

Yannick LEMARIÉ

Alain Cavalier, un cinéma de la sensibilité

Alain Cavalier, a Cinema of Sensitivity

Abstract: Alain Cavalier is one of the most important French moviemakers. He began his career with committed movies (*Le Combat dans l'île*, *L'Insoumis*) in accordance with the rules of the "image-mouvement" as Deleuze analyzed them. He then changed his way in the '70s and his cinema became one of sensitivity. The present article aims at following this evolution. First, we will study how the characters, at best, consider the world to be an objective reality impervious to sensitivity and, at worst, make it an organic matter. Secondly, we will see how Cavalier alters the relation to the real. To do so, he uses a double withdrawal. He first has his characters get out of their environment so that they act like "flying fish" (Bernard Stiegler), which is the only way to let things

happen as *phenomena*. Then he presses the characters out of themselves – Emmanuel Coccia speaks of an "ex-tase" – and has them reach a sensitive life. With this double movement, in which the film director partakes, the senses are given more and more consideration. Although sight remains the main sense through which reality is apprehended, it is nonetheless challenged by "hearing-contact" and by touch. Whispers convey a connection with the audience of an almost physical nature while the hand, getting into the screen, experiences the consistency of *things*.

Keywords: Emanuele Coccia, Giorgio Agamben, Bernard Stiegler, bulimia, sensitive, sensibility, withdrawal, hearing-contact, touch.

Si la pratique artistique moderne, depuis Baudelaire jusqu'aux avant-gardes des années 60-80, en passant par les courants fin-de-siècle, a souvent sollicité les différents sens, afin de rendre compte d'un rapport total au monde, le cinéma semble, depuis son origine, d'autant moins enclin à emprunter cette voie qu'il est soumis au bon vouloir d'un appareil d'enregistrement. Alors que l'opérateur choisit, comme il veut,

Yannick Lemarié

Université d'Angers, Critique à la revue *Positif*
E-mail: yannick.lemarie@wanadoo.fr

EKPHRASIS, 1/2012

SYNTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS
pp. 46-57

l'angle, l'axe, l'échelle de plan, bref tous les paramètres utiles pour cadrer le réel, il n'est pas responsable, en revanche, de la prise de vue. A priori, une telle soumission au dispositif ampute la réalité. D'ailleurs, Walter Benjamin, qui voyait dans l'art le seul moyen de capter l'*aura* («un lointain si proche soit-il», selon sa définition), n'aura pas de mots assez durs pour condamner cette reproductibilité et si, quelques années plus tard, Bazin défendra avec un talent reconnu les films d'auteurs, il s'appuiera dans sa démonstration sur l'automatisme de la machine: «Seule l'impassibilité de l'objectif en dépouillant l'objet des habitudes et des préjugés, de toute crasse spirituelle dont l'enrobait ma perception, pouvait le rendre vierge à mon attention et partant à mon amour.»¹

Reste que cette approche techniciste a été amendée voire contestée. Tout en reconnaissant, dans un premier temps, que «la subjectivité d'un travailleur qui se sert d'un outil cède [...] le pas devant l'objectivité du machinisme conçu selon les lois de la science»², Jean-Louis Comolli, par exemple, s'empresse de contester cette prétendue neutralité. Avec d'autres, parmi lesquels Bazin lui-même, il remarque que l'image n'est pas une matière informe mais «une forme qui résultait d'un travail humain

inscrit dans la machine»³. Autrement dit, bien que l'instrument optique donne l'impression d'être le seul maître à bord avec son hyper-œil (le Kino-Glaz de Vertov), l'homme n'est jamais très loin. Et c'est la raison pour laquelle la *question synesthésique* revient en force, en dépit de tous les préjugés. Pourquoi en effet réduire l'humanité à un seul sens, fût-il, comme au cinéma, particulièrement performant? Certains cinéastes ont tenté de répondre à leur façon et de renouveler leur approche du sensible. L'un d'entre eux nous intéresse particulièrement: il s'appelle Alain Cavalier.

