

Entretien avec Alain Cavalier

Bernard Perron

Volume 13, numéro 1, hiver 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33925ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Perron, B. (1994). Entretien avec Alain Cavalier. *Ciné-Bulles*, 13(1), 10–15.



(Photo: Véro Boncompagni)

«Je trouve ma nourriture cinématographique dans les têtes et les visages humains.»

Alain Cavalier

par Bernard Perron

Pour rendre honnêtement justice à **Libera me** et au discours que développe Alain Cavalier, il nous aurait fallu ne publier que les photos qui accompagnent cet entretien. S'il en est autrement, c'est que l'institution cinématographique ne pouvait pas permettre à un réalisateur de rester silencieux face à un film qu'il a voulu sans parole. Mais en tout état de cause, nous y gagnons au change.

Ciné-Bulles: À la sortie de **Thérèse** en 1986, vous déclariez: «Je sais que j'ai mis au point une façon de tourner, des rapports avec l'argent, avec les comédiens et les non-comédiens, avec la simplification dramatique des récits. Mais je ne suis pas encore arrivé à trouver l'explication souterraine qui ramasse tous les éléments.» Avez-vous aujourd'hui trouvé cette explication souterraine qui vous pousse à faire du cinéma?

Alain Cavalier: J'ai suivi le fil de **Thérèse** pour faire **Libera me** tout en essayant de le transformer, de le faire avancer et de lui donner une autre couleur. Ce qui me pousse à faire du cinéma, c'est uniquement les têtes. C'est la seule chose pour laquelle je suis fait. Je ne suis pas fait pour tourner des paysages ni des décors somptueux. Je trouve ma nourriture cinématographique dans les têtes et les visages humains.

Ciné-Bulles: Quels sont vos rapports avec l'argent?

Alain Cavalier: Dans le cinéma, l'argent est soit votre ami, soit votre ennemi. Je veux qu'il soit mon ami et il ne peut l'être que si je n'en dépense pas beaucoup. À ce moment-là, je suis libre. Toutefois, mes projets doivent exiger un petit budget dès leur conception. Par exemple, il faut qu'un projet de 10 cm de longueur se réalise avec 10 cm d'argent. C'est simple et catégorique.

Ciné-Bulles: Et vos rapports avec les non-comédiens? N'avez-vous pas filmé près de 1000 visages en prévision du film? N'avez-vous pas choisi ces gens au bureau de chômage?

Alain Cavalier: Le problème de **Libera me**, c'est qu'il se situe dans un milieu de travailleurs et d'ouvriers. Les comédiens, eux, sont généralement de formation bourgeoise ou le deviennent par leur mode de vie. Mais quelqu'un qui travaille avec ses mains le montre par ses mains. Puisqu'il n'y avait pas de dialogues à assurer, je suis allé directement à la source. Et comme les gens qui travaillent n'ont pas le temps et ne peuvent pas faire de cinéma, je suis allé dans les agences de chômage. J'ai vu beaucoup de gens. J'ai parlé avec eux. Moi qui vis en travaillant du chapeau, cela m'a fait un bien énorme et cela a nourri le film.

Ciné-Bulles: Vous avez implanté une sorte de nouvelle conception du cinéma direct. La table de montage et le projecteur sont à quelques mètres du plateau de tournage. Les fondus au noir sont réalisés au tournage. Le son est direct. Quelle conception avez-vous du cinéma compte tenu de votre manière spéciale de réaliser un film?

Alain Cavalier: Devant sa toile, un peintre rature immédiatement. Quand vous écrivez, vous raturez tout de suite. Le cinéaste devrait aussi pouvoir raturer. Il devrait pouvoir refilmer et voir tout de suite le premier plan sur la table de montage par rapport au trentième ou quarantième qu'il a filmé. De la sorte, il faut concentrer dans un même lieu le travail relié au tournage, au montage et à la projection.

