

Itinéraires

Itinéraires

Littérature, textes, cultures

2009-4 | 2009

Pour une histoire de l'intime et de ses variations

Alain Cavalier : le filmeur, la caméra et le spectateur

Jean-Louis Jeannelle



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/1282>

DOI : 10.4000/itineraires.1282

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2009

Pagination : 175-191

ISBN : 978-2-296-10791-5

ISSN : 2100-1340

Référence électronique

Jean-Louis Jeannelle, « Alain Cavalier : le filmeur, la caméra et le spectateur », *Itinéraires* [En ligne], 2009-4 | 2009, mis en ligne le 05 septembre 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/1282> ; DOI : 10.4000/itineraires.1282

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.



Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Alain Cavalier : le filmeur, la caméra et le spectateur

Jean-Louis Jeannelle

NOTE DE L'ÉDITEUR

Paris, février-mai 2009. Les images ici présentées ont été extraites par le réalisateur à des fins d'illustration. Tous droits réservés.

- 1 *En février 2007, paraissait en DVD « L'intégrale autobiographique d'Alain Cavalier ». Si La Rencontre (1996) et Le Filmeur (2005) forment une véritable unité par leur genre, celui du journal filmé, mais aussi par leurs thèmes, à savoir l'intimité d'un couple où se mêlent désir, manies et drames ordinaires, Ce répondeur ne prend pas de messages (1978), réalisé près de vingt ans plus tôt, se présente plutôt comme une étrange autofiction, le montage alterné de deux séries, l'une fictionnelle et la seconde personnelle : un homme, dont la tête est entièrement cachée par un bandage, vide son appartement et le repeint en noir, alors qu'une voix off évoque les paroles, les lettres ou les événements de la vie d'une femme s'adressant à l'homme qu'elle aime. Elle semble avoir disparu dans un accident de la route.*
- 2 *L'œuvre autobiographique d'Alain Cavalier ne se limite pas à cette trilogie : l'entretien qui suit a débuté alors que le réalisateur venait juste d'achever le montage d'un quatrième film destiné à clore cette entreprise en revenant sur le destin d'Irène, dont la mort accidentelle était rapportée dans Ce répondeur ne prend pas de messages à travers la déposition de l'homme responsable de l'accident.*
- 3 *Retour sur cette somme autobiographique à la faveur de deux entretiens accordés par Alain Cavalier le lundi 16 février 2009 (à propos des trois premières œuvres), puis le lundi 3 mai (sur Irène, après une projection privée du film tout juste achevé).*
- 4 *Lundi 16 février 2009*

Jean-Louis Jeannelle : Je venais m'entretenir avec vous de votre intégrale autobiographique et voici que vous ajoutez un nouvel opus !

Alain Cavalier : Le film sera prêt pour mars. Son titre est *Irène*. Le cycle autobiographique comportera quatre tomes, en quelque sorte.

J.-L. J. : Pourquoi être sûr de clôturer à ce moment-là ?

A. C. : Envie de passer à autre chose. Usure de la caméra subjective, à la première personne. Peur de répéter, alors que la vie invente. Il me reste peu d'années à filmer, allons ailleurs.

J.-L. J. : L'œuvre autobiographique, mais la pratique du journal filmé aussi ?

A. C. : Je continue à tenir mon journal, mais j'enregistre peu de choses. Je ne prends du réel que ce qui est construit. Je ne suis plus dans l'accumulation ancienne des sensations. Aujourd'hui, j'attends que la nature soit plus forte que le meilleur scénario.

Ce répondeur ne prend pas de messages

J.-L. J. : Cette série résulte-t-elle d'un projet voulu, pensé comme tel au départ ?

A. C. : *Ce répondeur ne prend pas de messages*, c'est un songe, un sommeil d'après-midi. Je me vois peindre mon appartement en noir, les murs, les vitres, les fenêtres, jusqu'à l'obscurité totale. Je me dis que je n'ai jamais trouvé de meilleur sujet. À cette époque, je ne filmais pas moi-même. J'ai demandé à un opérateur et à un ingénieur du son de m'accompagner dans l'aventure. C'était en 1978, à un moment difficile pour moi.

J.-L. J. : Vous étiez entre quels films ?

A. C. : Entre *Martin et Léa*, l'histoire de la formation d'un couple joué par un vrai couple, et *Un étrange voyage* qui raconte la réconciliation d'un père et d'une fille, la fille étant à l'écran ma propre fille Camille. L'autobiographie se fourre partout.

J.-L. J. : En 1978, à quelles difficultés étiez-vous confronté ?

A. C. : J'étais encore dans le deuil d'Irène, morte dans un accident d'automobile. J'étais en conflit avec l'argent du cinéma qui exigeait des scénarios prévisibles et la présence d'acteurs connus et trop vus. Donc, je choisis de tourner un film qui ne coûte que 20 000 francs, pas un sou de plus, tourné en sept jours. Pas de montage. C'est ce qu'on nomme du « tourné-monté ». Un torrent mental sans logique apparente.

J.-L. J. : Le film est-il plus inaccessible que les deux autres ?

A. C. : Je ne pensais pas au public, je pensais à me sauver, moi, par le cinéma. Ce film devait être fait, alors que tout l'empêchait d'exister. C'est Marin Karmitz, distributeur de films, qui l'a vu, qui a décidé de le sortir dans l'une de ses salles, pour qu'il soit répertorié en tant que film. 965 spectateurs. Une seule copie en 16 mm a survécu trente ans. Quelques projections confidentielles et la copie a rendu l'âme. Heureusement, le négatif était bien conservé et l'édition numérique restitue l'original ; c'est stupéfiant.

J.-L. J. : L'histoire de cet homme dont on ne voit jamais le visage et qui s'enfonce petit à petit dans le noir est une belle métaphore de la dépression.



Alain Cavalier, *Ce répondeur ne prend pas de messages*, Pyramide Distribution, 1978.

A. C. : Je voulais bien m'exposer en étant dans le champ mais je ne voulais pas qu'on voie mon visage. Comme un grand blessé, j'ai le visage caché sous une bande Velpeau avec seulement une fente pour les yeux. Je représentais, c'est ce que je me dis aujourd'hui, toutes les victimes des guerres qui ont traversé mon enfance et ma jeunesse. J'ai montré mon visage pour la première fois au spectateur en 2005, dans *Le Filmeur*, soit vingt-sept ans après.

J.-L. J. : Pas de scénario, pas de montage, mais tout se répond quand même ?

A. C. : C'est la vérité d'une seule personne, le cinéaste, donc impossible de sortir de sa petite musique, de sa logique souterraine.

J.-L. J. : Est-ce que tous les documents, toutes les histoires que vous évoquez entre les séquences de peinture au noir sont vécues ? Ce plan étonnant où vous brûlez un savon de Marseille sur une plaque électrique ?

A. C. : Dans les camps de la mort, la graisse des cadavres brûlés était transformée en savon. J'avais treize ans en 1945 quand mon école a été menée à l'exposition du Grand Palais à Paris sur les atrocités nazies. L'affiche était une croix gammée sur laquelle était crucifié un déporté.

J.-L. J. : Pourquoi avoir voulu introduire cette dimension historique et mémorielle ?

A. C. : Les images fortes de l'enfance sont ce que j'ai de plus précieux. J'y puise sans cesse, en les travaillant, en les métamorphosant. Les images imprimées sur les livres religieux, les dictionnaires, les journaux, les murs de la rue, les musées, les images proposées ou imposées par la vie. Si j'en sors pour emprunter, c'est foutu.