Né en 1931, Alain Cavalier se lance dans le cinéma, après des études d'Histoire à Paris et une formation complémentaire à l'IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques), l'ancêtre de la FEMIS. Dès 1958, il réalise un court métrage, puis se fait connaître grâce à des longs-métrages politiques (*Le Combat dans l'île*, 1961, et *L'Insoumis*, 1964) dans lesquels il évoque la guerre d'Algérie. Quelques années plus tard, encore respectueux du cinéma traditionnel, il s'attelle à un polar (*Mise à sac*, 1967) et à un drame bourgeois en partie autobiographique, *La Chamade* (1967). Les années 70 marquent un tournant: déçu par un cinéma de fiction qu'il juge trop convenu, il rompt avec celui-ci et se lance dans des projets de plus en plus radicaux.

1 BAZIN André, *Ontologie de l'image photographique*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985, p. 16.

2 COMOLLI Jean-Louis, «Technique et idéologie», *Les Cahiers du cinéma*, n° 229, mai-juin 1971.

3 GIRAUD Thérèse, *Cinéma et technologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 34.

Pour cela, il s'arme d'une caméra vidéo nouvellement arrivée sur le marché et se défait progressivement des techniciens (chefs opérateurs, éclairagistes...), des comédiens et du scénario pour ne plus compter que sur lui-même. L'œuvre qu'il élabore alors surprend par sa nouveauté et sa puissance. Elle attire d'autant plus les critiques qu'elle propose un rapport renouvelé au monde et une réflexion sur les liens qui, à travers l'agencement cinématographique, unissent un individu à son environnement. La démarche tient en quelques lignes que le cinéaste résume dans un entretien:

J'ai découvert petit à petit que filmer, c'était un acte corporel: si vous étiez là, c'est que vos pieds vous y guidaient, et que c'était tout votre corps qui nourrissait la pellicule. [...] J'ai été conscient assez tôt dans ma vie que l'essentiel du film était dans le rapport de mon corps avec les corps que je filmais, que tout le secret, le fond même était là, dans cette espèce d'onde, d'électricité qui liait.⁴

Assurément, il n'est pas dans notre but de mener ici une réflexion générale sur la place du corps dans la filmographie d'Alain Cavalier. Pour autant, ces quelques lignes nous invitent non seulement à penser les liens corporels qui s'établissent entre le filmeur et son sujet, mais aussi à aller au-delà de la simple analyse des choses vues. Elles nous incitent à prendre la mesure d'un

parcours: celui qui oblige le réalisateur à sortir de la pensée opératoire – pensée de science, pensée de survol, pensée de l'objet en général⁵ – pour mieux s'adonner au plaisir du sensible.

1 – Trop près du monde

a) Action-réaction

Pour comprendre la rupture opérée par Alain Cavalier dans son œuvre, notamment avec *Ce répondeur ne prend pas de messages* (1978), il convient de revenir à ses premiers films. Dans *Le Combat dans l'île*, *L'Insoumis* et plus encore peut-être dans *Mise à sac*, c'est, en effet, l'action qui prime. Le monde n'est pas considéré comme un lieu où l'homme pourrait exercer sa sensibilité, mais comme un espace géométrique sur lequel s'élève la cité présente ou future. Sans doute les sentiments ont-ils encore leur part dans les relations entre les individus, mais ils ne constituent pas la préoccupation principale. C'est ainsi que Clément (Jean-Louis Trintignant, *Le Combat dans l'île*) songe, avant tout autre chose, à la mission qu'il s'est assignée. D'ailleurs, il n'hésite pas à s'enfuir avec Anne (Romy Schneider), sa femme, quand échoue l'attentat qu'il devait commettre au nom de l'OAS. À aucun moment, il ne tient compte de son avis; à aucun moment il ne l'interroge sur ses désirs. Et, quand elle décide de rompre avec lui pour rester avec Paul (Henri Serre), l'éditeur qui l'a

4 ROBLÈS Amanda, *Alain Cavalier, le filmeur*, Paris, De L'incidence éditeur, 2011, p. 223.

5 Les expressions sont de MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 12.

cachée durant la cavale du couple, il ne voit là qu'une trahison supplémentaire dont il réclame aussitôt vengeance. Dans un contexte très différent puisqu'il relève de la criminalité, *Mise à sac* obéit, lui aussi, à une logique interprétative et tient le monde en suspens. Ancien comptable dans une usine, Edgar (Daniel Ivernel) imagine un plan audacieux pour mettre à sac Servage, une petite ville isolée qu'il a habitée autrefois dans la montagne. À l'aide d'une équipe de truands spécialisés dans le braquage, il pénètre durant la nuit dans la bourgade assoupie et, pendant qu'il paralyse les centres vitaux, laisse les professionnels s'emparer de tout l'argent: les réserves de la banque, la recette du supermarché, les salaires de l'entreprise Murtens. Là encore, l'amour n'est pas totalement évacué (après tout, Edgar n'a monté cette opération que pour se venger de son ancien patron, par ailleurs amant de sa femme), mais il n'est qu'un prétexte à agir.

