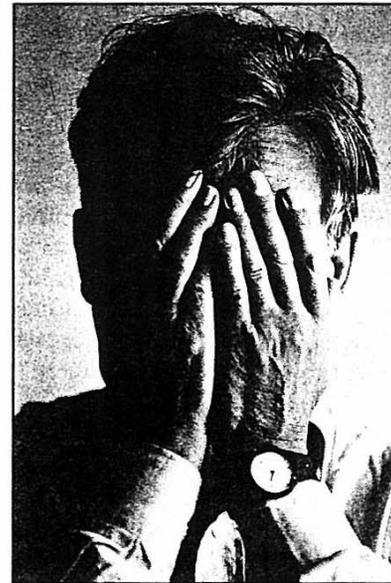


## Alain Cavalier: visage de style

**Bernard Perron**  
**RÉSUMÉ**



Photographie: Véro Boncompagni (Coll. Association des cinémas parallèles du Québec)

Alain Cavalier

THROUGH AN ANALYSIS OF THE FILM *LIBERA ME* (1993), THIS ESSAY PRESENTS AND EXAMINES FRENCH DIRECTOR ALAIN CAVALIER'S CONCEPTION OF CINEMA. THE AUTHOR OF THE ARTICLE USES A RHETORICAL FORM SIMILAR TO THAT DISPLAYED IN THE FILM, IN ORDER TO GIVE A SENSE OF ITS NATURE. AS A RESULT, THE COMBINATION OF DIFFERENT FRAGMENTS AND QUOTATIONS, AND THE WRITING IN «CLOSE UPS» OFFERS THE READER A UNIQUE READING SPACE.

0. Présenté pour la première fois au Festival de Cannes en 1993, *Libera me* d'Alain Cavalier fait l'événement et gagne le prix cuménique. On ne pouvait pas espérer moins d'un réalisateur dont la carrière s'était amorcée en même temps que la Nouvelle Vague et dont le dernier film, *Thérèse* réalisé en 1986, relatait dans un style fort épuré la vie de sainte Thérèse de Lisieux.<sup>1</sup> Cette fois encore, pour raconter l'histoire d'une famille confrontée à la torture et à la violence d'un régime dictatorial, Cavalier choisit une facture expérimentale. Aussi, rarement un film muet, sans paroles et sans musique, n'aura fait autant de bruit que *Libera me*.

1. Une scène familiale de *Libera me* :

Plan 1: Gros plan de mains (celles de la mère) qui cousent un bouton à une chemise.

Plan 2: Sur une table. Gros plan d'une main droite (celle du cadet) qui tapote sur la table. De la droite du cadre, une bobine de fil roule jusqu'à la main qui l'attrape.

Plan 3: Sur une table. Gros plan de mains (celles du père) qui recollent le morceau cassé d'un pichet de vin.

Plan 4: Sur une table. Gros plan d'une main droite (celle de l'aîné) qui tient la page d'un livre. De la gauche du cadre, la bobine de fil roule et est immédiatement repoussée.

Plan 5: Plan rapproché. Les deux frères sont côte à côte et se rongent les ongles. Le cadet fixe son aîné à droite. Celui-ci regarde vers le bas du cadre. Il lève quelques instants les yeux vers son frère (et retourne à sa lecture).

Plan 6: Plan rapproché autour d'une table. À droite, la mère (de profil) coupe la moustache du père (de face) au centre du cadre. Les deux fils sont vus de profil à gauche. Le plus jeune, accroupi, tapote encore sur la table. Son frère fixe toujours vers le bas (et poursuit sa lecture).

2. Éternel retour du langage. L'analyse de *Libera me*, une oeuvre sonore sans paroles, nous oblige à constituer le film en texte et nous condamne par le fait même à y évacuer plus que jamais le filmique.<sup>2</sup> Mais pis encore. Souhaiter étudier et exposer la conception du cinéma d'Alain Cavalier, c'est en effet contracter l'un des syndromes que le réalisateur rebute le plus et qu'il a voulu éviter en faisant son film: l'exégèse ou le commentaire.<sup>3</sup> De la sorte, pour remédier tant soit peu au paradoxe du texte et évoquer en substance la nature de *Libera me*, l'assemblage de différents fragments s'est désigné d'entrée de jeu. L'espace de lecture s'ouvre ainsi, comme celui du film, au lecteur.

3. «La concision, en art, est une nécessité et une élégance. L'homme concis fait réfléchir, l'homme verbeux ennuie. Modifiez toujours dans le sens de la concision...» (Édouard Manet)<sup>4</sup>

4. Alain Cavalier n'aime pas les comparaisons. Il reconnaît, depuis la sortie de *Thérèse*, être grandement redevable au peintre Édouard Manet mais réfute, par exemple, toutes références à Carl Th. Dreyer. La pose de Thérèse en Jeanne d'Arc vers la fin du film peut évidemment renvoyer à *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928). Toutefois, la

prédominance des arcs (portes, fenêtres et passages), l'utilisation constante des plongées et contre-plongées, l'emploi des mouvements de caméra pour signaler la profondeur de l'espace ainsi que le déséquilibre des cadres du film de Dreyer s'opposent à tout parallèle avec le travail de Cavalier.

5. Cependant, si l'esthétique ne rapproche pas Dreyer et Cavalier, les expectatives du premier rejoignent le cheminement créateuriel du second. Dans «Réflexions sur mon métier» (1955), Dreyer note que dans la mesure où l'artiste puisse s'inspirer de la réalité, s'en abstraire, en présenter une interprétation subjective et renforcer le côté spirituel de son oeuvre, le renouvellement artistique du cinéma doit procéder de l'abstraction. L'élimination de la perspective atmosphérique et des effets de profondeur du naturalisme peut permettre d'obtenir une abstraction intéressante. Mais la simplification, qui «doit transformer l'idée en symbole», constitue la méthode la plus accessible pour réaliser cette dernière. Pour Dreyer, «le metteur en scène doit être libre de transformer la réalité jusqu'à ce qu'elle s'identifie à la simplicité de l'image que lui a présentée son esprit.»

6. Inspirées de photos de presse et de magazines collectionnées au cours des années<sup>5</sup>, les séquences qu'a imaginées Cavalier durant l'écriture de *Libera me* étaient dépourvues de dialogues.<sup>6</sup> L'absence de paroles s'est imposée à l'autorité du verbe d'un cinéma trop parlant. Construit autour des «moments de la vie où les gens de parlent pas», le film redonne aux sons et aux silences leur dimension essentielle.

7. Alain Cavalier a mis au point une façon de faire du cinéma beaucoup moins lourde que celle en usage, façon qui tend vers une certaine liberté de création et vers l'idéal de la caméra-stylo d'Alexandre Astruc.<sup>7</sup> Cavalier tourne en studio avec une très petite équipe au sein de laquelle les membres peuvent accomplir plus d'une tâche. Il utilise le son direct. Une table de montage et un projecteur situés à quelques mètres du plateau permettent de voir les plans tournés quotidiennement, d'analyser leur mise en chaîne et de refilmer les passages insatisfaisants. Un tiers de *Libera me* a été refait de cette manière.

8. Réduit de la sorte, le processus de fabrication implique réciproquement une économie de la représentation. D'ailleurs, tout le discours

et toute la démarche cinématographique de Cavalier, depuis *Martin et Léa* (1978), traduisent un souci de simplification de plus en plus fondamental.<sup>8</sup> La simplification formelle—la suppression même—la plus marquante concerne la perspective. À l’instar de Manet saisi d’émerveillement devant une toile de Diego Vélasquez au fond en aplat, Cavalier s’est à son tour saisi des possibilités offertes par le cyclo et sa gorge qui unit la cloison au sol.<sup>9</sup> Utilisé dans *Thérèse*, l’arrière-plan en toile peint a été remplacé dans *Libera me* par un fond plus ou moins lumineux—selon l’atmosphère de la scène—devant lequel est disposé un minimum d’accessoires. Il n’y a, dans *Thérèse* et *Libera me*, aucun décor et aucun paysage. En d’autres mots, il n’y a aucune «fenêtre ouverte sur le monde.» Certains plans, comme celui du cadet allant s’étendre parmi les prisonniers, exhibe une certaine profondeur de champ. Cependant, aucun plan affiche une perspective à l’infini ou un point de fuite. Cette absence de profondeur fait ainsi fi du réalisme perceptif. Toutefois, Cavalier a compris que «l’on peut être à la fois absolument réaliste et complètement décalé par rapport à la réalité, et que ça fonctionne...»<sup>10</sup>

9. «Je vois dans les très gros plans l’idée d’une nouvelle forme filmique que d’autres gens pourront modifier et développer à la perfection.» (Carl Th. Dreyer)<sup>11</sup>

10. «Murer la perspective»<sup>12</sup>, c’est non seulement désigner l’image comme surface, c’est surtout ramener tous les plans «à l’échelle» du gros plan. Puisque la présence et la potentialité de l’arrière-champ sont abolies, il est dès lors inutile de supposer l’œil du spectateur situé à l’infini ou d’accroître la distance entre l’appareil et le corps humain afin d’élargir—d’approfondir—le champ du film. Rien n’indique que *Libera me* a été tourné avec une lentille 200 mm dans un grand studio de 800 mètres carrés. Aucun mouvement de caméra, pas même un panoramique comme dans *Thérèse*, ne vient affranchir le point de vue toujours fixe et frontal de *Libera me*. Chaque plan se présente d’emblée comme la vision partielle d’une entité plus large. Exempt des repères perceptifs usuels (principalement du plan d’ensemble dressant immédiatement la topographie de la scène filmique et du plan d’établissement élucidant l’emplacement des lieux), l’espace du film invite inéluctablement et unilatéralement le hors-champ à envahir le champ. La première scène constitue un exemple remarquable. Devant un fond très sombre, plusieurs personnes tiennent leur passeport au-dessus de leur tête. En

plan rapproché, l’agent qui les contrôle laisse tomber au sol le passeport d’un homme. L’homme le ramasse, bouscule l’agent et essaie de s’enfuir avant d’être abattu hors-champ. Son unique tentative d’échappée hors du cadre nous indique que l’action avait lieu à l’extérieur dans une esplanade ou peut-être au milieu d’un terrain vague.

11. Cavalier résiste à la surcharge actuelle d’informations visuelles et auditives. Au lieu de dévoiler, il suggère.<sup>13</sup> En délimitant le champ de vision du film, il a tenu compte de la nature même du cadrage cinématographique. Comme l’a noté André Gardies, «quelle que soit la focale utilisée pour la prise de vue, quelle que soit la surface de champ couvert, le réel cadré ne saurait être plus qu’une synecdoque du réel visé.»<sup>14</sup> Par conséquent, Cavalier se concentre sur les détails. Il filme les objets, les gestes, les mains, les bustes et surtout les visages. Si des êtres sont vus dans leur totalité, le fond lumineux les abstrait du milieu. Pour obvier à l’abstraction spatiale des lieux, *Libera me* s’en remet au spectateur qui doit faire fond sur le nombre restreint d’accessoires et d’objets ainsi que la portée réduite des gestes et des actions des personnages. Une fontaine de bière suffit entre autres à désigner le restaurant familial. La caméra et l’appareil effectuant les tirages caractérisent le studio du photographe. Un cercueil, des gens qui offrent leurs condoléances en plan rapproché et nous voilà dans un salon funéraire. Diverses têtes de lit identifient différentes chambres à coucher.

12. «L’effet, mais pas la cause. La cause, mais jamais l’effet; le spectateur sait tout; il n’a plus besoin que de fragments. Mystère neuf.» (Alain Cavalier)<sup>15</sup>

13. Une synecdoque généralisante—qui va de la composante au tout, ou du plus au moins—confère au discours une allure abstraite, «philosophique» même. La résistance à l’oppression de *Libera me* tranche effectivement sur le concret du contexte historique. L’opposition entre un morceau de viande maigre coupé en lanière et un morceau de viande rouge ficelé en rôti symbolise nommément toute l’iniquité des grands régimes totalitaires.

14. Le découpage en gros plans de *Libera me* n’exhibe pas les actions elles-mêmes. Au contraire, il les évoque en partie et insiste

plutôt sur «la relation dynamique (de la chaîne) de plans compris comme fragments.»<sup>16</sup> Sans aucun coup de feu, l'exécution du cadet de la famille de restaurateurs parmi d'autres prisonniers est présentée dans l'enchaînement des gros plans suivant: 1) mains du cadet attachées à un poteau; / 2) mains d'un détenu attachées à un poteau; / 3) un soldat épingle un carré rouge sur la poitrine du cadet qui inspire profondément; / 4) fondu au noir; / 5) le buste du cadet, dont le carré rouge est transpercé de balles, est étendu dans un cercueil en bois. Une personne place le couvercle et y inscrit le numéro «12»; / 6) Assise parmi plusieurs cercueils numérotés, la personne mange et fume. Au cours d'un premier visionnement, le spectateur—ou l'analyste—aurait bien pu croire que la personne du dernier plan 6 est toujours en train de numéroter les tombes, cela n'aurait rien changé à la force du plan et au sens général de la séquence. De façon similaire, à défaut de percevoir que l'assistante du photographe cache le message qu'elle vient d'écrire sur un papier de cigarette dans la boutonnière d'une chemise ensuite pliée et placée dans un colis qu'elle envoie à son ami, il est possible de penser qu'elle le cache dans la boutonnière de sa blouse afin de le transmettre à son ami en lui rendant visite.<sup>17</sup> Ainsi épurée des plans descriptifs et explicatifs habituellement très nombreux, la narration assure aux fragments une sorte d'autonomie sémantique et s'ouvre à l'imaginaire du spectateur. Et il s'agit bien d'un «mystère neuf» parce que la simplification dramatique du récit laisse se manifester, à la hauteur de la séquence, un grand nombre d'interprétations virtuelles.<sup>18</sup>

15. Le visage est «une terre que l'on n'est jamais las d'explorer.» (Carl Th. Dreyer)<sup>19</sup>

16. Cavalier trouve sa nourriture cinématographique dans les visages humains. Il ne jure que par la rencontre de ceux-ci avec le support—photographique—sensible du film.<sup>20</sup> Pour le tout premier plan qu'il tourne à l'âge de 19 ans, il n'osa pas filmer une tête. Ses premières réalisations de fiction le rendirent mal à l'aise parce que les acteurs et les actrices étaient maquillés. Lorsque'il filma pour la dernière fois un visage fardé, celui de Catherine Deneuve dans *La Chamade* (1968), il soupira de soulagement.<sup>21</sup> Il avait envie de tourner *Un étrange voyage* (1980) avec Camille de Casabianca, sa fille, parce qu'il croyait que la rencontre entre son visage et la pellicule pouvait être fascinante. Tous les acteurs non-professionnels qui ont figuré dans *Libera me* avaient des

têtes intéressantes pour la pellicule et ça suffisait. Les personnages silencieux qu'ils incarnent ne sont pas identifiés par des noms propres. Ils acquièrent des traits distinctifs exclusivement à travers leur physionomie. Chez le photographe, le signe de reconnaissance des résistants consiste à recoller les deux morceaux d'une photo d'enfance dont chacun possède une partie. Ramener de la sorte l'individualité à l'apparence physique engage un incessant va-et-vient entre le personnel et l'universel. On reconnaît notamment les quatre membres de la famille de restaurateurs, le boucher, l'officier de l'armée, le photographe et son assistante. Cependant, hormis l'uniforme des uns et les vêtements des autres, rien ne différencie les jeunes soldats des jeunes résistants. Le visage révèle l'innocence de l'âge sans distinction et sans discrimination. Il peut représenter «à lui seul un pays, tous les pays.»<sup>22</sup>

17. Le gros plan «perd [son] caractère de fragment dans un cas bien précis: lorsque son contenu est un visage. Or c'est sa fonction la plus habituelle.»<sup>23</sup> Le gros plan d'un visage existe hors de l'espace et «nous nous retrouvons dans une dimension nouvelle: la physionomie.»<sup>24</sup> Dès lors, le fragment se transforme en plan d'ensemble au sein duquel la profondeur demeure figurative (au sens symbolique du terme). La physionomie devient un espace en soi, espace qui se prête de façon remarquable à un discours qui se veut succinct.

18. Comme le note Georg Simmel, le visage constitue une sorte d'idéal d'économie des forces. Un minimum de modification au niveau des détails ou des traits suscite des modifications à forte puissance au niveau de l'impression d'ensemble du visage. L'état émotif et psychologique des personnages de *Libera me* ne se manifeste pas tellement par la mobilité des signes apparents. Certes, quelques-uns d'entre eux sourient ou froncent les sourcils. Mais dans la grande majorité des cas, c'est plutôt à travers une configuration physionomique arrêtée que les visages sont expressifs. Les diverses personnes contrôlées demeurent ainsi immobiles, impassibles et stoïques devant l'officier. Venant de trouver un revolver sous l'oreiller de son aîné, la mère reste figée dans une attitude qui traduit à la fois son mécontentement et son inquiétude. C'est toutefois par les yeux, qui mobilisent constamment le hors-champ, que s'expriment le plus grand nombre d'émotions. «Il n'a rien qui comme l'oeil, tout en demeurant absolument à sa place, paraisse autant se répandre autour de soi: il pénètre, il rappelle, il enveloppe

un espace, il erre, il semble passer derrière l'objet convoité et l'attirer à lui.»<sup>25</sup> Le regard du deuxième homme à se présenter pour changer d'identité est d'abord curieux et attentif aux gestes du photographe puis trahit un sentiment de libération lorsque le passeport est enfin trafiqué. Mais aucun regard n'est plus éloquent que ceux dirigés à la caméra par quatre soldats en gros plan juste avant l'exécution de prisonniers. A l'exception du premier (le seul à cligner des paupières), les trois autres n'arrivent pas à fixer longtemps l'objectif. Dévoilant leur incommodité et leur humanité, ils se détournent et regardent hors-champ.<sup>26</sup> Ici, comme dans tout le film, les yeux ne servent pas seulement de support au jeu narratif des regards. Ils constituent un accès à l'intériorité, le lieu de la tragédie.

19. Qu'on ait comparé Cavalier à un portraitiste n'a rien d'inopiné. Cavalier a recruté ses visages dans des bureaux de chômage et en a filmés des centaines avant de choisir ceux du film. Le réalisateur rend sensible le mythe néo-réaliste du non-acteur qu'expose Jacques Aumont dans *Du visage au cinéma*: «un cinéma du corps humain habité réellement, sans la médiation de l'acteur et presque sans celle du personnage, d'un cinéma de visage innocent et entier».<sup>27</sup> En traitant, à l'instar de films d'après-guerre, de la souffrance, de la solidarité et de la résistance ainsi qu'en cherchant à atteindre les profondes réalités humaines, *Libera me* fait du visage un véritable portrait cinématographique.<sup>28</sup> Parce que les personnages de *Libera me* ne parlent pas, le visage n'est plus, comme dans le cinéma parlant, le siège visible de la voix. C'est la présence et non le dialogue qui importe: «il ne s'agit plus de comprendre un dialogue, une communication, mais de croire, de comprendre ce qui est dit muettement, d'entrer en communication directe avec le monde du film.»<sup>29</sup>

20. «C'est-à-dire que plus on est formel, et ça c'est une chose qui me préoccupe beaucoup, plus il faut que ça donne une impression de liberté.» (Alain Cavalier)<sup>30</sup>

21. Le renouvellement artistique qu'opère Alain Cavalier tient bien de l'abstraction et de la simplification si l'on entend par là que l'attention est spécialement portée sur une relation ou un élément d'une représentation. Alain Cavalier montre peu afin que l'on voie et que l'on perçoive un plus grand nombre de choses. Du particulier au général, du visage au corps, du découpage au montage, de la séquence

au film et vice-versa, *Libera me* est à tous les niveaux un véritable procès synecdochique, procès dont le seul juge demeure celui qui y assiste et qui y prend part: le spectateur.

22. Gros plan d'un réalisateur dans la soixantaine. Fondu au noir.

## NOTES

1. Gagnant du Grand Prix du jury au Festival de Cannes en 1986 et gagnant, notamment, du César du meilleur film et de celui du meilleur réalisateur en 1987.
2. «Le filmique, c'est dans le film, ce qui ne peut être décrit, c'est la représentation qui ne peut être représentée. Le filmique commence seulement là où cessent le langage et le métalangage articulé.» (Barthes, 58)
3. Cavalier: «Très sonore et sans paroles. Contre l'épuisement du mot. Filtre à ne garder que l'action, à éviter notre maladie: le commentaire, la réaction.» (Cavalier, 53)
4. (*Manet raconté par lui-même et par ses amis*, 216)
5. Cavalier en présente quelques-unes dans le documentaire de Jean-Pierre Limosin, *Alain Cavalier, 7 chapitres, 5 jours, 2 pièces-cuisine* (France, 1995)
6. (Cf. Brownstein et Perreault, 1993b)
7. Cavalier: «Devant sa toile, un peintre rature immédiatement. Quand vous écrivez, vous raturez tout de suite. Le cinéaste devrait aussi pouvoir raturer.» (Perron, 10)
8. Cavalier: «Je trouve que c'est encore trop complexe, un film. Dans son apparence—je ne parle pas de sa fabrication, mais du résultat. Il y a encore trop de couleurs, trop de mouvements, trop de sentiments, ce n'est pas assez épuré. C'est très difficile de sortir du barbouillage de couleurs et d'atteindre la ligne!» (Audé, Jeancolas et Ramasse, 13)
9. Manet: «Le morceau le plus étonnant de cette oeuvre splendide, et peut-être le plus étonnant morceau de peinture qu'on n'ait jamais fait, c'est le tableau indiqué au catalogue: *Portrait d'un Acteur célèbre au Temps de Philippe IV*. Le fond disparaît: c'est l'air qui entoure le bonhomme, tout habillé en noir et vivant.» (*Manet raconté par lui-même et par ses amis*, 45)
10. Ramasse, 24)
11. (Cité in Bordwell, 1981, 235; ma traduction.)
12. Cavalier: «Thérèse m'a filé la maladie de l'arrière-plan. À vie. Murer la perspective. C'est par là que ça fuit.» (Cavalier, 52)
13. Cavalier: «Le problème de quelqu'un qui fait des images et des sons, c'est de se dire: «est-ce qu'on montre? est-ce qu'on ne montre pas?»» (Audé, Jeancolas, Ramasse, 10)

14. (Gardies, 78)
15. (Cavalier, 52)
16. (Bonitzer, 1971b; 19)
17. (Cf. Perron, 1994; 12-13)
18. Cavalier: «Tout ce que pense le spectateur par rapport au film, je suis d'accord. (...) Il y a un espace qui lui appartient et qu'il peut remplir à sa guise. Pas sur l'ensemble du film évidemment. Mais sur de tas de détails à l'intérieur du film, il y a une ouverture.» (Perrault, 1993b)
19. (Dreyer, 16)
20. Cavalier: «Quand vous vous intéressez au visage, rien d'autre, à côté, n'a plus de valeur. Tout ce qui n'est pas lui vient parasiter l'extraordinaire énergie cinématographique qu'il fabrique à jet continu.» (Dossier de presse de *Libera me.*)
21. C'est l'une des révélations du réalisateur dans *Alain Cavalier, 7 chapitres, 5 jours, 2 pièces-cuisine*. D'autre part, le documentaire de Jean-Pierre Limosin—tourné dans un style très 'cavalier'—nous permet de suivre l'évolution esthétique de Cavalier depuis *Libera me*, une évolution qui tend toujours plus vers une simplification des moyens de production et vers une épuration des formes. Tout pour surprendre encore le spectateur.
22. (Heymann, 13)
23. «... Le visage, en Occident, n'est pas conçu comme un fragment, mais comme une unité, voire comme le symbole et l'étendard de l'unité du corps humain.» (Bonitzer, 1971a; 39)
24. (Balazs, 61; ma traduction)
25. (Simmel, 146)
26. «Le filmage devient un piège, la caméra une machine infernale. (...) Mais la caméra est encore plus redoutable si elle ne bouge pas, si elle est fixe, si elle regarde frontalement, sans dévier.» (Au sujet des gros plans de Jean Seberg dans *Les Hautes solitudes* de Philippe Garrel, 1974) (Aumont, 137)
27. (Aumont, 112)
28. «Le portrait cinématographique adviendrait ainsi à sa plénitude dans les occasions filmiques où se profile une expressivité, mais individualisée et visant une véridicité.» (Aumont, 130)
29. (Aumont, 119)
30. (Audé, Jeancolas, Ramasse, 13)

## BIBLIOGRAPHIE

- Amengual, Barthélemy (1967). «Fonctions du gros plan et du cadrage dans *La Passion de Jeanne d'Arc*», *Études cinématographiques* (Carl Th. Dreyer), No. 53-56, Minrad, Paris, p. 155-163.
- AUDÉ, Françoise; Jean-Pierre JEANCOLAS et François RAMASSE (1981). «Entretien avec Alain Cavalier», *Positif*, No. 240, mars, p. 5-17.
- AUMONT, Jacques (1992). *Du visage au cinéma*, Éditions de l'Étoile—Cahiers du cinéma, Paris.
- Barthes, Roland (1982). «Le troisième sens. Notes sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein (1970)», *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Éditions du Seuil/Essais, Paris, p. 43-61.
- Balazs, Béla (1970). *Theory of the Film*, Dennis Dobson Ltd, London.
- Bordwell, David (1981). *The Films of Carl Theodor Dreyer*, University of California Press, Berkeley.
- Bonitzer, Pascal (1971a). «'Réalité' de la dénotation», *Cahiers du cinéma*, No. 229, mai-juin, p. 39-41.
- Bonitzer, Pascal (1971b). «Le gros orteil ('Réalité' de la dénotation 2)», *Cahiers du cinéma*, No. 232, octobre, p. 14-23.
- Bonitzer, Pascal (1982). *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Cahiers du cinéma—Gallimard, Paris.
- Bonitzer, Pascal et Serge Toubiana (1986). «La petite voie. Entretien avec Alain Cavalier», *Cahiers du cinéma*, No. 387, septembre, p. 7-9, p. 60-61.
- Bourguignon, Thomas (1993). «*Libera me*. Quatre-vingts portraits», *Positif*, No. 394, décembre, p. 50-51.
- Brownstein, Bill (1993). «Silent film makes a comeback with gritty *Libera me*», *The Gazette* (Montréal, Québec), 1er septembre.
- Ca. M. (1993). «*Libera me*», *Positif*, No. 389-390, juillet-août, p. 50-51.
- Cachin, Françoise (1990). *Manet*, Éditions du Chêne, Paris.
- Cavalier, Alain (1994). «*Libera me*. Carnet de travail (extraits)», *Positif*, No. 395, janvier, p. 52-53.
- Dalle Vacche, Angela (1992). «Still Lives and the Close-Up as Feminine Space: Cavalier's *Thérèse*», *Film Criticism*, Vol 27 No. 1, automne, p. 3-25.
- Dossier de presse de *Libera me*.
- Dossier de presse de *Thérèse*.
- Dossier de presse de *Un étrange voyage*.
- Dreyer, Carl Th. (1956). «Réflexions sur mon métier» (1955), *Cahiers du cinéma*, No. 65, décembre, p. 12-16.
- (1953). *Manet raconté par lui-même et par ses amis*. Tome 1: Manet et ses contemporains, Pierre Cailler Éd., Genève.
- Forestier, François (1986). «Thérèse et le maître de la lumière», *L'Express*, No. 1838, 3 octobre, p. 61-62.
- Gardies, André (1981). «L'espace du récit filmique: propositions», *Cinéma de la modernité. Films, Théories*, Klincksieck, Paris, p. 75-92.
- Groupe U (1982). *Rhétorique générale*, Éditions du Seuil/Points, Paris.

- Heymann, Danièle (1993). «Corps à corps», *Le Monde*, 22 mai.
- Parrain, Philippe (1967). «Cadres et mouvements dans l'oeuvre de Dreyer», *Études cinématographiques* (Carl Th. Dreyer), No. 53-56, Minrad, Paris, p. 6-153.
- Perreault, Luc (1993a). «Le monde du silence», *La Presse* (Montréal, Québec), 27 août.
- Perreault, Luc (1993b). «Cavalier seul», *La Presse* (Montréal, Québec), 11 septembre.
- Perron, Bernard (1993) «Films en canne: montage attraction. Festival international du film de Cannes», *Ciné-Bulles*, Vol 12 No. 4, Automne, p. 4-14.
- Perron, Bernard (1994). «Entretien avec Alain Cavalier», *Ciné-Bulles*, Vol 13 No. 1, Hiver, p. 10-15.
- Pouillaude, Jean-Luc (1986). «La rhétorique de l'émotion», *Positif*, No. 308, octobre, p. 13-19.
- Ramasse, François (1986). «Entretien avec Alain Cavalier sur *Thérèse*», *Positif*, No. 308, octobre, p. 23-29.
- Simmel, Georg (1988). «La signification esthétique du visage (1901)», *La tragédie humaine*, Rivages poche, Paris, p. 139-146.



*Bernard Perron est chargé de cours et étudiant au 3<sup>ème</sup> cycle en cinéma à l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur la cognition, le jeu et l'alternance dans le cinéma narratif. Il a notamment apporté sa contribution aux revues Communication, Études littéraires, Cinémas et Iris.*