

Entretien à bâtons rompus avec Alain Cavalier

En ce mois de novembre, le 37^{ème} Festival d'Amiens célèbre Alain Cavalier dans une large rétrospective. Depuis son premier long métrage, **Le Combat dans l'île** en 1962, son œuvre est marquée par une exigence formelle toujours plus grande. Et, malgré cette intransigeance, ou plutôt grâce à elle, il a obtenu une reconnaissance internationale incontestable dès le triomphe de **Thérèse** à Cannes en 1986. Dans son bureau (faut-il dire atelier ?) ouvert sur une cour arborée du quartier d'Auteuil à Paris, il nous a reçu pour une longue conversation, attentive, comme ses films, entre des admirateurs de longue date et un cinéaste, un filmeur, comme il le dit. Sur les murs de ce bureau, des feuilles mortes ramassées dans sa cour, des morceaux de papier couverts de notes de travail, et, posée dans un coin, une petite caméra, aussi magique que l'appareil des messieurs Lumière. **PROPOS RECUEILLIS PAR YVES ALION, MARIE-PAULINE MOLLARET ET RENÉ MARX**

Alain Cavalier dans
son film *Le Filmeur*
(2004).



Alain Cavalier sans lunettes.



Un plan de son documentaire sur le peintre Bonnard (2005).



La repasseuse dans 24 Portraits d'Alain Cavalier (1987).

Sur le tournage en 1968 de La Chamade.



Il est rare de voir une personne de plus de cinquante ans sans lunettes...

Alain Cavalier : J'ai été opéré de la cataracte. Mon état était sérieux, c'était comme un tableau de Rembrandt, c'était agréable...

Le cinéaste opéré a fait son travail différemment ?

A. C. : Bien sûr. C'était après *Pater*. Je me suis aperçu que les couleurs étaient beaucoup plus vives que je ne les avais vécues pendant des années. Et j'ai découvert ce qu'était vraiment le numérique, la violence de ses couleurs, le point parfait. Auparavant, je vivais dans un 35mm étouffé, amorti.

En 2005, vous avez réalisé un film sur Bonnard. Quelle différence entre l'œil du peintre et celui du cinéaste ?

A. C. : J'aurais pu être peintre, écrivain, acteur. Les cinéastes sont un peu polyvalents. On n'écrit pas trop mal, on ne dessine pas trop mal. Mais on est meilleur cinéaste qu'écrivain ou peintre. C'est sans doute la nouveauté du cinéma comme outil de travail qui m'a fait pencher d'un côté plutôt que de l'autre. Et les actrices que j'ai vues quand j'avais sept, huit ans, des écrans immenses, m'ont happé érotiquement. Les neuf dixièmes du cinéma, c'est un travail érotique fait sur le spectateur.

“Les neuf dixièmes du cinéma, c'est un travail érotique fait sur le spectateur.”

Mais Bonnard ? La baignoire qu'il a représentée était dans votre film un objet de suspense, comme dans un polar.

A. C. : C'est une commande, une façon de gagner sa vie aussi. Le film devait passer dans une petite salle pendant l'exposition. Je suis allé chez lui, au Cannet. J'ai vécu un peu dans sa maison, qui était gardée par un couple magnifique. J'ai dormi dans son lit, j'ai vu les portes qu'il a peintes, cette femme qu'il peignait comme un corps de jeune fille alors qu'elle avait soixante ans. J'étais très touché par Bonnard... Il était très myope, il portait des verres qui ressemblaient à des culs de bouteille ! Le film commence par un plan de neuf minutes que j'ai fait dans un endroit où le tableau était restauré. Je suis arrivé, il n'y avait personne. Je me suis mis devant la toile, j'ai commencé à décrire le sentiment qu'elle provoquait chez moi. Et j'ai laissé cela dans le film.

Votre présence dans vos propres films paraît un fil conducteur.