Ciné-Bulles: Il n'y a plus de studio mais un atelier, comme vous aimez le répéter.

Alain Cavalier: Oui, c'est un atelier. Nous étions huit à faire **Libera me**. La monteuse était également l'ingénieur du son. L'assistante opérateur assistait la monteuse, etc. Durant des semaines, nous entrions le matin au travail dans un atelier pour n'en ressortir que le soir.

Filmographie d'Alain Cavalier:

- 1962: *le Combat dans l'île*
- 1964: *l'Insoumis*
- 1967: *Mise à sac*
- 1968: *la Chamade*
- 1975: *le Plein de super*
- 1978: *Martin et Léa*
- 1978: *Ce répondeur ne prend pas de messages*
- 1980: *Un étrange voyage*
- 1986: *Thérèse*
- 1988-1990: *Vingt-quatre portraits*
- 1993: *Libera me*

Ciné-Bulles: Comment se déroulaient ces journées?

Alain Cavalier: Nous arrivons le matin. Nous ouvrons la porte d'un grand studio de 800 mètres carrés très haut. Nous avons réalisé le film avec une lampe de 40 watts et une espèce de grand fond lumineux. Il y avait deux sortes de lumières disproportionnées. Nous filmions des visages dans un immense endroit aussi grand qu'une cathédrale. Une sorte de magie est née entre les deux, c'est-à-dire que si nous avions filmé ces petites choses dans un petit espace, je crois que le film aussi aurait été petit. **Libera me** a profité de l'air qu'il y avait autour.

Ciné-Bulles: Avez-vous filmé plusieurs prises de chaque plan?

Alain Cavalier: Nous avons refait un tiers du film au fur et à mesure que nous avançons. C'était facile. Puisque nous n'avions pas de décor, n'importe quel plan ou n'importe quelle séquence pouvait être retravaillé. Filmer un visage et le mettre dans une autre scène, c'est simple.

Ciné-Bulles: Vous avez raconté qu'un jour, vous avez ouvert un livre sur le peintre Édouard Manet et vous être rendu compte qu'il était possible d'être à la fois absolument réaliste et complètement décalé par rapport à la réalité. Prenez, par exemple, le **Joueur de fifre** (1866) de Manet. Il semble très réel.

Alain Cavalier: Il est aussi tellement transposé qu'il n'en devient unique. Et derrière ce joueur de fifre, ne peut-on pas voir un défilé si l'on veut? Le fond est laissé libre. La personne n'est pas noyée dans un ensemble qui la rend anonyme. Elle est là. Elle parle.

Ciné-Bulles: Le fond de **Thérèse** était peint et vous aviez joué avec les tons. Celui de **Libera me** est flou.

Alain Cavalier: Je ne pouvais pas refaire le fond peint de **Thérèse** parce qu'il a été un partenaire honnête pour le film. Il était comme celui du **Joueur de fifre**. Les touches étaient monstreusement agrandies et on voyait les dégradés. Ce fond vivant, exécuté par un vrai peintre, nous parlait. Alors que dans **Libera me**, le fond de toile est peint d'une façon absolument neutre. J'ai utilisé une couleur dominante pour chaque séquence. Cette fois-ci, c'est l'éclairage qui le rendait vivant.

Ciné-Bulles: Cette neutralité cadre avec le discours du film.

Alain Cavalier: Disons qu'il met les visages en valeur et qu'il les fait ressortir encore plus.

Ciné-Bulles: Les fondus au noir sont partie intégrante de votre langage cinématographique. Dans **Libera me**, le photographe et l'un des policiers sont introduits avec des plans séparés par des fondus au noir. Pourquoi utilisez-vous systématiquement cette ponctuation?