Dans un cas comme dans l'autre, vivre ne signifie pas regarder, goûter, toucher ou sentir, mais penser selon ses intérêts. Certes, un sentiment (là l'injustice, ici la colère) explique en partie le besoin d'action, mais, quelle que soit la motivation première, la sensibilité de Clément ou d'Edgar s'efface au profit d'une relation au monde qui se fonde sur la raison, ou plus précisément sur des raisons. En fait, loin de considérer leur environnement comme un lieu où s'apprécie le sensible, les deux hommes en font une réalité objective où ils peuvent exercer leur intelligence

et réaliser leur projet: pour l'un, abattre la politique gaulliste qui l'insupporte, pour l'autre, renverser les rapports de forces socioéconomiques. En donnant la priorité à ce que Deleuze nomme l'image-mouvement, Alain Cavalier active le principe action-réaction. Il nous rend spectateurs d'un univers où les gestes, les attitudes, les agissements se répondent et entrent en conflit, un univers clos (le village cerné de montagnes dans *Mise à sac*, l'île de *Combat dans l'île*, les planques de *L'Insoumis*...) dans lequel les affects se règlent en pulsions.

b) La boulimie

Parce qu'elle est justement «une pathologie du lien»⁶, une pulsion mérite notre attention: la boulimie. Alain Cavalier l'évoque une première fois dans *Un étrange voyage* (1981). Dans ce film, Pierre (Jean Rochefort), quinquagénaire installé comme restaurateur de tableaux dans la capitale, décide de suivre la voie de chemin de fer avec sa fille Amélie (Camille de Casabianca) afin de retrouver sa mère disparue lors d'un voyage sur la ligne Troyes-Paris. Imaginé à partir d'un fait divers qui avait particulièrement frappé le cinéaste, *Un étrange voyage* se présente comme un *road-movie* au cours duquel un père – séparé de sa femme depuis plusieurs années – tente de renouer les liens avec son enfant. Il faut dire que tout les sépare: l'âge, les idées, leur inscription dans le temps et dans

6 SCHASSEUR Barbara, *La boulimie, un suicide qui ne dit pas son nom*, Bruxelles, De Boek, 2008, p. 23.

l'espace. Lui, restaurateur de tableaux, est tourné vers la passé et peine à voir le réel autrement que comme une surface à réparer; elle, étudiante à Science-Po, rêve d'une société sans rapports marchands tout en se jetant sur la nourriture dès qu'elle subit une crise d'angoisse. À l'abstinence paternelle, elle répond par un surcroît de dévoration. C'est ainsi qu'elle se met à engloutir tout ce qu'elle trouve dans son réfrigérateur après qu'elle a reçu la visite de son père. Son comportement a quelque chose d'animal, non pas parce qu'elle en adopterait les manières, mais parce qu'elle partage avec lui une certaine *Weltarm* («pauvreté en monde»)⁷: absorbée par son besoin de nourriture (comme d'autres le sont par le sang ou par l'argent), elle n'a plus de contact avec ce qui l'entoure. Reprenons le commentaire de Giorgio Agamben afin d'appuyer notre démonstration:

Le statut ontologique du milieu animal peut être ainsi défini: il est *offen* (ouvert), mais non *offenbar* (dévoilé, littéralement ouvrable). L'étant, pour l'animal, est ouvert mais non accessible; il est autrement dit, ouvert dans une accessibilité et une opacité – c'est-à-dire en quelque sorte dans une non-révélation. Cette ouverture sans dévoilement définit la pauvreté en

monde de l'animal par rapport à la formation de monde qui caractérise l'humain.⁸

Aussi longtemps que dure sa boulimie, Amélie reste enfermée dans le cercle des ses préoccupations: elle avale sans goûter et se saisit de tout ce qui est à sa portée sans en éprouver de plaisir. Ses sens sont annihilés parce que la jeune femme est dans un milieu qui se refuse à elle et auquel elle-même se refuse. Certes, elle continue d'utiliser ses cinq organes (nez, yeux, langue, oreilles, peau), mais elle leur dénie toute sensibilité.