J.-L. J. : À un moment on voit Alain Delon¹ sur une photo.

A. C. : C'est le tournage de *L'Insoumis*, en 1964. Ça m'apparaissait comme une façon de tourner très ancienne à côté du *Répondeur*. Nous étions une équipe de cinquante personnes et le scénario était précis et je me souviens, lourd à porter... Je voyage sans valises. J'aspire à la légèreté. La caméra numérique d'aujourd'hui me comble.

J.-L. J. : Il y a une très belle lettre qu'une femme adresse à un homme, à vous.

A. C. : Il y a plusieurs visages de femmes qui s'entremêlent, donc des lettres différentes. Mais c'est toujours la même simplicité, la même vitesse, la même clarté. À côté, les lettres écrites par les hommes font posées.

J.-L. J. : Tout le film se construit en même temps sur l'alternance de discours intimes et de moments prosaïques, comme cette séquence dans les toilettes.

A. C. : Dans les anciens cabinets, il y avait un réservoir en haut et un tuyau coudé qui descendait jusqu'à la cuvette. Comme l'intérieur d'un corps humain. On aurait pu les décrire, on aurait pu les peindre ; je les ai filmés. La caméra est comme le pinceau ou le stylo aujourd'hui, elle peut rendre compte de la manière dont vont les choses. D'ailleurs j'ai fait en 2007 un film de trente-trois minutes qui s'appelle *Lieux saints* et qui se passe entièrement dans les toilettes.

De l'humilité

J.-L. J. : Pourquoi avez-vous choisi de n'indiquer aucun nom, de ne donner aucune indication autobiographique ?

A. C. : Quand vous ne parlez qu'à vous-même, vous ne nommez pas. Vous filmez votre femme, vous ne dites pas : « c'est ma femme », vous le savez. Si vous nommez, c'est pour communiquer avec le public. L'homme à la tête bandée entre dans le noir, la solitude, il quitte le monde comme disaient les religieuses cloitrées du couvent de Thérèse. Mais elles, c'était pour mieux s'unir avec le Christ. Elles avaient la foi. Moi, c'était tout juste pour survivre... La tentation chez moi de disparaître... L'anonymat... Prendre le train. Une ville au hasard. Abandonner mon pseudonyme... Me fondre... Ne plus filmer... Être vivant, c'est tout... Filmer encore, c'est lutter contre cet attrait. Dire au spectateur : je te parle de moi, parce que c'est la seule chose que je connaisse, que je puisse bien filmer. Je te parle de moi parce que je risque de te croiser à certains moments du film... Je redoute un soupçon d'humilité dans tout ça.

J.-L. J. : Humilité dans le sens religieux ?

A. C. : Oui, mais devant le mystère de la vie, pas devant Dieu. Le Christ n'est pas mal, mais son père, un peu encombrant.

J.-L. J. : Quand vous avez tourné *Ce répondeur ne prend pas de messages*, vous le pensiez comme un film autobiographique, à l'époque ?

A. C. : J'ai eu ce songe de peindre en noir un mercredi. Le lundi suivant, l'opérateur et l'homme du son frappaient à ma porte pour tourner.

J.-L. J. : C'est différent de ce que vous allez faire après. C'est presque un film de fiction.

A. C. : C'est un sujet assez costaud et nous sommes trois à le faire. Après, je serai seul avec ma caméra. Une autre forme s'imposera.

Des écrits de soi à la pratique du journal filmé

J.-L. J. : Est-ce que à cette époque vous teniez un journal filmé ?

A. C. : Non, je n'avais pas de caméra vidéo.

J.-L. J. : Un journal intime écrit ?

A. C. : J'ai toujours pris des notes, presque chaque jour.

J.-L. J. : Depuis quel âge ?

A. C. : Depuis toujours. En même temps, je luttai contre l'écriture, contre les livres qui m'avaient formé. Écrire et filmer me semblent si loin. Je suis né avec les mots, pas avec les images et les sons. Mon premier film, je l'ai vu à sept ans : *L'Homme invisible*. Le visage bandé...

J.-L. J. : Vous relisez vos journaux ?

A. C. : Grâce à eux le passé redevient présent. Je suis heureux d'avoir noté.

J.-L. J. : Les avez-vous classés ?

A. C. : Oui, classés. Perdus. Brûlés, oui. Peur de disparaître brusquement, de laisser des traces secrètes de personnes proches, c'est idiot, je regrette.

J.-L. J. : En avez-vous de votre extrême jeunesse ?

A. C. : J'ai passé sept ans en pensionnat. On mène une vie collective. Impossible de planquer un carnet. On est dans la compétition, la rigolade, l'amitié, dans l'impossibilité terrible de la solitude. J'ai été élevé dans le récit objectif à la troisième personne : « il entra, il lui déclara son amour... » Avant d'arriver au « je » cinématographique, vous vous rendez compte du boulot. Le premier « je » littéraire que j'ai senti, c'est Baudelaire. Je le voyais écrire.

J.-L. J. : Pas Rousseau ?

A. C. : J'ai lu Rousseau plus tard. J'aurais dû le lire à 14 ans. J'aurais gagné un temps fou. C'est le plus grand « je » que j'ai pratiqué ; il n'hésite pas à blesser l'amour-propre.

J.-L. J. : Vous lisez les Journaux ?

A. C. : Chateaubriand, Amiel, Stendhal, Gide, Mathieu Galey... Je ne lis plus de roman depuis belle lurette.

J.-L. J. : Mathieu Galey ?

A. C. : Un jour, je dépose un projet de film à l'avance sur recettes. Mathieu Galey le refuse. Ce n'est pas du cinéma, dit-il. Sans doute pensait-il que l'intime était chasse gardée de la phrase.

J.-L. J. : Ce projet portait sur quoi ?

A. C. : Sur ma vie avec Irène, ma deuxième femme. J'étais prêt à tourner le film... Mais la mort d'Irène survient brusquement quinze jours avant le tournage en janvier 1972... Mon dernier film *Irène*, tourné en 2008, revient sur ces moments-là.

J.-L. J. : Mais c'est en 1996 que vous faites un état des lieux avec une autre femme. C'est *La Rencontre* avec Françoise Widhoff.

A. C. : Quand je l'ai rencontrée, la caméra vidéo maniable existait. J'ai filmé Françoise sans but, puis j'ai eu la certitude que je construisais un film. Avec bonheur. Sans équipe. Sans argent. Sans témoin. Moi, seul, devant elle, seule. Aucune contrainte, sauf le devoir

agréable de ne pas ennuyer le spectateur. Le premier plan tourné est le premier plan du film. Françoise vient du marché avec une daurade royale. Si magnifique que je la mets devant la caméra et en demande le prix. Je suis entré dans un monde pressenti depuis longtemps. Je n'ai pas raté le rendez-vous, sans savoir que je commençais un film et qu'il finirait en salle.



Alain Cavalier, *La Rencontre*, Pyramide Distribution, 1996.

J.-L. J. : À l'époque vous connaissiez des cinéastes qui tournaient des journaux filmés ?