A. C. : C'est arrivé tout à fait par hasard. Quand j'ai réalisé *Portraits* (1987 et 1990), vingt-quatre portraits de femmes de 13 minutes, je tournais sur une journée pour qu'elles n'aient pas de repentir, qu'elles ne reviennent pas sur ce qu'elles avaient dit. Je tournais pendant leur journée de travail. Comme souvent à quatre heures je n'avais tourné que huit minutes, j'ai pris l'habitude d'intervenir un tout petit peu, d'abord juste ma voix pour expliquer parfois un peu plus vite qu'elles ce qu'elles faisaient. Et je rentrais parfois la main dans le champ. C'est devenu assez habituel, mais j'ai mis longtemps à montrer mon visage. Le spectateur pouvait se dire : « Mais pourquoi il ne montre pas sa bobine ? » Il faut bien choisir son moment pour le faire.

Dans *Pater* (2011), votre film le plus « fictionné » de cette période récente, vous auriez pu mettre un autre acteur en face de Vincent Lindon.

A. C. : J'avais fini mes rapports avec les acteurs. Je ne pouvais pas faire jouer un acteur qui n'entrât pas dans le dispositif où on pouvait le voir non-acteur. Où on traitait ce passage. N'étant pas acteur, je n'avais pas à faire ce passage.

Mais vous y étiez président de la République.

A. C. : Oui, mais il n'y avait pas de texte écrit à l'avance, la parole était spontanée. J'ai toujours pensé qu'un homme à peu près honnête, un ingénieur, un médecin, un cinéaste, pouvait faire un président de la République correct.

L'argent est assez central dans *Pater*, avec ce projet sur le rapprochement des revenus.



Pater (2011) : au centre, le Premier ministre Vincent Lindon.

A. C. : C'est le portrait d'un vieil homme politique qui veut poser les problèmes de base avant de partir. Mais il n'a aucune chance que ça marche. Et le film est honnête, puisque ça ne marche pas.

Ces questions de revenus, vous vous les posez quand vous tourniez des « gros » films, des films chers ?

A. C. : J'ai tourné un film en mai 68 et l'équipe (machinistes, électriciens, décorateurs) était contre le mouvement en cours. Ils gagnaient bien leur vie. Les cadres ont voté la grève, et l'ont emporté. On a repris le travail, quatre semaines après. En studio, on fait midi/sept heures et demie. En principe on ne finit jamais à sept heures et demie précises. Mais là, l'électricien coupait le courant à l'heure pile. Il se vengeait de ces malotrus, ces bourgeois et ces petits-bourgeois qui avaient fait mai 68. À la fin, tout le monde a quand même touché les 13% d'augmentation que la CGT avait obtenus du gouvernement.

Les changements dans votre cinéma, au cours de votre carrière, se sont imposés à vous ?

A. C. : C'est très lié à l'économie et à la technique. Les films chers coûtent cher en liberté au cinéaste. Le matériel simple ne coûte pas cher et permet de vous exprimer directement, devant un événement, au moment où il se passe. Le public sent bien qu'il y a quelqu'un derrière la caméra. Ça vient toujours par petites étapes, en fonction de la vie qui vous est proposée. La vie, c'est les objets et c'est l'argent. C'est les fafiots, le flouze. Le jour où on m'a donné des moyens techniques de faire des films avec peu d'argent, j'étais sauvé. J'ai le même producteur depuis trente ans, Michel Seydoux. Je vais le voir, je lui expose mon projet, je lui dis qu'il ne perdra pas d'argent. Il n'y a pas de raison que le cinéma perde de l'argent. Les écri-

“Les films chers coûtent cher en liberté au cinéaste.”

vains, les peintres ne coûtent pas à la société. Si mon producteur est d'accord, je lui explique le temps qu'il faudra, le budget qu'il faudra et je me retrouve avec un salaire d'ingénieur, ce qui me convient parfaitement. Je n'ai aucun problème là-dessus. C'est une façon de vivre qui a des conséquences cinématographiques mais aussi dans la vie courante. Ça touche votre loyer, je n'ai pas de retraite, pas d'enfants à élever, pas de maison à la campagne, pas de voiture. Je peux tenir parfaitement le coup, joyeusement !