Alain Cavalier: Le premier fondu au noir sur le photographe indique quelque chose. Il y a très peu de repères géographiques. Où sommes-nous? Le spectateur se pose la question au départ et tout se résout par paliers au cours de la séquence. Le film fonctionne comme cela. Je sais qu'on est là au café, là chez le photographe, là chez le policier, etc. Avec le photographe, il fallait indiquer que nous étions



(Photo: Véro Boncompagni)

ailleurs. Mais en définitive, le fondu au noir est une façon de rompre avec le récit tel qu'il est pratiqué. Moi, j'affronte. Voilà un nouveau personnage, regardez-le.

Ciné-Bulles: *À Cannes, on a beaucoup fait état de votre désir de présenter **Libera me** dans une petite salle. Voulez-vous que la distance entre le film et le spectateur assure une sorte d'intimité?*

Alain Cavalier: En fait, je crois que j'ai eu un peu tort. Je ne voyais pas **Libera me** dans une grande salle, mais pourquoi pas! Le film a bien résisté à l'immensité de l'Auditorium Lumière de Cannes qui contient 2 300 places. À Paris, avant de descendre à Cannes, on m'avait demandé si je souhaitais présenter le film dans une grande ou une petite salle. J'ai tout simplement dit de le mettre dans la petite sans penser que les journalistes pouvaient être plus nombreux que le nombre de sièges. Ensuite, on m'a demandé de dire que ce choix de salle était de moi afin d'éviter que les gens grognent.

Ciné-Bulles: *Quoi qu'il en soit, votre distance par rapport aux visages, et la nôtre par le fait même, est très réduite. Comment ces gens ont-ils pu accepter d'être filmés de si près?*

Alain Cavalier: La distance, elle se situe au tournage. **Libera me** est filmé avec une lentille 200 mm. La grande distance entre le sujet et la caméra que nécessite cette lentille restitue paradoxalement un meilleur rapproché. La personne est très nette tandis que tout demeure flou autour d'elle. Et quand la personne est éclairée par une petite lumière, il faut être dans l'ombre pour la filmer au 200 mm. Par conséquent, la personne que vous filmez ne vous voit pas durant la prise. Elle ne voit ni la caméra ni les gens qui s'agitent autour. Étant donné qu'il n'y a pas de clap, la personne n'a pas l'impression d'être devant une caméra en action. Moi, j'ai une petite vidéo à côté de la caméra et je fais un petit geste pour qu'on commence. Je dis: «Allez, on y va.» et les gens s'arrêtent simplement de parler. Aucune agitation, aucun cérémonial ne perturbe le tournage.

Ciné-Bulles: *À une époque où la pub et le vidéoclip transforment l'esthétique du cinéma en général, votre film est totalement opposé à cette déflagration d'images et de sons. Pourquoi développez-vous un système si simplificateur?*

Alain Cavalier: J'ai un problème personnel. Je vais dans les cafés et je vois les vidéoclips. Je sais

comment ils fonctionnent. Je sais comment les actualités sont montées et comment on réalise deux minutes au sujet d'une tragédie. On l'enrobe de paroles. Aussi drôle et divertissant cela soit-il, je n'y crois plus du tout. Je ne peux pas me nourrir de ce type de choses en tant que cinéaste. Je cherche ce qui me convient. D'abord, les clips, les cafés, les supermarchés sont envahis de musique. Je laisse donc la musique dans ces endroits. Ensuite, il existe un grave problème de surcharge d'informations visuelles et sonores. Pour ma part, je suis en faveur d'une espèce d'attention et de concentration sur ce que je fais. Je ne mets pas de sources informationnelles dans l'image. Ce n'est pas du tout minimaliste mais bien maximaliste. Au sein d'une foule de choses, on voit peu. De mon côté, je montre peu afin que l'on voie au maximum.