A. C. : Je connaissais Christian Boltanski et Joseph Morder. Deux cinéastes qui faisaient des films originaux, peu conçus pour les salles, des pieds de nez à toute la société. Ils m'aidaient, me donnaient des forces. Joseph tournait en super 8. Des bobines de trois minutes qu'il fallait envoyer développer au laboratoire. C'était la même attente qu'en 35 mm. Ça ne convenait pas à mon souci de vitesse : filmer, voir, monter dans la foulée. J'attendais la caméra vidéo. Elle était annoncée. On ne sait pas encore à quel point elle transforme le cinéaste, donc son double, le spectateur.

Collaboration autobiographique

J.-L. J. : J'ai l'impression que vous êtes passé à la première personne à partir du moment où vous avez trouvé quelqu'un à filmer ? Comme si votre conception de l'autobiographie était avant tout un dialogue.

A. C. : Filmer, pour moi, c'est envoyer un désir vers une personne qui le renvoie, transformé, à la caméra. Françoise a accepté ce regard en essayant de rester elle-même. Nous avons le temps... Et puis, un jour, j'ai senti que Françoise se dérobaît. Elle m'a dit qu'elle avait soudain la sensation qu'à partir du moment où notre vie était filmée, elle ne nous appartenait plus. Là, j'ai su qu'il fallait que je conduise le film vers sa

conclusion. Surtout que nous faisons ensemble le montage du film de notre vie au fur et à mesure que nous la vivions. C'était un sport total mais à risques.

J.-L. J. : Contrairement à une autobiographie littéraire (Michel Leiris, par exemple, débute par un portrait assez brutal), vous vous montrez tard, à la faveur d'un reflet.

A. C. : Les mots permettent de délivrer des secrets du corps plus que les images. J'ai cité Leiris dans mon film *Lieux saints* qui se passe entièrement dans les toilettes. C'est le moment où il veut mourir ; il se retire dans les toilettes, il avale une dose mortelle de médicaments, il panique, il rejoint sa femme qui dort, se serre contre elle, lui fait comprendre qu'il a fait une bêtise, qu'il a pris trop de bonbons comme un petit garçon... Il n'y a pas de meilleure description d'un rapport entre un homme et une femme. Mais imaginez que cela m'arrive ; est-ce que je prendrais ma caméra pour filmer mon suicide ? Si je ne le filme pas sur le moment, après, ça n'a pas d'intérêt de le reconstituer. Alors que l'écrire, sur le moment, ou plus tard c'est possible... Un journal, c'est surtout le regard de ma caméra vers les autres. Vous ne vous surprenez que dans les miroirs.

J.-L. J. : Vous êtes trois à veiller sur le film. « Film d'Alain Cavalier, collaboration Florence Malraux, Françoise Widhoff ». Quel fut le rôle de Florence Malraux ?

A. C. : Florence est intervenue au montage. La limite de l'impudeur, de l'intime, du gênant pour le spectateur... Nous étions trop dedans... À trois, l'air circule mieux... C'est quand même le fil de rasoir. On chute. Ça blesse.

J.-L. J. : Le film relève plus de l'autoportrait que du journal à proprement parler. On est proche de Leiris : une même manière de quadriller l'existence, de pointer les détails de la vie quotidienne.

A. C. : Pour la caméra, toute parcelle de vie est divine. Le corps et les objets sont faits pour la cérémonie argentique et numérique. Au collège, je servais la messe. Les objets rituels avaient une énergie qui me transportait. J'aime les dessins animés. Tout frémit, maisons, voitures, arbres, tout participe à l'action. J'ai tourné un film *Thérèse*, qui raconte la vie de carmélites dans un couvent. Elles sont pauvres. Elles font des prodiges avec rien. Tout luxe les fait rire.

Préférer un pot d'eau ébréché, c'était le grand truc... Il n'y a pas encore aujourd'hui, comme pour les rasoirs et les appareils photo, de caméra jetable... La caméra quadrille peu de choses, je le pense. Nos souterrains sont inmontrables, infilmables, les images sont trop fortes. Nous sommes condamnés à la suggestion, à la partie pour le tout, à l'allusion, à ce que vous appelez les détails de la vie quotidienne. En même temps, l'ordinateur et ses effets spéciaux permettent de donner corps à n'importe quelle image mentale, de retravailler à l'infini l'image réaliste, de se livrer à tout désir visuel et sonore. Peut-être entrera-t-je plus tard dans cette galaxie.

Visage, intimité, sexualité

J.-L. J. : À partir du moment où vous tournez un film, tentez-vous de prévoir la suite ?

A. C. : Il y a un plan où Françoise et moi, nous signons chacun un chèque pour l'achat d'une voiture. C'est préparé pour le film. Mais la plupart du temps c'est du spontané devant l'imprévisible. J'avais toujours ma caméra à la main, je guettais. Je n'anticipe pas, je suis la vie. Être et suivre vite la vie. Une forme précise, contraignante se fabriquait cependant en dehors de moi. Sans m'en rendre compte, je ne filmais pas les visages et les corps dans leur intégralité. Je m'en suis aperçu et j'ai continué. Je pense

que c'est la touche du film. J'ai donc appliqué une grille qui ne m'a pas gêné. J'avais l'impression que le film était libre et tenu.

J.-L. J. : Dans *La Rencontre*, on vous voit en reflet.



Alain Cavalier, *La Rencontre*, Pyramide Distribution, 1996.

A. C. : J'ai été surpris. Au bout d'un long panoramique, je tombe sur un tableau de Braque protégé par un plexiglas. Je me suis vu. J'ai failli couper. Heureusement, je ne l'ai pas fait. Comme ça, je signe le film ; c'est moi qui tiens la caméra.

J.-L. J. : J'avais cru que c'était intentionnel...

A. C. : Ce sont les accidents qui sauvent les films. Je fais tout pour qu'ils arrivent ; ça ne sert à rien : ils viennent comme des voleurs.

J.-L. J. : Quand vous avez commencé à filmer sans visage, n'était-ce pas pour ne pas effrayer Françoise ?

A. C. : Mes films auparavant n'étaient que visages et corps d'acteurs qui racontaient une histoire précise. Là, aucune règle ; on fait ce qu'on veut, on échappe à la tyrannie de la face humaine. L'acteur qui se plante devant la caméra pour essayer de nous prouver qu'il aime, qu'il a faim, qu'il va se tuer...

J.-L. J. : Vous évitez l'exhibition mais montrez à certains moments le corps de Françoise de façon assez frontale.