Vous avez parlé de relation d'équité avec le spectateur. Pensez-vous à lui quand vous tournez ?

A. C. : Comme je m'adresse à lui, oui, un peu. Il est toujours là. Mais il sait que je suis là, aussi. Autrefois, la caméra était un peu le « il » des romans. On parlait de la bonne place de la caméra, dans une sorte d'ontologie du cinéma. Le point de vue de Dieu... Le goût français pour l'absolu... Maintenant il y a une place de la



Romy Schneider et Jean-Louis Trintignant dans *Le Combat dans l'île* (1962), Alain Delon dans *L'Insoumis* (1964) et Catherine Deneuve dans *La Chamade* (1968).

Catherine Mouchet dans *Thérèse* (1986).



caméra par cinéaste... La seule chose insupportable, ce sont les clichés, la succession automatique de panoramiques, de champ-contrechamp, de plans généraux qu'on trouve dans neuf dixièmes des films et des séries d'aujourd'hui.

“La seule chose insupportable, ce sont les clichés.”

Vous vous êtes opposé à ces clichés d'entrée de jeu ?

A. C. : Je les ai pratiqués, à ma façon. J'ai fait quatre films en six ans, de 1962 à 1968, *Le Combat dans l'île*, *L'Insoumis*, *Mise à sac* et *La Chamade*, que j'ai travaillés pour les améliorer. Enfin, je pensais que je les améliorais.

C'étaient des films de genre.

A. C. : Oui... les comédies sentimentales, dans Pariscope c'était classé « CS ».

Oui, et « CD », « comédie dramatique ». On n'a jamais compris ce que cela signifiait.

A. C. : C'était quand il y avait des risques de mort. Quand la mort était aux trousses...

Quand vous tourniez ces films, est-ce que vous anticipiez les changements qui viendraient ?

A. C. : J'analysais le travail, la façon dont on le faisait. Ça ne me convenait pas, je pensais que je ne ferais pas de vieux os dans ce type de travail.

Dès le début ?

A. C. : Oui, pour mille raisons. Par rapport à la vie... Je n'ai qu'un seul modèle, c'est comment je vis... Faire un film dont on connaît déjà la fin... ça ne me plaisait pas... Si le type meurt à la fin, vous construisez tout votre scénario pour que le spectateur trouve ça normal. Mais à ce moment-là, la vie se barre de votre film. Supposez que vous vous leviez avec l'intention d'assassiner votre femme dans l'après-midi, vous n'allez pas penser à cela toute la journée. Vous allez peut-être prendre un petit café, vous ferez une rencontre, vous ne savez pas comment ça va se passer exactement. Le savoir est un petit peu ennuyeux. Et puis les acteurs sont au courant, ils jouent en fonction du scénario...

“Faire un film dont on connaît déjà la fin... ça ne me plaisait pas...”

De plus, *La Chamade* était l'adaptation d'un roman.

A. C. : Un livre intéressant. Déjà l'existence littéraire est gênante pour le cinéaste, c'est l'imprimé qui commande sur le filmé.

Se séparer des acteurs est un pas vers plus de liberté ?

A. C. : Ils font tellement partie du paysage cinématographique. Il ne s'agit pas de les renier, dans mon cas. Mais je pratique une autre discipline. Je filme des personnes au moment où elles ont une présence à la fois cinématographique et proche de leur vie. Ça me paraît proche de leur vie. Ça paraît authentique.

Deneuve, Delon, Romy Schneider, Trintignant, vous étiez face à des stars.

A. C. : Vous savez, quand on travaille, il n'y a pas de stars. C'est la boutique...

L'expression « direction d'acteur » a-t-elle un sens ?

A. C. : Aucun.

Les lectures, les répétitions...

A. C. : Pas de lecture, pas de répétition. Pas de commentaire. On va vers la porte, on l'ouvre, on regarde...

Pas de psychologie ?

A. C. : Jamais. En tout cas, moi, jamais. Certains cinéastes, pour chaque plan, racontent ce qui s'est passé avant.

Mais quand vous tournez *Thérèse* en 1986, un film avec beaucoup d'humour et beaucoup de dépouillement, vous avez parlé avant avec Catherine Mouchet, pour qu'elle trouve cet équilibre ?



