



A nos amours

de Maurice Pialat

Fiche technique

France - 1983 - 1h42

Couleur

Réalisateur :

Maurice Pialat

Scénario :

Arlette Langmann

Maurice Pialat

Montage :

Yann Dedet

Musique :

Klaus Nomy

Interprètes :

Sandrine Bonnaire

(Suzanne)

Dominique Besnehard

(Robert)

Maurice Pialat

(Le père)

Evelyne Ker

(La mère)

Anne-Sophie Maillé

(Anne)

Christophe Odent

(Michel)



Résumé

Suzanne, seize ans, vit inconfortablement son éveil à la sexualité. Elle repousse Luc, le garçon qui l'aime, sans bien s'expliquer ni lui dire pourquoi, et se donne à des amants de rencontre. A la maison, de violentes scènes opposent son père et sa mère et elle se trouve elle-même souvent en conflit aigu avec sa mère tandis que son frère, Robert, joue malgré lui le rôle d'arbitre. Un beau jour, le père quitte la famille car il ne supporte plus cette vie infernale...

Critique

Je me rappelle encore le temps où nous nous battions pour faire connaître **L'enfance nue...** Depuis, Pialat a été «découvert» par les médias, et son dernier film a bénéficié d'une promotion plus que flatteuse, adonnée, même, d'un parfum polémique. Pialat n'a pas vraiment cessé, d'ailleurs, d'être un marginal ; ni ses films d'être aimés ou détestés par le même genre de personnes. Si, depuis 1967, mes amis et moi le considérons comme l'un des grands cinéastes français, c'est peut-être - réflexion faite, et réexamen de l'œuvre - parce que tout au long de ses films, il réali-

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

se une sorte de synthèse maladroite, instinctive, au coup par coup, entre tradition et nouveauté. A condition d'affiner une appellation aussi commode qu'imprécise - la «tradition», ce serait le croquis populiste, un certain type d'acteurs utilisés d'une certaine façon, dans leur registre traditionnel - la «nouveauté», ce serait une certaine sorte de cinéma-vérité, une manière d'utiliser une technique plus récente (la caméra avec son synchrone hors studio, l'outil de la télé en direct, de Marker, Rouch, Ruspoli, Leacock)... donc d'improviser, de psychanalyser les personnages. Avec la complication suivante - pour se confier, pour parler à la première personne, il n'hésite pas à privilégier la méthode traditionnelle, cherche à faire interpréter les personnages les plus proches de lui - soit par lui-même, comme ici, soit par Yanne ou Deschamps - dans le registre traditionnel de la comédie filmée. On dirait que l'entrelacs spontané des deux registres, cette sorte de dialectique sauvage, se révèle dans **A nos amours** par la place de Pialat par rapport à la caméra : le style est plus «traditionnel» quand il est devant.

Avec, bien sûr, aussitôt, la réfutation : il arrive à Pialat de faire jouer en «cinéma-vérité» les acteurs traditionnels qui interprètent le personnage qui est lui (d'où, probablement, les conflits avec lesdits interprètes, la rébellion de Yanne pour **Nous ne veillerons pas...**) et dans **A nos amours**, le stupéfiant psychodrame final, quand, au cours d'un repas commencé comme du Duvivier, la situation dérape, et Evelyne Ker, la mère, gifle Pialat, le père, de façon parfaitement cohérente, comme une actrice excédée peut aussi gifler son metteur en scène. Pialat aime à rappeler, dans ses interviews, la spontanéité de cette scène-là : sans me vanter, je pense que je l'aurais perçue.

Reste ce dont il faut bien parler, parce que cela a fait parler, le côté, disons, Cayatte, les «problèmes». La condition

d'une adolescente aujourd'hui, face à la dérive des valeurs. La baise, quelle horreur, pour le seul plaisir, et l'insatisfaction que cela procure. L'absence des parents, la connerie des conseillers de la gauche respectable (on pourrait aussi bien y mettre, si nécessaire, un personnage plus gauchiste et aussi con). Bref, le croquis sociologique et son environnement idéologique expliqué. C'est ce qu'il y a de plus faible dans le film - faible dans la mesure où ça n'a vraiment pas grande importance (le tourment sentimental de Suzanne n'implique, bien sûr, pas plus d'éventuelle solution positive que mettons, celui de Mademoiselle Oyu et de sa soeur Shinzu dans le film de Mizogushi). C'est peut-être, d'ailleurs, parce que le sujet abordé est plus profondément existentiel (comme, dans **La gueule ouverte**, la mort) que l'environnement daté a moins d'importance dramatique (même s'il est très exact). Cet environnement avait, bien sûr, plus de poids dans **Loulou**, et surtout dans **Passe ton bac d'abord**.