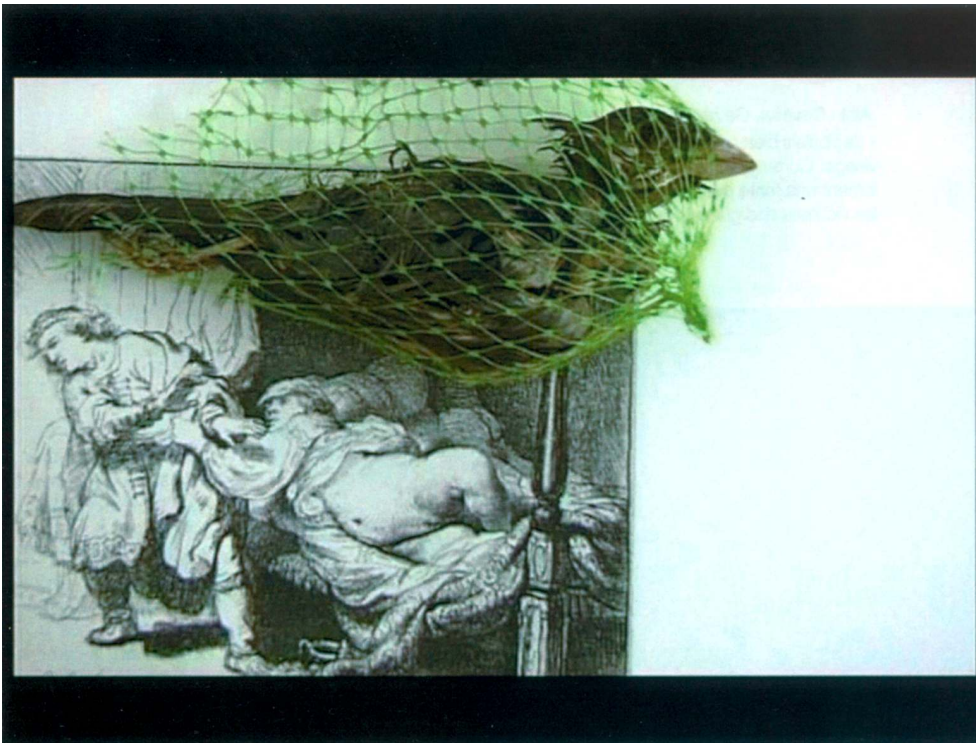
A. C. : Ce sont des fragments de corps. Mélange sûrement de pudeur mais aussi d'offrande au spectateur... Le sexe au cinéma, comme c'est difficile... Entre le film dit pornographique et les grimaces habituelles, on ne s'approche de pas grand-chose. Comment être au creux de l'intimité ? J'attends qu'un couple de cinéastes doués décide de tout raconter de leur vie sans trop penser au spectateur.

J.-L. J. : Ce serait possible ?

A. C. : Le cinéma l'attend depuis cent ans. Vous n'en reviendrez pas des pauvretés amoureuses qui vous ont été servies jusqu'à aujourd'hui. Il y a deux magnifiques pionniers, Tom Joslin et Mark Massi et leur film *Silver Lake*, monté et achevé par Peter Friedmann, leur ami réalisateur. Ça date de 1993. Ce sont deux amants de San Francisco. L'un d'eux va vers sa mort. Ils sont si touchants. Ils se filment, se disent qu'ils s'aiment. Aucun geste sexuel ; je l'ai vécu comme une privation, quand même ; ça me manquait, que ce ne soit pas là aussi. Malgré le fait que tout en était saturé.

J.-L. J. : Chez vous, l'intime concerne surtout la fascination pour le sexe de la femme, de Françoise, de votre mère.

A. C. : Le problème c'est le seuil de la sensibilité du spectateur... Il faut surprendre sans blesser. Se surprendre soi-même... En même temps, si vous ne forcez pas un peu l'autre, vous n'avez rien. C'est violent, on pousse, on essuie le refus. Françoise était consciente de tout. Elle disait oui, non, ou claironnait que c'était un cadeau. Des années après, l'audace n'est pas toujours dans les plans qui nous faisaient frémir, mais dans ceux qui paraissaient plus banals... J'avais filmé le sexe de ma mère qui dormait, nue, les jambes ouvertes. Ça avait de la grâce. Je ne l'ai pas montré. J'ai filmé une gravure de Rembrandt. La même position. En le disant au spectateur. C'est dans *Le Filmeur*. Aujourd'hui, je mettrais le plan dans le film. Il y a des plans que je voudrais aussi enlever. Je rougis de honte assez facilement.



Alain Cavalier, *Le Filmeur*, Pyramide Distribution, 2004.

J.-L. J. : Dans les deux films, l'intime se mêle à la mort.

A. C. : Je pense que tout le monde vit comme ça.

J.-L. J. : Peu de films en parlent aussi directement. La mort de votre père, le grand âge de votre mère, la maladie, tout cela est en arrière-plan de ce que vous filmez.

A. C. : Mes parents disparaissent. J'ai peur que mon énergie cinématographique disparaisse. Il faut de la vitalité pour filmer, sinon le plan n'a pas d'âme. Communiquer l'énergie à la caméra qui l'envoie à la personne qu'elle filme et ensuite au spectateur dans la salle. Si cette trajectoire vacille... Si je tournais des comédies avec des belles femmes et des hommes amusants, je pourrais dissimuler cette peur... Mais je travaille à découvert, je ne peux me dissimuler, je suis pris la main dans le sac. Et puis le visage de ma mère, le corps mort de mon père, mon opération du nez, c'est du matériau cinématographique ! J'ai attendu deux nuits pour me glisser auprès de mon père mort. C'était important que je filme. Garder trace. Me protéger de lui. Ne pas oublier. Tout ce que vous voudrez.

Au nom du père

J.-L. J. : C'est un geste en même temps transgressif.

A. C. : Il était aveugle. Il ne voulait pas que je le filme, diminué. Comme il avait l'oreille fine, je me mettais loin de lui, au téléobjectif ; il n'entendait pas le moteur de la caméra.

J.-L. J. : À un moment, dans *Le Filmeur*, vous montrez des billets, vous dites que vous allez payer quelqu'un au noir alors que votre père était trésorier-payeur général.

A. C. : J'aurais aimé filmer notre réconciliation. J'essaie d'avancer vers un peu de sérénité, je suis bloqué par notre mésentente. En 2003, j'ai découvert (c'est dans *Le Filmeur*) qu'il avait signé en 1943, pour avoir une ligne téléphonique, une attestation manuscrite certifiant qu'il n'était pas juif, qu'il ne souscrivait pas pour le compte d'un Juif, qu'il s'engageait à ne pas mettre son installation à la disposition d'un Juif.

J.-L. J. : Vous ne dites pas que le nom sur la déclaration, Gaston Fraissé, est celui de votre père.

A. C. : Je dis que c'est mon père, quand même.

J.-L. J. : On peut hésiter, puisque vous ne portez pas ce nom.

A. C. : Je ne sais pas pourquoi je n'ai pas dit que mon vrai nom, c'est Fraissé.

J.-L. J. : Il y a un problème avec ce nom du père.

A. C. : Il n'y a que des problèmes... Mon père était socialiste avant la guerre. La défaite de 1940 l'a humilié. Il fallait des coupables : ce furent les Juifs, les francs-maçons, les communistes. L'armée allemande, elle, combattait les communistes qui voulaient dévorer l'Europe. Les soldats allemands prenaient tranquillement des verres dans nos cafés. Moi, mes héros, c'étaient les résistants. Je ne vous parle pas de la découverte des camps de la mort, de la bombe d'Hiroshima, des guerres d'Indochine et de l'Algérie. De 1940 à 1960, j'ai pataugé dans le sang... Chaque jour, je me rapproche de mon père, chaque jour mon visage dans la glace se rapproche du sien. C'est le retour de l'enfant prodigue... Je progresse dans ma vie, je peux avoir l'illusion que je filmerai mieux.

Le Filmeur

J.-L. J. : Dans *Le Filmeur*, à un moment où vous êtes seul dans une salle de bain, vous constatez que vous n'arrivez toujours pas bien à parler et filmer en même temps.

A. C. : Tenir une caméra, c'est être instrumentiste. Réunir tous les paramètres : cadrer l'image, entendre le son, qu'il soit dans l'image ou hors de l'image, deviner aussi le hors-champ de l'image, parler en même temps pendant que la vie vous est donnée à prendre à toute vitesse... S'il y a un récit en route qui se dessine, analyser l'action, supposer, prévoir la suite, être prêt à tout...

