



Alain Cavalier : À propos de *Pater*

Interview par Sébastien Rongier

Avec *Pater*, sorti en 2011, Alain Cavalier signe un film dont la dimension politique est évidente mais où celle-ci, loin de se limiter à une caricature, atteint au plus subtil. Car, à travers une fiction où un réalisateur et un acteur jouent à être un président et son premier ministre, brouillant les rôles et ramenant la politique dans la sphère de l'intime, c'est sur les jeux et la mise en scène du pouvoir que porte la réflexion.

Sébastien Rongier : Il me semble que *Pater* s'inscrit sur le chemin des choix de dispositifs spécifiques, de matériaux légers qui viennent de prises de position très fortes dans les années 1990 (*La rencontre* date de 1996). Il y a certes des évolutions avec *Pater* mais une filiation esthétique forte. Envisagez-vous ces choix, ces décisions esthétiques comme une position politique, dans un sens très large.

Alain Cavalier : L'origine en est d'abord matérielle : l'évolution de la caméra, de la lourdeur à la légèreté, du couteux au bon marché, les automatismes de la caméra, bref, tout ce qui conduit la pensée cinématographique du filmeur ; politiquement le matériel, son prix, l'économie ambiante, c'est un geste politique d'utiliser un outil fiable mais bon marché. C'est une attitude politique qui permet de tourner seul, être seul face à la personne que vous filmez, c'est politique, cela peut effectivement être interprété comme politique.

SR : L'enjeu politique est celui d'une prise de position dans l'environnement générale et la question matérielle me semble absolument décisive à la fois dans le geste, le parcours et le choix esthétique du film.

AC : Il est évident que lorsque les conditions matérielles s'améliorent, le cinéaste est un homme plus libéré des contraintes de l'argent. C'est donc un homme qui politiquement peut être plus fort comme filmeur et cinéaste indépendant, plus fort que s'il fait partie du système de l'argent parce que ces films coûtent chers.

SR : *Pater* est film qui joue et met en scène le jeu de la politique et notamment la décision politique, la mise en scène de la décision d'une loi. Or *Pater* me semble être un film profondément indécidable, en proposant d'abord une expérience qui brouille les frontières tant pour les acteurs que pour les spectateurs. J'aurais voulu vous faire réagir sur cette idée, « *Pater* un film indécidable » (terme que j'envisage comme un enjeu esthétique)

AC : Le problème d'un cinéaste qui a fait des films avec des acteurs, c'est qu'à un certain moment il n'est plus sous le charme et des histoires qu'il raconte, et des acteurs qui les interprètent en leur donnant une certaine force et réalité cinématographique. Il se détache petit à petit de ce travail, celui de faire croire à un public, dans une salle, qu'un acteur est un formidable cordonnier amoureux et meurtrier de sa



maîtresse. C'est une chose qui est complètement sortie de mon esprit. Je ne peux plus faire cela. Mais j'ai gardé pour le corps, à la fois glorieux de certains acteurs, ou innocent de certains autres acteurs, ou les deux quelque fois mais c'est rare... au fond de ma tête, tout en étant passé à d'autres exercices depuis très longtemps, l'envie de me remettre à un compagnonnage avec un acteur. Je connaissais Vincent Lindon. Nous avons fait amitié. Un jour, je le raconte dans *Pater*, j'ai eu un choc, je l'ai vu comme mon fils et j'ai pensé que c'était un sentiment très fort pour faire un film avec quelqu'un. Mais quel film ? Je ne sais pas par quelles cascades de déductions un jour je me suis dit que si je peux être son père, je peux être président de la république et lui mon premier ministre par exemple. Mais on resterait tous les deux Vincent Lindon et Alain Cavalier. Et on n'y croirait pas. Mais on pourrait très bien l'être : moi cinéaste et président de la république, et lui, mon comédien-premier ministre. Et on passerait de l'un à l'autre. On n'aurait pas l'envie de faire croire aux personnes que lui et moi sommes, le temps de la projection, président et premier ministre. On crée une sorte d'incertitude mais en même temps on montre au spectateur le processus de travail du cinéaste et de l'acteur au cinéma. Cela n'empêche pas qu'on puisse y croire quelques instants, puis revenir à notre métier de cinéaste et d'acteur, avant repartir dans notre imaginaire de président et de premier ministre.