On comprend, dès lors, l'importance du voyage. La voie ferrée brise le cercle et offre une *ouverture* par laquelle Amélie peut reprendre pied dans le monde. «C'est formidable d'être dans le présent»: la parole de Pierre résume le changement qui s'opère entre le début et la fin du film. Encore faut-il ne pas réduire le présent à une simple division temporelle qui permettrait de distinguer les époques. Il est plus que cela: le vif sentiment de vivre et d'être. C'est un peu ce que ressent René (Joël Lefrançois, *Re-né*, comme le précise Alain Cavalier) quand il offre à son épouse les poids correspondant aux kilos qu'il a perdus durant son régime alimentaire. Le marché était simple au moment de la séparation: s'il voulait retrouver celle qu'il aimait, il devait lui «parler à nouveau». Sous la banalité du reproche, se cache un constat plus cruel.

7 L'homonymie (Pierre/pierre), pour fortuite qu'elle soit, fait sens. On notera, en effet, que pour HEIDDEGER, «la pierre est sans monde» (*Weltlos*). Faut-il en conclure que le personnage de Cavalier est trop préoccupé par ses tableaux anciens pour garder le contact avec le monde et les siens?

8 AGAMBEN Giorgio, *L'Ouvert, De l'homme et de l'animal*, trad. GAYRAUD Joël, Paris, Bibliothèque Rivages, 2002, p. 84.

À force de manger plus que la normale, René s'est coupé des autres; il a perdu sa sensibilité et, à l'instar d'Amélie, s'est confondu avec *l'animal*⁹. Deux scènes illustrent notre propos: celle du médecin au cours de laquelle l'homme de science palpe les chairs boursoufflées et insensibles de son patient; celle de la pesée pendant laquelle le fermier demande à son ami de monter sur la balance réservée d'ordinaire aux animaux ou aux aliments pour bétail. À nouveau, Alain Cavalier établit un parallèle entre la glotonnerie et une insuffisance d'être-au-monde, comme si le gloton ne vivait plus que dans une relation exclusive qui l'emprisonne. Les gros plans sur René sont-ils là pour le signifier? En pointant sa caméra sur le visage de l'acteur, le cinéaste l'enferme, l'étouffe et le contraint; il montre combien la proximité glotonne interdit les échanges sensibles avec le milieu. Le néant, dont le suicide mimé par René n'est qu'une variation fictionnelle, n'est dès lors plus très loin.

2 – Un double retrait

Face à une telle menace – à la fois ontologique et cinématographique – Cavalier va réagir. Rompant avec le couple action-réaction tel que nous l'avons évoqué plus haut, il impose à son

9 Insistons à nouveau: nous ne comparons pas – ce serait stupide et malséant ! – René à un animal en tant que créature vivante, mais nous établissons un rapport entre l'homme et le monde. En le confondant avec l'animal, nous évoquons la *Weltarm*, la «pauvreté en monde».

cinéma d'investir la vie sensible. Alors que, naguère, il choisissait de s'adresser, en priorité, à l'intelligence du spectateur et ses capteurs sensori-moteurs, il vise dorénavant *ses sens*. Sa démarche rappelle celle à laquelle Merleau-Ponty invitait le lecteur dans *L'Œil et l'Esprit*:

Il faut que la pensée de science – pensée de survol, pensée de l'objet en général, se replace dans un «il y a» préalable, dans le site, sur le sol du monde sensible et du monde ouvert tel qu'ils sont dans notre vie, pour notre corps, non pas ce corps possible dont il est loisir de soutenir qu'il est une machine à information, mais ce corps actuel [...], la sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et sous mes actes.¹⁰

Si le principe est simple, la réalité est plus retorse car quiconque veut retrouver le plaisir conscient de voir, regarder, écouter, toucher, goûter, doit trouver la juste mesure. Cela implique deux mouvements complémentaires: d'une part, se mettre en *retrait* du monde, d'autre part sortir de soi-même.