On aura compris, de toute façon, que parmi les films de Pialat, celui-ci est l'un des plus centrés sur l'observation passionnée, scrutatrice jusqu'à l'impudeur, d'un personnage-acteur exceptionnel, la jeune interprète de Suzanne, Sandrine Bonnaire.

Paul-Louis Thirard
Positif n°275 - Janvier 1984

Figure de proue vêtue d'une tunique de plage à la grecque, Sandrine Bonnaire se retourne vers le spectateur à la fin du générique et lui jette un regard décidé, annonçant qu'elle va imposer sa loi pendant tout le film. Ni ange exterminateur, ni héros initiateur comme celui de **Théorème**, ni force dissolvante comme la Nana de Zola, elle ne fait qu'affirmer avec rigueur et détermination son quant-à-soi et sa fière solitude. Si elle fut

comme le dit Pialat, une véritable "locomotive" pendant le tournage, c'est qu'elle a une extraordinaire capacité à être là pour la caméra. Le rôle de Suzanne est taillé à sa mesure. Ce personnage vire sa *cuti*, entre les quatre cents coups et un beau mariage, pendant quelques mois qui durent une éternité. Sa métamorphose n'apparaît jamais tératologique ou comique. On ne voit point une lycéenne maquillée soudain en étudiante. L'explosion est naturelle et grave. Suzanne ose vivre avec une facilité déconcertante, même si cet affranchissement et sa façon de badiner avec l'amour, lui valent quelques moments d'amertume et de déréliction (quand elle pleure fugitivement dans son triste lit de colonie ou sous une pluie battante dans un abri-bus). Bresson attend un gain spirituel à utiliser Florence Delay, Anne Wiazemsky ou Caroline Lang. Rohmer a besoin d'un certain typage de classe, plutôt bourgeois, pour les acides et troubles menées de ses collectionneuses très littéraires. Pialat préfère la pugnace santé des milieux modestes. Sandrine Bonnaire a une suffisante vitalité physique pour réagir positivement à l'univers du cinéaste et affronter les vieux démons de celui-ci. Suzanne est là, mais elle n'est «avec personne» selon son expression, refusant de choisir son camp à l'intérieur de la famille ou entre deux familles, et d'entrer dans l'archaïque jeu pronominal des alliances : elle ne dit jamais "nous" ou "on" (à la différence du frère qui fait corps avec la mère), mais uniquement "je". Hors circuit, jamais branchée sur la démence des familles et des amours orageuses, elle est au-delà, déliée de ce contexte par son instinct subjuguant, comme si tout lui était possible et permis devant la caméra et pour elle seule, comme si l'absolu du cinéma était l'unique échappée loin des mauvais rêves.

Pialat se méfie spontanément de l'épate et des effets brillants. Il préfère le gros œil et la perception moyenne à la façon

de Buñuel, de Guitry, de Pagnol (voir ses déclarations dans le n°57 de *Cinématographe*, et l'article de Pierre Juvet). Dans **A nos amours**, Luc, l'amant malheureux, fait des études de nu à l'école de dessin. Le pathétique manque d'énergie de ce personnage (comme s'il était asphyxié par la platitude de son effort artistique), indique un choix du cinéaste, qui voit dans la tentation du Beau, un sérieux risque d'académisme. Au nu esthétisant de l'école dont il n'a que faire, Pialat oppose une mise à nu qui se rapproche de la leçon d'anatomie. Sa sensibilité que l'on dit d'écorché, ne peut se satisfaire que d'un dépiautement à vif des corps, révélés soudain dans leur être, comme les deux souliers célèbres de Van Gogh. Ce naturalisme supérieur est impudique par principe. Ainsi la forte scène du retour de Suzanne (lointaine et neuve descendante de **La femme du boulanger**) où un maquillage rapide ne suffit pas à effacer les traces du garçon sur son visage : malgré sa bouche agrandie et un suçon mal dissimulé à la lisière du pull, elle vient manger un sandwich à la barbe de celui qui n'est que son père (comme il dit). Suzanne exhibe placidement l'insolence majeure de sa chair irritée et triomphante.

Le prix de ce dépouillement est la nécessité de centrer sur l'essentiel en laissant là toute velléité de travelling et même de construction (par le découpage des plans) d'un espace repérable. La mise en scène s'exerce exclusivement, par réduction et restriction, à la réussite de plans raréfiés qui sont aussi des moments purs. Aucun effet secondaire et gratuit ne vient détourner l'attention ou diluer l'énergie des chocs. Ne donnant jamais l'impression d'en faire trop ou pas assez, Pialat trouve une mesure appropriée, comme le fourreur qu'il interprète et qui sait couper juste et faire tomber droit. Cette exactitude fonctionnelle est fondée sur un agencement imperceptible : une façon de cadrer à point, d'éclairer le personnage

qui écoute, de diriger les regards. Les plans, qui ne sont pas articulés organiquement, entretiennent des liens subtils et étranges. Tout cela produit un rythme personnel et préserve des intensités maximales, si bien que le réel, dans ce cinéma, saute à la tête du spectateur, comme à celle d'un nouveau-né criard, égaré et sans repère.

