

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE ET COMMENTÉE

MAURICE PIALAT

Février 2011

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	3
OUVRAGES.....	8
Biographie.....	8
Monographies sur l'œuvre	8
Roman.....	11
Thèses.....	11
Ouvrages ou parties d'ouvrages sur les films	13
Sur Pialat peintre	15
Témoignages.....	16
PÉRIODIQUES	17
Articles généraux sur l'œuvre.....	17
Entretiens.....	21
Témoignages.....	24
Cahiers du cinéma, Dossier Spécial Pialat	25
Articles sur les films	27
<i>L'amour existe</i> (1960)	27
<i>Chroniques turques</i> (1964)	27
<i>L'Enfance nue</i> (1968).....	28
<i>La Maison des bois</i> (1970).....	29
<i>Nous ne vieillirons pas ensemble</i> (1971).....	29
<i>La Gueule ouverte</i> (1973)	31
<i>Passe ton bac d'abord</i> (1979)	31
<i>Loulou</i> (1980)	32
<i>À nos amours</i> (1983)	34
<i>Police</i> (1985)	36
<i>Sous le soleil de Satan</i> (1987).....	38
<i>Van Gogh</i> (1990).....	40
<i>Le Garçu</i> (1994).....	42
Films d'autres réalisateurs	43
Documents audiovisuels	44
SITES INTERNET	46
FILMOGRAPHIE ET VIDÉOGRAPHIE	47

AVANT-PROPOS

Singulier, pudique, bouleversant, sans complaisance : presque toute la littérature autour de la personnalité et de l'œuvre de Maurice Pialat, articles et ouvrages, résonne de ces mots élogieux. Avec seulement dix longs-métrages, plus une série réalisée pour la télévision, dans un temps relativement court, vingt-cinq ans, Maurice Pialat est néanmoins considéré par certains critiques et historiens du cinéma comme le cinéaste français le plus important des années 70 à 95. À l'égal d'un Robert Bresson avant lui. Si tous ses films ne remportent pas toujours des succès retentissants auprès du public, il obtient quasiment systématiquement la reconnaissance de ses pairs, et un succès critique indéniable.

Les prix Louis-Delluc, Louis Lumière et Lion de Saint-Marc à la Mostra de Venise récompensent son tout premier film, *L'amour existe*. Son deuxième film enchaîne lui aussi les récompenses, et il en ira de même pratiquement jusqu'à la fin de sa carrière : Louis Delluc, festival de Londres ou de New York, Cannes, Césars, Mostra...

Les comparaisons avec les plus grands réalisateurs français ou étrangers, de Renoir à Rossellini en passant par Mizoguchi, fleurissent dans la presse. La critique relève régulièrement l'influence qu'il aura sur des cinéastes tels qu'Arnaud Desplechin, Xavier Beauvois ou Cyril Collard et plus généralement sur toute une génération de réalisateurs qui émerge dans les années 80. Et pourtant... Paradoxalement, les monographies consacrées à son œuvre sont peu nombreuses. Antoine De Baecque, dans le *Dictionnaire Pialat*¹ note à ce sujet : « 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. » La nature des écrits choisis dans cette bibliographie sélective, relativement peu d'ouvrages contre un grand nombre d'articles et d'entretiens, se fait l'écho de cette difficulté à trouver des études complètes sur l'œuvre.

Entre 1951 et 1968, Maurice Pialat réalise de nombreux courts-métrages, en tant qu'amateur puis comme professionnel. Parmi ces courts, des documentaires dont l'atmosphère et l'esthétique rappellent les reportages des Frères Lumière. Cette « filiation » avec les pionniers du cinématographe est régulièrement abordée par la critique. Pialat lui-même confiera à la revue *Positif* dans un entretien fleuve accordé en 1974 toute l'influence sur sa pratique de ces films Lumière découverts à la Cinémathèque française dans les années 60. À propos des *Chroniques turques* (ensembles de reportages filmés entre 1963 et 1964) Noël Herpe² souligne ce désir du cinéaste de ressaisir les origines du cinématographe, ces moments où « la réalité devient magique parce qu'elle est pour la première fois fixée (volée) sur un écran ».

S'il abandonne par la suite le genre du documentaire, il en conserve l'ossature : la réalité. La question du réel se trouve en effet au centre de son œuvre, comme une quête sans fin que Maurice Pialat mène entre le moment du tournage et celui du montage. La lecture des écrits de toute nature sur le cinéaste révèle à quel point cette quête intrigue les critiques.

La revue *Positif*, entre autres, soutient Pialat d'un film à l'autre et publie également, en marge de ses films, des entretiens dans lesquels Pialat commente son œuvre et ce fameux « réalisme » qu'on lui attribue. « Tout le cinéma est là dans ce vol de l'existence (...) une alchimie, une transformation du sordide en merveilleux, du commun en exceptionnel, du sujet filmé en instant de mort. Voilà ce qu'est pour moi le réalisme. »

La ligne de partage entre fiction et documentaire se teinte d'une ambiguïté telle qu'elle ne cesse d'interroger la critique. Certains articles évoquent le document social, la charge sociologique de ses films. Ceci d'autant plus que, en sus de son réalisme singulier, Pialat choisit de filmer ceux qui ne sont ni très riches ni très pauvres, les gens de peu, les gens de rien, ceux qui, comme le rappelle Pascal Mérigeau³, sont ignorés par le cinéma

¹ COLLECTIF, *Le Dictionnaire Pialat*, sous la direction d'Antoine de Baecque, Éd. Léo Scheer, Paris, 2008.

² *Idem*

³ MERIGEAU, Pascal, *Pialat*, Grasset, Paris, 2002.

français. Pour Pialat, et il le précise dès 1973 dans un entretien accordé à la revue *Cinéma* (n° 250), l'authenticité qui émane de ses films, et que salue la critique, résulte de l'amour qu'il porte aux personnages dont il trace le portrait. De ceci découle que la notion de réel est pratiquement supplantée par celle, plus personnelle, de vérité. Et Pialat s'ingénie à faire émerger une vérité qui se situe bien au-delà de ce qui est immédiatement visible, une vérité qui n'est pas celle qui préexiste au film, mais celle qu'il arrache à l'instant du tournage. Il s'applique à faire jaillir l'inattendu, l'incontrôlé, quitte à perdre le contrôle de sa propre création. Le tournage est le lieu par excellence de ce jaillissement, celui où acteurs et collaborateurs jouent tous une partition que Pialat désire sans entrave. C'est alors l'instant présent qui guide le réalisateur, « des instants où ce n'est plus le film qui s'empare du réel, mais bien le réel qui investit et contamine la création tout entière » (Rémi Fontanel⁴). Ce processus est à l'œuvre et se décline à chaque niveau de la création, et la critique va s'attacher à élucider les dispositifs filmiques de cette forme très particulière de réalisme.

Il y a d'abord le refus de toute fiction préparée, de tout système d'écriture qui pourrait devenir trop présent, puis le refus des marques trop visibles de la mise en scène : Pialat traque la vérité de l'acteur. Quitte pour cela à le maltraiter, à mettre la caméra en marche avant le clap de début, à la laisser tourner au-delà du clap de fin. Flirtant même parfois avec l'improvisation, il estompe la frontière entre le personnage et son interprète. Impression qui est largement accentuée par le fait que le cinéaste a souvent choisi de tourner avec des acteurs non professionnels dont le jeu n'est pas policé. Pour certains, le résultat c'est que le film *tend à devenir le documentaire de son propre tournage*.

D'autre part, Pialat brouille délibérément les repères classiques du spectateur, il crée ce que Jardonnet⁵ baptise « un effet sfumato », qui trouble la capacité d'associer le réel à du déjà connu. Cet effet d'étrangeté découle de la composition des plans, des ellipses qui génèrent une représentation unique de l'espace et du temps. Pialat cultive le pouvoir de l'infime qui fait surgir l'inouï et ne cesse d'opérer des « décrochages » dans la narration. Enfin, le montage que les critiques décrivent souvent comme la marque la plus distinctive de l'œuvre de Pialat : coupes « à vif », juxtapositions incongrues, sans aucune continuité ou articulation permettant de retracer le temps ou de marquer la logique de la narration, sans entrée en matière... Ce faisant, il renouvelle encore une fois, de l'intérieur, le rapport au réel. Le montage est d'ailleurs souvent décrit comme un nouveau tournage : le film demeure vivant et en questionnement perpétuel.

Réalisme donc, mais difficilement comparable à ce que le cinéma a su produire jusque-là. Alors la presse compare, rapproche, établit des parallèles. Les Anglo-Saxons sont partagés. Le journal *Variety* salue immédiatement le talent du réalisateur, évoque le réalisme poétique mais note son côté novateur et la profondeur des portraits qu'il trace. *Monthly Film Bulletin* est beaucoup plus mitigé, notamment sur sa direction d'acteur. De son côté, *Film Comment* signale que, pour certains cinéphiles, Pialat représente le Cassavetes français, mais que d'autres le considèrent comme un énième réalisateur réaliste « à la française ». En France, la position de Pialat est complexe. On remarque sa singularité certes, mais surtout il s'oppose très vite au cinéma de son époque et clame haut et fort ses divergences. C'est là encore l'une des particularités mises en avant par les critiques : cette volonté farouche de n'appartenir à aucun courant.

Naturellement, il refuse d'être associé à la Nouvelle Vague. Si la route de Pialat croise effectivement quelques personnalités emblématiques de ce cinéma émergent (dont certaines coproduisent trois de ses premiers films), son parcours ne peut leur être associé. Il n'est ni un cinéophile, ni un critique lorsqu'il entame sa carrière, et tandis que dès 1957, Truffaut, Godard ou Chabrol réalisent leurs premiers films professionnels, lui, malgré son très remarqué court, *L'amour existe*, et les nombreux prix qu'il obtient, devra attendre dix longues années et l'âge de 43 ans (1968) pour être en mesure de réaliser son premier long-métrage, *L'Enfance nue*. La presse se fera l'écho, tout au long de sa vie, de

⁴ FONTANEL, Rémi, *Formes de l'insaisissable : le cinéma de Maurice Pialat*, Aléas, Lyon, 2004.

⁵ JARDONNET, Evelyne, *Poétique de la singularité au cinéma : une lecture croisée de Jacques Rivette et Maurice Pialat*, L'Harmattan, Paris, 2006.

ce « train raté », et retransmettra abondamment les propos acerbes de Pialat sur la Nouvelle Vague. Cause ou effet de cette amertume, *les Cahiers du cinéma* mettent un certain temps à l'accueillir dans leur « panthéon ». À la sortie de *Passe ton bac d'abord* (1978), *Les Cahiers* saluent « un mélodrame de notre temps », mais il semble qu'il soit perçu comme étant relativement en marge de la modernité qu'ils défendent. De son côté, Pialat ne se prive pas de critiquer les réalisations de ses contemporains. Il se refuse obstinément à tenir un « discours d'auteur », cultivant au contraire une identification fusionnelle avec les déshérités qu'il filme, dénigrant cet intellectualisme qu'il juge néfaste pour le cinéma français et l'injustice de la production qui favorise ce nouvel « establishment ». Néanmoins, le périodique ne restera pas très longtemps sur ses positions, et en décembre 1980, la sociologue Nathalie Heinrich démonte point par point les arguments de certains critiques qui, à la sortie du film *Loulou*, ont taxé Maurice Pialat de xénophobie. Elle démontre que le cinéaste ne partage pas forcément la vision de ses personnages.

La lecture des critiques révèle à quel point l'identification de Pialat avec ses personnages, ajouté au fait que la plupart de ses films comporte une large part d'autobiographie, complique la façon dont il va être perçu. De très nombreuses études, françaises et anglo-saxonnes, analysent avec application cette question de l'autofiction dans l'œuvre de Pialat. Dans de nombreux et passionnants entretiens, il exprime souvent sa colère, son amertume et un sentiment permanent d'abandon et de non reconnaissance. Or, ce sont des traits de caractère qu'il partage avec beaucoup de ses personnages. Il campe en effet des personnalités isolées, qui cherchent l'amour tout en s'ingéniant à se rendre détestables, rejetés et rejetant leur famille, leur milieu social... Au-delà de cette superposition entre la personnalité du cinéaste et celle de ses personnages, le caractère difficile de l'homme est bien connu. « Bougon, bourru, caractériel, acariâtre, aigri, hargneux, irascible, rageur... toutes sortes de qualificatifs ont circulé au sujet de Pialat qui s'est, au fil des années, construit malgré lui une réputation qui l'a très souvent précédé. »⁶ Les très nombreux témoignages publiés par la presse (acteurs, réalisateurs, collaborateurs, proches...), se font l'écho de cette personnalité contrastée, mais s'il est souvent question de son amertume, sa générosité est également soulignée la plupart du temps.

Quoi qu'il en soit, malgré sa personnalité controversée, le succès de presque tous ses films est incontestable. Comme le note Michel Marie : « Emblème de cette reconnaissance, *Van Gogh* est inscrit au programme de l'agrégation de Lettres en 2006. »

Reconnaissance remarquable pour celui qui, de 1943 à 1946, fut élève des Arts décoratifs, peignit une quarantaine de toiles avant de s'interrompre brutalement, et déclara : « J'aurais préféré être peintre, même médiocre, plutôt que cinéaste, même un grand cinéaste. » Or si Pialat ne fut pas *Van Gogh*, il fut incontestablement un grand cinéaste, pour qui chaque film fut un moyen de mettre à nu le processus de la création. Vincent Amiel⁷ rappelle que pour Pialat, ce qui prime n'est ni le résultat ni la démarche, mais les conditions et l'épaisseur du mystère avant la création : de quelle façon le peintre, par son pouvoir de transformation, délivre dans son œuvre une vision, et non la chose représentée.

C'est là encore l'une des particularités de cette œuvre, et la lecture croisée des diverses publications qui ont tenté d'en révéler les secrets le confirme : Maurice Pialat s'empare du cinéma et, comme l'ont fait les tout premiers opérateurs du cinématographe, ne cesse d'en interroger les possibilités et la nature. Maurice Pialat est mort en 2003, mais son œuvre reste comme une mise à nu du septième art.

⁶ COLLECTIF, *Le dictionnaire Pialat*, sous la direction d'Antoine De Baecque, Léo Scheer : Paris, 2008.

⁷ AMIEL, Vincent, « La Peinture absente : le *Van Gogh* de Maurice Pialat », *Peinture et cinéma : pictorialité de l'image filmée, de la toile à l'écran*, Patricia-Laure Thivat (dir.), *Ligeia*, n° 77, Paris, 2007, p. 83-91.

Les références essentielles sont signalées par un *.

OUVRAGES

BIOGRAPHIE

* **MERIGEAU, Pascal**, *Pialat*, Paris : Grasset, 2002.