a) Le retrait / la retraite

Pour justifier le premier mouvement, il suffit de relire Aristote et les commentaires éclairants de Bernard Stiegler: «Le milieu, parce qu'il est ce qu'il y a de plus proche, est ce qui est *structurellement oublié*»¹¹. Il échappe aux individus. Amélie et

10 MERLEAU-PONTY Maurice, *op. cit.*, p. 13.

11 STIEGLER Bernard, *Passer à l'acte*, Paris, Galilée, 2003, p. 32.

René oublie leur environnement aussi longtemps qu'ils sont occupés à leur travail de manducation et à la dévotion compulsive du monde. Ils sont, pour reprendre les mots du Stagirite, semblables aux «animaux aquatiques [...] qui ne s'aperçoivent pas qu'un corps mouillé touche un autre corps mouillé»¹². D'où la nécessité, pour eux, de s'extraire, d'agir comme des poissons volants s'ils veulent redécouvrir le monde qui les entoure. L'image que nous reprenons à Bernard Stiegler est une façon de souligner le mouvement qui ouvre à la vie sensible. D'autres images, d'autres mots sont possibles: repli, pas de côté. Mais, à vrai dire, peu importe car, derrière tous ces termes, se trouve la seule manière de laisser les choses advenir. Le sensible, rappelle Emanuele Coccia dans *La Vie sensible*, «ne coïncide pas avec le réel parce que le monde en tant que tel n'est pas sensible en soi, il a besoin de devenir sensible». Plus loin, le philosophe ajoute: «En laissant l'objet agir immédiatement sur le sujet, on n'obtient [...] aucune sensation. [...] Il faut avant toute chose que l'objet réel, le monde, la *Chose* devienne phénomène, et que le phénomène rencontre nos organes perceptifs»¹³. Ainsi, en suivant la voie ferrée dans *Un étrange voyage*, le père et la fille instaurent-ils un écart avec leur quotidien et, par conséquent,

redécouvrent les charmes du présent. Thérèse (Catherine Mouchet), dans le film éponyme de 1986, trouve un moyen plus drastique puisqu'elle décide de prononcer ses vœux. Certes, elle entre dans le couvent pour se consacrer à Dieu, mais ce n'est pas tant l'expérience mystique qui intéresse le cinéaste que le passage à l'acte de la jeune carmélite. En s'extrayant de la société à l'instar de l'assassin Pranzani dont elle tente de sauver l'âme par ses prières, Thérèse suspend l'ordinaire du monde, condition indispensable pour vivre plus intensément son engagement. Il ne s'agit pas de nier la réalité de ce qui est dehors – d'ailleurs les visites régulières du père, du médecin ou du prêtre montreraient l'inanité d'une telle proposition – mais de prendre *l'absence du monde* comme un *défaut qu'il faut*¹⁴. «J'te manque, hein?» souffle le livreur à son ex-fiancée Aimée, devenue religieuse. La taquinerie à laquelle il se livre et la réaction mi-indignée, mi-amusée de la sœur valent commentaire: alors qu'il considère la retraite de la nonne sur un mode déceptif, elle, au contraire, la voit (et Thérèse pareillement) comme un moyen de donner un sens, ou mieux des *sens*, à sa vie. Enfermée dans le monastère, loin de tout ce qui faisait son quotidien, elle éprouve plus violemment la présence de *l'hic et nunc* et de l'amour. Pour Cavalier, Jésus n'est pas seulement un dieu qu'elle honore, mais un jeune homme («un bien-aimé») auquel elle s'offre passionnément et dont le nom avive la réalité.

12 ARISTOTE, *De l'âme*, trad. BARBOTIN E., Paris, Gallimard, 1988, Livre 2, 11, 423.b.

13 COCCIA Emanuele, *La Vie sensible*, Paris, Bibliothèque Rivages, 2010, p. 23 et 24.

14 L'expression appartient à STIEGLER Bernard.

b) Arrachement de Narcisse¹⁵

Un problème reste cependant en suspens: si se mettre en retrait du monde est une condition nécessaire, elle n'est pas suffisante, il faut également s'arracher à soi-même ou si le terme paraît trop fort, sortir de soi-même. Emanuele Coccia parle d'*ex-tase*, en prenant soin, évidemment, de redonner au mot son sens d'origine:

L'esprit des vivants existe avant tout *hors d'eux*, dans les *media* où ils ont su le transformer en matière sensible. L'homme et tous les animaux ne vivent pas plus en eux-mêmes et dans leur corps qu'ils ne vivent spirituellement hors d'eux, non pas dans les choses, mais dans les *media* qui accueillent les sensibles et les intentions «intérieures». L'esprit est toujours extase avant même de se constituer comme intériorité.¹⁶

Autrement dit, la rencontre n'est possible que si, après avoir établi un écart avec le monde, le sujet sort de son égocentrisme. Le récit de Narcisse, figure tutélaire de l'œuvre d'Alain Cavalier, ne peut-il pas se lire ainsi? Le drame de l'enfant de Liriopée provient d'une double difficulté: se séparer des eaux miroitantes qui le retiennent et se démarquer de lui-même. Incapable

de s'individualiser, il fait de son environnement un prolongement naturel de son corps au risque de ne plus rien sentir. Il ne réussit ni à se mettre en retrait des choses, afin de les laisser devenir sensibles, ni à aller à la rencontre d'un «alter sans ego»¹⁷. *Ce répondeur ne prend pas de messages* propose une solution. Dans ce film qui a marqué un tournant considérable dans la carrière du cinéaste, le spectateur découvre en effet un inconnu (derrière nous devinons le réalisateur lui-même) à ce point désespéré qu'il décide de s'enfermer définitivement chez lui dans le seul but de se plonger dans l'obscurité. «Un fondu au noir», voilà comment Cavalier résumait son projet. Largement autobiographique (puisque le réalisateur évoquait la dépression qui le gagna à la suite de la mort accidentelle de sa femme), *Ce répondeur ne prend pas de messages* risquait de sombrer dans l'imagerie narcissique. Pourtant, Alain Cavalier échappe à ce reproche pour la simple raison qu'il refuse, non seulement de se nommer, mais également d'exposer son visage. Au rebours de Narcisse qui regardait fasciné ses propres traits, il ne cesse de cacher les siens derrière un bandage. Les cacher? Peut-être. Mais nous

15 Pour cette partie, nous nous appuyons sur une communication («Alain Cavalier, un Narcisse sans visage») que nous avons donnée à Boulogne-sur-Mer dans le cadre d'un symposium consacré à la figure de Narcisse.

16 COCCIA Emanuele, *op. cit.*, p. 71.

17 L'expérience du miroir était pourtant la première étape d'une rencontre avec le monde sensible. «Dans le miroir, le sujet ne devient pas objet pour lui-même, mais il se transforme en quelque chose de purement sensible, quelque chose dont la seule propriété est d'être sensible, un pure image sans corps ni conscience» (COCCIA, *op. cit.*, p. 29).

pouvons imaginer d'autres raisons: une opération chirurgicale... une maladie... la plaie sanguinolente d'une chair écorchée. Quelle que soit l'hypothèse, le choix du bandage n'est pas anodin car il fait du visage une question.

Souvenons-nous que le sentiment du visage est, selon les mots de David Le Breton, «l'objet d'une construction [...] déterminé par le statut socialement accordé à la personne». L'auteur de *Des Visages* est encore plus précis quand il ajoute que «loin d'isoler l'homme de ses semblables ou de la nature, le corps est poreux, en prise sur le monde. Pendant des siècles, il est impossible de mettre cette chair à nu en la démembrant pour voir quels organes la composent et quelle vie elle abrite [...]. La définition moderne du corps implique un triple retrait: l'homme est coupé des autres (structure individualiste), coupé de lui-même (dualisme homme-corps) et coupé du cosmos (devenu simple «milieu» de l'homme). Le corps est un reste. Mais ce reste donne son visage à l'individu»¹⁸. En utilisant un bandage, Alain Cavalier, non seulement empêche la confusion à laquelle sacrifie Narcisse, mais il revient à ce qui est l'origine du visage: l'arrachement à la totalité. Mieux, il ne se laisse pas absorber dans un tout sans limite¹⁹, même s'il doit pour cela avoir