Une fois de plus, Pialat est inspiré par une veine explicitement autobiographique, bien différente du mode épique de Kazan ou du récit d'enfance nostalgique de Claude Berri. L'inférieur règlement de compte a son origine dans un roman familial par essence équivoque ("*Je m'étais mis dans la tête que j'avais eu une enfance malheureuse. En fait, elle l'avait peut-être été...*", *Cinématographe*, n°47). Quoi qu'il en soit du ressentiment de ce fils unique, qui a connu une impression d'abandon, du fait de parents toujours un peu malades et absents (un père en faillite, puis chauffeur chez Banania, puis marchand de journaux), une série de thèmes indélébiles issus d'une blessure ancienne, constituent un stock symbolique invariant pour ce cinéaste râleur. La mise en scène ne connaît que l'espace exécré de la famille. Le reste n'a pas à être spécifié : c'est en soi l'ailleurs et le grand air où se ressourcent Suzanne. Pialat a l'immense qualité de savoir où est le pire et ce qu'il faut fuir à tout prix, jusqu'à s'y enfermer paradoxalement, non par complaisance, mais pour une mise en garde et une catharsis plus radicales. Ce lieu de référence est l'appartement-atelier de la famille piégée dans sa panoplie d'objets petits-bourgeois qui suent l'ennui et la tristesse. En proie à sa dépression mortifère, la mère crie que sa fille est un monstre, comme la mère de Bardamu ou les personnages féminins encore plus hystériques de Tony Duvert. Toute son obsession la porte vers les idées noires et l'interdiction universelle. Elle se tue au travail en fumant des gitanes et va nettoyer la tombe de grand-père pour se distraire,

accompagnée dans son pathos par le frère, qui zézaye et jure de protéger sa "moman". Installée au cœur de ce cercle de famille psychopathe, la caméra enregistre le mécanisme masochiste et pervers d'un effrayant gâchis. (...)

Jean-Claude Bonnet

Cinématographe n°94 - Novembre 1983

Le réalisateur

Appartenant à la même génération que les cinéastes de la nouvelle vague, ce n'est qu'en 1969 que Maurice Pialat réalise son premier long métrage, **L'enfance nue** (dont Truffaut favorisa d'ailleurs la sortie). Comme les cinéastes de la nouvelle vague, Pialat admire Jean Renoir, et il est certain qu'il existe une parenté entre Renoir et Pialat, de même qu'il en existe une entre **L'enfance nue** et **Les 400 Coups** ; mais Pialat déclare par ailleurs détester le cinéma de Godard, et affirme que **À bout de souffle** le fait «mourir de rire». On voit la difficulté qu'il y a à étiqueter Pialat et à le rattacher à telle ou telle tendance du cinéma français. Comme tous les grands créateurs (Renoir, Eustache, Bresson), il est inclassable, et son œuvre ne saurait se réduire aux limites d'un genre.

Avant d'aborder la réalisation de longs-métrages, Pialat a, tour à tour, été peintre (élève aux Arts déco et aux Beaux-Arts), acteur de théâtre (Jules César en 1955) et de cinéma (il est l'inspecteur dans **Que la bête meure** de Chabrol en 1969). Il a aussi réalisé des courts-métrages documentaires (**Istanbul**, 1963 ; **Chroniques de France**, 1966 ; **Villages d'enfants**, 1969). Depuis 1969, il a réalisé sept longs-métrages et un feuilleton pour la télévision (**La maison des bois**, 1971).

Dans ses films, Pialat se fait le cinéaste des sentiments crus et exacerbés. Loin de toute métaphore, de tout psychologisme artificiel, il filme la réalité de façon impudique, ce qui confère à son œuvre une violence morale éprouvante.

L'enfance nue (1969) «donne à voir» avec une authenticité que renforce l'utilisation d'acteurs non professionnels l'histoire d'un enfant de l'assistance publique, ballotté de famille en famille, tour à tour accepté et rejeté. Pialat refuse le misérabilisme et le pathétisme faciles ; il ne juge pas, à l'instar de Jean Renoir dans **La règle du jeu**, il pense que «tout le monde a ses raisons».