Ciné-Bulles: *Comme vous le disiez dans le dossier de presse de **Thérèse**: «les petits gestes mettent parfois les grandes idées à leur place».*

Alain Cavalier: Oui. Sauf que je raconte tout de même une histoire. Je me suis réellement cassé la tête pour qu'à l'intérieur de cette façon de tourner, je puisse raconter une histoire avec un suspense, une attente, etc. Sur l'ensemble, les gens racontent néanmoins la même histoire. Il peut exister des délires, mais ceux-ci se situent au niveau des détails, détails qui peuvent être interprétés d'une façon radicalement différente par deux personnes.

Ciné-Bulles: *Justement. Bien que vous ayez voulu rendre **Libera me** le plus clair possible, il reste un film complexe. D'ailleurs, je me suis fait prendre au jeu de la description précise dans ma critique de **Libera me** (**Ciné-Bulles**, volume 12 numéro 4, automne 1993). De la sorte, au second visionnement, j'ai réalisé que dans la séquence où le capitaine amène le fils pour le tuer avec ses parents, ce fils s'en sort. On le retrouve à l'hôpital après sa chute.*

Alain Cavalier: Oui. Et je pense que si vous revoyez le film, vous dites: «Ah! Je n'avais pas vu cela de cette façon». Le récit possède quelquefois une objectivité qui montre les choses d'une manière directe. C'est comme cela. Mais même si c'est comme cela, vous pouvez très bien suivre le film en vous disant que c'est autre chose. Si vous le visionnez une seconde fois, vous saurez alors quelle est la vérité.

Ciné-Bulles: *Un autre plan m'avait marqué: celui où l'assistante du photographe plie un papier de cigarette et le met dans la boutonnière de sa blouse*

jaune. C'est un gros plan, non pas un plan rapproché comme je l'ai écrit.

Alain Cavalier: Vous pensez que c'est sa propre chemise?

Ciné-Bulles: Oui.

Alain Cavalier: C'est merveilleux puisqu'en réalité ce n'est pas cela.

Ciné-Bulles: *J'ai bien vu au second visionnement qu'elle porte plutôt un pull. J'ai donc pensé qu'elle avait changé de vêtement pour aller rendre visite à son ami. Elle cache le message dans sa chemise à ce moment-là.*