A. C. : On a tourné dix semaines, dans un grand studio, sans décor. Elle s'était fait installer un fauteuil à vingt mètres du centre du studio, où nous étions installés. On allait la chercher, elle faisait la prise et retournait s'asseoir. Je ne lui ai jamais rien dit. Elle était entièrement dedans. Dire un tout petit mot aurait peut-être brisé quelque chose.

Et avant le tournage ?

A. C. : Non, rien. Elle a lu le script. La seule chose qu'elle m'a demandée fut de ne pas changer le texte, ce qui m'a un petit peu encombré.

De même, dans *Pater*, Vincent Lindon arrivait le matin sur le plateau sans savoir ce qui allait arriver ?

A. C. : Le plateau ? Mais il n'y avait pas de plateau, il n'y avait pas d'équipe. On était tous les deux, on déjeunait ensemble, on se demandait ce qu'on allait faire, et quand on était un peu chauffés, on appuyait sur le bouton de la caméra et on essayait de faire la séquence. Il y avait une petite trame : ils s'associaient tous les

deux pour un projet qui ne marchait pas. Puis ils se séparaient pour conquérir le pouvoir pour l'un et le reconquérir pour l'autre. On a beaucoup tourné, il y a eu beaucoup de déchets.

Le lien père-fils est suggéré par le titre.

A. C. : On a un peu ce lien-là avec Vincent.

Vous parlez parfois des acteurs comme des « corps glorieux » qui s'offrent à l'adoration des spectateurs. En voyez-vous toujours dans le cinéma d'aujourd'hui ?

A. C. : Moins. Je pense qu'ils sont ailleurs, sur le Net, à la télévision, des voix à la radio, peut-être. Il y a un grand choix. Il y a eu un siècle où les esprits curieux, originaux, allaient vers le cinéma. Aujourd'hui ils vont aussi ailleurs. Sur le Net, à mon avis. Le cinéma va se fabriquer là. Déjà les images de surveillance, les animaux, les accidents de voiture, toutes ces petites

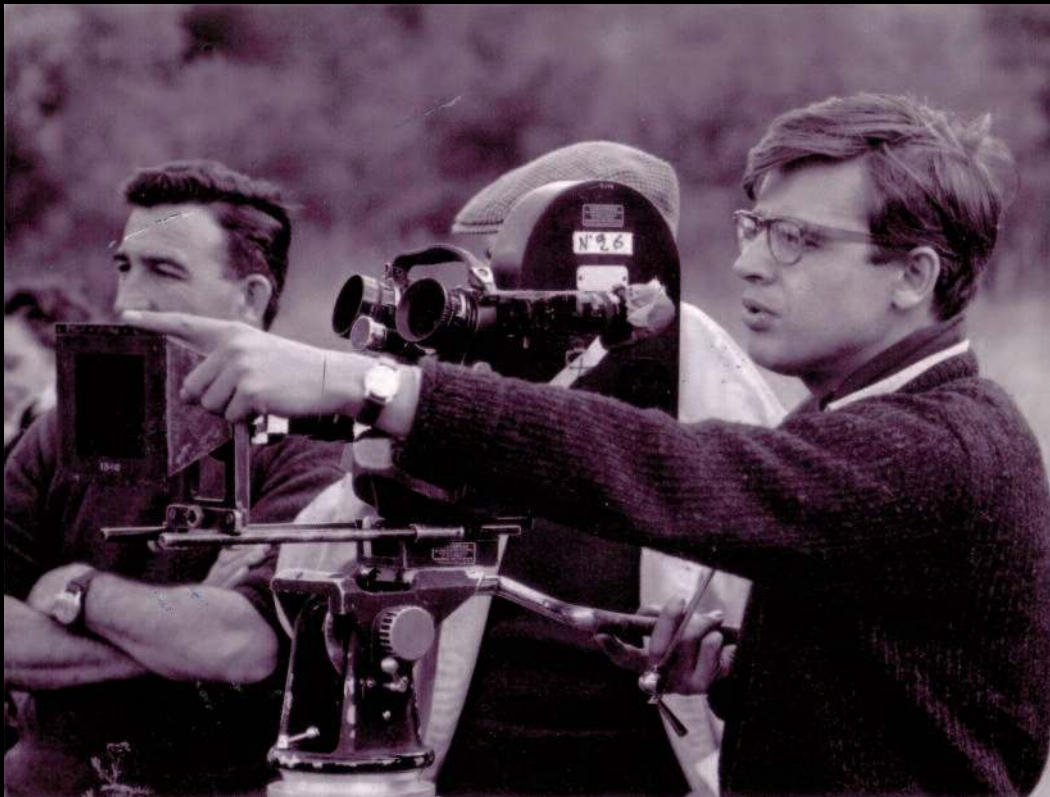
séquences que les gens déposent sur Internet, l'usage des téléphones, tout cela détruit à un certain moment la narration cinématographique centenaire.