J.-L. J. : C'est vraiment la caméra-stylo.

A. C. : C'est Alexandre Astruc qui a inventé le terme en 1948 ; c'était un écrivain et un cinéaste. Il voulait dire que le cinéma pouvait faire de la psychologie, de la philosophie, être aussi fort que l'écrit pour raconter le monde. Non, ce n'est pas la caméra-stylo, c'est plutôt de la sculpture. Vous n'arrêtez pas de travailler la terre. Enlever. Remettre. Attendre. Revenir.

J.-L. J. : C'est lent ; ça prend du temps. Dans *Le Filmeur*, Françoise qui est en train de prendre sa douche vous dit : « je ne dirai à personne que tu as filmé 950 cassettes »...

A. C. : Ce n'est pas vrai, c'est une blague de couple.

J.-L. J. : Alors combien ?

A. C. : Beaucoup, beaucoup de déchets aussi. Une grande partie est débile ou impubliable. L'image aujourd'hui appartient au filmeur et au filmé. L'accord du second au premier est de rigueur. Dans le journal, en principe, rien n'est tourné pour être rendu public.

J.-L. J. : Vous y pensez quand même ?

A. C. : Je suis un homme de spectacle. Je suis mon premier spectateur. Je sais reconnaître les pépites offertes par ce qui m'entoure mais ma principale obsession est la constitution d'ensembles. Ce n'est que longtemps après son enregistrement qu'un plan peut prétendre participer à une architecture. *Le Filmeur* couvre dix ans de journal. Personne ne s'en rend compte. Le film fabrique une durée particulière, avec peu d'événements historiques. Je suis méfiant devant tout ce qui est mode, gadgets du jour, marques de voitures, succès musicaux. On voit quand même un peu le temps qui passe sur le visage de Françoise.

J.-L. J. : Très peu, ça ne m'a pas frappé.

A. C. : Il y a des changements de lunettes. La façon de filmer aussi évolue.

J.-L. J. : La seule référence à l'histoire, c'est le 11 septembre, les tours.

A. C. : Dans *La Rencontre*, il y a l'attentat à la bombe du métro Saint-Michel.

J.-L. J. : Il y a Massoud...

A. C. : Il a été tué avec la même caméra que celle dont je me sers. Elle était bourrée d'explosifs. Deux types étaient venus l'interviewer. J'étais en train de filmer un feu dans la cheminée au moment où le présentateur l'a annoncé à la télévision.

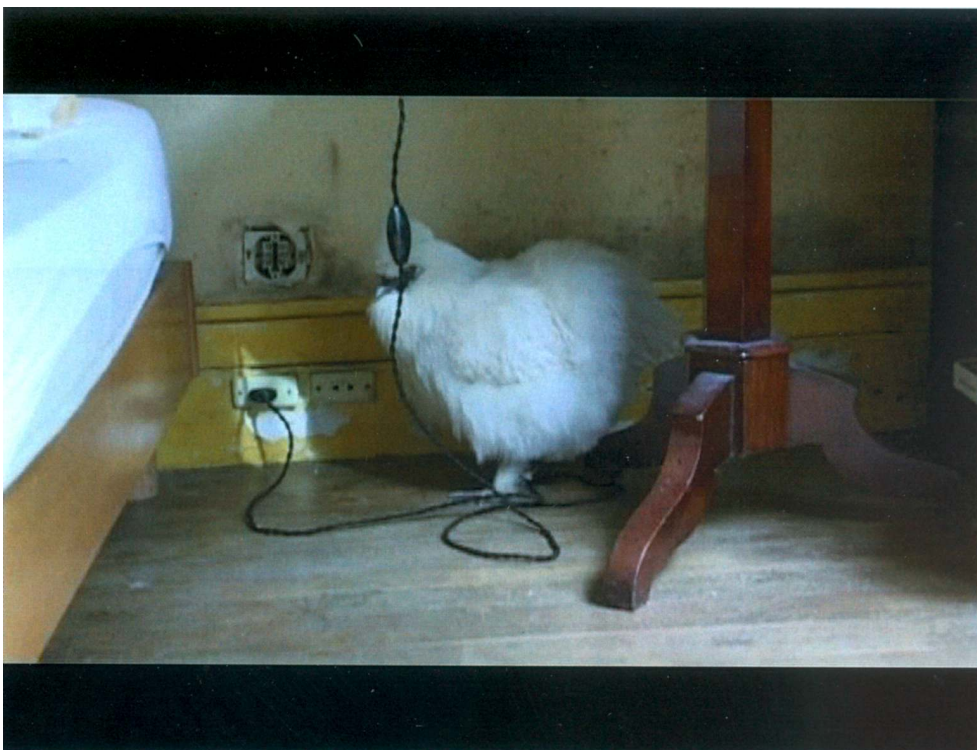
J.-L. J. : C'est du son direct ?

A. C. : Absolument. J'ai filmé aussi en direct l'annonce de la mort de Robert Bresson. J'ai dit aussitôt : « C'est comme une balle qui me traverse la poitrine... Ça ne fait pas mal. » J'ai eu deux films formateurs : *Une partie de campagne* de Jean Renoir et *Un condamné à mort s'est échappé* de Bresson. Plus *Asphalt Jungle* de John Huston... après les *Évangiles* et l'*Odyssée* de mon enfance.

J.-L. J. : On sent parfois qu'il y a quelque chose de dangereux dans l'acte de filmer.

A. C. : Vous le verrez dans mon dernier film : *Irène...* Il y a la recherche d'une vérité cachée. La trouver peut faire mal. Vous avez l'œil collé à l'œillet, vous ne voyez que l'image cadrée, vous marchez, il y a un trou, vous tombez dedans. Je cherche à filmer seul et lucide, et c'est insoluble. Si je ne suis pas enflammé à l'intérieur au moment où j'appuie sur le bouton de la caméra, je filme plat.

J.-L. J. : En cadrant des détails, tout se passe comme si vous filmiez surtout le hors-champ. Lors de l'épisode de la poule prostrée que vous faites revenir à la vie, vous dites : « si tu sors du champ, tu es sauvée », comme si rester dans le champ était dangereux.



Alain Cavalier, *Le Filmeur*, Pyramide Distribution, 2004.

A. C. : Dans ce cas précis, sortir du champ, c'était vivre parce que c'était bouger. J'aime le champ vide après le départ d'un corps, son odeur reste. J'ai filmé cette poule pendant une heure. Dans le film, il en reste trois minutes. J'avais sans doute une énergie telle que j'ai sauvé Bianca, c'était son nom. On parle du hors-champ, mais tout le cinéma, c'est du hors-champ. La caméra ne filme jamais le tout. Alors que la littérature donne l'illusion que c'est possible.

J.-L. J. : Vous filmez les objets souvent par métaphores.