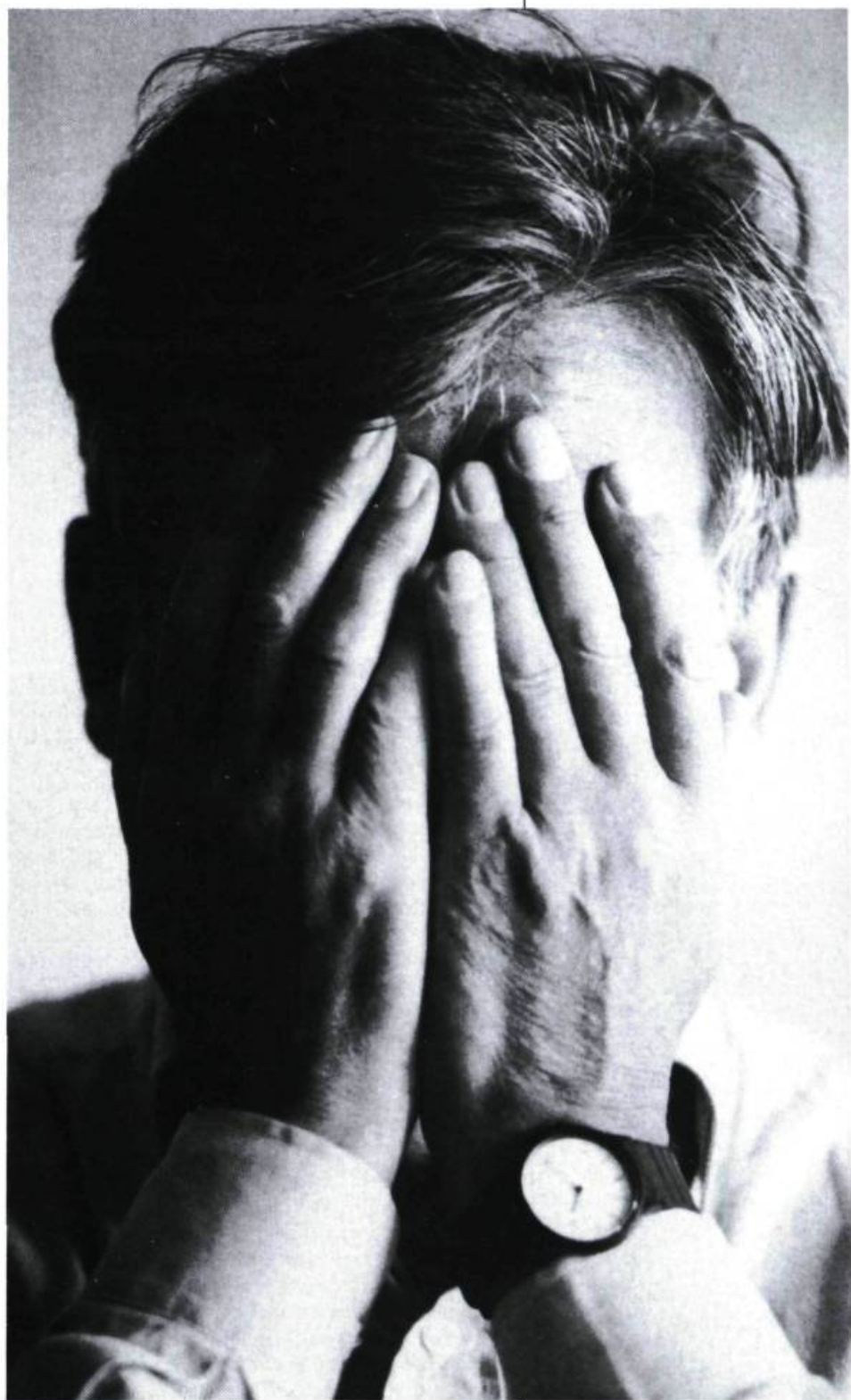
Alain Cavalier: C'est un peu la même chose mais ce n'est pas tout à fait cela. Et c'est très bien que vous pensiez de cette manière. La femme cache le message dans la boutonnière d'une chemise qu'elle plie et qu'elle place dans un colis pour lui envoyer. C'est un petit message secret. Moi, je le sais mais je suis conscient qu'on peut le voir autrement.

Ciné-Bulles: *D'une certaine façon, le spectateur peut tout voir à lui seul. Vous montrez une photo de mariage et hop!, il s' imagine immédiatement toute la cérémonie.*

Alain Cavalier: Le spectateur peut étendre un peu l'action. Inévitablement, certains gens n'aiment pas ce type de discours. À la télévision, on mâche les mots. C'est normal puisque l'on quitte le téléviseur du regard de temps en temps pour aller à la cuisine ou à la toilette et qu'il faut quand même continuer à entendre. Cette approche travaille contre nous. Elle fabrique des spectateurs très particuliers. Je suppose que le film qui demande au contraire un autre type d'écoute devient alors très difficile à regarder.

Ciné-Bulles: *Vous souhaitez amener le spectateur à développer son imagination. Entre autres, au cours de la première visite chez le photographe, celui-ci prend le manteau de la personne et l'accroche sur un portemanteau tout juste hors du cadre. Le champ et le hors-champ se frôlent, ce qui place le spectateur devant un nouvel espace imaginaire.*

Alain Cavalier: Il y a bien un portemanteau. L'action se situe à l'intérieur, se dit le spectateur. De plus, si le photographe prend le manteau, c'est qu'il est chez-lui. Bref, chaque scène et chaque séquence sont accompagnées d'un petit guide. Chacun se sert d'un guide différent. Vous êtes attentif à ce portemanteau



(Photo: Véro Boncompagni)

qui échappera à quelqu'un d'autre. Chacun choisit dans le film ce qui convient à son expérience.