Vous pourriez filmer avec un téléphone portable ?

A. C. : Non, ce serait juste un enregistrement. Je ne filme plus des événements, je filme des personnes, parfois pendant des années. Je filme avec ces personnes. La caméra que j'utilise est petite, elle ressemble à celle des frères Lumière, puisqu'elle est aussi un projecteur.

Vous faites un cinéma à la première personne, mais vous êtes fidèle à la narration.

A. C. : J'ai toujours un souci narratif. Même si je filme des événements et des personnes sans m'aider d'un scénario, il faut toujours qu'il y ait une histoire souterraine, un petit fil rouge, un but à atteindre. Je ne connais pas cette histoire à l'avance, je la sens venir, je regarde comment elle va se produire devant mon objectif.



Page de gauche :
Alain Cavalier et la grosse caméra.
Ci-contre, avec la caméra à moteur de
machine à coudre.



Page de droite :
Alain Cavalier et Grégory Widhoff.
Au-dessous, les caméras utilisées et
les films correspondants.



Une histoire que vous reprenez donc au moment du montage.

A. C. : Oui, totalement.

Dans *Le Paradis*, vous faites appel aux plus grandes des narrations, les *Évangiles*, *L'Odyssée*... des livres gigantesques où on nous raconte une histoire.

A. C. : Mais j'en profite !

Dans votre bureau, il y a un Dictionnaire des mythes...

A. C. : Je les connais par cœur. J'ai été élevé là-dedans, je suis allé au pensionnat, on voyait nos parents deux fois par mois. À l'étude, le soir, que pouvait-on faire d'autre que de lire ?

Dans *Le Paradis*, ce minuscule bonhomme en fer qui vit le *Voyage d'Ulysse*, une histoire si grande pour un personnage si modeste...

A. C. : Il fallait qu'Ulysse entre dans mon film. J'at-



Le bonhomme de fer de *Paradis* (2014).

tendais qu'il prenne une forme quelconque. Un jour, chez une amie à Marseille, j'ai vu ce bonhomme en fer, ça a été un flash immédiat, il n'y avait pas à discuter. Le plus difficile c'était de faire entrer Jésus... Et un jour, je suis tombé sur une boule de Noël.

Au départ, vous étiez très proche de Louis Malle, d'Édouard Molinaro, de Jean-Paul Rappeneau, de Claude Sautet. Contemporains de la Nouvelle Vague, mais, comme Resnais ou Varda, à côté d'elle. C'était votre famille ?

A. C. : La Nouvelle Vague, c'est très simple. Ce sont deux films : *À bout de souffle* et *Hiroshima mon amour*. Deux explosions. L'une pour la liberté de tournage avec un Caméflex, l'autre pour le mélange des documents d'actualités et d'un récit très construit. J'étais très jeune, mais je l'ai vécu et c'était très important. J'ai travaillé avec Louis parce que nous avions fait l'IDHEC ensemble. J'étais son assistant et son collaborateur pour *Ascenseur pour l'échafaud* (1957) et pour *Les*

Amants (1958). De temps en temps, je déjeunais avec Claude Sautet. Quant à Jean-Paul, nous étions ensemble au régiment ! Cela dit, j'étais un solitaire absolu.