Pascal Merigeau, journaliste et critique de cinéma au *Nouvel Observateur*, livre en treize chapitres, un par film, une biographie saisissante de Maurice Pialat. Chaque chapitre, par le prisme d'un film en particulier, permet de fouiller l'un ou l'autre des aspects du cinéma si singulier du cinéaste. Écrit en 2002, du vivant d'un Pialat déjà malade, intéressé par l'écriture de cette biographie mais incapable d'y collaborer, le livre se fait sans lui. Cependant Pialat est là, à chaque page, tant les entretiens qu'il a accordés sont nombreux et tant l'écriture de Merigeau le rend présent. À noter, une très belle introduction qui dit toute la complexité d'un écorché vif, cinéaste à défaut d'être peintre, dévasté par la haine quand il ne sait comment aimer.

cote : 51 PIALA MER

MONOGRAPHIES SUR L'ŒUVRE

* **TOFFTI, Sergio (dir.)**, *Maurice Pialat, l'enfant sauvage*, Turin : Lindau, 1992.

cote : 51 PIALA TOF

Compte tenu de l'intérêt de l'ensemble des contributions, la plupart des textes des contributeurs sont commentés ci-dessous.

AUMONT, Jacques, « Les causes perdues », p. 109-124.

Le style brut de Pialat donne peu d'indications temporelles du point de vue de la structure narrative. L'approche du cadrage, le travail sur les plans, leurs durées, le montage abrupt renforcent le sentiment d'un ensemble de blocs narratifs, imbriqués les uns aux autres, et ne donnent pas l'impression d'une histoire linéaire dans son déroulement. Le cinéma de Pialat est celui de l'attente, de la souffrance. Ses personnages sont ce qu'ils sont, aucun changement ou rédemption n'est possible. La famille n'est pas épargnée, les pères sont absents, les mères mal intentionnées, et les couples sont totalement dysfonctionnels. Un cinéma constitué de causes perdues n'en est que plus poignant note Jacques Aumont, tant le regard de Pialat sur ses personnages est d'une pudique empathie.

cote : 51 PIALA TOF

CHEVRIER, Marc, « Pialat et la Nouvelle Vague », p. 67-74.

Marc Chevrier contextualise l'arrivée de Pialat dans le cinéma français des années 60, peu de temps après les cinéastes de la Nouvelle Vague et, du fait de ce « retard », au même titre qu'Eustache et Rozier, explique comment il s'est senti marginalisé. Le rejet par Pialat de ces cinéastes exprime, comme il l'avoue lui-même, le regret de ne pas en avoir fait partie. L'amertume durable traduit le sentiment de solitude du cinéaste à l'égard de son milieu, qu'il considère comme le fait de « nouveaux riches élitistes ». Son cinéma, précise l'auteur, est plus physique d'un point de vue formel et charnel dans l'approche de

© Bibliothèque du film de la Cinémathèque française, février 2011

ses personnages, que le cinéma d'auteur classique issu de la Nouvelle Vague, auquel il est souvent reproché d'être essentiellement littéraire.

cote : 51 PIALA TOF

DE BAECQUE, Antoine, « Pialat l'emmerdeur », p. 51-57.

De Baecque fait un portrait du cinéaste, dans lequel il analyse son caractère passionnel et la façon dont il tire parti de situations extrêmes qu'il contribue à créer sur les plateaux (mais aussi comme acteur dans certains de ses films) pour tenter de faire surgir le réel dans ses films. L'approche d'Antoine De Baecque déjoue la figure traditionnelle de l'auteur de cinéma.

cote : 51 PIALA TOF

DEVARRIEUX, Claire, « Face à face : Jean Luc Godard / Maurice Pialat », p. 201-213.

Cet entretien atteste les nombreux points communs entre Jean Luc Godard et Maurice Pialat, malgré l'antagonisme auquel Pialat semble tenir. Le thème du sujet cinématographique est débattu, la notion de producteur et sa relation avec le cinéaste sont évoqués, ainsi que la différence entre comédien professionnel et comédien amateur sur un plateau. Ils parlent de l'importance de Renoir dans leur parcours professionnel, et du manque de moyen pour faire aboutir certains projets. Ils partagent une certaine amertume concernant la notion de cinéma d'auteur, qui ne leur apporte rien. Pialat accuse Godard d'en être le principal responsable avec les cinéastes de la Nouvelle Vague.

cote : 51 PIALA TOF

JOUSSE, Thierry, « La France de Pialat », p. 37-43.

Thierry Jousse analyse la représentation de la France dans le cinéma de Pialat. Elle est celle des petites gens résidants en banlieue la plupart du temps, où le déterminisme social étouffe toute tentative d'émancipation des personnages. Ne parlant ni de la bourgeoisie, ni de l'extrême pauvreté et ne se définissant, ni comme libéral de droite, ni comme humaniste de gauche, Pialat ne cherche pas à faire une critique politique et militante de la société. Cette spécificité est décortiquée par l'auteur, au travers d'exemples pris dans l'ensemble de l'œuvre.

cote : 51 PIALA TOF

MARTINI, Andrea, « Depardieu dans l'univers de Pialat », p. 167-175.

Gérard Depardieu et Pialat ont établi des rapports passionnels, faits d'exclusivités et de jalousies réciproques. La lecture d'extraits de leur correspondance permet d'approcher les liens si particuliers qu'ils ont établis. Depardieu écrit : « Cher Maurice entre toi et moi, c'est à la vie à la mort ». Il incarne des personnages en quête d'un absolu impossible à atteindre. Chacun de ses rôles pour Pialat est décortiqué.

cote : 51 PIALA TOF

TASSONE, Aldo, « Maurice Pialat et la critique italienne », p. 21-27.

Tassone se demande en quoi la critique italienne, a « raté » le cinéma de Pialat, au même titre que le cinéaste Alain Cavalier. Héritier, pour l'auteur, du cinéma rossellinien avec *L'Enfance nue*, et de Renoir ou encore Pagnol avec *La Maison des bois*, il va plus loin en affirmant que ces deux derniers films sont les meilleurs jamais réalisés en Europe durant les années 70. Il analyse la réaction des journalistes, la construction théorique effectuée

par ces derniers autour des films du cinéaste, et conclut par la reconnaissance tardive dans les années 80 de son œuvre auprès de la critique italienne.

cote : 51 PIALA TOF

TOFFETI, SERGIO, « Pialat et le mal », p. 83-90.

Le mal a différentes figures dans le cinéma de Pialat : du diable dans *Sous le soleil de Satan* aux adolescents de *Passe ton bac d'abord*, en passant par l'évocation de la figure du couple. Cette dernière est souvent représentée comme une expression aiguë de la cruauté humaine, au même titre que, par extension, la famille.

En langues italienne et française.

cote : 51 PIALA TOF

* **DE BAECQUE, Antoine (dir.)**, *Le dictionnaire Pialat*, Paris : Léo Scheer, 2008.

Avec plus de 200 entrées aussi variées qu'inattendues (Automobile, Hors-champ, Désir, Champignons, Colère, Courbevoie, Olivetti, Occupation, Tout dire...) le « dictionnaire Pialat » propose d'explorer la vie et l'œuvre du réalisateur d'une façon ludique et originale. Chacun de ses films fait l'objet d'une analyse brève et concise, ses rencontres et collaborations sont égrenées au fil des pages. Cet ouvrage constitue un outil précieux pour qui veut aborder l'univers du cinéaste : projets, méthodes, imaginaire, thématiques et esthétique propre au talent singulier de Maurice Pialat. Enfin, les entrées aux noms des périodiques de cinéma permettent de se faire une idée synthétique de la façon dont l'homme et son cinéma ont été perçus et analysés, tant par les professionnels que par le public.

cote : 51 PIALA BAE

JARDONNET, Evelyne, *Poétique de la singularité au cinéma : une lecture croisée de Jacques Rivette et Maurice Pialat*, Paris : L'Harmattan, 2006.

Selon Evelyne Jardonnet, le cinéma de Pialat comme celui de Jacques Rivette, en apparence si dissemblables, ont pourtant ceci en commun qu'ils mettent tous deux, de façon très radicale, le cinéma à l'épreuve de la singularité. Singularité s'entend comme ce qui reste étranger à toute caractérisation. La lecture croisée des deux œuvres et le repérage des configurations filmiques dont émane l'unique, l'étrange, donc la singularité, permet de cerner les modalités selon lesquelles s'opère une telle mise à l'épreuve.

cote : 50.02 JAR p

* **MAGNY, Joël**, *Maurice Pialat*, Paris : Éditions de l'étoile-Cahiers du Cinéma, 1999.

Pour Joël Magny, Pialat se situe entre tradition et modernité, dans le sens de l'après Nouvelle Vague. Pour comprendre le cinéaste il faut comprendre sa méthode. Si les intentions sont dans le scénario, c'est pendant le tournage que se construit le regard. Le travail avec l'acteur est central. C'est une véritable mise à nu qui a lieu sur le tournage, difficile à supporter pour certains comédiens. Pialat explore ce qu'il nomme « La nature douloureuse et tragique de la réalité », matrice de son cinéma. Les personnages chez Pialat s'autodétruisent et déciment tout autour d'eux. Il n'y a pas de fausse pudeur ou de puritanisme, « il faut sortir de son propre corps pour accéder à l'autre ».

cote : 51 PIALA MAG

MAREHIME, Marja, *Maurice Pialat*, Manchester : Manchester University Press, 2006.

Il s'agit du premier livre publié en anglais sur Maurice Pialat. Présenté comme le réalisateur le plus primé de la période succédant à la Nouvelle Vague, il apparaît comme l'équivalent, en leur temps, d'un Renoir ou d'un Bresson.

De l'autre côté de la Manche, Pialat est perçu comme un expert en réalisme, le peintre de la France profonde, qui flirte avec l'autofiction et dessine les contours d'une institution française fondamentale : la famille. L'ouvrage se penche sur l'esthétique et les préoccupations formelles du réalisateur, plus particulièrement sur le montage, dans son aspect narratif.

En langue anglaise

cote : 51 PIALA WAR

ROMAN

PIALAT, Maurice, *Nous ne vieillirons pas ensemble*, Paris : Éditions de l'Olivier, Le Seuil, 1972.

Ce roman écrit en 1970, ne paraîtra qu'en 1972, la même année que la sortie en salle du long-métrage. Pour écrire cette histoire autobiographique, le jeune écrivain se plonge dans ses agendas. À partir de cette matière, il bâtit un roman sur une rupture amoureuse. Jacques Fieschi, auteur de la postface du livre, compare son écriture à celle de Simenon, dont le cinéaste était un grand admirateur. Le style bref, enlevé de ce récit elliptique, constitue une ossature scénaristique solide. Le cinéaste va progressivement abandonner l'écriture « littéraire » très présente dans ses premières œuvres de cinéma, pour se diriger à la suite de *Nous ne vieillirons pas ensemble*, vers une méthode où l'improvisation et les événements créés sur le tournage constituent l'écriture véritable de ses œuvres à venir.

cote : 42 PIALA NOU PIA

THESES

BOSSU, Laurent, « Passages » de la musique dans le cinéma de fiction contemporain : nouvelles fonctions, nouvelles formes, Lille : ARNT, 2005, p. 194-268.

Dans cette thèse, Laurent Bossu analyse le suremploi ou sous-emploi de la musique dans les films. Évoquant l'esthétique de Pialat dans ce domaine, il souligne l'utilisation minimaliste et très ciblée qu'en a faite le réalisateur. Comme tout ce qui compose le cinéma de Pialat, la musique doit se plier au réel, le souligner ou provoquer une distorsion.

cote : 22.013 BOS

CHAMAYOU, Bernard, *Exactitude documentaire et vérité picturale du cinéma de Pialat : l'inconciliable*, Lille : ANRT, 1990.

Cette thèse consacrée au cinéma de Maurice Pialat s'inscrit dans un questionnement théorique plus large qui est celui de la formation, de la transmission et de la signification profonde des représentations figurées en art. Bernard Chamayou convoque les notions du réel figuré, les codes utilisés et sélectionnés par Pialat dans cette chaîne qui, à terme, bâtit la signification. Il étudie l'esthétique et la signification des œuvres du cinéaste comme le ferait un linguiste dans son domaine. À la différence que le « référentiel » linguistique ou grammatical de l'auteur cinématographique est constitué d'images : et les images sont toujours concrètes, jamais abstraites. De là découle la nécessaire comparaison avec la peinture que, selon Bernard Chamayou, Pialat aurait enfin trouvée, dans l'exercice du

cinéma. Enfin il faut noter l'étude rigoureuse des données relatives au « cinéma du réel » ou « cinéma vérité » auxquels l'œuvre de Pialat est souvent accolée.

cote : microfiches

OUVRAGES OU PARTIES D'OUVRAGES SUR LES FILMS

La Maison des bois

CHEVASSU, François, « Visite à la maison des bois », in *Maurice Pialat, l'enfant sauvage*, **TOFFETI, Sergio (dir.)**, Turin : Lindau, 1992, p. 151-155.

Ce film se découpe en une succession de moments filmés, sans souci apparent de continuité scénaristique, d'où le sentiment d'une narration flottante que peuvent éprouver certains spectateurs. Pour l'auteur, les thèmes récurrents du cinéma de Pialat sont présents, l'échec de l'individu et celui de la famille, déjà au centre du récit. Ce film montre ce qui nourrit et constitue son cinéma.

En langues italienne et française.

cote : 51 PIALA TOF

La Gueule ouverte

FAUX, Anne-Marie, « Silence on meurt », *Maurice Pialat, l'enfant sauvage*, **TOFFETI, Sergio (dir.)**, Turin : Lindau, 1992, p. 131-134.

Anne-Marie Faux analyse la radicalité de *La Gueule ouverte*, et le rôle des femmes dans le cinéma de Pialat. La figure féminine, qu'elle soit mère ou fille, renvoie l'homme la plupart du temps à un état d'infantilisme. Rien dans le traitement des personnages ne fait appel à un quelconque sentimentalisme, sympathie ou réel antipathie à leur égard. Pialat fait de son film le constat froid d'une femme en fin de vie et la suit méthodiquement jusqu'à la mort.

En langues italienne et française

cote : 51 PIALA TOF

À nos amours

PHILIPPON, Alain, *A nos amours de Maurice Pialat*, Crisnée : Yellow Now, 1989.

Dans une première partie, Philippon se concentre sur le sujet et la méthode chez Pialat. *À nos amours* fut un projet en germe depuis 1974. Au départ baptisé *Les Filles du faubourg*, il va considérablement évoluer durant une dizaine d'années, puis sur le tournage, et pendant le montage. Dans une deuxième partie, le rôle de Pialat, en père dans le film, et sa manière de disparaître et réparaître dans le récit, est analysé. Jacques Loiseleux, chef opérateur, détaille le travail avec le cinéaste et la difficulté de préparer le plateau quand Pialat décide d'improviser. Un entretien avec le monteur Yann Dedet permet d'entrevoir l'énorme travail de restructuration du film, différents monteurs s'étant succédé avant d'arriver au montage définitif. Le livre a par ailleurs une riche iconographie.

cote : 42 PIALA ANO PHI

PIALAT, Maurice, LANGMANN, Arlette (adaptation et dialogues), *A nos amours : scénario et dialogues du film de Maurice Pialat / d'après un scénario original d'Arlette Langmann*, Paris : Pierre Lherminier, 1984.