le visage couturé. D'ailleurs, la suite de la filmographie semble confirmer ce que nous avançons. Par deux fois, en effet, Alain Cavalier montre ses chairs meurtries. Certes, il existe une justification médicale à ces plaies (un cancer, une opération esthétique), mais, au-delà de ces explications presque trop banales, il y a une autre raison plus profonde: l'affirmation d'une singularité. Les cicatrices sont les signes fascinants d'une ablation et d'un retrait; elles rappellent le travail du chirurgien qui enlève la peau et le travail du filmeur qui se coupe volontairement de son environnement. Ce dernier n'avoue-t-il pas dans *Pater* (2011) qu'il craint de ressembler à son père? En recourant au lifting pour ôter le surplus de peau qui le confond avec la figure paternelle, Alain Cavalier tente d'échapper à ce que René Girard appelle le «double monstrueux». Il se tranche et se retranche. *Ce répondeur ne prend pas de messages* constitue donc une étape indispensable dans le cheminement de l'artiste puisqu'il accomplit le mouvement commencé avec les films précédents, *Le Plein de super* (1976), *Martin et Léa* (1979). Il parachève la stratégie du repli: alors que les précédents opus ouvraient un espace pour que les choses deviennent

le projet, dans l'idée que j'en avais et il en reste toujours quelque chose pour le spectateur, bien que j'aie au tournage complètement inversé le sens en lui faisant faire du feu donc refabriquer de la lumière», «*Ce répondeur ne prend pas de messages: l'autobiographie en direct*», *Jeune cinéma*, n°224, avril 1993, p. 13.

18 LE BRETON David, *Des Visages, essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 1992, p. 24-25.

19 Ce tout sans limite peut aussi désigner le suicide. «Quand j'ai imaginé le final du film, il était évident que l'homme se tirait une balle dans la tête; c'était compris dans

phénomènes, il encourage l'individu à s'*extasier* pour aller à la rencontre d'une vie sensible. Et cette invitation s'adresse à Cavalier en premier lieu.

3 – Une adhésion renouvelée

Dans cette réflexion générale sur le monde sensible, le cinéaste a trouvé maintenant sa place; contrairement à ses confrères qui s'absentent de leur film, il décide de rester à la lisière de l'image, ni trop loin pour ne pas réduire l'espace filmique à une *cosa mentale*, ni trop près pour ne pas donner l'impression de phagocyter le réel. Cette position est d'autant plus facile à tenir que la technique a évolué et que l'usage de la petite caméra numérique permet de se défaire d'une technique parfois trop encombrante. L'opérateur lourdement équipé a laissé dorénavant la place au filmeur, ou plus exactement au corps du filmeur. Le changement de vocabulaire – *filmeur* en lieu et place de *réalisateur* – n'est pas anecdotique: il accompagne un éveil des sens.

Deux d'entre eux sont sollicités d'une manière inhabituelle: l'ouïe et le toucher. Sans doute, la première n'est-elle pas ignorée des cinéastes, comme le prouvent de nombreux travaux universitaires ou critiques sur la bande-son. Mais, comme le souligne Michel Chion, ils le font en pratiquant un voco-centrisme²⁰ destructeur et en oubliant la

matérialité de la voix²¹. Alain Cavalier s'inscrit dans une autre logique. Dans *Libera me* (1993), qui est censé raconter la vie des petites gens dans une dictature, il n'hésite pas à supprimer toute parole, afin de n'enregistrer que les bruits: le choc des corps qui s'assoient ou tombent, le crissement d'une plume sur le papier avant une exécution, le frottement d'un couvercle sur du bois de cercueil, etc. Il ne s'agit plus de voir le quotidien d'une population en proie à la peur et à la révolte, mais de ressentir le poids des choses et la consistance des événements. Au rebours des fictions qui réduisent le monde à un espace où s'agitent quelques ombres, *Libera me* lui redonne à la fois une présence et une opacité.

Le travail sur la voix relève d'une même volonté. Reprenons les mots d'Alain Cavalier quand on l'interroge sur sa position: «Je pense que j'améliore le rapport avec la personne que je filme. Mais je pense que j'améliore aussi mon rapport avec la troisième personne qui est le spectateur. Entre le filmeur, le filmé et le spectateur, il y a une circulation. Le spectateur sait qui est derrière la caméra: ce n'est pas quelqu'un d'abstrait. D'ailleurs cela fait un subjectif très particulier quand vous

humain, dans sa conduite et ses réactions quotidiennes, l'est aussi.»

21 CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1993 (2^{ème} édition), p. 16: «La voix est d'ailleurs là pour être oubliée dans sa matérialité, et c'est à ce prix qu'elle remplit son office premier.»