Chaque cinéaste a un monde totalement à part et j'attendais simplement le moment où je ferais moi-même des films.

Mais vous les regardiez travailler ?

A. C. : J'ai passé huit jours sur *Un condamné à mort s'est échappé* (1956). C'était le moment où il enlève les planches dans sa cellule. J'étais dans un coin du studio, j'ai appris des choses pratiques, Bresson était un homme qui travaillait avec tellement de précision.

Vous avez prononcé plusieurs fois l'expression « dépression de bonheur ». Que vouliez-vous dire ?

A. C. : Dépression c'est dans le sens de glissement, comme dans « glissement de terrain ». On est saisi par

“Chaque cinéaste a un monde totalement à part...”

une impression de bonheur, comme parfois on est saisi par le malheur. C'est un moment très bref, très rare. Vingt, quarante secondes...

Comme *Thérèse* ?

A. C. : Oui, c'est ça qui les faisait tenir, les filles ! À force de discipline, elles atteignaient des moments prodigieux. J'ai senti cela la première fois que j'ai communiqué. Vous avalez le corps du Christ. À sept ans, vous y croyez ! Le public ressent la même chose face aux êtres sublimes qu'on lui propose. Il s'envoie en l'air !

Au fond, vous sortez par la porte en refusant l'érotisation, les acteurs, le maquillage, le scénario, et vous rentrez par la fenêtre pour obtenir la même chose ?

A. C. : Parce que je pense qu'il y a des moments de la vie qui sont très forts et très liés à l'amour. Si on est en dehors du cercle, du cercle de l'amour, c'est très difficile de filmer.

C'est pour cela que vous avez parfois arrêté de filmer pendant plusieurs années ?

A. C. : Sans doute. On est vide, donc on n'a rien à communiquer, ni à soi-même, ni aux autres. Je résume un peu...

Ce répondeur ne prend pas de messages (1978), c'est un véritable fondu au noir.

A. C. : C'est une dépression totale. Un film fait sans souci du public.

Le souci du public, ça consiste en quoi ?

A. C. : Essayer de ne pas être obscur, de ne pas être « chic », de ne pas employer de mots rares.

Et cherchez-vous à plaire ?

A. C. : Je me dis parfois qu'il faut éclairer un peu plus ce qui, à moi, me semble clair et qui ne l'est pas forcément pour le public.

Donner de la clarté ?

A. C. : De la clarté, oui. De l'évidence. Parfois on est un peu sec. Parce qu'on a vécu les choses, on croit que les autres les ressentent comme vous. Et ce n'est pas vrai.

Faire changer le spectateur, le bousculer, cela vous préoccupe ?

A. C. : Pas du tout.

Mais l'émouvoir ?

A. C. : Alors, j'ai une idée secrète, toujours. Comme dans mes films, le public identifie le cinéaste, le dialogue avec ce cinéaste permet peut-être au spectateur de devenir cinéaste à son tour. Il rentrera chez lui, regardera sa femme, son appartement, sa vie, d'une autre façon. Ça, dans le secret de moi-même, j'y pense. Je pense aussi que tout le monde est cinéaste. Un monsieur attend une dame, il fait des plans sur les gens qui l'entourent dans le café, un flashback sur sa première rencontre, une projection sur ce qui va se passer avec elle. Un procédé scientifique pour capter ces images donnerait des merveilles.

Filmer la pensée, et peut-être filmer les rêves ? Vous avez dit que les rêves étaient des merveilles difficiles à concurrencer pour le cinéma.

A. C. : Non, je disais que les rêves sont le contraire de mes films. Il y a toujours des endroits, comme des halls de gare, d'où je dois fuir, menacé par des poursuivants.

Vous y êtes un coupable ?