A. C. : On fait des métaphores sans le savoir. Dire qu'un homme courageux est un lion, c'en est une. Dire cafetière au lieu de tête... Quand je tourne, je n'y pense pas. S'il y a un déplacement du sens original du plan, je ne m'en aperçois qu'au montage. Le montage fait appel à l'analyse, à la logique, à la déduction. L'aspect métaphorique d'un plan apparaît tardivement, quand il entame un dialogue avec le plan qui le précède ou celui qui le suit, avec un plan qui peut être à une place lointaine dans le film. C'est impossible à prévoir au tournage. Vous êtes dans le tambour de la machine à laver le linge, ça tourne à toute vitesse dans le fracas. Toute métaphore, tout symbole analysé comme tel au moment de la prise de vues me fait fuir. Le cinéma n'est pas basé sur des signes, ne

crée pas de langage. Il est vaguement métaphorique mais il n'invente pas : « il pleut des cordes », qui est une merveille.

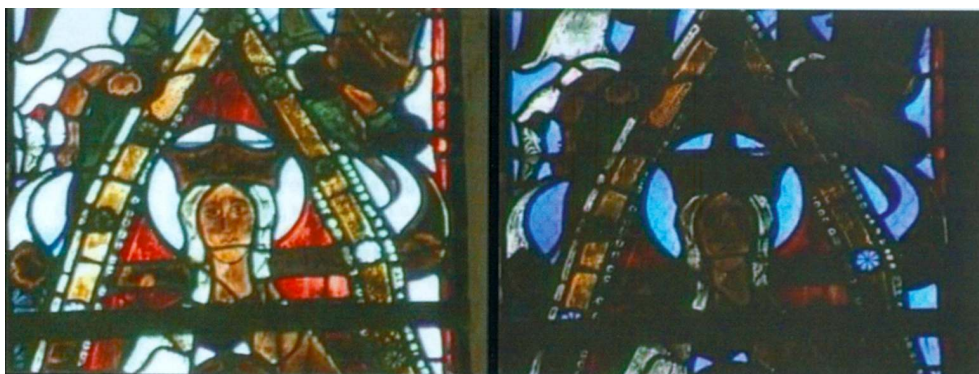
J.-L. J. : Vous acceptez le maladroit...

A. C. : Le maladroit ?

J.-L. J. : Une main qui passe devant l'objectif...

A. C. : Ça fatigue très vite de filmer, c'est reposant de se réfugier dans le joli, le convenu, le mélodique... J'ai filmé ce tableau de Braque... Il le trouvait trop bien, trop achevé, trop équilibré. En bas, à gauche, il en a peint un autre. Tout s'est mis à chanter haut.

J.-L. J. : J'aime beaucoup la séquence où vous tentez de capter le bleu d'un vitrail pour le rapporter à Françoise. Vous vous adressez à elle comme si vous lui écriviez une lettre.



Alain Cavalier, La Rencontre, Pyramide distribution, 1996.

A. C. : Je voulais capter le bleu pour moi et en même temps l'envoyer à Françoise. Et aussi, inconsciemment, m'adresser à un spectateur – si un jour l'image lui était proposée. Quand on me dit : ça ne vous manque pas une équipe autour de vous pour filmer ? Je réponds : quand je filme quelqu'un qui est seul et que je suis seul aussi, nous sommes à égalité, ça se passe beaucoup mieux que devant témoins. La solitude de l'artiste est un délicieux cliché bourgeois.

J.-L. J. : Je trouve ce plan beau parce qu'on ne peut pas voir deux choses à la fois : l'image de cette vierge à l'enfant et en même temps le bleu.

A. C. : La caméra saisit le réel à sa façon. On s'adapte. On ne peut pas s'en passer. Elle répond toujours présent. Filmer le dernier visage qui me visitera avant mon dernier souffle, c'est ce que je souhaite lui demander.

La preuve par l'image

J.-L. J. : On sent que le film est très monté quand même. Au tout début, vous jouez avec Françoise qui se cache sous un drap et vous supplie d'arrêter de filmer. Après, vous passez à une mendiante sur les Champs-Élysées. Elle est tout en noir, couchée sur le ventre, la main tendue, le visage caché. C'est un travail d'articulation d'éléments différents en apparence.

A. C. : Ça ne se passe bien que si le lien est souterrain, se devine sans se voir. Je n'ai jamais su pourquoi j'avais mis Françoise avant la mendiante. Qu'est-ce qui les unit ? Par contre, le plan qui suit la mendiante, je l'ai voulu sur le terrain... Une femme s'aperçoit que je filme la mendiante, la prévient. Elle se lève et marche dans la foule, son voile noir cachant sa tête. Je cours pour me trouver loin, face à elle, saisir son visage au téléobjectif sans qu'elle me repère. J'y parviens. Je le filme quelques secondes. Il est

touché par une maladie. La lèpre ? Comme mon visage après l'opération de mon cancer de la peau, que je montre plus tard dans le film.

J.-L. J. : Il y a aussi quelque chose de sacrilège lorsque, après avoir donné rendez-vous à la statue de sainte Thérèse, vous allez communier et revenez avec l'hostie.

A. C. : Que j'ai toujours. Quand j'ai tourné *Thérèse*, pour ne pas faire d'erreurs, je téléphonais souvent à une Carmélite qui avait quitté son couvent parce qu'elle ne s'entendait pas bien avec la prieure. On lui avait accordé d'avoir la présence divine, une hostie consacrée chez elle. Elle avait donc le corps du Christ à côté d'une veilleuse. Je voulais avoir une hostie chez moi et la filmer. Pour ça, il faut se présenter au prêtre pendant la messe, au moment de la communion. J'y vais. Heureusement, aujourd'hui, on a le choix de la recevoir sur la langue ou de la prendre dans la main. Je l'ai prise et j'ai fait semblant de l'avaler. Avec mon goût de la preuve, je tiens à vous la montrer. (*Alain Cavalier va chercher un étui de cassette DV où se trouve l'hostie*).

J.-L. J. : Pourquoi filmer une hostie ?

A. C. : Pour transgresser la loi religieuse. Qui veut que le corps du Christ ne quitte pas les lieux sacrés. Un jeune spectateur m'a supplié de la ramener ; il m'a écrit une lettre fiévreuse... le Christ est incarné dans l'hostie. Pour moi, le cinéma est incarnation. C'est là où la vie se fait chair.

J.-L. J. : Pourquoi dites-vous : « j'ai le goût de la preuve » ?

A. C. : Les cinéastes sont avares de preuves cinématographiques. Deux êtres s'aiment ; il suffit qu'ils s'embrassent et le tour est joué. Tout est symbole pauvre pour dire la richesse particulière de chaque personne. Pendant la guerre, j'ai vu des morts. Ceux du cinéma me font honte. Ceux des reportages m'émeuvent. Sur les atrocités commises entre 1940 et 1945, il y a quelques plans qui nous sont parvenus malgré la minutie des bourreaux à effacer leurs traces. Je les mets au-dessus de tous les films. Ils sont la vérité de la souffrance de l'homme. Je commence à les réunir... Pour être plus léger, je ne suis pas loin d'affirmer que le plan le plus inouï de tout le cinéma est celui du tailleur de Dallas, Abraham Zapruder, qui a filmé en direct, avec sa caméra 8 mm Bell & Howell, l'assassinat de John F. Kennedy. Ça serait drôle qu'il soit considéré dans trois cents ans comme le meilleur cinéaste du siècle.

J.-L. J. : Finalement derrière tout projet autobiographique il y a un désir de preuve ?