L'ouvrage s'ouvre sur un entretien de Maurice Pialat avec Cyril Collard (assistant du cinéaste et futur réalisateur des *Nuits fauves*). Il fait part de son travail avec Sandrine Bonnaire sur *A nos amours*, et de ses déceptions sur le résultat final. Sylvie Pialat intervient également. Le film, écrit sur plusieurs années, a fait l'objet de multiples versions. Le scénario chez Pialat est toujours une base de travail, l'improvisation sur le plateau fait

partie du processus créatif du cinéaste. La version publiée ici reprend les dialogues du film tel qu'il existe aujourd'hui. Une deuxième partie suit la fabrication du film à partir de nombreux témoignages tels que celui d'Arlette Langman pour le scénario, de Micheline Pialat sur la production, et de l'agent et acteur Dominique Besnehard. Une revue de presse vient compléter l'ouvrage. On trouve également de nombreuses photographies de tournage.

cote : 42 PIALA ANO ANO

Sous le soleil de Satan

COLLECTIF, Textes réunis par Michel ESTEVE, *Du roman au film Sous le soleil de Satan*, Paris : Minard, 1991.

Dans une étude consacrée à l'œuvre de Bernanos, deux textes se penchent plus précisément sur le film de Maurice Pialat.

Dans son article, *De Bernanos à Maurice Pialat ou d'une écriture à l'autre*, Bruno Durier refuse la problématique classique de la fidélité et des limites de toute adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire à l'écran. Il étudie la structure du récit et celle du film, ce qui fait la spécificité du média livre et du média cinéma. Son analyse souligne la façon dont les deux écritures se répondent, et par quels biais, chacune recourant à ses propres procédés, elles finissent par se rejoindre. Il examine conjointement les choix de Bernanos et de Pialat pour traduire la temporalité et l'univers du sensible.

La contribution de Michel Estève, *Du roman au film, note sur le surnaturel et le démoniaque*, repose sur le « pari » de Pialat de traiter l'aspect surnaturel du roman, avec comme impératif son obsession du réel. Son choix se porte finalement sur le traitement psychologique des personnages : ceux-ci *pensent* être confrontés au surnaturel, mais jamais le surnaturel n'est réellement incarné pour le spectateur.

cote : 42 PIALA SOU EST

Van Gogh

AMIEL, Vincent, *Van Gogh*, Paris : Atlantide, 2006.

Cet ouvrage pédagogique propose différentes pistes de réflexion autour de *Van Gogh*, présent au programme du concours de l'AGREG en 2006. La problématique des liens entre peinture et cinéma est abordée. L'écriture de Pialat est analysée, notamment l'utilisation du cadre et les méthodes de montage. La dernière partie *Le film, le peintre et le réel* questionne, à travers le réalisme, terme récusé par Pialat, le travail de recreation et d'évocation du cinéaste, et sa volonté de coller au plus près au personnage du peintre. La place de *Van Gogh* dans l'œuvre de Pialat est également discutée.

cote : 42 PIALA VAN AMI

SAADA, Nicolas, « Le mystère et l'évidence », in **TOFFETI, Sergio (dir.)**, *Maurice Pialat, l'enfant sauvage*, Turin : Lindau, 1992, p. 181-184.

Selon Saada, Pialat ne tente pas avec *Van Gogh* de réaliser un film de reconstitution historique. Il est plus proche dans sa démarche de Jean Renoir que du « naturalisme » classique. Il compare ce film au processus créatif de la peinture. Le cinéaste procède par touches de couleurs, qu'il met en opposition entre elles pour faire ressortir la contradiction, les paradoxes de ses personnages. Il compare la révolte de Van Gogh à la fin de sa vie à celle du cinéaste « maudit » Jean Vigo dont l'œuvre mutilée fut longtemps invisible, avant d'être reconnue bien après sa mort.

En langues italienne et française.

cote : 51 PIALA TOF

SINEUX, Michel, « Et pourtant, ils ont vécu », in **TOFFETI, Sergio (dir.)**, *Maurice Pialat, l'enfant sauvage*, Turin : Lindau, 1992, p. 141-145.

Avant, pendant, comme après, un film de Pialat c'est presque toujours un accouchement qui s'est mal passé affirme Michel Sineux en ouverture de son texte. Pialat cherche le réalisme dans son cinéma, tout en sachant cela impossible. Cinéaste de l'hésitation, il est en perpétuelle quête d'un réel illusoire qui se jouerait entre le plateau de tournage et la table de montage, où l'histoire finit de se construire.

En langues italienne et française.

cote : 51 PIALA TOF

SUR PIALAT PEINTRE

* **PIALAT, Sylvie**, *Maurice Pialat peintre*, Lyon : Institut Lumière, 2004.

« J'aurais préféré être peintre, même médiocre, plutôt que cinéaste, même un grand cinéaste » déclara un jour Pialat, élève des arts décoratifs de 1943 à 1946, auteur d'une quarantaine de toiles avant d'être arrêté subitement « par la vie dure qu'il a fallu gagner seul ». Le livre reproduit l'intégralité des œuvres du jeune artiste, paysages, natures mortes, et un autoportrait. On retrouvera le thème de la peinture avec *Van Gogh* dont il exécuta lui-même les toiles sur le tournage. Signalons une contribution de Serge Toubiana, pour qui les toiles du jeune peintre sont comme des promesses, et attestent du regard « picturale » du cinéaste. Deux courts textes de Pialat sont exhumés, l'un sur le peintre Poussin, l'autre étant un « un éloge de Lumière » (Les frères).

cote : 51 PIALA PIA

TOUBIANA, Serge, *Maurice Pialat, peintre et cinéaste*, Paris : Somogy, La Cinémathèque française, 2013.

Cet ouvrage est le catalogue de l'exposition « Maurice Pialat, peintre et cinéaste » organisée par la Cinémathèque française en février 2013. Serge Toubiana fait l'hypothèse d'une œuvre autobiographique, dont les films constituent différentes étapes de la vie du metteur en scène. C'est avec la peinture que débutent ses activités artistiques. Très tôt, il doit abandonner cette discipline pour raisons économiques. Il en gardera une amertume sa vie durant. L'auteur y voit le moteur de son œuvre et organise sa biographie en parallèle de celle-ci. La question de son rapport conflictuel et productif à la peinture est amplement développée. L'ouvrage propose une riche iconographie, croquis, dessins sur papier, gouaches, huiles sur toile. On y trouve également de nombreux documents personnels, des planches contact de photos de tournage et des extraits de scénario. Un ouvrage didactique doublé d'une approche intimiste de l'œuvre et du cinéaste.

cote : 51 PIA TOU

TEMOIGNAGES

BONNAIRE, Sandrine, *Le soleil me trace la route*, Paris : Stock, 2010.

L'ouvrage autobiographique en forme d'entretiens est dédié à Maurice Pialat. Sa rencontre avec le cinéaste et leur rapport sont narrés dans le détail. Elle explique son besoin qu'il soit fier d'elle, la relation père-fille, le casting, son personnage d'*A nos amours* et de *Sous le soleil de Satan*, et son évolution professionnelle durant les tournages. Bonnaire n'a pas fait d'école de cinéma et Pialat l'a toujours encouragée à ne jamais prendre de cours. Véritable figure tutélaire pour l'actrice, Pialat reste une référence pour elle, tout au long de sa carrière, dans ses choix artistiques. Elle dresse le portrait d'un homme angoissé, cyclothymique obsédé par la mort, insatisfait, mais aussi profondément humain.

cote : 51 BONNA BON

PÉRIODIQUES

ARTICLES GENERAUX SUR L'ŒUVRE

AMIEL, Vincent, HERPE, Noël, « Maurice Pialat 1925-2003 », *Positif*, n° 505, mars 2003, p. 67-71.

Dans cet article hommage au cinéaste disparu, Vincent Amiel et Noël Herpe interrogent la notion de réel dans son œuvre. Vincent Amiel s'attache à décrire ce qu'il appelle le principe de perméabilité. Il s'agit d'une interaction entre l'œuvre filmée et un spectateur dont la lecture est imprégnée d'expériences personnelles : « Du jeu des acteurs à la construction des plans, du scénario au montage, il s'agissait de laisser assez d'aspérités, de heurts, d'absences, pour que l'expérience de la réalité vienne, avec le spectateur, s'insinuer dans la trame de la représentation. Comme si celle-ci, littéralement bombardée par les effets de cette expérience s'ouvrait à une autre vérité ». Pialat extirpe le réel de la gangue de conventions auxquelles il appartient. Noël Herpe, de son côté, insiste sur l'évolution du cinéaste qui semble à présent moins effrayé par une certaine forme de romanesque, totalement absente de ses premiers films.

cote: FRA POS

BÉGAUDEAU, François, « Pialat, plein champ de bataille », *Cahiers du cinéma*, n° 585, décembre 2003, p. 81-82

L'auteur décrypte cinq bonus de dvd particulièrement éloquent sur la « méthode Pialat », sa façon de se jeter dans l'arène et de contraindre au combat à la fois ses acteurs et lui-même : bousculer, couper dans l'œuf, « foutre la merde », mais toujours en « en étant », toujours en première ligne de cette bataille à laquelle il ne renonça jamais, contre l'endormissement.

cote : FRA CAH du

BÉGHIN, Cyril, « Des gestes solitaires », *Cahiers du cinéma*, n° 585, décembre 2003, p. 79-80.

Partant d'un bonus où Yann Dedet, monteur de Pialat, présente 30 minutes de scènes de *Van Gogh* coupées au montage, l'auteur en fait une analyse. Pialat opère des coupes définitives et irrémédiables, comparables aux gestes de ressentiment, de colère, de violence qui, chez ses acteurs, viennent toujours à un moment ou à un autre supplanter une parole qui ne peut plus agir.

cote : FRA CAH du

BURDEAU, Emmanuel, « Pialat contre Pialat », *Cahiers du cinéma*, n° 585, décembre 2003, p. 76-78.

L'auteur questionne le paradoxe qu'il peut y avoir à rassembler une masse de « bonus » et de « para-texte » sur une œuvre connue pour son anti-didactisme. La fonction replay des dvd et les interviews permettent selon Burdeau de prendre toute la mesure des partis-

pris théoriques et des stratégies de Pialat, qui sous-tendent avec une implacable précision son cinéma-performance.

cote : FRA CAH du

CARCASSONNE, Philippe, « À l'œil nu », *in* Maurice Pialat : histoire d'un cinéaste, *Cinématographe*, n° 57, décembre 1980, p. 13-14.

Cinéaste d'une France silencieuse, peu représentée dans les médias et au cinéma. Ses personnages sont souvent des déclassés, mais le cinéaste n'utilise jamais des mythologies régionalistes pour les valoriser, ou en faire des étendards d'un quelconque message à caractère militant. Ils ne représentent jamais qu'eux-mêmes. Selon le point de vue de Carcassonne, Pialat est plus moraliste et poète, que moralisateur.

cote : FRA CIN to

CHANG, Chris, « The Paintings of Maurice Pialat », *Film Comment*, septembre-octobre 2003, volume 40, n° 3, p. 17.

L'article est tiré d'un entretien de Chris Chang avec Sylvie Pialat à l'occasion de la rétrospective organisée par elle au Walter Reade Theater de New York en juillet 2003. Sylvie Pialat, veuve depuis peu, entendait par cet hommage au peintre cinéaste « faire quelque chose de différent et offrir un cadeau au monde ». Chris Chang décrit rapidement la peinture de Pialat et ce qui, selon lui, permet de l'associer aux impressionnistes français. Cet article court mais dense, renseigne sur les préférences tranchées du réalisateur pour la peinture sur le cinéma.

En langue anglaise

cote : USA FIL co

CHEVASSU, François, « Les drôles de chemins de Maurice Pialat », *La Revue du Cinéma*, n° 466, décembre 1990, p. 59-71.

Ne pas créer de récit avec la caméra, mais permettre l'émergence d'un monde dont la caméra devra savoir nous rendre témoins : c'est ce pari que fait Pialat lorsqu'il réalise un film. Les procédés employés par le cinéaste pour approcher son but sont multiples : écriture singulière du scénario qui ne comporte aucun héros mais des personnages « pivots », catalyseurs et « réactifs » des autres protagonistes ; caméra qui dirige le regard et n'utilise jamais d'aucun « effet » ; succession de plans et de séquences, qui, au montage, créent le sentiment d'une continuité... Le spectateur ne dispose d'aucun de ses repères habituels et pourtant, s'il est sans a priori, sa lecture du film est fluide et bientôt la dureté des personnages laisse place à leur désespérant besoin d'amour.

cote : FRA REV es

DE LAJARTE, Tristan, « Hautes solitudes », *Cahiers du cinéma*, hors-série n° 16, janvier 1992, p. 94-98.

L'auteur fait le point sur une année marquée par l'apparition d'une nouvelle génération de cinéastes singuliers (Desplechin, Beauvois, Collard...), en filiation directe avec Pialat et Garrel. Il décrit l'influence de Pialat, qui ne filme pas le regard de son personnage (tel Van Gogh) sur le monde, mais la manière dont le monde « s'imprime » sur son personnage, la manière dont le monde le regarde — réalisant le rêve de Godard « d'un cinéma qui montrerait le monde, et l'auteur, sans l'intermédiaire d'une écriture ou de concepts ».

cote : FRA CAH du

FIESCHI, Jacques, « Une tendresse nocive », in « Maurice Pialat : histoire d'un cinéaste », *Cinématographe*, n° 57, décembre 1980, p. 11-12.

Cinéaste de la rupture et de l'intime, Pialat fait advenir la fiction dans ses films avec une volonté quasi documentaire de voir surgir le réel. Les personnages oscillent dans une dualité permanente, entre victimes et bourreaux, sans aucun sentimentalisme mais avec une « compassion nocive » de l'artiste en quête de vérité.

cote : FRA CIN to

GOURDON, Gilles, « Un pervers polymorphe » in « Maurice Pialat : histoire d'un cinéaste », *Cinématographe*, n° 57, décembre 1980, p. 15-16.

L'ambiguïté fondamentale à l'égard des personnages, présente dans l'œuvre de Pialat, n'est pas sans évoquer celle du romancier Flaubert envers son personnage de Madame Bovary déchirant le voile du vernis hypocrite de la société, pour en révéler les travers avec une cruauté franche et cynique. Il révèle le sens caché des choses, sans pour autant juger ses personnages.

cote : FRA CIN to

GRAS, Pierre, « De *L'Enfance nue* à *A Nos Amours* », *La Revue du Cinéma*, n° 408, septembre 1985, p. 76-82.

Au moment de la sortie de *Police*, Pierre Gras fait le bilan des six premiers longs-métrages de Pialat dans l'optique d'en faire émerger une unité thématique et stylistique. De sa recherche, se détache un individu isolé et autodestructeur, se confrontant violemment à une famille constituée comme un pôle d'attraction et de répulsion simultanées, aux prises avec une société sans concession. Individu qui se satisfait de ces souffrances additionnées, et savamment alimentées. Pour « raconter » cet individu, Pialat s'efforce de bannir tout procédé esthétisant. Enfin, il pratique « un gommage des points de repères de l'écoulement du temps » et, plus largement, brouille tout ce qui pourrait constituer un repère rassurant pour le spectateur. C'est d'ailleurs en cela que le cinéaste se distingue de la mouvance du « nouveau naturel » qui a émergé dans les années 70.

cote : FRA REV es

* **JONES, Kent**, « Lightning in a bottle », *Film Comment*, mai-juin, volume 40, n° 3, p. 35.