Ciné-Bulles: *Cela motive-t-il l'absence de réalités historiques précises dans **Libera me**?*

Alain Cavalier: Il n'y a pas de références journalistiques du jour. Cependant, lorsque vous voyez un fusil en bois dans le film, vous savez que l'action se déroule avant aujourd'hui. Ces petites allusions donnent des pistes. On ne voit pas non plus de téléphone, de télévision ou de voiture. Mais le téléphone ou la rue peuvent exister hors-champ.

Ciné-Bulles: *N'y a-t-il pas aussi un montage parallèle au cours de la première séquence dans le café entre le soldat qui boira du vin salé à une table et la famille qui mange aussi quelque part dans la cuisine?*

Alain Cavalier: C'est un des rares exemples du film où effectivement, j'utilise un montage parallèle. Ce n'est pas tout à fait parallèle puisque cela pourrait se dérouler dans la même pièce. Peut-être qu'ils ne parlent pas dans la cuisine parce que le soldat pourrait les entendre. C'est une explication parmi d'autres.

Ciné-Bulles: *Dans cette perspective, les coupures et les ellipses ne font pas qu'épurer l'action. Elles laissent les spectateurs entrer dans les coulisses du film.*

Alain Cavalier: Je trouve qu'il existe une part d'inconnu dans les gestes. Se précipiter sur une interprétation intellectuelle et verbale immédiate comme un commentaire, c'est très français. Avant que l'histoire ne se déroule vraiment, on l'a déjà écrite. On se croit très rapide et qu'avec les mots, on peut donner une réalité objective des choses. Je crois le contraire. Il y a une sorte de pacte dans la vie. Des petits bouts de choses ressortent de temps en temps et retombent dans l'ombre.

Ciné-Bulles: *Après **Thérèse**, vous avez été comparé à Dreyer, à Bunuel, etc. Vous avez alors dit que vos deux pères étaient Renoir et Bresson.*

Alain Cavalier: On m'a accroché des clochettes. Si j'ai fait référence à Renoir et Bresson, c'était par humour. Ils sont le contraire l'un de l'autre. Je voulais tout simplement éviter la réponse. Je l'ai dit après **Thérèse** mais je ne le dis plus maintenant. Je ne prononcerai aucun nom de cinéastes jusqu'à la fin de mes jours. Du reste, l'histoire de la France possède toujours un Bresson et un Renoir, un Molière et un Pascal, un Stendhal et un Flaubert.

Ciné-Bulles: *Cette alliance entre Renoir, Bresson et vous provient d'une entrevue accordée aux **Cahiers du cinéma** qui prône une politique des auteurs. Vous gardez vos distances par rapport à cette fameuse politique.*

Alain Cavalier: Je n'appartiens à aucun groupe, aucun type de cinéastes. Effectivement, quand vous êtes critique et que vous tenez une revue de cinéma, vous êtes obligé de mettre des petites clochettes. Vous savez, une revue de cinéma, c'est un spectacle complètement superficiel. On affirme qu'un tel c'est cela, qu'un autre c'est cela, de façon à ce que le lecteur vous donne raison en quelque sorte. Les cinéastes, ce sont pourtant de simples individus qui font des petits trucs dans leur coin. Il y a des amitiés et des mafias mais c'est tout.

Ciné-Bulles: *Vous avez dit également que les jeunes cinéastes d'aujourd'hui n'ont plus de père comme Renoir ou Bresson. Imaginez-vous pouvoir être l'un de ces nouveaux pères?*

Alain Cavalier: Non. Cela tient de l'histoire du cinéma. Renoir et Bresson sont nés avec le cinéma au début du siècle. Le cinéma de salle et de pellicule aura duré 100 ans. Eux en étaient les pères et il y a eu ensuite les fils. Après, c'est fini. Il n'y aura pas de petits-fils. Tout va se mélanger. La salle et la pellicule demandent un travail spécial qui se compare à celui d'un compositeur pour le piano. Vous savez qu'on écrit maintenant très peu pour le piano.