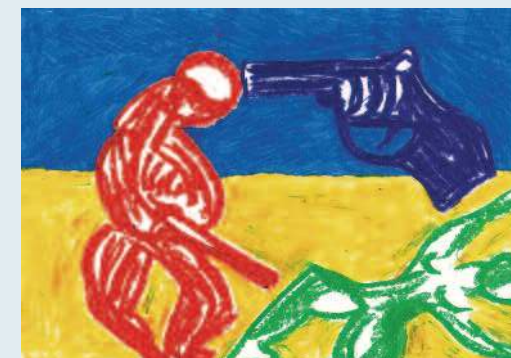
A. C. : Oui.

Hitchcock, *La Mort aux trousses*. Être poursuivi sans savoir pourquoi.

A. C. : Exactement. J'avais ces rêves avant d'avoir vu le film, mais il les a peut-être encouragés.

Fellini notait ses rêves chaque matin, les dessinait et en peuplait ses films. C'est un cinéaste qui vous touche ?

A. C. : Je me souviens de cette scène de *Roma*, au bordel, avec cette femme formidable qui prenait l'ascenseur.



Attentat plage de Sousse.



Ce répondeur ne prend pas de message (1979) et *Thérèse* (1986).

Être poursuivi sans savoir pourquoi : *La Mort aux trousses* (Alfred Hitchcock (1959)).





Des comédiens personnages mais aussi scénaristes : Etienne Chicot, Bernard Crombey, Patrick Bouchitey et Xavier Saint-Macary dans *Le Plein de super* (1976), Xavier Saint-Macary et Isabelle Hô dans *Martin et Léa* (1979), Camille de Casabianca, fille d'Alain Cavalier, et Jean Rochefort dans *Un étrange voyage* (1981).

« Le meilleur film du monde » : l'assassinat de John F. Kennedy filmé par l'amateur Abraham Zuprader.



Vous pourriez filmer vos rêves ?

A. C. : Non, ce serait de la reconstitution, ce serait un retour au scénario à réaliser.

Et parfois votre souci d'enregistrer le réel vous permet de basculer dans tout autre chose.

A. C. : Oui, la présence de la caméra opère de très légers changements sur les personnes filmées, même si on les connaît depuis très longtemps. Elles se recentrent sur elles-mêmes.

Vous avez toujours essayé de gommer les frontières. Comme dans *Martin et Léa* (1978). Les comédiens étaient à la fois personnages, coscénaristes...

A. C. : Oui, comme dans *Le Plein de super* (1976), *Ce répondeur ne prend pas de message* (1978) ou *Un étrange voyage* (1980), qui concerne ma fille, Camille de Casabianca, elle aussi cinéaste. *Thérèse*, au fond, c'est l'histoire de mon pensionnat religieux, qui ressemblait beaucoup au couvent de Thérèse. Avant de passer à la caméra subjective, j'ai fait *Libera Me* en 1993, un film très objectif, sans paroles.

Le film est passé à Cannes.

A. C. : Dans une salle un peu... houleuse. C'est le moins que l'on puisse dire. Mais *Thérèse* a été très bien accueilli.

Pater a reçu une standing ovation.

A. C. : Pendant la projection de *Thérèse*, je suis allé visiter le bateau de *Pirates* de Polanski, qui était amarré devant le Palais. Puis les mesures de sécurité ont fait qu'on n'avait plus le droit de sortir pendant les projections. Heureusement, pour *Libera Me*, j'ai rencontré Gilles Jacob dans les couloirs. On est allés bavarder dans son bureau. Vincent m'a demandé de rester pendant la projection de *Pater*.

Le film vous échappe, une fois qu'il est livré au public ?

A. C. : Les cinéastes, qui se cachent derrière la caméra, sont un peu des planqués, ils sont un peu timides. Se voir ainsi, sur un grand écran, comme pendant la projection de *Pater*, crée une sorte de peur.

De gêne ?

A. C. : Oui, de gêne. Comme quelque chose qui n'aurait pas dû être fait, mais qui a été fait quand même, parce qu'on ne pouvait pas faire autrement.

Vous n'êtes plus poursuivi par une foule, vous êtes au centre.