Jones interroge les raisons qui font que Pialat est considéré comme « un géant en France », alors que du point de vue des étrangers, il n'est qu'un énième réalisateur français. À cette occasion, Jones examine la carrière de Pialat et rappelle l'accueil un rien timoré de la critique américaine à la sortie de *Van Gogh*. Jones dresse des parallèles entre la perception des cinéphiles américains pour lesquels il est soit le Cassavetes français, soit « celui qui a mis à l'écran Van Gogh sans lui couper l'oreille ».

Kent Jones évoque le principe de la fulgurance comme fil conducteur de toute l'œuvre de Pialat. Et de conclure sur l'idée que le cinéma de Pialat s'est globalement toujours situé à contre-courant de tout.

En langue anglaise

cote : USA FIL co

LEQUERET, Elisabeth, « Early shorts », *Film Comment*, mai-juin 2004, volume 40, n° 3, p. 35.

L'article porte sur les tout premiers films de Maurice Pialat. Elisabeth Lequeret passe en revue les thèmes qui deviendront un leitmotiv chez Pialat et qu'il a abordés dès 1951 avec *Isabelle aux Dombes*, puis dans *L'Amour existe* (1960) et avec *Janine* (1961). L'article entend démontrer que Pialat a toujours été Pialat. Ses premiers courts-métrages attestent de ce qu'il a toujours tenté d'explorer, à savoir les domaines délaissés du cinéma de fiction : les thèmes du français moyen, son quotidien et ses difficultés à communiquer. Ses premiers films sont également chargés de nostalgie et Pialat y présente des visions antagonistes de la vie.

En langue anglaise

cote : USA FIL co

MAJOUR, Frédéric, « Cher Maurice Pialat », *La Lettre du Cinéma*, juillet-août-septembre 2003, n° 23, p. 58-60.

Dans un hommage au cinéaste disparu, et après avoir souligné la « vérité sans égale dans le cinéma français » de ses films, Frédéric Majour interroge la nature du ressentiment que ce dernier exprima à l'encontre de ses pairs et notamment des tenants de la Nouvelle Vague. Selon l'auteur, Pialat appartient à cette « famille » d'artistes qui, ayant échoué dans la peinture, à l'image d'un Serge Gainsbourg, ont toujours considéré l'art dans lequel ils réussissent comme un art mineur. S'appuyant sur la notion lacanienne d'*Invidia* (jalousie/désir), Frédéric Majour en conclut que la recherche d'une image dont la vérité va bien au-delà de ce qui est représenté est une nécessité absolue. Ce serait une tentative d'apaiser cette voracité qui découle de ce désir/jalousie permanent.

cote : FRA LET ci

MAYER, M, « Der Star : Maurice Pialat », *FilmFaust*, n° 22, avril-mai 1981, p. 30-31.

Cet article au titre évocateur, *La star Maurice Pialat*, est un compte-rendu du 7^e Festival du film de Würzburg en Bavière. Mayer souligne en quoi la manifestation correspond si bien à la personnalité de Pialat, dans la « véritable rencontre qu'elle a naturellement produite entre le public, le réalisateur et son œuvre ». Loin du festival paillettes, ces trois jours sont une occasion de découvrir les films et le cinéaste. Mayer salue le talent de Pialat, parvenu « à donner une telle présence à la banalité quotidienne et à des personnages qui le sont tout autant ».

En langue allemande

cote : DEU FIL fa

MOULLET, Luc, « La palette à Pialat », *Cahiers du cinéma*, n° 498, janvier 1996, p. 48-49.

Le critique examine trois aspects du cinéma de Pialat qui le rapprochent, même à son corps défendant, de Godard.

Un, le naturel, jusqu'au déficit, de la communication, provoqué par un brouillage volontaire de la parole et des dialogues, qui va de pair avec un flou général sur les contextes, les « intrigues », et que Moullet résume en une formule particulièrement heureuse : « Pialat, ou le champion de la *basse définition*. »

Deux, le refus de la narration, particulièrement criant en ce qui concerne *Le Garçu*, dont le titre lui-même trompe le public sur son sujet.

Trois, la place dans l'image du blanc et des teintes claires et laiteuses, systématiques dans les décors sur lesquels s'impriment des personnages inmanquablement vêtus de sombre ou de noir. Pour le critique, la perfection qu'atteignent ces différents aspects dans le dernier film du réalisateur est le signe d'une réconciliation d'un Pialat qui nous donne, pour la première fois, une impression d'harmonie et de plénitude.

cote : FRA CAH du

* **THOMPSON, David**, « Lust for life », *Sight and Sound*, août 2003, volume 13, n° 8, p. 30-33

David Thompson se penche sur le style, la méthode et le caractère insupportable de Maurice Pialat. L'auteur du fameux Dictionnaire biographique du film (*The New Biographical Dictionary of Film*), évoque les scènes aux coupes abruptes, la maladresse des gestes, les scènes d'amour toujours montrées après l'acte, etc. Pialat accumule ainsi dans ses films ce qui n'est pas là pour plaire ; il donne à voir le désordre de la vie, tel qu'il apparaît et c'est ce qui relève du génie, selon l'auteur de l'article. Sur l'ensemble de l'œuvre, l'article montre les nombreux parallèles qui constituent ce mélange chez Pialat, entre vie personnelle et personnages de fictions.

Pialat a sa place parmi les réalisateurs du *New Biographical Dictionary of Film* dont la cinquième édition est parue en 2010 (édition 2004 disponible en salle des périodiques, cote : 02 THO n).

En langue anglaise

cote : GBR SIG

ENTRETIENS

* **BLANK, Manfred, FAROCKI, Harun**, Entretien avec Maurice Pialat suivi d'annotations des auteurs, *Filmkritik*, n° 291, mars 1981, p. 100-120.

L'article en deux parties, comprend un entretien suivi d'une analyse de l'œuvre par Manfred Blank et Harun Farocki.

L'entretien porte sur l'œuvre, dans son aspect technique. Pialat évoque les fameux plans séquences et revendique « sa tendance masochiste » avec son plan de huit minutes dans *La Gueule ouverte*. Il développe la problématique du tournage en décor naturel. On découvre également son projet inabouti *Les Meurtrières* et sa vision du tournage dans des conditions extrêmes, tant pour l'équipe technique que pour les acteurs. Egal à lui-même, Pialat minimise ses réussites mais réfute également le regard cruel, cynique et froid que la critique lui a accolé. Enfin, il se montre direct mais sans agressivité envers la presse étrangère.

Les auteurs de l'article saluent l'œuvre avec enthousiasme, mais sans complaisance. Ils sélectionnent quelques films, pointent les influences multiples et montrent comment la réalité chez Pialat dépasse la représentation que l'on s'en fait.

En langue allemande

cote : DEU FIL kr

CARCASSONNE, Philippe, FIESCHI, Jacques, « Entretien avec Maurice Pialat », *Cinématographe*, n° 50, août 1979, p. 46-49.

Lors de la sortie de *Passe ton bac d'abord*, Pialat juge sévèrement son film qu'il estime inachevé. La cause en est, en partie, son manque de moyens financiers. Il évoque la distinction faite entre amateurs et professionnels, le tournage non-chronologique, et sa méthode de « retournage » de séquences entières après le tournage.

cote : FRA CIN to

CARCASSONNE, Philippe, FIESCHI, Jacques, propos recueillis par, « Entretien avec Maurice Pialat » in « Maurice Pialat : histoire d'un cinéaste », *Cinématographe*, n° 57, décembre 1980, p. 2-9.

Maurice Pialat évoque ses années de formation, sa génération, née avec le cinéma parlant, et ses premières années de cinéphilie, ainsi que son expérience comme apprenti peintre. Il explique son utilisation du cadre fixe et du plan séquence. Il détaille l'évolution de son approche formelle, de ses premiers films jusqu'à *Loulou*, mais aussi sa volonté de filmer la vie des gens modestes, étant lui-même issu d'un milieu pauvre. Il ne souhaite filmer que ce qu'il connaît.

cote : FRA CIN to

CASTRO, Antonio, « Entrevista con Maurice Pialat », *Dirigido por...*, numéro spécial Cannes 82, juin 1982, p. 44-49.

À l'occasion de la sortie en Espagne de *Loulou*, le journaliste a interviewé Maurice Pialat à Madrid sur son parcours, sa motivation pour devenir réalisateur, sa famille et la guerre. Tout en affirmant qu'il ne veut pas parler de son dernier film, le réalisateur en fait une critique, car « si un réalisateur est honnête, logiquement, il est le critique le plus sévère de son travail ».

Radical et sincère, il juge la France soumise à la censure et au racisme, qui selon ses dires s'est livrée à une collaboration généralisée et presque enthousiaste avec l'occupant allemand. Il semble beaucoup plus libre dans ses propos lors de cet entretien pour une revue étrangère que dans des revues françaises.

En langue espagnole

cote : ESP DIR

DAZAT, Olivier, GOLDSCHMIDT, Didier, « Interrogatoire, Entretien avec Maurice Pialat », *Cinématographe*, n° 113, septembre 1985, p. 13-17.

L'entretien rappelle que le scénario chez Pialat est d'abord le fait d'une écriture collective. Le cinéaste évoque *Notorious* d'Hitchcock pour parler de mise en scène. Il parle du travail avec Richard Anconina, et établit une critique des qualités et défauts de son film *Police*.

cote : FRA CIN to

* **DUBROUX, Danièle, LE PERON, Serge, SKORECKI, Louis**, « Entretien avec Maurice Pialat », *Cahiers du cinéma*, n° 304, octobre 1979, p. 7-16.

Un long entretien savoureux à l'occasion de la sortie de *Passe ton bac d'abord*, dans lequel Pialat déploie tout son art de la provocation et des formules qui font mouche. Il y fustige la médiocrité du cinéma français, le manque de discernement des producteurs, explique ses choix d'acteurs, sa façon de procéder avec le scénario, ses relations avec la Nouvelle Vague, évoque les cinéastes qu'il aime.

cote : FRA CAH du

* **FEVRET, Christian et KAGANSKI, Serge**, « I can't Go on, l'Il Go on », *Film Comment*, volume 40, n° 3, 2004, p. 33-54.

Le texte original de cet entretien de Maurice Pialat est issu du hors-série des Inrockuptibles consacré à Pialat en mars 2004.

Pialat se livre sur sa personnalité, son caractère entier et contradictoire, sa relation au cinéma et sa cinéphilie restée intacte et éclectique. « J'ai toujours été un

cinéphile assidu, sauf lorsque j'étais moi-même en tournage et j'en étais malade si je manquais une rétrospective Mizoguchi ! »

Il dénonce la complexité de la production en France, salue au passage la qualité de l'école du court-métrage, et aborde ses propres difficultés de financement.

Pialat tente de donner les clés de sa méthode de travail. Il évoque la violence de ses rapports avec les équipes sur le tournage, notamment Catherine Breillat ou encore Sophie Marceau dans *Police*. Il se montre très critique envers lui-même, sa façon d'écrire et de filmer. Il prétend toutefois que la qualité même relative de son travail est sans doute de meilleure facture que bien des films français ! Il insiste sur les longs plans séquences de *Nous ne vieillirons pas ensemble* « qui donnent au film, une dimension quasi expérimentale ». Enfin, Pialat relève les multiples anachronismes de *Van Gogh* et nous fait part de sa honte « de n'avoir pas su consacrer sa vie à la peinture ».

En langue anglaise

cote : USA FIL co

GOLDSCHMIDT, Didier, TONERRE, Jérôme, « Entretien avec Maurice Pialat », *Cinématographe*, n° 94, novembre 1983, p. 3-7.

Entretien avec Maurice Pialat, au moment de la sortie d'*A nos amours*, dans lequel il évoque sa carrière, la genèse du film et sa difficulté à réunir des fonds pour monter certains projets. Il décrit son expérience dans la publicité, détaille ce qui lui déplaît dans son dernier film, le système de l'avance sur recette, un projet inachevé avec Johnny Halliday, et sa passion pour Van Gogh.

cote : FRA CIN to

MAILLET, Dominique, propos recueillis par, « Entretien avec Maurice Pialat », *La Revue du cinéma*, n° 258, mars 1972, p. 98-106.

Le cinéaste reprend cette phrase du critique François Chevassu pour définir son travail : « Un cinéma de regard qui crée sa propre vie et qui l'enregistre ». Il ne sait pas lui-même expliquer clairement ce qu'est son cinéma, mais affirme que ce sont les conditions de tournage et de production qui vont le définir. Les moyens financiers modestes lui sont pénibles. Il cite Rouch comme influence, mais affirme aller à l'encontre de son « cinéma vérité ». Il aime découvrir les gens en les filmant. Jeune cinéaste, en pleine découverte de son art lors de l'entretien, il évoque la difficulté de travailler avec des vedettes, qui tentent d'édulcorer sans cesse leur personnage. Enfin on trouve déjà la verve du cinéaste, son regard acéré sur le milieu du cinéma. Les critiques acerbes qu'il porte sur ses propres films sont toujours d'une sincérité désarmante.

cote : FRA REV es

TESSON, Charles, « Maurice Pialat : Sur la colère », *Cahiers du cinéma*, n° 550, octobre 2000, p. 57-74.

Cinq ans après la sortie du *Garçu*, Pialat, 75 ans, malade, sous dialyse, donne ce grand entretien, qui est aussi une « grande leçon de cinéma ». Révolté par l'état du cinéma français, et désormais muet sur le plan de la création, il analyse ce qu'il juge avoir apporté, sa place dans le milieu du cinéma français (« je crois faire partie des gens avec qui on a le moins envie de tourner »), l'hostilité dont il se sent entouré, et son attitude masochiste et provocatrice face à cela. Pialat mentionne des projets qu'il mûrit de longue date (un film sur la guerre de Vendée, l'adaptation du *Tour d'écrou* de Henry James), évoque des souvenirs d'enfance liés au cinéma, à *La Bête humaine* de Renoir, film-culte. Il décrit sa relation avec les acteurs (« Le moment où les acteurs sont devant la caméra représente au moins 80 % du film, tout le reste, c'est du bataclan. »), son sentiment de

« patiner ». « J'ai toujours fait le premier film, c'est-à-dire que je ne me suis jamais épanoui. Mais [à la différence des cinéastes de la Nouvelle Vague], j'ai réussi à faire des films qui ne donnent pas l'impression de premiers films, comme s'il y avait eu une progression. »

cote : FRA CAH du

TEMOIGNAGES

ARBAUDIE, Marie-Claude, « Pialat quitte Toscan », *Le Film français*, n° 2521, 26 août 1994, p. 4.