Ciné-Bulles: *Avec **Thérèse**, vous souhaitiez que le film soit une sorte de chemin de non-retour, que vous trouveriez d'autres formules de tournage en évitant l'artificialité. En regardant **Thérèse** à la lumière de **Libera me**, on y retrouve des moments qui anticipent **Libera me**, comme par exemple les plans où l'on coupe le collet du condamné à l'échafaud, et ceux où l'on coupe les cheveux des nouvelles sœurs. Faut-il voir dans **Libera me** des éléments d'un film futur?*

Alain Cavalier: Il existe une limite dans **Libera me**. J'ai pensé que je pourrais encore aller jusqu'au bout mais je vais me priver des spectateurs. Je vais essayer de suivre les mêmes maillons, ou peut-être que j'arrêterai de faire des films si je ne trouve pas.

Ciné-Bulles: *Mais avez-vous atteint ce que vous cherchez ou croyez-vous avoir besoin de plusieurs années pour l'atteindre?*

Alain Cavalier: Je n'ai rien atteint. Rien du tout. Le cinéma est un matériau que l'on découvre. Ce n'est

pas nous qui devenons meilleurs ou qui avons des idées meilleures. C'est la pellicule qui, par contre, se révèle à vous petit à petit et vous ouvre des portes.

Vous croyez que ce sont des portes intéressantes alors vous vous y engouffrez. Vous ne devenez pas plus riche. Au contraire, on devient plutôt bête et moins vital avec le temps. La pellicule choisit toutefois ce moment-là pour vous dire: «Viens voir. Tu pourrais faire cela avec moi. Tu va voir, cela va être un peu compliqué. Faut être patient. Là, tu vas pouvoir trouver quelque chose de provisoire».

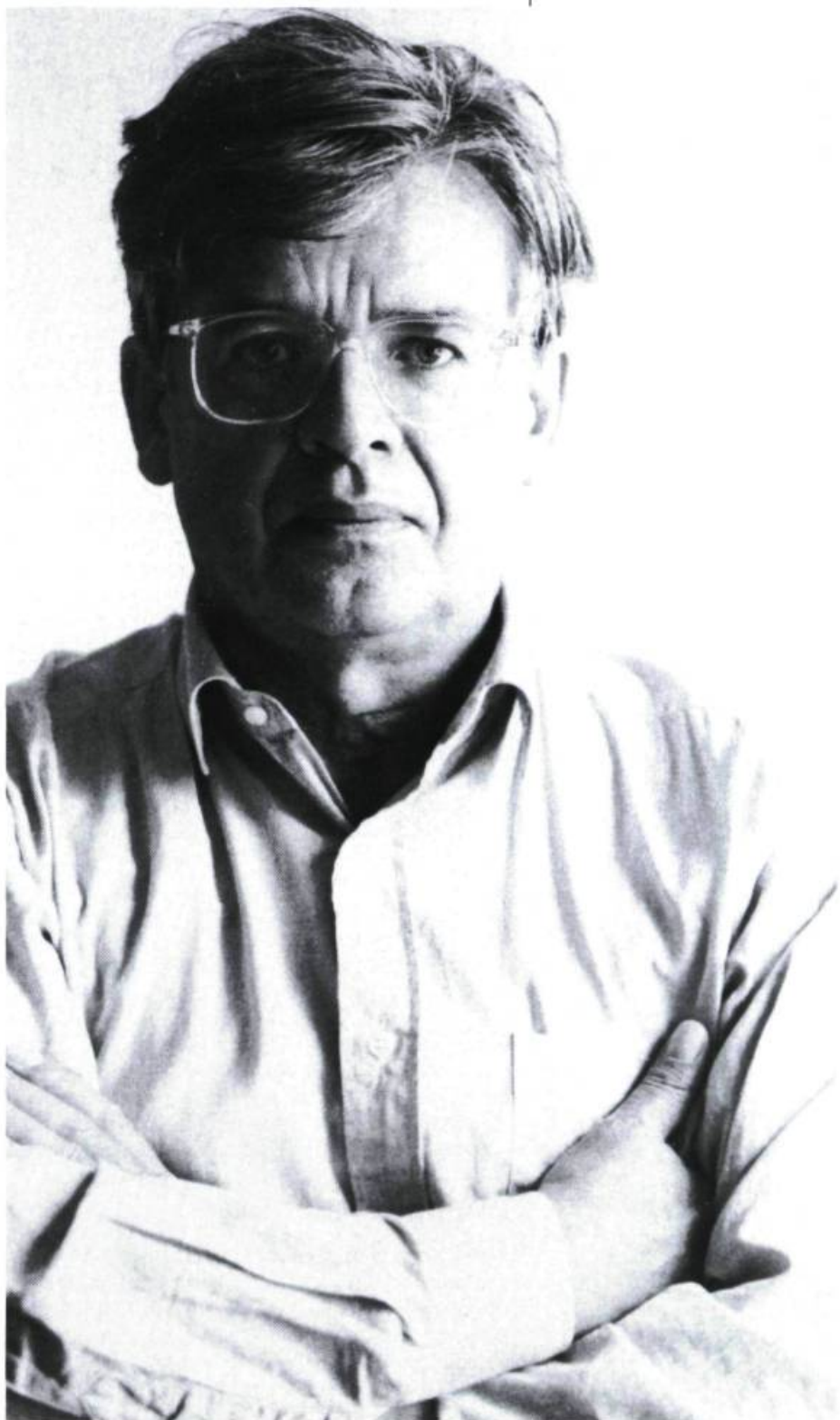
Ciné-Bulles: *Finally, pourquoi Libera me? Pourquoi le thème de l'oppression? Est-ce venu des visages et des regards des gens?*