20 CHION Michel, *L'Audio-vision*, Paris, Nathan, 1990, p. 10: «Mais si le son au cinéma est voco- et verbo-centriste, c'est que l'être

tenez une caméra et que vous parlez; c'est la plus extraordinaire voix *off* subjective. Le spectateur ne s'y trompe pas.»²² En chuchotant dans le micro pendant qu'il filme, Alain Cavalier crée un effet d'appel incomparable qui donne au spectateur un sentiment de proximité jusqu'alors inconnu. Le murmure oblige à tendre l'oreille, à se rapprocher, sinon physiquement, du moins émotionnellement. La communion entre celui qui se tient devant l'objectif, celui qui filme et celui qui regarde depuis la salle de cinéma n'est plus seulement intellectuelle, elle est quasiment charnelle.

Le toucher prolonge cette impression. Alain Cavalier n'introduit-il pas régulièrement une main dans le champ, pour saisir un objet et organiser le plan? Tandis qu'il interroge les ouvrières qui constituent ses *24 portraits* (1987-1991), il n'hésite pas à prendre un fer à repasser (*La Repasseuse*), à poser une paire de chaussures sur la table (*La Cordonnière*) ou à tourner le mannequin de la corsetière. Ici, comme dans la suite de son travail, il ne se contente pas de regarder le réel, il l'écoute et le touche. Parce qu'il est myope au point de se sentir parfois repoussé par l'optique, il va au plus près possible de ce qu'il filme et recherche le contact des objets. «Même aveugle je filmerai», confie-t-il, après la sortie du *Filmeur* (2005), dans une émission de France-culture du 16 septembre 2005, avant

d'ajouter: «Je me suis posé la question. Ça n'empêche absolument pas de continuer à tourner. Même aveugle et sourd. Il faut garder le toucher... le toucher, ça ne se perd pas.» Si la pulsion scopique anime tout cinéaste, Cavalier y adjoint donc une pulsion haptique qui passe certes par la peau mais également par le regard. D'où ces plans-contact dont Amanda Robles décrit parfaitement la nécessité:

Il est ainsi une variété de plan-contact récurrente dans toute l'œuvre de Cavalier [...]: le *plan-contact ouvrant* qui cherche à franchir cette distance interdite en allant explorer ce qu'il y a derrière, dessous et même à l'intérieur de l'image filmée. Le plan s'ouvre, image magique, à double-fond, qui laisse apercevoir une nouvelle image: jamais le plan-ouvrant n'aboutit sur le vide; il est toujours utilisé et savamment mis en scène pour susciter émoi et surprise chez le spectateur qui découvre l'enchevêtrement du réel.²³

Partant de là, l'image n'est plus réductible à la figure. Elle se fait matière sensible, chaire palpable. Elle ne vaut pas tant pour ce qu'elle dit que pour ce qu'elle suscite comme sensations mêlées. C'est la raison pour laquelle Alain Cavalier peut commencer *La Rencontre* (1996) – au titre si éloquent ! – par le plan d'une substance grise, granuleuse, visqueuse, presque palpitante; il ne s'intéresse pas à l'anecdote, mais à ce qui se passe entre lui et ce qu'il filme;

22 LEMARIÉ Yannick, MIKLES Laëtitia, «Alain Cavalier, un autoportrait en cachette», *Po-sitif*, n°481, mars 2001, p. 86.

23 ROBLES Amanda, *op. cit.*, p. 41.

il ne guette pas l'événement, mais la sensation. De la même façon, dans *Irène* (2009), il ne s'arrête pas à l'image que le miroir lui renvoie; il renoue plutôt, au-delà de la surface réfléchissante, avec son épouse défunte et s'émeut de cette étoffe légère dont sont faits nos rêves et la morte. Dans un cas comme dans l'autre, il retrouve le geste des peintres qui tentent de libérer la figure de l'impératif narratif afin de produire des sensations

plutôt que des discours. Alors que le *regard-visuel* cherche des probabilités intelligibles, l'haptique (conjointement le visible, l'audible et le tactile) établit des correspondances sensibles, un monde où le plus important n'est pas ce qu'on comprend mais ce qu'on ressent, où l'image offerte au spectateur résulte moins d'une construction intellectuelle que d'une synesthésie partagée.