SR : Justement ce brouillage des frontières qui est le dispositif de *Pater* (brouillage réalité/ fiction, identité personne/personnage), place du film même, ce brouillage s'accompagne toujours d'un dispositif de distanciation, vous montrez les coutures de ce jeu, l'enjeu du dispositif de *Pater* n'est-il pas aussi de déjouer les formes de pouvoir que le cinéma peut aussi induire ?

AC : Je pense que de ce côté-là, cela se passe à plusieurs niveaux. Il y a la tentation du cinéaste et du comédien de prendre les habits du pouvoir, l'amusement, très légère tentation, ce qui signifierait que pour le spectateur, nous ferions des hommes politiques très présentables. Il n'y a aucune sacralisation de l'homme politique à la télévision nous parlant de notre destin. On est dans une familiarité avec le pouvoir que j'ai connu finalement quand mon père était haut fonctionnaire. Je ne fais que raconter le pouvoir vu dans ma jeunesse, une sorte de familiarité donc avec les gens qui prennent des décisions et qui grâce à la télévision ou aux journaux sont un tout petit peu sacralisés auprès du public. On était tout de même porteurs tous les deux d'un message très simple : l'argent fait de telles différences entre les individus qu'on court à notre perte. Si on ne fait rien, cela va être assez dur. Comme personnes, Vincent et moi, on avait tout de même cette idée. On n'était pas des missionnaires puisque ça ne marchait pas dans notre film. Cela marchera peut-être à la prochaine élection. Nous, on a mis en chantier le problème de l'inégalité totale entre les rémunérations, et l'écart absolument abyssal qui crée deux mondes antagonistes.

SR : Oui, mais vous, en tant que filmeur, et j'utilise ce terme à dessein, vous construisez un objet cinématographique qui déjoue les formes de pouvoir de ce que peut être le cinéma de fiction.

AC : Non seulement les pouvoirs du cinéma de fiction, mais aussi les pouvoirs de l'homme politique à travers les médias qui est un pouvoir. S'il a un tout petit peu de charisme, il a un pouvoir absolument fabuleux. Ce n'est pas la même chose de faire les croisades, ou la tournée des préaux de la Troisième République. Non seulement le président a des pouvoirs en France énormes, mais il a des haut-parleurs absolument fantastiques. Il a même des chaînes de télévision qui sont à ses ordres. On ne l'analyse pas mais c'est énorme. Le film déjoue cela car on est uniquement dans la familiarité des petites pièces du



pouvoir, des domiciles de ceux qui ont le pouvoir, dans des conversations entre deux portes de ceux qui doivent prendre des décisions. Il ne faut pas lire les mémoires des présidents mais de ceux qui ont travaillé avec eux, les conseillers, leurs chefs de cabinet, etc. C'est 14 heures par jour à ne pas prendre de décision, et un jour être obligé d'en prendre une. Et, en général, c'est entre deux portes.

SR : Je reviendrai dans quelques instants sur cet entre-deux-portes. Mais avant, j'aurais voulu parler de vous. Dans *Pater*, vous vous mettez littéralement en scène, votre corps en scène, et notamment vos apparitions. Il y a un travail sur la manière d'apparaître cinématographiquement dans ce film. Est-ce parce que dans ce film (et je mets des guillemets), vous êtes devenu « comédien » ?

AC : Non, je pense que non, parce que la méthode de travail était un tout petit peu élaborée. Il n'y avait d'abord pas de scénario écrit. Il y avait une idée : un compagnonnage d'un président avec son premier ministre. Tout s'est fait sur un an. Vincent Lindon a tourné deux films durant cette année-là. Moi, je me glissais dans son emploi du temps, et on avançait par à-coups. Notre façon d'avancer, c'était de se voir à déjeuner, de se dire « où en est-on ? », et puis de trouver un petit terrain d'entente. On se retrouvait dans nos domiciles à lui ou à moi, et puis on lançait l'affaire. On avait chacun une caméra à la main. Et quand notre conversation personnelle nous semblait correcte, nous l'enregistrons. Et comme nous avons (surtout moi, Vincent a 53 ans) une éducation plus littéraire que parlée, on parlait comme les livres qu'on lisait. On n'a pas de difficulté à s'exprimer. Les phrases sont nées d'un intérêt formidable que l'on porte aux gens de pouvoir, comme tous les gens de spectacle sont très attentifs aux gestes des gens de pouvoir, à leur organisation spectaculaire.

SR : Après, il y a le film et le montage de ce film. Si on regarde le début, il y a tout un travail opéré sur comment Alain Cavalier va apparaître et va apparaître dans la peau du personnage. On commence par vos mains préparant un repas. Ensuite on a une voix *off* avec tout le récit de la cravate, des vêtements achetés. Et ensuite, on a votre apparition dans le cadre. À d'autres moments du film, on a un jeu, un travail, une réflexion sur la personne *Alain Cavalier* qui regarde son personnage dans le miroir, tout ce questionnement de l'apparence physique avec celle de la chirurgie esthétique et qui travaille ces questions de la représentation.

AC : Le début est basé sur deux petits principes : le premier est : plus tard on les voit, plus mystérieux ils sont. Il vaut mieux les découvrir à la voix, et, petit à petit, le spectateur se donne une idée du visage par la voix. Et, après, lui donner le visage. J'ai fait cela pour mes portraits de femmes au travail. On ne voyait pas leurs visages avant 2, 3 ou 4 minutes quelques fois. Le second chemin est que moi, je n'ai jamais joué devant une caméra. Je ne peux pas me mettre dans la position d'un acteur. La voix *off* précède le courage, la témérité d'entrer dans l'écran *on*, un visage découvert, et pas seulement à la voix. La première fois que je suis rentré dans la caméra, ça a été un choc pour moi. J'ai parlé à Vincent Lindon comme si c'était moi Alain Cavalier, c'est-à-dire que politiquement c'est ce que je pensais profondément. Donc je ne composais pas. Le début, c'est un président qui dit « j'aimerais, une loi, etc. etc. ». Mais dans la vie, je suis comme ça. Je pense que les choses devraient se passer comme cela dans le cinéma. Si on n'a pas beaucoup d'argent, on ne devrait pas faire des *travellings* qui coûtent chers. On devrait surveiller personnellement les budgets. J'ai toute une série de réformes que j'applique à mes films et qui sont inapplicables à tous les films, il faut le reconnaître. Je n'avais absolument pas l'intention d'être un acteur qui a un texte et qui doit convaincre le public. J'étais quelqu'un qui avait une idée, la mienne... bon il se trouvait que j'étais



président, que je proposais une loi... j'avais même prévu, mais je l'ai oublié (on part d'un plan, d'une idée, et on en oublie la moitié au passage), l'idée de faire entrer cela dans la constitution, d'en faire un article de la constitution. Je l'ai oublié. Et je ne le regrette pas. Si j'avais écrit un scénario sérieux, je l'aurais mis. C'est tombé parce que je l'ai oublié. Si je l'ai oublié, c'est que je devais l'oublier. Je n'ai pas porté de cravate depuis... tout est dans la cravate, le costume et la chemise, hein ?

SR : Ah, la cravate d'Inès de la Fressange reste un moment reste un moment assez savoureux.

AC : Ah ! ça, je dois dire, le hasard a magnifiquement fait les choses. Mais c'est un pur hasard. (rires)

SR : (rires) Oui, mais vous savez ce que disent les surréalistes, ils parlent de hasard objectif, donc...

AC : Ah, oui, oui. Absolument, c'est un hasard objectif. Un jour je tournais une dame lavabo dans les sous-sols des cafés. C'était près de la gare Saint-Lazare. Elle m'explique que les voleurs, dès qu'ils ont pris un portefeuille, ils n'ont qu'une obsession, c'est de prendre l'argent et de se débarrasser du portefeuille. Souvent ils descendaient aux toilettes et mettaient le portefeuille sur les réservoirs des chasses d'eau. Elle me montre, met sa main, et il y en avait un au moment où on tournait. Elle l'a ouvert devant nous, on a vu le nom du type, c'était extraordinaire.

SR : On en parlait tout à l'heure, votre film montre les gens de pouvoir dans des positions inconfortables, incertaines. Il y a la question de la table avec la nourriture, les couloirs et les décisions qui justement se prennent entre deux portes. Il y a une séquence dans le film, séquence que je trouve extraordinaire car elle me semble particulièrement significative du film. Elle se situe au bout d'une heure... c'est l'échange entre le président, le premier ministre et un troisième ministre. Après une coupe, on vous voit reprendre place dans le champ, avec un verre d'eau à la main. Et, en vous repositionnant à côté de Vincent Lindon qui est au centre du cadre, vous souriez en inclinant la tête et en regardant la caméra avec un petit air complice. Je trouve que ce plan résume tout du film à la politique du film, la mise en scène du pouvoir, la place de votre propre corps. La petite facétie que vous laissez dans le film me semble dire beaucoup de l'esprit du film. J'aurais aimé vous entendre parler de ce regard et du choix de le laisser dans *Pater*.

AC : Cette chose-là est arrivée d'elle-même. Je pense que cela fait partie de mon obsession que les choses ne soient pas bloquées, l'importance de la circulation des idées et des sentiments. Là, je fais signe à la fois au spectateur (on est tous dans la même affaire ! Vous n'êtes pas étranger à ce qui est en train de se passer entre nous trois, et je ne vous mets pas à part), et à celui qui détient l'enveloppe avec la photographie pour l'amener aussi. Je lui fais aussi un petit signe de connivence. Cela sert à tout. Cela sert effectivement à ce que vous venez de dire, faire entrer le regard du spectateur dans le cercle de l'image, dans la fabrication de l'image et dans l'activité politique. Il n'y a pas d'interdit. Surtout que c'est très costaud ce qui se dit, il manque 15 voix pour que cela passe. C'est énorme. Et le concurrent qui... la photographie qui... Il y a le ministre qui se demande comment faire. J'avais toute une série d'idées que j'ai abandonnées : les voix qui manquent, cela peut s'arranger, s'acheter... enfin tout ce qui se passe dans les assemblées, je ne l'ai pas fait. J'ai limité énormément tout ce que je dis, tous les exemples de mes expériences, de mes conversations, ou de mes lectures. J'en ai utilisé le centième ou le millième.

SR : Si je vous dis que *Pater*, c'est en creux un film qui continue vos portraits et qui est le portrait de Vincent Lindon et d'Alain Cavalier.



AC : Oui, très bien. Parfait. C'est le portrait de Vincent Lindon parce que Vincent, il se prend de temps en temps pour un premier ministre parce que c'est son métier de comédien. C'est ça qui est merveilleux. Moi, finalement, mon travail cinématographique, c'est, depuis longtemps, de m'introduire dans la bande sonore de mes films, en direct. Et puis, j'ai pris beaucoup de visages, d'énergie des autres... et je me suis dit qu'un jour il fallait que j'y passe moi-même. C'était inéluctable. Tout est dans le dispositif. Il ne suffisait pas de dire « il faut que j'y passe », il faut que j'y passe *cinématographiquement* et d'une façon relativement suave et pas bête. Et grâce à Vincent, je suis entré dans le film. Je pensais être très périphérique, en *off* souvent. Et puis, petit à petit, j'étais contraint par le film de rentrer de plus en plus. Ce qui fait que lorsque Vincent Lindon a vu le film terminé, il était écrit « Vincent Lindon dans *Pater*, un film d'Alain Cavalier »... il n'y avait pas mon nom comme comédien parce que je ne me considérais absolument pas comme un comédien. Il a vu le film et il m'a dit « Vous ne pouvez pas me laisser tout seul. Vous êtes avec moi dans l'image ». « Et même recevoir des tomates ! » m'a-t-il dit. On est tous les deux là. Cela me gênait d'avoir mon nom deux fois. C'est très compliqué. C'était plus juste par rapport au spectateur de lui dire que le cinéaste était dans l'image. Je pense que le film se prend à bras le corps dans les deux derniers plans. Ils sont en train de manger une fois de plus, parce que les hommes politiques dépensent beaucoup d'énergie. Il faut bien qu'ils mettent du bois dans la cheminée. Dans le dernier plan, il y a une caméra qui les filme de profil tous les deux en train de manger après leur défaite aux élections présidentielles. Et, à un moment, Vincent Lindon, alors que je suis en train de lui passer ma Grand Croix de la Légion d'honneur, sort la caméra de dessous la table pour filmer l'événement. Je ne m'y attendais pas. Et après, c'est moi qui le fait. Il ne pensait pas non plus que je me baisse et prenne ma caméra qui m'attendait pour le moment auquel il y aurait quelque chose à filmer. Moi, je savais que j'allais lui donner ma Légion d'honneur. Mais il ne le savait pas, lui. Ce qui fait que c'est là où vous parliez de politique, c'est qu'en général, au cinéma, il y tellement de paramètres pour réussir un plan que c'est le réalisateur qui gouverne la boutique. Là, on peut dire qu'il y a une certaine égalité entre lui et moi. Et une certaine circulation, il n'y a pas de séparation, de compartiment. Dans le cinéma, il n'y a pas le Bien et le Mal. Ça n'existe pas. C'est littéraire. Les notions de justice, d'amour... si vous ne donnez pas une preuve cinématographique, ça n'existe pas. Dire "je t'aime" au cinéma, c'est facile. Mais le prouver, c'est difficile cinématographiquement.