Alain Cavalier: En Europe, les problèmes d'oppression font figure de pain quotidien. L'Europe s'est érigée à coups de couteau, de matraque, de torture, de privation, de fascisme, d'aristocratie imbécile, de révolution et cela va continuer. C'est donc mon histoire. En plus, je suis né à une époque où il y avait des informations visuelles dans la presse et dans les actualités. Réaliser *Libera me*, c'est d'un grand naturel si j'ose dire. J'en avais envie depuis longtemps sans savoir comment m'y prendre. Ce sont les prolétaires qui m'ont aidé. Les histoires de résistance commencent toujours par des gens qui impriment des tracts et par des bourgeois qui s'insurgent en bavardant entre eux sans réagir. Tout d'un coup, un prolétaire est humilié dans sa propre vie ou dans son travail par son patron. Il ressent l'humiliation d'un parti au pouvoir ou d'une occupation trop forte. Il sort alors son fusil et voilà, l'engrenage est parti. Quand j'ai bien compris cela, j'avais tout.

Ciné-Bulles: *Libera me représente-t-il la liberté de pouvoir exprimer ces idées sans mot?*

Alain Cavalier: *Libera me* provient du requiem qui se traduit: «Libérez-moi Seigneur de la mort éternelle». La suite est inintéressante. Mais ce qu'il y a de magnifique, c'est qu'en ne gardant que le début, on s'élève à un autre niveau sans même le dire. «Libère-moi» n'est pas solitaire. Cela implique deux personnes. On peut demander de l'aide à quelqu'un. «Libère-moi» peut être impératif. On peut même se le dire à soi-même: libère-moi de la paresse, de l'orgueil, de la bêtise ou autre. De la sorte, «libère-moi» consent vraiment une lecture plurielle.

Ciné-Bulles: *Et bien voilà, je vous libère. Merci. ■*



(Photo: Véro Boncompagni)