A. C. : Un désir d'exactitude entre le vécu et le rendu. Sinon, impression de mentir. De raconter n'importe quoi. D'être un imposteur. Peur d'être démasqué, peut-être, dans mes trafics, dans mes à-peu-près. J'essaie maladroitement de fondre ma vie et mon travail. Ce qui m'intéresse dans ma vie, c'est sa forme filmique. Ma seule façon de me connaître passe par là. S'il y a déchirure entre vivre et filmer, il vaut mieux que je me couche et que j'attende des jours meilleurs.

J.-L. J. : Mais ça veut dire que le scénario, le fait d'avoir programmé quelque chose, est nécessairement faux ?

A. C. : Je ne mets pas en cause la fiction. Il ne s'agit que de ma propre difficulté devant elle. Avoir un projet et le réaliser me fait peur. Projet et réalisation marchent ensemble. *Irène* est un film fabriqué au jour le jour, selon l'émotion du moment. Je me disais : il faut que j'aïlle dans cet endroit-là ; c'est peut-être là que je trouverai un peu de lumière sur cette femme. Je partais, je laissais venir.

Irène

5 Dimanche 3 mai 2009

Dimanche matin, à 10h30, Françoise Widhoff m'installe dans la salle de montage et débute la projection d'Irène, qui passera dans un peu plus d'une semaine à Cannes, le 11 mai, dans la section : « Un certain regard ».

6 Premières images : le corps exposé, entraperçu, de la mère décédée d'Alain Cavalier. Une nouvelle page est tournée. Débute la série des multiples rituels dont le cinéaste s'entoure lorsque survient la mort ou la maladie. Alain Cavalier relit les trois journaux intimes qu'il a tenus en 1970, 1971 et 1972, « jour après jour », afin de commémorer, à l'aide de ce journal, sa mère disparue. Aussitôt les carnets rouverts, survient une crise de goutte : « pied enflé, œdème, Œdipe »... L'intrigue familiale va-t-elle se prolonger ? Germaine et Tony vont-ils poursuivre leur fils ? Non. « Le sel, le levain, le danger de ces carnets, c'est Irène », s'avoue le filmeur. En juin 1971, Irène n'a plus que sept mois à vivre. Le film est une tentative de restitution d'un compte à rebours dont personne n'avait à l'époque conscience, mais qui travaillait cependant inconsciemment les deux protagonistes de cette histoire d'amour passionnée et violente.

J.-L. J. : Il y a plusieurs films dans *Irène* ?

A. C. : Le premier est un projet de film qui n'a pas eu de suite. Je voulais vivre dans un appartement cinq semaines sans sortir. Filmer Irène et moi. Une enquête sur notre vie à tous les deux. Une table de montage était installée. Quinze jours avant le début du tournage, Irène meurt dans un accident de voiture. C'était en janvier 1972. Ce film non fait est encore aujourd'hui un maillon manquant, une charnière absente. En 2008, trente-sept ans après l'accident, obstinément, je reprends l'enquête dans mon film *Irène*. Comment deux personnes aussi différentes qu'elle et moi pouvaient-elles faire route ensemble ?

J.-L. J. : Tout le film est placé sous le signe de la mort, de manière plus marquante que dans vos autres films autobiographiques ; la mort de votre mère, l'accident d'Irène, ses tentatives de suicide, votre chute.

A. C. : Irène était violente, dangereuse, douée d'un grand charme. J'essayais de comprendre, de l'aider, de résister. Il y avait chez elle, une part d'ombre... C'était une très belle femme qui avait été agressée ; elle avait avorté, elle était stérile, elle se sentait coupable...

J.-L. J. : Dans le film, vous cherchez une personne qui puisse l'incarner aujourd'hui. Vous rencontrez une jeune femme, Vanessa, dont le visage fait penser à Romy Schneider que vous aviez filmée dans *Le Combat dans l'île*, votre premier long-métrage.

A. C. : *Irène* est l'histoire de la préparation d'un film qui ne se fait pas. J'ai cherché un corps, un visage avec lesquels je pourrais reconstruire des moments d'Irène. Vanessa a tourné une séquence dans une chambre d'hôtel où elle était Irène. Ça ne marchait pas. Vanessa n'y était pour rien. Je ne supportais pas cet artifice.

J.-L. J. : Vous multipliez les moyens de reconstitutions métaphoriques : la couette d'un lit évoquant le corps d'Irène, l'œil d'une oie ressemble au regard qu'elle vous avait jeté quand vous lui aviez proposé de faire un film ensemble.

A. C. : Comme avec Thérèse. Je la voyais partout, elle me portait. Faisait presque le film à ma place.

J.-L. J. : On repère deux mouvements : un mouvement morbide de retour sur un passé hanté par la mort, les tendances suicidaires d'Irène, la reconstitution de l'accident... et un appel à la vie, à la joie, à la prière.

A. C. : Bien filmer un oiseau mort sous la neige, c'est être bien vivant. Je suis dans la joie d'y arriver alors que je montre un oiseau mort. Je sais que le spectateur sera traversé de tristesse, mais ça ne sera pas lourd, encombrant, au contraire. Je ne suis pas d'humeur noire en filmant toutes ces difficultés de vivre. En fait je suis fasciné par cette énergie énorme, ce gaspillage de forces qu'était notre jeunesse. Tout revient au pas de charge, épuré, allégé, clarifié par le temps, même si le grand secret reste caché.

J.-L. J. : À aucun moment vous n'avez recours à l'interview.

A. C. : Je préférerais être seul dans mon tête-à-tête avec Irène. Je ne voulais pas confronter mon souvenir avec ceux qui l'ont connue. Il n'y avait de vrai que mes images.

J.-L. J. : Ce n'est pas un documentaire d'enquête, mais un film qui est tout de même hanté par la trace, la preuve.

A. C. : L'image photographique d'Irène, d'abord. J'ai voulu en priver le film, que le spectateur fasse le portrait lui-même... Mais j'ai pensé ensuite que c'était une pose. J'ai décidé de montrer trois photographies. Je les ai introduites dans la dernière partie du film, au moment où le spectateur accepte la décision du cinéaste de ne rien montrer. Je le surprends. Il confronte son portrait imaginaire avec la réalité. Je me surprends aussi. Après cette mise à jour, le film va ailleurs, là où il faut que je le suive.

J.-L. J. : Deux ans avant la mort d'Irène, vous écriviez votre journal chaque jour. Aujourd'hui vous filmez vos carnets, votre écriture.

A. C. : Si la caméra vidéo avait existé à cette époque, j'aurais filmé, filmé, filmé ! Et rien écrit ! J'ai donc écrit ce que je ne pouvais pas filmer. Je laissais mon carnet sur ma table. Irène pouvait le lire. L'a-t-elle fait ? Pourquoi ai-je écrit ce journal et préparé ce film avec Irène ? Peut-être est-elle morte parce que je l'écrivais, parce que je voulais la filmer ? Elle cherchait sa place dans la vie. Est-ce que tout cela l'aidait ? La bloquait ?... Je poursuis aujourd'hui un combat incertain entre l'écrit et le filmé. J'ai découvert le filmé comme une libération du carcan littéraire. Mais c'était trop tard. Je ne suis pas né avec le téléphone portable qui a filmé la pendaison de Saddam Hussein. L'image et le son ont gagné. On est roulé dans un torrent de sons et d'images. Magnifique et terrible.

J.-L. J. : Ce flot d'images est souvent très pauvre.

