC