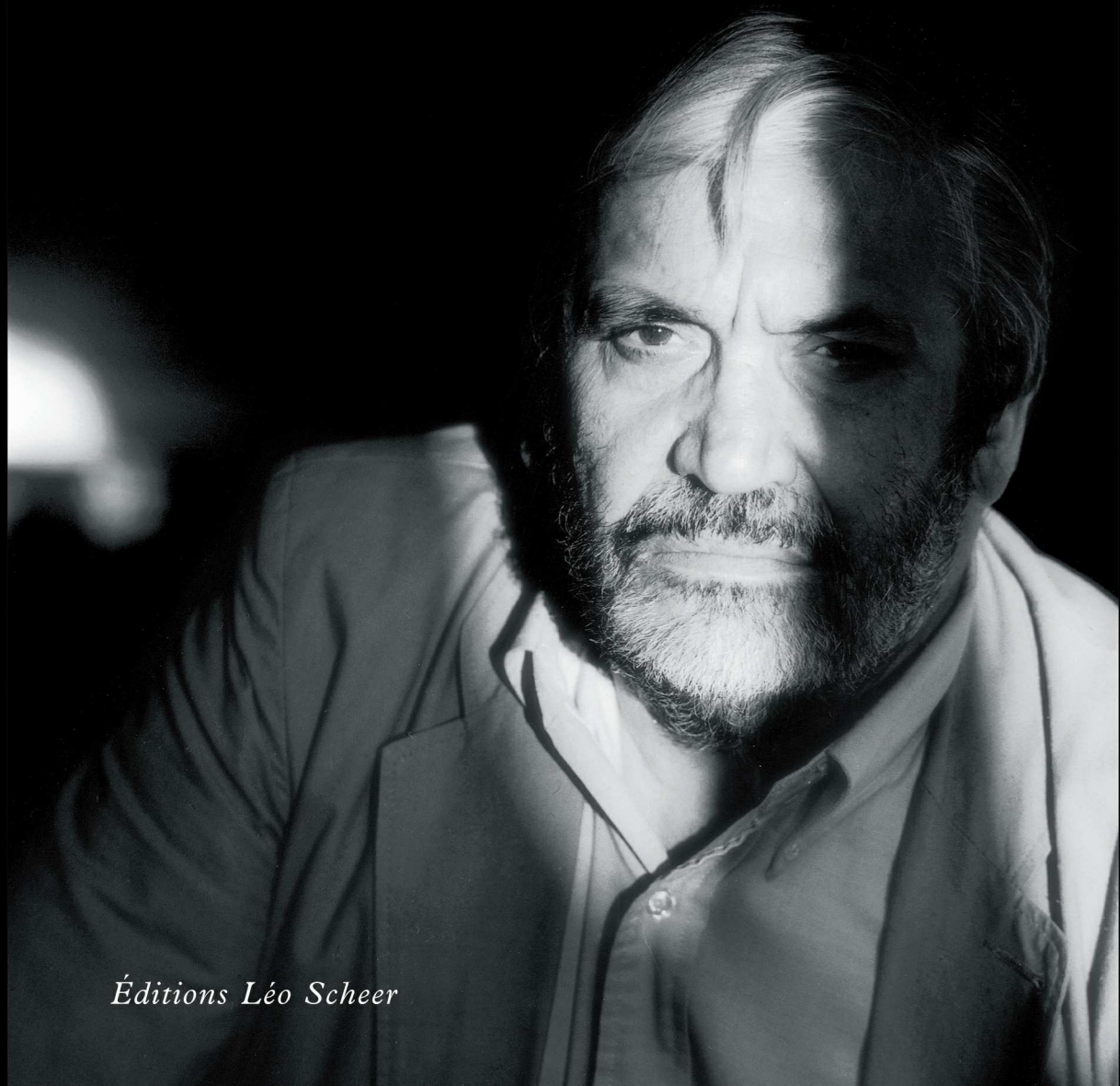


le dictionnaire

Pialat

sous la direction d'Antoine de Baecque



Éditions Léo Scheer

Le Dictionnaire Pialat

Collectif sous la direction d'Antoine de Baecque

Maurice Pialat, mort en janvier 2003, demeure comme le plus grand cinéaste français de la fin du XXe siècle. Nous en sommes sûrs désormais. Ses dix films n'ont d'ailleurs jamais autant été vus, de *L'Enfance nue* à *Van Gogh*, de *La Maison des bois* à *Loulou* ou *À nos amours*.

Le Dictionnaire Pialat propose, en deux cents entrées qui tentent de dire au plus près qui il était et ce qu'est son œuvre, une manière originale, ludique et fétichiste d'explorer l'univers du cinéaste. Un monde parcouru de figures familières, de rencontres, d'acteurs et de personnages, de répliques, de récompenses ou de projets non tournés, d'obsessions, d'intérêts et de goûts, d'amitiés, de rivalités et de collaborations orageuses, de coups de gueule revenant de film en film ou passant de la vie dans le cinéma, et du cinéma dans la vie.

Cet outil offre d'indispensables repères pour voir et revoir ses films. Mais c'est également une ouverture vers l'imaginaire et la rêverie qui rend justice au talent singulier de Pialat, à son art unique d'imposer avec des vies

ordinaires le roman vrai, foisonnant et vital, de notre temps, sa comédie humaine.

Antoine de Baecque est historien et critique de cinéma. Il a écrit sur Truffaut et la Nouvelle Vague, la cinéphilie et la Révolution française, Andreï Tarkovski, Jean-Claude Brisseau et Manoel de Oliveira. Il publie en 2008 *Feu sur le quartier général !* (Cahiers du cinéma), *Crises dans la culture française* (Bayard) et *L'Histoire-caméra* (Gallimard).

Les auteurs

VINCENT AMIEL

PHILIPPE AZOURY

ANTOINE DE BAECQUE

SAMRA BONVOISIN

SONIA BUCHMAN

MARC CERISUELO

ANGIE DAVID

SAMUEL DOUHAIRE

RÉMI FONTANEL

MARIE ANNE GUERIN

NOËL HERPE

ÉVELYNE JARDONNET

MICHEL MARIE

NATACHA THIÉRY

FRANCIS VANOYE

Couverture :
© Photographie : Carole Bellaïche

EAN numérique: 978-2-7561-0485-0

EAN livre papier : 9782756101200

www.leoscheer.com

Avec le soutien du



www.centrenationaldulivre.fr

le dictionnaire
Pialat

© Éditions Léo Scheer, 2008

www.leoscheer.com

le dictionnaire
Pialat

sous la direction d'Antoine de Baeque

avec la collaboration d'Angie David

Éditions Léo Scheer

Introduction

Pialat revient...

Je me souviens d'une rencontre avec Maurice Pialat un an, presque jour pour jour, avant sa mort. C'était pour un entretien dans *Libération* (16 janvier 2002), et il débutait ainsi notre conversation : « Je rêve souvent d'un film : un type meurt, c'est la fin, sans pathos, puis un noir total, qui dure. Salut. » Ce noir est advenu à minuit et dix minutes dans la nuit du vendredi 10 au samedi 11 janvier 2003, quand Pialat s'est éteint, entouré de sa garde, Depardieu, Huppert, Toscan, quelques proches. Depuis le mercredi précédent, quand la dialyse avait été arrêtée, le condamnant irrémédiablement, Sylvie, sa femme, faisait venir la « famille », depuis longtemps dispersée, enfin réconciliée. Loiseleux, Dedet, Dutronc, Bonnaire, Berri, Davy, ils étaient tous passés pour la cérémonie des adieux à un très grand cinéaste.

Maurice Pialat n'était pas un gars commode. Il était célèbre pour ses colères, ses grognements, son aigreur. Mais cette bile noire était féconde. « Dès le début, j'ai eu des problèmes, avait-il confié un jour. Comme si j'étais devant un mur, comme s'il y avait un rejet. C'est pourtant quand les choses vont mal que je suis le mieux. Je réussis au moins ça. De là à dire qu'il faut que ça aille mal pour que je me retrouve et que je fais exprès de foutre la merde... » Cela a été mal dès le début, ou presque, quand Maurice Pialat rate le train de la Nouvelle Vague, par naïveté, malchance, mauvaise réputation, complot (lui penchera pour la dernière réponse, admettons qu'il s'agit d'un mixte des trois premières). Successivement, Chabrol, Truffaut, Godard, Rivette, tous ses cadets, se lancent dans l'aventure du premier film entre 1957 et 1959. Lui, avec des armes et des idées à peu près identiques, un talent peut-être plus fulgurant encore, devra attendre dix ans pour, en 1969, tourner *L'Enfance nue*, financé par une coopérative de cinéastes où, humiliation supplémentaire, figurent quelques membres éminents de la vague. Il en concevra et conservera une haine tenace, une haine cependant créatrice. Car Pialat s'est « retrouvé », comme il disait, tournant ensuite neuf films en une vingtaine d'années – *Nous ne vieillirons pas ensemble*, *La Gueule ouverte*, *Passe ton bac d'abord*, *Loulou*, *À nos amours*, *Police*, *Sous le soleil de Satan*, *Van Gogh*, *Le Garçu* –, dont l'émotion simple et fiévreuse entraînait le spectateur au cœur du cyclone, là où tout est calme et violent à la fois.

Pialat est l'un des rarissimes cinéastes à n'avoir jamais raté un film, même si lui-même ne les aimait guère, l'un des rares également à n'avoir connu presque que des succès, même relatifs, mis à part les échecs publics de *La Gueule ouverte* et du *Garçu*, son dernier film en 1995. Auteur absolument personnel, fidèle à sa ligne, ne déviant pas d'un pouce, et quand même cinéaste populaire... En dix ans, d'*À nos amours*, succès césarisé, à *Van Gogh*, film connu dans le monde entier, en passant par *Police*, l'un des plus gros castings de la décennie (Marceau, Depardieu, Anconina), et *Sous le soleil de Satan*, palmé d'or, il a attiré dans les salles près de 5 millions de spectateurs. Si bien qu'a pris forme le paradoxe suivant : au centre du cinéma français se tenait un bloc de « marge », un noyau noir créateur plutôt qu'un subtil compromis, un ogre complexe et génial davantage qu'un tâcheron académique. Ce fut alors la grandeur du cinéma hexagonal et sa force malpolie : Pialat incarnait cette colère, contre la France, la critique, les intellectuels, contre l'art, le système, le cinéma lui-même, jusqu'à la scène qui restera l'emblème de sa personnalité, cette réplique aux siffleurs sur la scène du festival de Cannes où il reçoit la Palme d'or en 1987 : « Si vous ne m'aimez pas, je peux vous dire que je ne vous aime pas non plus. »

C'est dans l'enfance, la jeunesse, l'initiation qu'il faut plonger pour éclairer ces contradictions de provincial atrabilaire, de créateur tourmenté, d'autodidacte célèbre, d'auteur populaire. La naissance à Cunlhat, village d'Auvergne, le 31 août 1925 ; le père marchand de bois, vin et charbon bientôt ruiné ; la mère peu aimante ; l'arrivée du petit garçon à Courbevoie ; le père qui se fait chauffeur chez Banania ; les parents qui le confient très vite à la grand-mère, à Villeneuve-Saint-Georges ; les dimanches de visite, l'enfant qui pleure, abandonné, solitaire, la semaine durant. Et le lycée où rien ne va, à Saint-Maur ; et l'autre débâcle, en 1940, celle de la nation, la défaite, la honte, le pays occupé, ce jeune homme qui sait désormais que, pour toujours, il restera un enfant de la terre des vaincus, un cinéaste de cette France-là, mais aussi contre cette France-là.

Tous les films sont issus de ce récit qui ne manque ni de pathos, ni d'authenticité, ni de romanesque, mais qui ressemble d'assez près, finalement, à une enfance commune, peu heureuse, mêlée d'éclats joyeux et d'oubli entre copains, ce que dira Pialat mieux que quiconque dans ces deux chefs-d'œuvre écorchés et bouleversants que sont *L'Enfance nue* (1969), récit de la vie à vif de François, gamin de l'Assistance publique placé dans des familles de petites gens entre Lens et Hénin-Liétard, puis *La Maison des bois*, série en sept épisodes (six heures de film) qu'il tourne pour l'ORTF entre 1970 et 1971, sur l'existence de trois enfants placés par leur mère ou leur père chez un couple à la campagne pendant la Première Guerre mondiale. Entre-temps, Pialat a fait pas mal de métiers, visiteur médical, représentant de commerce pour les machines à écrire Olivetti, et artiste à l'occasion : un peu peintre, sa passion, un peu acteur (avec Michel Vitold ou Jean-Louis Trintignant), un peu cinéaste, équipé d'une Pathé 16 mm, filmant un congrès diocésain en Auvergne, des gags entre amis, ses premiers courts métrages des années 1950.

C'est à ce moment, également, qu'il rencontre la famille Langmann : Claude (Berri), son père artisan fourreur boulevard Poissonnière et sa petite sœur Arlette, famille de

substitution. Pialat écrit des sujets avec le fils et tombe amoureux de la fille. À la fin des années 1950, Pialat est en liste d'attente, pas trop mal placé : il a des histoires, il sait filmer. Il devra pourtant patienter dix longues et interminables années, meublant le temps avec quelques os à ronger : des courts métrages remarquables et très remarquables, notamment *L'amour existe* (1961) sur les métamorphoses de la banlieue parisienne, mais aussi *Janine* (1962), variation sur l'amertume d'aimer, ainsi que sept petits documentaires réalisés en Turquie et quelques commandes télévisuelles.

L'Enfance nue et *La Maison des bois* ont été salués par la critique, mais c'est *Nous ne vieillirons pas ensemble*, autour de Jean Yanne (prix d'interprétation à Cannes) et Marlène Jobert (grande vedette de l'époque), qui lance la carrière du cinéaste en 1972, avec ces acteurs déchaînés qui passent sans cesse du rire aux larmes et rejouent les crises autobiographiques du cinéaste. Grand succès : 1,7 millions de spectateurs en France. Pialat comprend le besoin d'authenticité du public et, avec sa manière inimitable d'organiser et de capter la vie, dans ses débordements comme dans ses temps morts, il est l'un des seuls à savoir l'assouvir. Il fonde sa maison de production pour monter *La Gueule ouverte*, projet difficile, audacieux, très sombre : un fils accompagne jusqu'à la mort sa mère atteinte du cancer, expérience qu'il restitue sans coquetterie envers la douleur, avec de nouveau un perfectionnisme enragé qui lui permet de conjuguer lenteur et vitesse, de creuser loin dans la chair de ses semblables pour les toucher.

Cette manière unique de paraître improviser alors qu'il installe le sentiment poignant de l'irréparable, Pialat la remet en place pour ses deux opus suivants : *Passe ton bac d'abord* (1979) et *Loulou* (1980). Dans le premier, il croise les garçons et les filles d'une génération de bacheliers, dans le Nord, pour son film le plus profondément populaire. Et aussi le plus complexe par la façon dont il égare le spectateur pour mieux le ressaisir, d'un coup, l'attraper par le col et lui mettre le nez dans ce qu'est la vie, souvent triste mais parfois joyeuse, à travers la chronique de jeunes gens qui vivent en renonçant à l'ambition de réussir. *Loulou* marque, quant à lui, une triple rencontre : Isabelle Huppert dans l'un de ses plus beaux rôles, Gérard Depardieu, pas mal non plus, et Daniel Toscan du Plantier, flamboyant producteur chez Gaumont qui, pour une douzaine d'années, s'impose comme l'ami, le financier, le protecteur. Pialat-Toscan, un duo de légende pour le cinéma français des années 1980 et 1990 : le plus étrange des cinéastes et le plus extraverti des producteurs font couple, parfois dans la douleur et les déchirements, pour construire une œuvre. Le film symbole de cet âge d'or déboule en 1983, imposant une actrice de 17 ans, tombée du ciel en passant par les enfers : Sandrine Bonnaire, la Suzanne d'*À nos amours*. Le film reprend l'histoire d'Arlette Langmann, qui a écrit pour Pialat un scénario intitulé *Les Filles du Faubourg*, saga abandonnée puis revenue par bribes dans *À nos amours*, recentrée sur l'univers de Suzanne, qui prend et repousse les garçons. Quand le film sort, le 16 novembre 1983, Serge Daney écrit : « À la fois un portrait, une scène sociale, une bataille, un nu, un film aussi, un des plus grands. »

Les mains libres, le cinéaste va enfin gagner un peu plus d'argent, tournant trois commandes de Toscan. *Police* d'abord, en 1985, le film du contre-pied permanent,

« mon Belmondo » ainsi que disait Pialat, seule œuvre de genre, comme l'indique son titre jusqu'à la caricature, film des contre-emplois – Anconina en avocat, Marceau sortie de *La Boum* en jeune Gauloise, et Depardieu en flic paumé à son zénith –, film où le cinéaste peut tout se permettre, jusqu'à faire gifler sa jeune star féminine. *Sous le soleil de Satan* ensuite, en 1987, d'après Bernanos, sa seule adaptation littéraire, où il retrouve Depardieu et Bonnaire et les confronte au mal. Peut-être le film de facture la plus classique, mais où la langue parle beau alors qu'aucun des acteurs ne comprend vraiment de quoi il retourne. Génie de Pialat directeur d'acteurs : on croit qu'il les traite comme du bétail mené à l'abattoir, en fait il les conduit au sommet. *Van Gogh* (1991), enfin, le film de la sérénité et de la peinture retrouvée, qui, entre coups d'œil égrillards et éclats de rire (une extraordinaire partie de rigolade à table avec le docteur Gachet), livre une copie (au tout dernier moment, d'où une panique au festival de Cannes) plus que parfaite de la défaite d'un corps : Dutronc en Van Gogh élimé, assoiffé, achevé en une agonie d'homme du commun. À peine le pauvre corps du peintre est-il lavé, préparé sur son lit de mort qu'une trappe tombe sur la cheville de madame Ravoux, sa logeuse, qui hurle et capte l'attention de tous : c'est ainsi que la vie repart au moment où l'on s'y attend le moins. À la Renoir. Car il y a du Renoir chez Pialat, son réalisme exalté faisant revenir un pan entier de cinéma français, celui de *La Bête humaine*, avec Gabin retrouvé en Depardieu.

Le dernier film, tourné en 1995, affaire très complexe qui le brouille avec une part de ses amis, est pour Maurice Pialat une façon de mener plus loin la confrontation du cinéma et de sa vie personnelle : son fils, Antoine, né trois ans plus tôt, y croise son père, le Garçu, mourant au cinéma sous les traits de Claude Davy. Entre les deux, Depardieu, Rocheteau, Géraldine Pailhas, et un tournage difficile. Pialat souffre d'hypertension, il a des malaises, parfois dérape, tombe, ne peut pas travailler plus de trois heures par jour. *Le Garçu* est un film étonnant, perclus d'émotions, et une épreuve. Épuisé, le cinéaste doit s'arrêter, se calmer, déçu par son relatif échec commercial. L'homme a fini par devenir légende, celle du génie impossible : le misanthrope qu'on va consulter avec pour pitance ses aigres oracles de Cassandre. Installé dans la campagne de la Haute-Garonne, à Agassac, Pialat regarde grandir son fils. On le visite, on le flatte, il parle projets sans trop y croire. Ses insuffisances rénales l'obligent à revenir vivre à Paris, rue de l'Abbé-Grégoire, pour les trois séances de dialyse hebdomadaires et les études d'Antoine. Une intégrale à la Cinémathèque, en 1999, le consacre « plus grand cinéaste français vivant » (Godard est suisse). Il lit, regarde des reproductions des tableaux de Poussin.

Le cinéaste a souvent dit, sur la fin, sa peur de ne plus filmer, sa peur d'être oublié. Il avait commencé tard – un premier long métrage à 43 ans –, il craignait de s'arrêter trop jeune, à 70 ans. À peine plus de vingt-cinq ans pour une œuvre, c'est court, c'est juste. Chez lui, ça a suffi. Mais il disait cette peur avec une voix claire, profonde comme son regard orphelin qui dérivait doucement vers des rives apaisées. Il est mort à 77 ans.

Depuis, Maurice Pialat nous reste effectivement comme le plus grand cinéaste français de la fin du XX^e siècle. « Ça y est », nous en sommes sûrs désormais. Il n'a d'ailleurs jamais autant influencé le cinéma français, et ses dix films autant été vus et revus. Mais, paradoxalement, les livres consacrés au cinéaste ne sont toujours pas légion. Une biographie, juste mais sans excès, de Pascal Mérigeau, chez Grasset, deux ou trois essais, pas plus, un site internet accueillant. Comme si, en France, on aimait Pialat, on le considérait à l'égal des plus grands, mais que l'analyse et l'interprétation de ses films, de son œuvre, de sa vie butaient encore sur une forme d'empêchement : comment parler de l'évidence, d'un cinéma dont la première des beautés n'est pas d'être fabriqué, imaginé, pensé, mais d'être authentique et vrai, tout simplement ?

C'est dans ce contexte que s'inscrit la publication de ce *Dictionnaire Pialat*, cinq ans après la mort du cinéaste. La forme éditoriale du dictionnaire va bien à Maurice Pialat, dont l'univers et la biographie semblent offrir autant d'éclats, publics ou secrets, connus ou clandestins, qu'ils contiennent d'événements, de personnages, de rencontres, de films ou de projets non tournés, d'acteurs et actrices, de répliques, d'habitudes, de thèmes, d'obsessions, d'intérêts et de goûts.

Ce livre tentera en quelque sorte de recomposer cet univers qui ressemble à une *mosaïque bio-filmographique*, à une marqueterie faite de séquences, d'histoires, d'amitiés, de coups de gueule, dont la lecture et la compréhension peuvent être aussi évidentes que cryptées. Si bien que ce monde est parcouru de croisements, de résurgences, de références, de figures familières, de citations, revenant de film en film ou passant de la vie dans le cinéma et du cinéma dans la vie. Qu'est-ce que le réalisme chez Pialat (cf. « Captation du réel »), l'improvisation, la rupture ou le « nouveau naturel » ? Quelle était sa méthode de tournage, ou de montage ? Qui sont Jean-Claude Bourlat, Alain Arthur, René Rochera, Lise Lamétrie ? Pourquoi a-t-il parlé de « grosse conne » ou d'une « Rolls-Royce avec un moteur de Solex » ? Et des répliques comme « C'est pas une pute, c'est la reine des putes ! » ou « J'ai l'impression d'avoir le cœur sec », d'où viennent-elles ?

Le *Dictionnaire Pialat* propose une manière originale, ludique, cinéophile, littéraire et fétichiste de décrire et de comprendre l'univers et la vie du cinéaste, curiosité se déclinant en près de deux cents entrées qui tentent de dire au plus juste qui il était et ce qu'étaient ses films. C'est un outil, qui permettra de voir et revoir les films un dictionnaire à la main (ce qui est désormais assez aisé puisque toute l'œuvre filmée de Pialat existe en deux coffrets DVD). Mais aussi une proposition de jeu, voire une ouverture vers l'imaginaire et la rêverie. Avoir dans le même ouvrage des explications sur les événements de sa vie, des connaissances sur les temps de l'histoire qu'il a traversés et dont il s'est inspiré, une approche de ses films, longs, courts ou moyens métrages, mais aussi des précisions sur ses principaux personnages, ses collaborateurs, ses acteurs et actrices, cette sorte de famille qui l'a entouré à plusieurs moments de son existence, des notes sur ses références cinématographiques, littéraires et picturales, les quelques maîtres qu'il s'était choisis, et des éclairages sur les nombreux passages secrets entre ses habitudes quotidiennes et ses propres films.

DICTIONNAIRE PIALAT

Une quinzaine d'auteurs participent à ce *Dictionnaire Pialat*, et à chacun fut donnée une feuille de route à trois règles :

- une écriture subjective et érudite, ouverte et accueillante, par laquelle Maurice Pialat deviendrait un proche parent de chaque lecteur ;
- un souci littéraire qui rende justice au talent singulier de Pialat : proposer, avec des vies somme toute ordinaires, le roman vrai, foisonnant et complexe, de notre temps ;
- un système de renvois, qui rend justice aux imbrications propres à la comédie humaine du cinéaste, croisant les films, les références, les personnages ou les comédiens.

Ce *Dictionnaire*, dans son détail et son ensemble, a l'ambition de proposer une recréation de l'univers de Maurice Pialat, comme les multiples pièces assemblées d'un jeu de construction donnant l'envie de voir et revoir les films, de connaître et reconnaître les moments d'une vie.

Antoine de Baecque

A



Acteur

« À la première rencontre, je suis souvent odieux. »

En 1979, le futur scénariste Jacques Fieschi, alors critique à *Cinématographe*, part interviewer Maurice Pialat, qu'il n'a jamais rencontré, pour la sortie de *Passe ton bac d'abord*. Première phrase du réalisateur, sitôt les présentations faites : « On m'a dit que vous faisiez la meilleure revue de cinéma. Alors je l'ai achetée, eh bien je n'ai pas trouvé. » L'anecdote est symptomatique du comportement de Maurice Pialat en société. Car « à la première rencontre », comme il l'a lui-même admis, Pialat était « souvent odieux », multipliant les vacheries contre ses interlocuteurs ou leurs proches.

À relire les interviews que Pialat a données tout au long de sa carrière, on est frappé de voir à quel point il insiste en préambule sur son caractère de cochon, à quel point il critique tout et tout le monde (« comme un fusil qui tirait dans les coins », selon Jacques Dutronc). Cueillies à froid par ses vannes pas vraiment agréables, beaucoup de personnes pouvaient repartir de cette première rencontre avec le sentiment que, oui, vraiment, le talent n'excuse pas tout, et notamment une incorrection et une méchanceté pareilles. L'image publique de Pialat, indécrottable mauvais coucheur, s'en trouvait renforcée, justifiée, et lui-même, tout en se plaignant de cette réputation qui l'aurait constamment desservi auprès des « professionnels de la profession », en rajoutait alors une couche.

Pascal Mérigeau, son biographe, y voit le comportement d'« un sale gosse », d'« un enfant gâté » qui, justement parce qu'il « n'a jamais été enfant gâté », « en est

malade et fait tout pour être traité comme tel ». Une mauvaise réputation vaut toujours mieux que pas de réputation du tout. Et puis, comme Pialat l'expliquait à Michel Ciment dans *Positif* en 1992 : « C'est quand les choses vont mal que je suis le mieux. » Avant de préciser toutefois : « De là à dire qu'il faut que ça aille mal pour que je me retrouve et que je fais exprès de foutre la merde pour être à l'aise... » Les agressions verbales de Pialat semblent en fait avoir valeur de test, « pour voir jusqu'où les gens étaient prêts à l'aimer », explique sa veuve, Sylvie. Si l'on passait le cap de la première rencontre, alors la deuxième pouvait être d'autant plus belle, prélude à de vraies et belles amitiés – et celle avec Jacques Fieschi en fut. Ne pas oublier ce qu'écrivit le réalisateur en conclusion du premier chapitre de son roman *Nous ne vieillirons pas ensemble* : « J'aurais donc été le type du parfait goujat si je n'avais caché le meilleur de moi-même. »

Tous les témoignages de ses proches insistent sur la personnalité double de Maurice Pialat. Oui, il était un caractériel, franchement détestable à l'occasion, qui « ne faisait rien pour se rendre sympathique » (*dixit* le réalisateur Pascal Thomas, qui prononcera l'oraison funèbre de son ami Pialat à Saint-Sulpice). Mais, et tout est dans le « mais », un être « d'une gentillesse sans limite pour les plus humbles » (Pascal Thomas, toujours), « au charme terrible » et « au sourire incroyable » (Jacques Dutronc) qui faisaient tout oublier. Valérie Schlumberger, qui fut costumière et comédienne sur le tournage d'*À nos amours*, a joliment résumé le personnage : « Souriant, il faisait plaisir même au chat qui passe par hasard. En

colère, il arrivait à crisper cent mille personnes sans problème. » Et pourtant, ajoute-t-elle, « je ne l'ai pas trouvé vraiment odieux, malgré tout le mal qu'il se donnait pour l'être ». Valérie Schlumberger, comme d'autres admirateurs du cinéaste, n'avait pas oublié que si Pialat, comme on le lui reprochait, « chiait sur tout le monde », le premier sur lequel il « chiait », c'était lui.

Samuel Douhaire

RENVOIS : Dutronc, Jacques ; Fieschi, Jacques ; *Nous ne vieillirons pas ensemble* ; « Un emmerdeur monstrueux ».

À nos amours

À nos amours est le sixième long métrage de Maurice Pialat. Il se situe exactement au centre de son œuvre, entre *Loulou*, réalisé trois ans auparavant en 1980, et *Police*, réalisé deux ans après en 1985. C'est un film charnière pour de multiples raisons. En voici quelques-unes.

Il dessine le portrait d'une jeune fille de 15 ans, Suzanne. Elle prend la suite des adolescents provinciaux de *Passe ton bac d'abord*, film de groupe et non pas portrait d'un seul personnage. Les deux films ont été conçus à partir d'un matériel scénaristique écrit par Arlette Langmann sous le titre *Les Filles du Faubourg* ; mais l'un et l'autre s'en écartent beaucoup, même si *À nos amours* s'appuie plus directement sur le personnage de Suzanne, présente dans le scénario initial.

Ce portrait de Suzanne tente de cerner l'originalité du comportement amoureux

d'une jeune adolescente française après la libération sexuelle des années 1970. Suzanne est amoureuse de Luc, un garçon de son âge assez taciturne, mais elle préfère faire l'amour avec de jeunes hommes qui l'abordent, sans que le lien sentimental soit prépondérant. Elle illustre à sa manière, et vingt ans plus tard, une phrase de Michel Poiccard prononcée dans *À bout de souffle* : « C'est comme les filles qui couchent avec tout le monde et ne veulent pas coucher avec le seul type qui les aime, sous prétexte qu'elles ont couché avec tout le monde... »

Suzanne et les garçons ainsi que Suzanne amoureuse de Luc ne sont que deux aspects du portrait. Il faut leur ajouter Suzanne et sa famille : la relation d'amour tissée entre la jeune fille et son père, la relation d'amour-haine qu'elle développe avec sa mère, ou encore avec son frère, autre couple œdipien. Ces deux fils narratifs sont à l'origine d'une série de séquences très contrastées : marquée par une complicité tendre entre Suzanne et son père, par une violence paroxystique entre Suzanne, sa mère et son frère. Ceux-ci ne peuvent en effet communiquer avec elle que par les coups échangés.

Suzanne, c'est Sandrine Bonnaire, le miracle du film, la découverte d'une jeune fille extraordinairement photogénique, d'un naturel que la caméra enregistre comme par magie. Voilà la grande découverte de Maurice Pialat. Tout le film est une capture visuelle du charme physique de la jeune fille, de sa silhouette en figure de proue sur le bateau, en portrait souriant ou pensif dans la boîte de nuit du port, puis tout au long du récit.

Ce *Dictionnaire Pialat* n'aurait pas vu le jour sans le soutien de Sylvie Pialat, que nous remercions chaleureusement.

Léo Scheer en a suivi la progression avec patience et impatience. À plusieurs titres, il nous faut également remercier Catherine Batôt, Dominique Bertin, N. T. Binh, Emmanuèle Danger, Rémi Fontanel, Philippe Godeau, Lise Lamétrie, Arlette Langmann, Jacques Loiseleux, Dominique Rabourdin, Marie-Florence Roncayolo, Jérôme Tonnerre.