Après 5 films conçus ensemble, Daniel Toscan du Plantier, à sa grande tristesse, se voit contraint de renoncer à la production du dernier film de Pialat *Le Garçu*. Officiellement, Toscan du Plantier ne peut s'assurer de la disponibilité totale de Gérard Depardieu durant le tournage, et propose au cinéaste une solution de rechange, via un partenariat Studio Canal, Polygram, U.G.C. Pialat n'est pas satisfait et décide de continuer, sans lui, avec Polygram. Malgré tout, Toscan du Plantier déclare non sans panache : « Je n'ai pas voulu fixer de prix à vingt ans de travail et d'amitié ». Il conclut « Sans doute Pialat m'en veut de ne plus vouloir me mettre en danger pour lui. C'est la limite d'un producteur indépendant ».

cote : FRA FIL an

DAZAT, Olivier, GOLDSCHMIDT, Didier, « Entretien avec Gérard Depardieu », *Cinématographe*, n° 113, septembre 1985, p. 3-10.

L'entretien se centre sur le travail de Depardieu et sa place à part dans le cinéma français. Le comédien parle de sa carrière, son approche décomplexée du métier d'acteur, son amour du cinéma français. Sa relation fusionnelle avec Pialat, qu'il compare à Renoir, et sa profonde admiration pour l'homme et ses films sont évoqués. Il parle de sa prestation sur *Police*, et brièvement de Sophie Marceau.

cote : FRA CIN to

FERRAN, Pascale, LE GUAY, Philippe, « Deux entretiens », *Cinématographe*, n° 94, novembre 1983, p. 14-15.

Yann Dedet, monteur, affirme que le travail avec Pialat est basé sur une confiance réciproque. Il laisse les propositions de ses collaborateurs advenir. Les séquences peuvent, pendant le montage, être déplacées d'un bout à l'autre du film, la structure se crée, en fait, à ce moment-là. « L'unité de montage est davantage la séquence que le plan » affirme l'un des auteurs de l'entretien, ce à quoi Dedet acquiesce. La notion d'ellipse dans le cinéma de Pialat est aussi évoquée.

cote : FRA CIN to

GOLDSCHMIDT, Didier, FIESCHI, Jacques, « Deux entretiens », *Cinématographe*, n° 94, novembre 1983, p. 12-14.

Pour Jacques Loiseleux, avec Pialat, « Il faut pouvoir répondre à une situation imprévisible », qui ressurgit dans l'esthétique « prise sur le vif » de tous ses films. C'est comme « naviguer en regardant les étoiles ». Le cinéaste exige de ses collaborateurs une adaptation permanente, ainsi qu'une réciprocité et une disponibilité absolue.

cote : FRA CIN to

CAHIERS DU CINEMA, DOSSIER SPECIAL PIALAT

* **BERGALA, Alain**, « La grappe humaine », *Cahiers du cinéma*, n° 576, février 2003, p. 62-64.

Une analyse éclairante sur la vision qu'a Pialat du monde et de ses personnages, jamais seuls, toujours considérés et montrés dans leurs relations et leurs interactions, tour à tour s'affrontant ou s'agglutinant au contraire pour faire front... « Champs d'attraction et de répulsion, pure animalité des corps, tensions invisibles... passent avant le scénario, avant les dialogues, avant la mise en scène. ». Alain Bergala souligne l'importance du sentiment d'irréparable, de la conscience de la défaite qui saisit d'entrée les personnages dès qu'ils entrent en collision, en quelque sorte, les uns avec les autres.

cote : FRA CAH du

COHEN, Clélia, « Une clairière », *Cahiers du cinéma*, n° 576, février 2003, p. 64-66.

Le récit de la genèse et de la réalisation du feuilleton télé, *La Maison des bois* (1970), commandé à Pialat par Laumet et Jaigu, bouleversés par son premier long-métrage, *L'Enfance nue*. Les témoignages mettent l'accent sur la direction d'acteurs très personnelle et très libre de Pialat, qui, avec les enfants en particulier, filme comme on vit, ne faisant pas de distinction réelle entre « la vie du tournage et le film lui-même » et parvenant toujours à tirer des merveilles des amateurs qu'il embarque à ses côtés. Un tournage dont chacun garde un souvenir lumineux, éclaircie donnant naissance à ce « film-clairière », « la plus belle chose que j'ai faite », selon Pialat lui-même.

cote : FRA CAH du

GUERIN, Anne-Marie, « Tout dire », *Cahiers du cinéma*, n° 576, février 2003, p. 67.

Bref article sur la prise de parole, ambivalente chez Pialat, où il suffit souvent de désigner l'autre par son nom, de l'identifier, pour le faire exister, et où paradoxalement, ceux qui ont le plus le pouvoir sur la parole ne sont pas forcément en situation de maîtrise (Antoine, l'enfant quasi muet du Garçu, est celui qui induit les rapports entre les adultes...)

cote : FRA CAH du

TESSON, Charles, « Nous vieillirons ensemble », *Cahiers du cinéma*, n° 576, février 2003, p. 5.

Dans son éditorial de ce numéro hommage, paru le mois qui suivit le décès de Maurice Pialat d'un cancer, le 11 janvier 2003, Charles Tesson salue la carrière trop courte d'un cinéaste exigeant qui laissait dix longs-métrages inoubliables, destinés à hanter désormais le paysage cinématographique français. Il fait amende honorable en évoquant le peu d'intérêt des *Cahiers* pour Pialat avant *Loulou*, en 1979.

cote : FRA CAH du

TESSON, Charles, « Le saumon – Une vie, une œuvre à contre-courant », *Cahiers du cinéma*, n° 576, février 2003, p. 22-25.

Partant d'une comparaison entre la personnalité et les méthodes de travail sans compromis de Mizoguchi et Pialat, qui commencèrent tous deux par être peintres, Tesson fait un éloge intimiste d'un cinéaste à contre-courant, qui privilégia toujours la fidélité au

réel et à l'authenticité des petites gens et qui, dans les années 1970, fit avec Buñuel exploser du dedans le cinéma français. « Le cinéma de Pialat se fonde sur deux gestes : la haine d'un cinéma de cinéphiles que la Nouvelle Vague emblématise à ses yeux, et son souci de transplanter des films aimés (*Ordet*, *Voyage en Italie*) dans un autre corps social, le sien, auquel il a toujours été attaché. »

cote : FRA CAH du

TESSON, Charles, « Pialat et Van Gogh », *Cahiers du cinéma*, n° 576, février 2003, p. 29-36.

Un recueil de citations organisées de façon thématique (Mozart, les armes blanches, le doublage, *L'Enfance nue*, le reportage, *Van Gogh*...) à partir d'un entretien de 90 minutes accordé par Pialat pour faire la une de la nouvelle formule des *Cahiers* en octobre 2000.

cote : FRA CAH du

* « Témoignages », *Cahiers du cinéma*, n° 576, février 2003, p. 38-61.

Témoignages d'acteurs, techniciens, producteurs, réalisateurs, sur la relation qu'ils entretenaient avec Pialat. Entre autres : Olivier Assayas (« À l'égal de Renoir »), Dominique Besnehard (« Il était vraiment très fort pour détourner les relations réelles entre les gens au profit du film »), Sandrine Bonnaire (témoignage très personnel et très sensible), Catherine Breillat (« Ne pas savoir "faire du cinéma", c'est être un artiste »), Yann Dedet (« un type qui était capable de vous faire une piqûre de lui-même au téléphone »), Isabelle Huppert (« ce talent extraordinaire qu'il avait pour diriger des non-comédiens »), Arlette Langmann (« il ne se trouvait pas assez bon, alors il m'a fait écrire à sa place »), Jacques Loiseleux (« une scène devenait avec les acteurs un bloc documentaire »), Géraldine Pailhas (« il n'expliquait jamais rien »), Pascal Thomas (« Maurice est de la même famille que Léautaud ») ...

cote : FRA CAH du

GODARD, Jean-Luc, PIALAT, Maurice, « Pialat / Godard », *Cahiers du cinéma*, n° 576, février 2003, p. 68-71.

Entretien originellement publié dans *Le Monde* du 16 février 1984.

Extrait d'une entrevue privée des « deux monuments » chez J.L.G. Ils abordent la question de savoir ce que sont un auteur et un « film d'auteur », le poids de l'évolution des conditions financières, juridiques et techniques sur la création contemporaine.

cote : FRA CAH du

* **THOMAS, PASCAL**, « Le Discours d'adieu de Pascal Thomas », *Cahiers du cinéma*, n° 576, février 2003, p. 72-73.

Magnifique hommage du jeune réalisateur, prononcé aux obsèques de Pialat à la demande de Sylvie Pialat, épouse de Maurice. Pascal Thomas souligne l'absolue sincérité de l'homme et du créateur, toujours resté fidèle au « camp qui est le sien, celui des exclus ». Son discours résume avec une affection mêlée à une extrême lucidité la personnalité complexe, à la fois infiniment lumineuse et irrémédiablement sombre de Pialat, à qui « rien ne paraissait plus suspect et plus étrange qu'une œuvre qui parut détachée de son auteur » et qui nous rappelait « ce que doivent être les hommes, des royaumes insoumis ».

cote : FRA CAH du

ARTICLES SUR LES FILMS

L'amour existe (1960)

ANONYME, « *L'Amour existe* », *L'Avant-scène cinéma*, n° 12, février 1962, p. 47.

Le périodique propose le générique technique, une biographie et filmographie, mais surtout le découpage du film in extenso. Cet article se révèle essentiel, d'une part parce qu'il existe très peu de documentation sur lui, et d'autre part parce qu'on y trouve le magnifique texte voix off du documentaire dans son intégralité.

cote : FRA AVA nt

MAGNY, Joël, « Pialat existe ! », *Cahiers du cinéma*, hors-série n° 19, 1995, p. 88.

Retour sur le premier film de Pialat, couronné du Lion d'or du court-métrage de la Biennale de Venise, qui vit l'avènement d'une « légende de Pialat, l'emmerdeur », d'un ton Pialat que rien ne viendra jamais démentir, fait de lucidité pessimiste, troisième voie du cinéma français qui le rend irrémédiablement solitaire.

cote : FRA CAH du

Chroniques turques (1964)

BEGHIN, Cyril, « L'Invention de Pialat », *Cahiers du cinéma*, n° 606, novembre 2005, p. 92-93

Sur *Maître Galip*, pour le commentaire de cet article voir *infra*, rubrique *La Maison des bois*.

cote : FRA CAH du

Non signé, « Les Secrets byzantins de Pialat », *Cahiers du cinéma*, n° 566, mars. 2002, p. 24-25.

Sur *Maître Galip*, *Corne d'or*, *Istanbul* et *Byzance*, quatre regards croisés captent sur le vif la vie d'Istanbul, filmée trois mois durant par Pialat avec son chef opérateur, Willy Kurant. Imbriquant les images avec des œuvres littéraires lues en voix off, telles que le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval, Pialat pose ici les fondements de son œuvre à venir, qui tout entière exprimera, selon le chroniqueur, la formule nervalienne du « soleil noir de la mélancolie ».

cote : FRA CAH du

Sur les courts-métrages turcs, et *Maître Galip* en particulier, voir aussi les commentaires de Pialat dans la « Grande leçon de cinéma », interview réalisée par Serge Toubiana à la Cinémathèque française, in bonus du DVD *Courts-métrages turcs*.

cote : DVD 4065.

L'Enfance nue (1968)

CHEVASSU, François, « *L'Enfance nue* », *La Revue du cinéma*, n° 226, mars 1969, p. 107-111.

Chez Pialat, note l'auteur, il y a une volonté de « montrer plus que de démontrer ». *L'Enfance nue*, de par l'acuité du regard du cinéaste, est un des rares films qui montre la société telle qu'elle est. Il refuse toute vision moraliste, mais habite totalement le réalisme de son sujet. Il en découle une absence de rédemption ou d'échappatoire possible. Film sur l'enfance plus que sur l'enfance assistée, on n'y trouve pas de spectaculaire rebondissement, mais une chronique de la banalité d'un quotidien, habité par un personnage ni bon ni mauvais, juste un enfant.

cote : FRA REV es

COMOLLI, Jean-Louis, « Le détour par le direct », *Cahiers du cinéma*, n° 209, février 1969, p. 48-53.

Article thématique sur la tendance du cinéma contemporain à utiliser les techniques du direct (hyper-objectivité, non-intervention, cinéma vérité...), de sorte que fiction et documentaire en viennent à s'interpénétrer, imposant une redéfinition du « cinéma direct ». L'auteur mentionne en exemple de cette nouvelle esthétique de la fiction *L'Enfance nue*, au côté de *L'Amour fou*, *La Collectionneuse*, *Partner*, *Faces*...

cote : FRA CAH du

MAGNY, Joël, « *L'Enfance nue* », *Cahiers du cinéma*, hors-série n° 17, in « 100 films pour une vidéothèque », décembre 1993, p. 54.

Si on ne peut que le mettre en relation avec *Les 400 coups*, film phare de la Nouvelle Vague, le premier long-métrage de Pialat fait éclater sa modernité et son positionnement esthétique en marge de la Nouvelle Vague. Chez Pialat, nulle stratégie pour faire advenir et comprendre la vérité et la souffrance des êtres : les raisons et les causes « demeurent hors-champ », et resteront jusqu'au bout non élucidées. Contribuant à l'expression de cette « incompréhension mate » (expression que Joël Magny reprend de Jacques Aumont), l'écriture caractéristique du cinéaste, désarticulée, faite d'ellipses, sans enchaînements narratifs ni chronologie, nous redit sans cesse que « le monde existe sans nous, en dehors et au-delà de notre regard », que comme François, le jeune « héros » du film, il ne cesse de s'échapper de l'endroit où l'on tente de l'enfermer.

cote : FRA CAH du

MOSK, « *L'Enfance nue* », *Variety*, 4 septembre 1968, p. 6.

Un des films français sur l'enfance le plus réussi depuis *Les 400 coups* de Truffaut.. Une œuvre maîtrisée, sans sentimentalisme. Sa narration n'est pas linéaire et continue, mais est composée plutôt d'une succession de vignettes. Le film semble simple, mais en fait s'équilibre remarquablement. Il a su extraire de ses comédiens non professionnels, une vérité profonde sur l'humain. Pialat se tient à bonne distance de son sujet.

En langue anglaise

cote : USA VAR

UDART, Frédéric, « Au hasard Pialat », *Cahiers du cinéma*, n° 210, mars 1969, p. 55-56.

Chronique élogieuse du film juste sorti en salles. L'auteur évoque le pouvoir du cinéma de Pialat, cinéma « béant », refusant toute esthétique et tout discours, au montage aussi « hasardeux » que l'est la vie elle-même, creusant entre chaque plan « un vide que l'imaginaire du spectateur n'est jamais autorisé à combler ».

cote : FRA CAH du

PIGEON, Dolores, « L'Enfance nue », *La Revue du cinéma*, n° 274, août 1974, p. 31-37.

L'article est une description assez brève du film par séquence, suivie d'un extrait de dialogue. Une courte critique du film analyse l'esthétique en apparence « cinéma vérité » du premier long-métrage de Pialat. Tout ce qui a été écrit en matière de scénario fut respecté à la lettre sur le tournage, méthode qu'abandonnera systématiquement, par la suite, le cinéaste.

cote : FRA REV es

La Maison des bois (1970)

BEGHIN, Cyril, « L'invention de Pialat », *Cahiers du cinéma*, n° 606, novembre 2005, p. 92-93.

À propos de la sortie du volume 2 de l'intégrale Pialat en dvd, le journaliste salue des œuvres moins connues, dont *La Maison des bois*, série télé célébrée par certains comme le chef-d'œuvre de Pialat, dans lequel éclate toute sa joie de tourner et son talent à magnifier l'humain. Béghin évoque à cette occasion certains courts-métrages de Pialat, dont *Maître Galip*, et la créativité de la caméra de Pialat, « ouvrant » littéralement les espaces qu'elle parcourt.

cote : FRA CAH du

CAMPET, Dominique, « *La Maison des bois* », *Cinématographe*, n° 57, décembre 1980, p. 20-22.

Chaque épisode est résumé dans sa totalité par J. Tonnerre. Dominique Campet explique en quoi, malgré le formalisme télévisuel, la série porte la griffe du cinéaste.

cote : FRA CIN to

Nous ne vieillirons pas ensemble (1971)

ANONYME, « *Nous ne vieillirons pas ensemble* », *L'Avant-scène cinéma*, n° 129, octobre 1972, p. 73-76.

Synopsis du film et brève présentation de Pialat. L'article souligne la discrétion du cinéaste ainsi que la qualité bouleversante et sans complaisance de ses films, en

particulier de ce deuxième long-métrage. L'article relève les nombreux prix qui jalonnent déjà sa carrière. Le numéro propose une courte intervention du cinéaste sur la question du réalisme dans son œuvre, et surtout une revue de presse, issue de la presse généraliste, qui reconnaît unanimement la nouveauté d'un cinéma dans lequel la sincérité et l'émotion le disputent aux innovations de forme et de fond.

cote : FRA AVA nt

KEHR, David, « Maurice Pialat's *We Won't Grow Old Together* », *Film Comment*, mai-juin 2004, volume 40, n° 3, p. 35.

À l'issue de la projection de *Nous ne vieillirons pas ensemble* lors de la rétrospective Pialat organisée en 2004 à la Film Society de New York, le critique de film et collaborateur régulier au New York Times livre son point de vue sur le film *Nous ne vieillirons pas ensemble*. Dave Kehr observe la narration et les ruptures de rythme : comment Pialat traite l'ellipse qui fait qu'entre deux scènes, « il s'est écoulé 5 secondes ou cinq mois ». L'article détecte des similitudes avec le cinéma de Kiarostami, dans le jeu des personnages et la manière de filmer leur confinement dans l'habitacle de la Renault. Si Dave Kehr relève de nombreuses similitudes entre la vie personnelle de Pialat et le jeu de Jean Yanne et Marlène Jobert dans le film, le critique rejette néanmoins la possibilité d'un film autobiographique.

En langue anglaise

cote : USA FIL co

MOSK, « *Nous ne vieillirons pas ensemble* », *Variety*, 10 mai 1972, p. 21.

Un film extraordinaire, et pour le journaliste, plus accessible que *L'Enfance nue*. Il compare, comme certains critiques, Pialat à un Rohmer, sans moralisme. Par sa mise en scène, le cinéaste a su filmer des situations, le délitement d'un couple, sans passer par des mots pour l'expliquer. Les acteurs, prodigieux, sont au cœur et forment le corps du film.

En langue anglaise

cote : USA VAR

THIRARD, Paul Louis, « A nos souhaits », *Positif*, n° 224, novembre 1979, p. 73-75.

L'auteur souligne le mélange de pudeur et de cruauté de Pialat. Le cinéaste prend systématiquement le spectateur par surprise, le désoriente, l'empêche de s'identifier ou de rejeter un personnage sur la base d'éléments qui se révéleraient être des poncifs. Partant de ce constat, Paul Louis Thirard démontre que si les films de Pialat sont effectivement des témoignages sur un lieu et une époque, voire un milieu social, la nouveauté de son cinéma désarçonne ses contemporains. Pour l'auteur, ce sera aux générations futures d'en tirer des conclusions.

cote : FRA POS

VECCHIALI, Paul, « *Nous ne vieillirons pas ensemble* », *La Revue du cinéma*, n° 262, juin-juillet 1972, p. 92-93.

Le cinéaste et critique Paul Vecchiali compare *Nous ne vieillirons pas ensemble* avec *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard. Il explique l'évolution du jeune Pialat comme metteur en scène en quête de vérité et réalisateur d'un film « capital ».

cote : FRA REV es

La Gueule ouverte (1973)

GUIGUET, Jean-Claude, « Au bord d'un pessimisme radical », *La Revue du cinéma*, n° 285, juin-juillet 1974, p. 96-97.

Metteur en scène « au bord d'un pessimisme radical » selon le critique et cinéaste Guiguet, Pialat réalise avec *La Gueule ouverte* un troisième film et chef-d'œuvre absolu sur la mort. C'est un *Cris et Chuchotements* (Ingmar Bergman), sans « la beauté », ce qui le confine, selon lui, à un succès modeste, qu'il nomme puis définit comme « un refus de l'art ». Pialat cinéaste du dépouillement, et d'une radicalité ravageuse, fait ressentir au spectateur, l'anéantissement physique et moral d'un être et de ses proches.

cote : FRA REV es

HEINICH, Nathalie, « Rotterdam », *Cahiers du cinéma*, n° 299, avril 1979, p. 63.

Compte rendu du 8^e Festival International de Rotterdam, où était présent Pialat. C'est un des premiers articles conséquents sur le cinéaste, où la sociologue analyse très justement les spécificités qu'on ne cessera de saluer par la suite. Sa façon de distiller l'émotion tout en la mettant à distance, de mettre en scène la détresse morale de l'intérieur, « au ras du quotidien », sans jamais sombrer dans le populisme ou le voyeurisme, en faisant de ses personnages les sujets de leurs actes et non des objets de curiosité.

cote : FRA CAH du

JOUVET, Pierre, « C'est fini », *Cinématographe*, n° 57, décembre 1980, p. 17-19.

Retour sur *La Gueule ouverte*, que l'auteur considère comme l'œuvre la plus poignante de Pialat. Ce film, qui n'apporte pas de révolution formelle ni d'esthétique révolutionnaire, par la force de sa mise en scène, transcende son sujet pour l'amener sur des terres peu fréquentées par le cinéma. Il évoque la musicalité du cinéaste et le travail des comédiens comme étant une forme d'exorcisme en soi.

cote : FRA CIN to

MOSK, « *La Gueule ouverte* », *Variety*, 15 mai 1974, p. 28.

« Classique instantané » selon l'auteur de la critique. Pialat met en scène une femme de cinquante ans, malade d'un cancer, et la suit jusqu'à sa mort. Sans aucun sentimentalisme, ni volonté de philosopher, il traite l'irréversible avec vérocité. Il dit plus qu'un Bergman, avec *Cris et chuchotements*, sans passer par le religieux, les flashbacks, et le grotesque. Sa sobriété va droit au but.

En langue anglaise

cote : USA VAR

Passe ton bac d'abord (1979)

AMIEL, Mireille, RABOURDIN, Dominique, « Entretien avec Maurice Pialat », *Cinéma*, n° 250, octobre 1979, p. 59-64.

« Je pense que toute peinture réelle doit être cruelle, nue, brutale... Je ne crois pas aux effets de style, aux embellissements. » C'est par ces mots que Maurice Pialat amorce ce long entretien au cours duquel il critique par ailleurs vertement ce qui fut souvent baptisé « réalisme » et qui n'était bien souvent que misérabilisme ou pittoresque. Il appréhende cette authenticité, que bien des critiques ont louée dans son cinéma, comme la résultante de l'amour qu'il porte à ceux dont il raconte l'existence dans ses films. D'où son incapacité à être « juste » s'il s'attache à dépeindre l'univers bourgeois qui n'est pas le sien et qu'il n'apprécie guère. Au passage, il rappelle son engagement politique à gauche, ceci après ce qu'il considère comme une erreur de parcours : un bref engagement à droite. Au fil des questions, Pialat aborde également la nature du public et le succès populaire de son film, sa vision d'un cinéma français dont il situe le déclin lors de l'émergence des films de la Nouvelle Vague, et les mauvais choix du C.N.C.

cote : FRA CIN em

GIRAUD, Thérèse, « Note sur *Passe ton bac d'abord* », *Cahiers du cinéma*, n° 304, octobre 1979, p. 17

Bref compte-rendu élogieux : l'auteur salue la capacité de Pialat de donner à voir le réel dans sa banalité la plus ressassée, mais « comme si c'était la première fois », de même que les acteurs-sujets du film vivent une succession de premières fois propres à l'adolescence.

cote : FRA CAH du

JOUVET, Pierre, « *Passe ton bac d'abord* », *Cinématographe*, n° 50, p. 50-51.

Le critique trouve le film rugueux, sans poli de surface. Les séquences se succèdent, sans réel enjeu dramatique. Ce patchwork d'images hésite entre une mise en scène « spontanée » et « pataude ». De nombreuses scènes sont extraordinaires mais l'apport déterminant sur la qualité du long-métrage, selon lui, est d'abord à porter au crédit des actrices.

cote : FRA CIN to

MOSK, « *Passe ton bac d'abord* », *Variety*, 3 octobre 1979, p. 14.

Le film contraste violemment avec d'autres œuvres réalisées dernièrement sur la jeunesse. L'œil affûté du cinéaste enregistre les moindres mouvements de ses personnages. Les jeunes acteurs, non professionnels, sont la clef de voûte du film.

En langue anglaise

cote : USA VAR

SKORECKI, Louis, « Un mélodrame de notre temps », *Cahiers du cinéma*, n° 303, septembre 1979, p. 65.

Notule apologétique sur un film qui, selon Skorecki, fera date dans la réflexion autour du naturalisme qui continue d'agiter le cinéma contemporain.

cote : FRA CAH du

Loulou (1980)

ANONYME, « *Loulou* », *Cinéma français*, n° 35, mai 1980, p. 14-17.

Portrait de Maurice Pialat, cinéaste pudique et sensible qui, en refusant le document social, approche pourtant la vie et les sentiments avec une vérité exceptionnelle. Cette présentation est suivie d'une interview du réalisateur. Pialat aborde le cheminement des personnages et de leurs interprètes, en l'occurrence de Gérard Depardieu et d'Isabelle Huppert, sa volonté de ne plus faire appel à des comédiens amateurs. Il précise son choix de ne pas inscrire de message ni de morale dans ses films. À noter, un texte bilingue français/anglais.

En langue française et anglaise

cote : FRA CIN fv

* **BONITZER, Pascal**, « *Loulou - critique* », *Cahiers du cinéma*, n° 316, octobre 1980, p. 45-47.

Pour Bonitzer, Pialat est l'« esthète de la douleur morale », de l'envie comme péché mortel, qui ne peut conduire qu'à la décomposition des sentiments et des individus eux-mêmes. Pialat fait un cinéma délibérément français, ayant pour objet le peuple français, qu'il montre dans sa chair et ses nerfs, un cinéma dans lequel les viscères, et elles seules, parlent—un cinéma, dit Bonitzer, « condamné à être juste », c'est-à-dire à la fois à sonner juste (réaliste), mais aussi à ne jamais s'élever, pour sublimer l'étroitesse du monde dont il rend compte.

cote : FRA CAH du

HEINICH, Nathalie, « À propos de *Loulou* », *Cahiers du cinéma*, n° 318, décembre 1980, p. 41-42.

Réaction à l'article de Bonitzer des *Cahiers* n° 316 (cf. supra) dans lequel il évoquait un « antisémitisme larvé » du réalisateur, et à un article de Toubiana paru dans *Libération* en novembre 1980, dans lequel il faisait la même accusation, au vu d'une phrase du dialogue de Guy Marchand/André. Rappelant que l'auteur du scénario de *Loulou* est Arlette Langmann, la sociologue démonte point par point les analyses de Bonitzer selon lesquelles, à force d'empathie avec ses sujets, Pialat serait lui-même aussi antisémite, beau, raciste, misogyne, homophobe que les personnages qu'il nous met sous les yeux. Elle affirme la nécessité d'interroger la nature du réalisme du cinéma de Pialat, qui ne saurait selon elle être évalué de façon aussi sophiste, sur un strict plan politique.

cote : FRA CAH du

LE PERON, Serge, « Derrière les grilles du palais », *Cahiers du cinéma*, n° 314, juillet-août 1980, p. 7.

Dans un article générique sur la sélection de Cannes 1980, Le Péron évoque la conférence de presse de Pialat pour la présentation de *Loulou*, histoire de déchirures à la mesure du cinéma de Renoir dont il se revendique, à la mise en scène qualifiée de somptueuse par le journaliste.

cote : FRA CAH du

MOSK, « *Loulou* », *Variety*, 28 mai 1980, p. 15.

Un des rares cinéastes populaires, tant dans le choix de ses sujets, que dans la perception qu'en a le public. Le film est lumineux par bien des aspects. On trouve un humour délicieux qui émerge des situations et des personnages. Pialat s'inscrit dans la continuité du cinéma réaliste poétique d'avant-guerre conclut l'auteur de la notule.

En langue anglaise
cote : USA VAR

À nos amours (1983)

* **BERGALA, Alain, NARBONI, Jean, TOUBIANA, Serge**, « Le chaudron de la création - entretien », *Cahiers du cinéma*, n° 354, décembre 1983, p. 10-17 et p. 58-66.

Compte-rendu très riche d'un long entretien organisé en neuf grandes questions : l'autobiographie dans le scénario ; la figure du Père ; la méthode de tournage (tâtonnements, déchets, trous et ellipses) ; les acteurs, collision et fusion ; la reconnaissance et les moyens financiers, etc. Encouragé par des questions précises et directes, Pialat développe avec une grande honnêteté un certain nombre de problématiques récurrentes autour de son œuvre et de sa personnalité : ses relations volcaniques avec les acteurs, ses questionnements et sa méfiance quant à ses propres méthodes de travail et à la valeur de son œuvre, son admiration et son transfert paternel pour Sandrine Bonnaire, son goût du cinéma populaire de Pagnol, son intérêt empathique pour l'adolescence et son exigence inconditionnelle de sincérité.

cote : FRA CAH du

* **BERGALA, Alain**, « Maurice Pialat, un marginal du centre », *Cahiers du cinéma*, n° 354, décembre 1983, p. 20-21.

« Pialat a toujours la même sainte horreur des plats tièdes, des sauces, du gras et du liant. »

Le critique salue la place centrale que Pialat prend dans le cinéma français avec la sortie de ce sixième long-métrage, « le plus ample et le plus achevé », tant par la réalité qu'il brasse, les thèmes qu'il approfondit, que par l'étendue de son registre « narratif », tout en ne lâchant rien de sa « petite musique aigrette ». Pialat apparaît pleinement dans sa capacité à prendre en compte et assimiler le cinéma français dans son ensemble, et dans sa méthode comme dans ses convictions, le véritable héritier de Renoir qui écrivait, comme Pialat aurait pu le faire : « le sujet vous boulotte, on est attiré et on tourne malgré soi des quantités de choses qu'on n'avait jamais prévues parce que c'est ça, parce qu'elles appartiennent au sujet ».

cote : FRA CAH du

BONITZER, Pascal, « C'est vous qui êtes tristes », *Cahiers du cinéma*, n° 354, décembre 1983, p. 6-7.

Le cinéaste établit un parallèle entre le cinéma de Pialat, qui fut peintre, et la peinture de Bacon, faits tous deux de portraits défigurés, de corps déformés et enchevêtrés par la violence hystérique des relations, les personnages errant et se jetant les uns sur les autres comme des « fauves ». Chaque film de Pialat décrit « un processus de destruction », une transformation vers la catastrophe, sans espoir de rédemption. « La tristesse durera toujours », dit le père de Suzanne-Pialat dans la scène du retour. L'art, la vie, le cinéma, constituent, pour Pialat, une lutte obscure et difficile, qui le fait osciller indéfiniment entre le sordide et la lumière.

cote : FRA CAH du

BONNET, Jean Claude, « *A nos amours* », *Cinématographe*, n° 94, novembre 1983, p. 8-9.

Selon Jean Claude Bonnet, Pialat « sait faire couper juste et tomber droit ». Le personnage principal incarné par Sandrine Bonnaire, passant de la lycéenne à la jeune femme, se révèle être d'un naturel léger et grave. L'auteur s'attarde sur la scène finale, où Pialat, incarnant le père disparu, revient sur le devant de la scène. Il compare cette séquence, avec celle du repas dans *Rocco et ses frères* de Visconti, quand le personnage de Simone pousse son frère à se battre. Le film dégage une tension permanente qui monte crescendo jusqu'à l'explosion finale, celle d'un conflit généralisé entre tous les protagonistes.

cote : FRA CIN to

CARRERE, Emmanuel, SINEUX, Michel, « Entretien avec Maurice Pialat », *Positif*, n° 275, janvier 1984, p. 4-11.

À la sortie du film, une interview fleuve sur le ressenti du cinéaste pour son travail et l'œuvre achevée. C'est l'occasion pour les deux critiques de *Positif* de revenir sur les questions de l'autofiction, de la Nouvelle Vague, de l'évolution et de l'avenir du cinéma face au développement du média télévision.

cote : FRA POS

COLLARD, Cyril, « Pialat-Collard, à la croisée des chemins », *Cahiers du cinéma*, n° 466, avril 1993, p. 10-13.

Ce compte-rendu partiel et très intimiste, par le futur réalisateur des *Nuits fauves*, d'une entrevue avec le cinéaste et Sylvie Danton (future épouse de Pialat), introduisait la publication du scénario de *À nos amours*, en 1984. Le dialogue, très impressionniste, tourne autour des thématiques essentielles pour Pialat, les relations entre les individus (à commencer par les réalisateurs et les acteurs), la nécessaire maturation de l'œuvre chez le créateur (« On n'a pas grand-chose à raconter quand on fait des films vite »), l'incontournable autobiographie : « Finalement, on ne raconte que des blessures. (...) Toute création est une lutte contre la mort. Elle est forcément plus forte quand on réalise qu'on s'approche à grande vitesse de la fin que quand on est jeune et qu'on a beaucoup de temps devant soi. »

cote : FRA CAH du

FIESCHI, Jacques, « Tourner avec Pialat », *Cinématographe*, n° 94, novembre 1983, p. 18-19.

Fieschi raconte son expérience de tournage d'*A nos amours*, où il tient un petit rôle, qui, dans le scénario original, ne faisait pas plus de deux lignes, construit en partie pendant le filmage. Il décrit la scène de l'apéritif où il apparaît, puis évoque les comédiens, l'improvisation et les méthodes de manipulation du cinéaste pour acculer les comédiens à tout donner au moment de tourner.

cote : FRA CIN to

LEN, « *A nos amours* », *Variety*, 7 décembre 1983, p. 15.

Pialat prouve, une fois de plus, qu'il est un cinéaste de la jeunesse. Le récit est, ici encore, organisé en séquences-patchwork. Cela peut déstabiliser certains spectateurs et leur donner un sentiment d'insatisfaction. À son meilleur, le cinéaste a un don d'acuité remarquable pour saisir ses personnages, mais dans le moins bon, le critique reproche au film ses scènes d'hystéries et un scénario décousu. Mais il salue la performance de Sandrine Bonnaire, magnifique. Ce n'est, hélas, pas avec ce film que Pialat aura la reconnaissance internationale qu'il mériterait conclut le journaliste.

En langue anglaise

cote : USA VAR

MENIL, Alain, « Suzanne la perverse », *Cinématographe*, n° 94, novembre 1983, p. 10-11.

Alain Menil se penche sur l'ambiguïté d'*A nos amours*. Il n'y a pas de progression narrative dans le film. Les personnages ne semblent pas évoluer, et la mise en scène s'appuie sur des séquences fragmentaires. On ne trouve ni quête de bonheur chez les personnages, ni moyen de salut, à l'inverse d'un Rohmer, que le critique donne en contre-exemple de Pialat.

cote : FRA CIN to

PHILIPPON, Alain, « La débutante – rencontre avec Sandrine Bonnaire », *Cahiers du cinéma*, n° 354, décembre 1983, p. 18-19.

Le journaliste ne cache pas sa curiosité face à l'interprète débutante de 16 ans, « présence bénéfique », qui enrichit encore dans ce film son « mouvement vers la jeunesse », initié avec *L'Enfance nue* ou *Passe ton bac d'abord*, le doublant d'un rapport père-fille explicite, le lien unissant les deux protagonistes étant un lien de « tonification réciproque », d'« échanges d'énergie qui deviennent la matière même du film ».

cote : FRA CAH du

POULLE, François, « À propos de *A Nos Amours* », *Jeune Cinéma*, n° 157, mars 1984, p. 22-29.

L'article interroge la notion d'auteur et la nature de l'objet film, et conclut que ce film est un objet cinématographique singulier et nouveau : pas vraiment ou pas seulement un film. Or, contre toute attente, le film de Pialat bénéficie d'un grand succès auprès d'un public qui en général boude les films d'auteurs. Selon François Poulle, le rôle des critiques a une part active dans cette réussite. La nature ambiguë désarçonne : la nature du projet artistique de Pialat n'est jamais vraiment circonscrite et nommée. D'un côté le film est encensé par des critiques qui restent ancrés dans une tradition classique du cinéma, et de l'autre, des papiers d'un genre nouveau fleurissent (entretiens, témoignages, notices) qui révèlent la nature singulière de la méthode Pialat. Tout ceci a pour effet de piquer la curiosité du public qui se précipite vers les salles.

cote : FRA JEU

Police (1985)

BERGALA, Alain, « Entretien avec Maurice Pialat », *Cahiers du cinéma*, n° 375, septembre 1985, p. 15-20.

Pialat répond comme toujours sans se « policer » aux questions précises et techniques des *Cahiers*, à propos de la genèse du scénario, le tournage en décors, la mésentente avec Sophie Marceau, la complicité et les antagonismes avec Gérard Depardieu, les surcoûts dus à la technique (qu'il abhorre), les choix de tournage et de cadre, la façon d'opérer le montage...

cote : FRA CAH du

CHEVRIER, Marc, « La mémoire des rushes - entretien avec Yann Dedet », *Cahiers du cinéma*, n° 375, septembre 1985, p. 21-23.

Rencontre avec le monteur, qui avait également travaillé sur *À nos amours* et *Loulou*. Dedet décrypte avec précision la manière très personnelle de Pialat de privilégier un montage « instable », centré sur les acteurs et la qualité de « vérité » de la prise, volontiers au détriment de la logique et du confort du spectateur. Ce que Dedet appelle le « désir de bavure », qui rend les films du réalisateur « trois mille fois plus vivants que les autres ».

cote : FRA CAH du

DAZAT, Olivier, « Pièces à conviction », *Cinématographe*, n° 113, septembre 1985, p. 18-19.

A l'aide de quelques mots clés (ascèse, prières, coin de tables...) l'article tend à démontrer en quoi *Police* est un chef-d'œuvre, son importance dans l'œuvre de Pialat, et son apport au genre du polar, même s'il s'en éloigne délibérément.

cote : FRA CIN to

DUREZ, Michel, « Tatouages », *Cinématographe*, n° 113, septembre 1985, p. 20-21.

Portrait sur le vif de Bernard Fuzellier, jeune acteur non professionnel. Il explique la façon dont il a été recruté et le travail avec Pialat sur *Police*. Il apporte le témoignage d'un non professionnel sur Pialat.

cote : FRA CIN to

GOLDSCHMIDT, Didier, « *Police* », *Cinématographe*, n° 113, septembre 1985, p. 12.

La critique est dithyrambique en tout point. La mise en scène dépouillée reflète le désespoir et la solitude des personnages. Le journaliste évoque sa présence sur le tournage, et témoigne de l'atmosphère qui s'en dégageait. Cela renforce son point de vue sur le film, et accrédite son idée de la frontière floue qui sépare, chez le cinéaste, le réel du cinéma.

cote : FRA CIN to

LEN, « *Police* », *Variety*, 4 septembre 1985, p. 16.

Pialat subvertit le genre mainstream du polar, pour mieux déjouer les conventions inhérentes au genre. Le film n'a pas d'enjeux narratifs conséquents, et préfère s'attacher à décrire des situations et des personnages.

En langue anglaise

cote : USA VAR

MILNE, Tom, « *Police* », *Monthly Film Bulletin*, janvier 1986, volume 53, n° 624, p. 71.

Après une exposition détaillée de *Police* sur un tiers de l'article, Tom Milne montre un enthousiasme assez nuancé pour le film, « joué de manière avec assez peu convaincante ». Il désapprouve « l'utilisation d'artifices à la mode qui s'additionnent aux éléments disparates d'une intrigue dont les éventuelles intentions féministes restent invisibles ». Le critique américain s'exprime sans détours sur la sensation de déjà-vu laissée par *Police*. Au-delà du thème déjà largement rebattu dans le cinéma français des années 80, Milne insiste sur la banalité du traitement qu'il décrit comme « conventionnel et décevant ». Il voit également dans *Police* une tentative manquée de reproduire le succès

que fut *La Balance*.
En langue anglaise

cote : GBR MON

TOUBIANA, Serge, « L'épreuve de vérité », *Cahiers du cinéma*, n° 375, septembre 1985, p. 11-13.

Une analyse « psychologique » du style Pialat à partir de *Police*. Toubiana juge ce film particulièrement abouti, tant dans la charpente que dans l'écheveau des relations entre les personnages, et dans sa justesse documentaire, bien que le réalisateur se soit toujours défendu de porter un regard « sur » son sujet. La réalité des films de Pialat tient à ce que le regard vient du dedans, chaque scène étant une confrontation, non seulement des personnages entre eux, mais des acteurs avec la caméra, qui les traque pour faire advenir, lambeau après lambeau, la justesse des sentiments, des émotions, des gestes...

cote : FRA CAH du

* **VINCENDEAU, Ginette** « Pialat le terrible. Ginette Vincendeau reports on the breaking of a genre and the making of a mythology », *Monthly Film Bulletin*, janvier 1986, volume 53, n° 624, p. 72.

À la sortie de *Police*, *Le Parisien* titrait *Pialat le terrible*. Ginette Vincendeau révèle ici de quelle manière Maurice Pialat est parvenu à créer un mythe et comment il a su casser les codes du film policier. Le réalisateur a bénéficié ici d'un budget colossal et resté inégalé en dehors de *Nous ne vieillirons pas ensemble*. Ginette Vincendeau insiste sur les paradoxes liés à la personnalité de Pialat, à sa recherche de réalisme quasi documentaire mais également à son agacement à se voir comparer dans la presse à Raymond Depardon et son film *Faits Divers*. L'article met en avant les contradictions récurrentes dans *Police*, des tendances contradictoires inhérentes au réalisateur lui-même : le documentaire en opposition au film de genre, la quête de stylisation comme son rejet.

En langue anglaise

cote : GBR MON

Sous le soleil de Satan (1987)

LENNE, Gérard, « *Sous le soleil de Satan* », Critiques dans l'auditorium : perplexes », *La Revue du cinéma*, n° 430, septembre 1987, p. 38-39.

L'auteur passe en revue les réactions des critiques et des publics au festival de Cannes. Il souligne le culot du cinéaste d'adapter Bernanos de nos jours. Malgré tout le film lui apparaît comme académique et le premier faux pas de l'œuvre de Pialat. Il évoque le fameux « bâclage à la Pialat », et l'accuse de « bressonisme ».

cote : FRA REV es

MARTIN Marcel, « Le silence de Dieu », *La Revue du cinéma*, n° 430, septembre 1987, p. 37-38.

Une quête d'absolu et une lutte entre le bien et le mal, telle est la définition de Marcel Marcel de *Sous le soleil de Satan*. Le film questionne autant les croyants que les profanes. La réalisation est superbe, notamment la partie fantastique traitée sur un mode « réaliste ». Il ajoute que l'hostilité des spectateurs à Cannes à l'égard du film et de Pialat lui reste incompréhensible.

cote : FRA REV es

PHILIPPON, Alain, « Description d'un combat », *Cahiers du cinéma*, n° 399, septembre 1987, p. 3-5.

Analyse du film au regard de l'œuvre de Bernanos, les partis pris qui l'en détachent (traitement du déroulement temporel, ellipses en forme d'amputations « sauvages » et délibérées), ceux qui l'en rapprochent (respect du texte dans le déploiement de la langue de Bernanos en longues tirades râpeuses...). Maurice Pialat, « génial filmeur de corps », met en scène les corps-à-corps des personnages entre eux, et avant tout la lutte véritablement physique de Donissan-Depardieu avec son âme, assaillie par les forces du mal.

cote : FRA CAH du

STRAT, « *Sous le soleil de Satan* », *Variety*, 20 mai 1987, p. 24.

Très différent de ses films précédents, *Sous le soleil de Satan* offre des scènes puissantes et très bien joués. Si le critique pense que cette œuvre ne pourra faire l'unanimité, il souligne en revanche les qualités du travail du cinéaste, et précise que durant la compétition officielle du festival de Cannes 1987, ce film se situait bien au-dessus de tous les métrages français en compétition.

En langue anglaise

cote : USA VAR

STRICK, Philip, « *Under Satan's Sun* », *Films and Filming*, n° 405, juin 1988, p. 42-43.

Analyse de l'adaptation du roman de Bernanos. Les choix de Pialat guident le spectateur vers un constat troublant : l'état d'innocence peut se transformer au point de produire des criminels. Par ailleurs, selon l'auteur, l'intrigue secondaire aurait moins à faire avec le catholicisme qu'avec la condition de la femme ballottée entre contrainte et liberté. Ce point est primordial car la quête même du cinéaste s'inscrit dans cet écart. À noter, un parallèle subtil entre Pialat et Bresson.

En langue anglaise

cote : GBR FIL sa

TOUBIANA, Serge, « La ligne droite – Entretien avec M. Pialat », *Cahiers du cinéma*, n° 399, septembre 1987, p. 6-7 et p. 60-63.