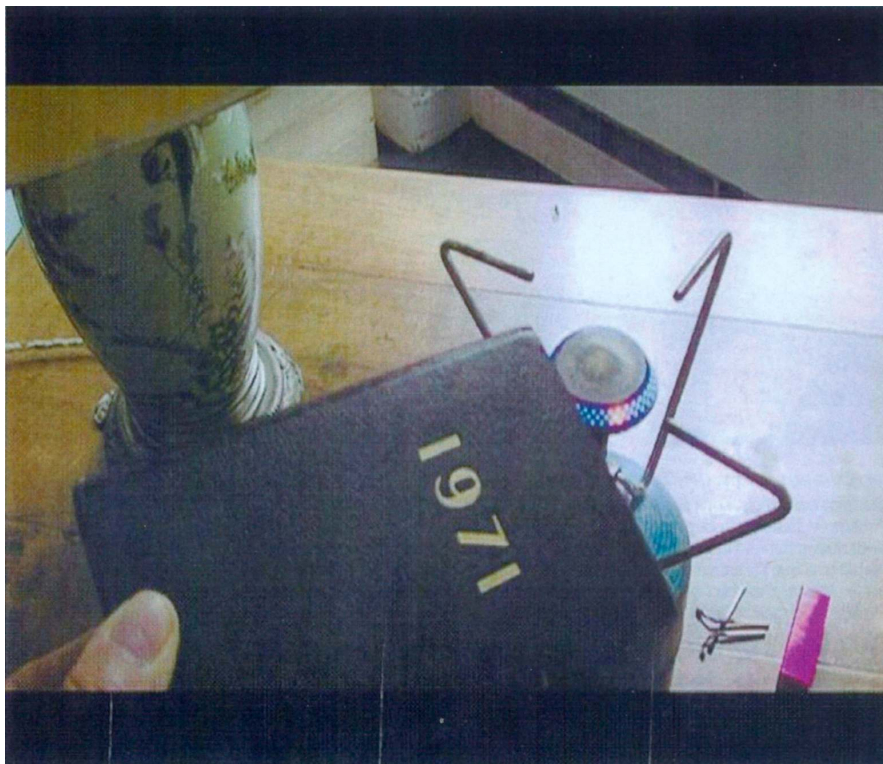
A. C. : Après l'invention de l'imprimerie, on disait la même chose. Je lis trois journaux chaque jour au café du coin. Dans la masse d'informations proposées, j'attends le geste, l'image faits pour moi, pour me bouleverser, pour m'aider à filmer, à rester dans l'amour.

J.-L. J. : Vous tentez avec *Irène* de retrouver le sens du risque, par exemple en filmant dans un escalator – nous parlions déjà la dernière fois de la mise en danger de soi qu'implique l'« égocinéma » : vous êtes à ce moment dans une espèce de tunnel. Levant la caméra pour filmer la lumière du jour, aveuglé, vous tombez en arrière : une image manquée, suivie d'un fondu effrayant, signe d'un extraordinaire acte manqué...

A. C. : Je filmais des montées d'escalator vers la lumière. C'était ma manie du moment. Je suis dans le métro, j'ai envie de pisser, je m'arrête sur ma ligne au métro « Pompe ». Je prends l'escalator, l'œil à la caméra. Je tombe à la renverse. Trou noir. Je tiens la caméra qui continue à tourner... Le métro « Pompe » est à 50 mètres du studio où Irène est venue pour la première fois me rejoindre ! Quinze jours après cette chute, j'attrape un zona impressionnant. Était-ce des messages pour me dire : « Arrête ce

film » ? Était-ce, au contraire, des épreuves pour me rendre plus fort et aller plus au fond ? En tout cas, ces accidents fabriquaient un récit imprévisible pour moi et donc, heureusement, pour le spectateur... Dans l'escalator, peut-être ai-je été bousculé par un voyageur pressé qui montait vite les marches ?

J.-L. J. : Il y a aussi ce plan où vous faites brûler le carnet 1971.



Alain Cavalier, *Irène*, Pyramide Distribution, 2009.

A. C. : Il aurait pu flamber. Peut-être que je ne voulais plus de sa précision tyrannique..., que ses images étaient trop fortes..., que je trouvais mon film en dessous de ce récit sur le vif... Je l'ai épargné parce que je filmais directement l'écriture, je prouvais au spectateur que je ne racontais pas n'importe quoi... J'écrivais à l'encre bleue, sans ratures, pour moi seul. Alors *qu'Irène*, c'est un film qui est fait pour que l'intime puisse être partagé. C'est projeté vers le spectateur ; je cherche la communion, ouvertement.

J.-L. J. : Parallèlement aux carnets, on est frappé par la dimension picturale du film (il y a dans ce film une fidélité aux autoportraits de Rembrandt, puisque vous vous filmez ici à nouveau dans une glace, frontalement après votre accident – « mon nouveau et dernier visage », dites-vous), une dimension qui passe par les cadrages.

A. C. : C'est mon œil immédiat. Je cadre toujours vite. Devant un événement, il n'y a toujours qu'une seule place qui me convienne. Si je ne la trouve pas, je ne filme pas. Si j'entre dans une pièce et que je ne peux pas me fixer à un endroit où ce que je vois me convient, j'ai envie de m'en aller. Là, je suis bien avec vous parce que vous êtes cadré de l'autre côté de la table et derrière vous, il y a cette fenêtre qui ouvre un espace de lumière. Si j'avais été à votre place et vous à la mienne, ça n'aurait pas marché. J'essaye d'éviter ce qui me relie à la peinture ou à la photographie, obsédé que je suis par le fait strictement cinématographique. C'est sans espoir. Les petits bouquets dans les vases transparents de Manet à la fin de sa vie, plus mille autres images coulent dans mes veines et j'en vis. Le seul emprunt que je refuse est celui de la musique rajoutée au film.

Le seul moment où elle est présente, c'est quand je raconte Irène secouant la salade devant ma table de travail. Je n'avais pas entendu le piano de la radio. Il a fallu payer des droits. C'était cher. Il m'était impossible de refaire ma voix. Je ne suis pas acteur.

J.-L. J. : Une dernière question : pourquoi finalement avoir renoncé à contacter Sophie Marceau ?

A. C. : J'ai rêvé de faire un film avec elle depuis son adolescence. J'ai rêvé véritablement qu'elle était dans un café, qu'elle me disait qu'Irène, c'était elle et que si je voulais faire un film sur Irène, ça ne pouvait être qu'avec elle. J'avais une photo de Sophie Marceau à l'intérieur du placard de la cuisine. Je lui parlais, je me filmais entrain de me demander si j'allais lui téléphoner, je lui faisais des déclarations. Avec d'autant plus de liberté que je ne l'ai jamais rencontrée. Je me suis procuré son portable. J'ai eu souvent le doigt sur les touches de mon téléphone pour lui demander si, à ses heures libres, elle pouvait faire des passages dans mon film... Me suis-je privé, ai-je privé le spectateur d'un plaisir ? Les belles femmes intelligentes encouragent l'espèce humaine à ne pas désespérer.

NOTES

1. *L'Insoumis* deuxième long métrage d'Alain Cavalier, sorti en 1964, raconte l'histoire de Thomas Vlassenroot (joué par Alain Delon), un jeune Luxembourgeois qui combat en Kabylie dans la Légion étrangère pendant la guerre d'Algérie et participe à une opération commando de l'OAS pour enlever une avocate défendant les résistants algériens prisonniers.

AUTEUR

JEAN-LOUIS JEANNELLE

Université Paris 4