L'enfance nue montre la solitude d'un enfant et la cruauté inconsciente des adultes, mais aussi celle de l'enfant (qui torture et tue un chat), ses mensonges, sa malhonnêteté. Chez Pialat, personne n'est bon, personne n'est méchant : tout le monde souffre, se cherche et se déchire, sauf pendant quelques rares instants privilégiés (ainsi les regards de complicité entre l'enfant et la grand-mère), instants ténus que Pialat sait admirablement saisir. **La maison des bois**, à travers l'histoire d'un petit garçon confié à une famille de forestiers durant la guerre de 1914 et dont les parents se désintéressent, montre la violence et la tendresse qui unissent quelques personnages, et privilégie le regard à la fois sensible et cruel du petit garçon.

Dans **Nous ne vieillirons pas ensemble** (1972), que Pialat tourne d'après son roman homonyme, il utilise des acteurs professionnels, Marlène Jobert et Jean Yanne, mais crée avec eux des rapports si tendus que la personnalité de chacun ressort et qu'il les filme «au naturel» comme s'ils étaient des amateurs. Durant deux heures, Pialat montre l'agonie d'un couple : violences, ruptures, retours, séparation. À la veulerie et à la goujaterie du personnage que joue Jean Yanne au début du film répond son désespoir de la fin, lorsqu'il se retrouve seul ; et tout le cinéma

de Pialat est là : dans cette indécision des êtres, dans cette difficulté qu'ils éprouvent à se connaître eux-mêmes et à trouver un équilibre. **La gueule ouverte** (1973) montre, en de longs et insupportables plans-séquences, l'agonie d'une femme, et les réactions de son mari, de son fils et de sa belle-fille tandis qu'elle agonise : la vie de chacun continue comme avant, avec les mêmes mesquineries, la même incompréhension. La mort d'un être «cher» ne peut interrompre les préoccupations de chacun. Pialat parle ainsi de son film : «Je parlerai vraiment de la mort de façon scandaleuse. On dira : "Toi tu meurs, moi je vis." Aujourd'hui la crudité est nécessaire.» En 1979 sort **Passe ton bac d'abord**. Il s'agit de la vie d'un groupe d'adolescents vivant au milieu des années 1970 dans le Nord de la France. Le désarroi et le manque de sûreté de toute une génération y sont peints sans les facilités ni les complaisances attendries d'un Pascal Thomas. Pialat filme la réalité telle qu'il la perçoit : ses personnages sont englués dans la médiocrité, la solitude, la tristesse. On n'est pas loin du désespoir absolu et du réalisme misérable d'un Céline. **Loulou** sort en 1980. Pialat y dirige Isabelle Huppert et Gérard Depardieu, qui y donne libre cours à son naturel. Là encore, des êtres se cherchent, s'aiment, se quittent, sans parvenir à la sérénité ni à la stabilité. En 1983, avec **À nos amours**, Pialat est enfin reconnu par la critique unanime et le public à son tour commence à le découvrir. Pourtant ce film, histoire d'une adolescente mal à l'aise dans la vie et dans son foyer, que le père (interprété par Pialat lui-même) vient de quitter, est aussi rigoureux, aussi peu complaisant que ses films antérieurs. Après **Police** (1985), Pialat obtient en 1987 la palme d'or du festival de Cannes pour **Sous le soleil de Satan**, d'après Bernanos, avec Sandrine Bonnaire et Gérard Depardieu. Son **Van Gogh** (1991), avec Jacques Dutronc, se caracté-

térise par une forme des plus libres, juxtaposant les scènes sans souci de continuité, privilégiant l'impact émotionnel à la logique narrative.

Pialat a atteint le premier rang des cinéastes de sa génération (au même titre que Jean Eustache, qui appartient à la même famille de cinéastes). La thématique de ses films - solitude, malaise, incompréhension, incertitude - est très cohérente, et l'on retrouve d'une œuvre à l'autre ses personnages instables, perpétuellement en quête d'eux-mêmes, qui se débattent dans l'obscurité et dans l'indécision, oscillant entre le bien et le mal, entre la quête et le rejet de l'autre, la complicité et l'incompréhension, la douceur et la violence. Pialat ne peint pas l'«être», il peint le «passage», les sentiments toujours hésitants - et toujours violents - d'individus déchirés.

Encyclopædia Universalis 1999

Filmographie

L'enfance nue	1969
La maison des bois	1971
Nous ne vieillirons pas ensemble	1972
La gueule ouverte	1973
Passe ton bac d'abord	1979
Loulou	1980
À nos amours	1983
Police	1985
Sous le soleil de Satan	1987
Van Gogh	1991

Documents disponibles au France

Positif n°275 - Janvier 1984
Cinématographe n°94 - Novembre 1983
Cinéma 83 n°300
Cahiers du Cinéma n°354
Articles de presse