A. C. : Oui, là, j'y vais. Dans une situation inconfortable, mais je pense que l'inconfort fait partie de ce travail.

Pendant la rétrospective à la Cinémathèque française en 2012, vous disiez être gêné par la vision de vos films. Vous n'y voyiez que les défauts, selon vous. Vous avez la même crainte pour cette rétrospective à Amiens ?

A. C. : Je ne les reverrai pas de toute façon. Quand Serge Toubiana m'a demandé d'être présent en 2012, je ne voulais pas, puis je me suis décidé à voir ces films que je n'avais jamais vus en public. J'avais trouvé un petit hôtel

tout à côté. Je présentais les films, puis je montais, je me mettais derrière les spectateurs. Au bout de dix minutes, vous connaissez parfaitement l'ordre des plans, vous commencez à vous ennuyer prodigieusement. Ce qui était mauvais quand vous l'avez fait reste mauvais, ce qui était bien reste bien. Rien n'a changé.

Pas de mise en perspective ?

A. C. : Rien. Rien n'a changé. En plus c'est une machine à mémoire terrifiante. À chaque séquence, vous revoyez ce qui s'est passé pendant le tournage : elle était malade, untel était de mauvaise humeur, moi je n'arrivais pas à faire le plan, j'ai manqué de temps, finalement j'ai fait ça...

Et la sensation de l'émotion du moment ?

A. C. : Vous savez que vous avez réussi une dizaine de plans. Vous les attendez comme une bouée de sauvetage. Vous êtes sauvé un temps et puis vous redescendez, vous avez peur de la réaction de votre voisin. Ça



ne m'a rien apporté. Et j'ai regretté. À Amiens, je serai heureux de parler de *Martin et Léa*. Xavier Saint-Macary et Isabelle Hô étaient un vrai couple, ils sont morts tous les deux aujourd'hui. Ça me touche de parler d'eux avec le public. Ils sont là.

Merci pour ces réponses...

A. C. : Je voudrais ajouter ceci. Les cinéastes sont des cimetières. Nombre de choses qu'ils voudraient filmer leur sont interdites, pour des raisons d'ordre politique, érotique, il y a des endroits, des gestes, des rencontres passionnantes qu'une caméra ne peut pas saisir. Le champ se réduit. Par rapport à vos propres obsessions, il reste peu à filmer.

Mais la miniaturisation des appareils le permet.

A. C. : Je ne dis pas que c'est interdit de filmer, c'est interdit de diffuser.

Sur Internet, il y a beaucoup d'images interdites au cinéma.

A. C. : J'aime le film d'amateur. En particulier celui tourné par Abraham Zuprader, tailleur pour dames, pendant l'assassinat de Kennedy. C'est un film tourné par hasard. Et je pense que c'est le meilleur film du monde. Tout y est. La tragédie mondiale et le détail : Jacqueline Kennedy se hisse sur le capot arrière pour récupérer un morceau de crâne de son mari. Un amateur qui venait de s'acheter une caméra Bell & Howell 16mm. Une petite leçon de choses assez croquignollette...

Vous pensez que les cinéastes ne peuvent pas montrer l'intimité ?

A. C. : Je pense qu'un jour il y aura un couple de cinéastes, d'une certaine séduction, c'est important, qui fera un document sur sa vie entière. Sa vie physique comme le reste. L'un s'enchaînera à l'autre sans rupture. Filmer un week-end entier par exemple. Le passage du geste quotidien au geste érotique intime,

c'est ce passage-là que je n'ai jamais vu au cinéma. Seuls les sujets mêmes de ces films seront outillés pour les filmer. Filmeurs et filmés.

C'est votre procédé dans *Pater*. Vous vous passez la caméra avec Vincent Lindon.

A. C. : Oui, mais ce n'est pas la même intimité...

Ce que vous décrivez existe dans les films pornographiques visibles sur le Net.

A. C. : Oui, c'est une amorce, pour des couples qui désirent simplement s'exposer. Mais il faudrait un moment érotique inscrit dans un ensemble de vie. ■

PROPOS RECUEILLIS PAR YVES ALION,
MARIE-PAULINE MOLLARET ET RENÉ MARX