Entretien accordé aux *Cahiers* à la sortie du film en salle. Toubiana revient sur l'épisode du poing levé lors de la réception de la palme au festival de Cannes et ses conflits parfaitement assumés avec la presse. Cette longue discussion précise détaille la réflexion de Pialat vis-à-vis de la notoriété, de la vieillesse et du déclin, soucis et moteurs essentiels ; ses options vis-à-vis du roman de Bernanos ; son exigence, son amour et son admiration pour les acteurs ; ses raisons de se mettre en scène lui-même dans le rôle de Menou-Segrais, sa clairvoyance et ses réserves quant à sa prestation ; ses reproches aux cinéastes de la Nouvelle Vague pour n'avoir pas su prendre la place qui leur revenait auprès du grand public et pour avoir laissé le champ libre à des réalisateurs « académiques » ; et le secret de sa propre « jeunesse » artistique, qu'il attribue au rejet de la critique.

cote : FRA CAH du

TOUBIANA, Serge, « Un film de foudre », *Cahiers du cinéma*, n° 397, juin 1987, p. 6-7.

Toubiana explique les raisons de l'amour que la critique porte à Pialat, quoi qu'il en dise, malgré lui, « contre lui », pour son réalisme abrupt, la réalité de la matière filmée, à peine scénarisée. Le malentendu entre le cinéaste et son public aura été porté à son comble avec *Sous le soleil de Satan*, que l'on taxa à tort d'académique tout en lui reprochant de trahir l'œuvre de Bernanos. La « traduction » du roman par Pialat, que l'on peut résumer à cinq nuits, préludes à autant de catastrophes, qui charpentent l'ensemble du film, jusqu'à la scène finale où l'ombre finit par l'emporter, dans un plan lumineux, et le regard extatique de Depardieu, icône époustouflante, offerte au spectateur.

cote : FRA CAH du

TOUBIANA, Serge, KATSAHNIAS, Iannis, « Entretien avec Gérard Depardieu – L'exercice de la passion », *Cahiers du cinéma*, n° 419-420, mai 1989, p. 25-29.

Retour sur le « cas » Depardieu, par le biais d'une interview thématique. Le « pivot du cinéma français » fait état d'un avant et d'un après *Sous le soleil de Satan*, dont le tournage modifia du tout au tout son regard sur « l'acte de l'acteur ».

cote : FRA CAH du

Van Gogh (1990)

JOUSSE, Thierry, « *Van Gogh* », *Cahiers du cinéma*, n° 445, juin 1991, p. 38-39.

In rubrique « Les paris de Cannes ». Liberté d'attitude, liberté de montage, liberté de la main, improvisation, démythification, anti-académisme, authenticité... Ce premier compte-rendu après la présentation à Cannes, *in extremis*, du dernier film de Pialat est une élégie sans partage.

Article repris in *Cahiers du cinéma*, hors-série, n° 15, 1991, p. 51

cote : FRA CAH du

* **GIAVARINI, Laurence**, « Hommes et Femmes », *Cahiers du cinéma*, n° 449, novembre 1991, p. 22-23.

L'auteur met en lumière la différence de traitement que réserve Pialat aux personnages féminins et masculins, éclatante dans *Van Gogh*. Les femmes y sont des individus positifs, réels, vivants, entiers et beaux, quand les hommes, prisonniers des conventions sociales et des rapports de propriété qu'ils ont avec le monde, finissent par n'être plus que, au mieux, de faibles marionnettes molles, au pire, des lâches, abjects et incapables d'aimer... Et Vincent lui-même, incapable d'investir réellement ce qu'il touche (peinture, femmes, famille...), devient l'emblème de cet échec de l'« être-au-monde », récurrent dans l'œuvre de Pialat.

Voir également au sujet des rôles de femmes, deux articles de la même critique, in *Cahiers du cinéma*, hors-série, n° 15, 1991, p. 117, « Les Oiseaux » et p. 127, « Elsa Zylberstein ».

cote : FRA CAH du

GOURDON, Gilles, « Les Derniers mots de Van Gogh », *Cinématographe*, n° 94, novembre 1983, p. 10-11.

© Bibliothèque du film de la Cinémathèque française, février 2011

« La tristesse seule est durable ». Cette phrase, attribuée à Van Gogh sur son lit de mort, et réemployée dans *A nos amours*, irrigue, d'après l'auteur, tout le cinéma de Pialat. Il développe succinctement cette idée dans ce cours article.

cote : FRA CIN to

HALBERSTAT, Ilona, « *Van Gogh* », *Sight and Sound*, volume 2, n° 1, mai 1992, p. 60-61.

Résumé très détaillé de l'intrigue du film, quasiment séquence par séquence. Puis analyse du fond : pour Van Gogh, peindre est aussi vital que de manger. Les nombreuses références à l'impressionnisme ne sont là que pour souligner l'écart de but et de méthode entre ce mouvement et le peintre.

En langue anglaise

cote : GBR SIG

MAGNY, Joël, « Le geste de Pialat », *Cahiers du cinéma*, n° 449, novembre 1991, p. 26-28.

Le journaliste établit un parallèle entre la place de Pialat et de Van Gogh parmi leurs contemporains respectifs. Comme Van Gogh entretient une double relation de complicité et d'extériorité avec ses pairs impressionnistes, Pialat partage les valeurs et les références des cinéastes de la Nouvelle Vague, dont il ne cesse pourtant de critiquer la façon. De même, esthétiquement parlant, Pialat tord l'espace et le temps du cinéma là où Van Gogh tord la forme, l'espace et la pâte, et les blocs de séquences dont on a tant parlé chez Pialat sont posés comme les touches de couleur chez le peintre.

cote : FRA CAH du

STRAT, « *Van Gogh* », *Variety*, 27 mai 1991, p. 82.

Ce film est une surprise, et une proposition passionnante sur *Van Gogh*. Le casting est ensorcelant. Visuellement stupéfiant. Techniquement bien réalisé. Voici une œuvre importante réalisée par un des meilleurs talents du cinéma français. Le montage présenté à Cannes est différent de la version sortie depuis en salle.

En langue anglaise

cote : USA VAR

TABOULAY, Camille, « Dutronc, l'ami de Vincent », *Cahiers du cinéma*, n° 449, novembre 1991, p. 30-31.

Eloge bref, mais enthousiaste, de Jacques Dutronc, incarnation proche, naturelle, émouvante du peintre, tout en demi-teinte et en retrait.

cote : FRA CAH du

TOUBIANA, Serge, « Soleil noir », *Cahiers du cinéma*, n° 449, novembre 1991, p. 20-21.

Retour sur le « chef-d'œuvre de Pialat », selon le rédacteur en chef de la revue, qui évoque pour lui irrésistiblement Mizoguchi dans sa capacité à mêler la beauté à une douleur amère. Toubiana note comment Pialat s'approprie la vie du peintre pour la « retourner contre les autres personnages, faisant peser sur chacun ce remords », remords que l'image distille comme un poison à l'attention du spectateur lui-même. Pialat nous rend témoins et responsables des entreprises de démolition qu'il donne à voir dans chacun de ses films, démolition dont ses personnages sont à la fois acteurs et victimes,

oscillant tous entre masochisme et cruauté, menant le même combat entre une force de vie incontrôlable et la tentation de l'abandon et de la déchéance.

cote : FRA CAH du

Le Garçu (1994)

GUÉRIN, Marie-Anne, « L'île Pialat », *Cahiers du cinéma*, n° 496, novembre 1995, p. 24-27.

La journaliste s'intéresse à l'« étrangeté » du cinéma de Pialat, face auquel le spectateur ne peut vivre d'identification aux personnages, identités floues d'une « histoire qui n'en est pas une ». Elle souligne la construction si singulière du *Garçu*, juxtaposition de séquences brutes hors de toute narration chronologique, montées avec « une désinvolture digne d'un aristocrate, pleine d'orgueil (...) et une écriture dont la vivacité et le raffinement coupent le souffle ». Cet engagement formel intransigeant est constitutif de « l'île Pialat », ainsi qu'elle désigne l'autobiographie que le réalisateur s'entête à organiser au fil de ses films, et tout particulièrement dans ce film, qui s'organise autour du lieu hautement symbolique de « l'île Maurice ».

cote : FRA CAH du

* **JOUSSE, Thierry, TOUBIANA, Serge**, « Entretien avec Maurice Pialat », *Cahiers du cinéma*, n° 496, novembre 1995, p. 29-37.

Un entretien plein de vie et d'intelligence entre trois personnalités qui se « reconnaissent » dans leur valeur. L'ayant posé comme le film « d'après *Van Gogh* », ils réfléchissent aux passerelles qui unissent les deux œuvres. Pialat évoque longuement l'aspect documentaire du *Garçu*, les tournages en décors réels (plusieurs scènes étant tournées dans des lieux qu'il fréquente au quotidien, le café, la crèche..., ce qui lui permet aussi de faire appel de manière impromptue à des figurants non professionnels, comme il aime à le faire), les moyens dont il dispose ne lui permettant pas les tournages en studio qu'il souhaiterait. Les critiques reviennent également sur les méthodes « familiales » de Pialat, scénario peu directif, place essentielle de l'autobiographie, montage intuitif, acteurs qui sont des proches... tout ce qui a donné cette valeur unique au cinéma d'autofiction de Pialat. Loin de se poser en vieux maître ou artiste maudit, le réalisateur parle sans fard de son propre vieillissement, de son envie presque enfantine de « faire des entrées », et de son ressentiment face à son (relatif) insuccès et à son manque de moyens financiers, tout en réaffirmant son incapacité/refus à faire autre chose que ce qu'il fait et pense devoir faire.

cote : FRA CAH du

MAGNY, Joël, « L'enfant du paradis », *Cahiers du cinéma*, n° 496, novembre 1995, p. 28.

Court article ébauchant une piste de lecture du *Garçu* sous l'angle biblique. Le film, qui commence dans un lumineux paradis terrestre, l'île Maurice, multiplie selon lui les allusions bibliques (scènes-cènes de repas, mort du père, sourire rédempteur de l'enfant...).

cote : FRA CAH du

NESSELSON, Lisa, « *Le Garçu* », *Variety*, 6 novembre 1995, p. 72.

Ce film est perçu par la critique comme un échec artistique. Il se désole de voir autant de talent réuni pour un si maigre résultat, et estime que le spectateur ne peut que rester en dehors du film.

En langue anglaise

cote : USA VAR

TOUBIANA, Serge, « La chance du cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 496, novembre 1995, p. 22-23.

L'auteur salue la sortie de deux « hypothèses esthétiques » particulièrement fortes, *Le Garçu* et *Underground*, de Kusturica. Bien qu'ils soient aux antipodes quant aux moyens de « communication » qu'ils mettent en œuvre, l'un et l'autre démontent le mécanisme du cinéma en train de se faire, de l'œuvre en train de « produire ses effets poétiques ». Face à la générosité exubérante du cinéaste serbe, l'amertume fatiguée de Pialat, déjà à la fin de sa vie, n'en laisse pas moins exploser une dernière fois la liberté et la vitalité de ce grand cinéaste, « le plus grand cinéaste français en activité », réaffirme Toubiana.

cote : FRA CAH du

FILMS D'AUTRES REALISATEURS

Meurtrières, de Patrick Grandperret, 2005.

LOUNAS, Thierry, « Pialat lui-même n'avait pas ses entrées », *Cahiers du cinéma*, n° 611, avril 2006, p. 70.

Repérage rapide de la genèse de ce film « une affaire de famille », réalisé après la mort de Pialat, d'après un projet de 16 pages qu'il avait lui-même rédigé en 1976, par Patrick Grandperret (son assistant sur *Passe ton bac d'abord* et jusqu'en 1981), et produit par Sylvie Pialat, interviewée ici.

cote : FRA CAH du

DOCUMENTS AUDIOVISUELS

L'Enfance nue (1968)

Champ contre champ, émission télévisée réalisée et présentée par Marcel Frydland, 12 février 1973, 32 min.

Interview du réalisateur à la suite de la première diffusion TV de *L'Enfance nue*. Questionné sur les raisons de l'insuccès du film, il s'interroge longuement sur les raisons qui poussent les gens dans les salles de cinéma, sur le mode de l'auto-critique acerbe qu'on lui connaît bien : « Moi spectateur, je n'aurais pas eu envie d'aller voir le film. Je crois qu'il ne faut pas tourner ce genre de sujet, en tout cas pas pour le cinéma. [...] On doit avant tout chercher à plaire. Plaire n'est pas honteux, comme je le pensais à l'époque. »

Il développe également un sujet qui deviendra l'un de ses chevaux de bataille, la lâcheté du cinéma français et son incapacité à produire un véritable cinéma social, dont il se fait reproche à lui-même. « *L'Enfance nue* n'est pas du cinéma social mais un film égocentrique, intimiste, où j'ai raconté ma vie de manière détournée. »

cote : DVD 4060

Entretien avec Arlette Langmann, réalisé par Serge Toubiana, 18 avril 2003, 6 min.

La compagne et scénariste de Pialat revient sur le fameux « caractère » de Pialat et sur son tempérament abandonnique, puis sur la façon très particulière de travailler scénarios et dialogues. Je n'ai aucune part dans les dialogues, les personnages écrivent eux-mêmes leur rôle, guidés par Pialat, explique-t-elle en substance.

cote : DVD 4060

La Maison des bois (1970)

La Part du jeu, entretien avec Serge Toubiana, festival d'Angers, 2002, 14 min.

Sur le tournage et le financement de la série télévisée.

cote : DVD 4066

N.B. Chaque épisode est présenté par Martine Giordano (monteuse) et Bernard Dubois (assistant-réalisateur), dans des interviews de 5 min environ réalisées par Serge Toubiana.

cote : DVD 4066

La Gueule ouverte (1973)

Entretien avec Nathalie Baye, réalisé par Serge Toubiana, 13 oct. 2008, 8 min.

L'actrice évoque l'aspect autobiographique et cathartique du film de Pialat vis-à-vis de la mort de sa mère, « un film parfait, qui traite d'un sujet terrible et qui fait du bien », et surtout, longuement, sa façon de faire travailler les acteurs : « une très grande rencontre qui vous porte sur toute une carrière [...] Maurice n'est pas quelqu'un à qui l'on donne, il vous prend quelque chose, il ne faut pas essayer de faire, juste être. »

cote : DVD 4061

Micheline Pialat, d'épouse à gouvernante, documentaire, 12 min.

Micheline Pialat, qui connut Maurice vers 17 ans, fut sa compagne puis son épouse pendant vingt ans, et continua par la suite à travailler avec lui pendant plus de 15 ans comme productrice.

Elle évoque longuement l'enfance de Pialat, enfant unique, délaissé, élevé en partie par sa grand-mère, et sa façon de travailler son autobiographie dans son œuvre, en particulier ses relations tumultueuses avec les femmes, qu'il met lui-même en scène dans *Nous ne vieillirons pas ensemble* (quand Maurice quitte Micheline pour Colette/Marlène Jobert) et *La Gueule ouverte*, « Nathalie Baye, c'est moi ».

cote : DVD 4061

Passe ton bac d'abord (1979)

Après le bac, documentaire réalisé par Serge Toubiana et Sonia Buchman, 2004, 25 min.

Retour à Lens, sur les lieux du tournage. Nombreuses interviews très vivantes des trois jeunes acteurs principaux (« De ma vie le personnage le plus influent que j'ai rencontré », dit Bernard Tronczyk), entre autres, ainsi que de Dominique Besnehard, responsable du casting et des repérages sur ce film, au sujet de la façon très particulière de Pialat de travailler avec les acteurs et d'utiliser des amateurs.

cote : DVD 4062

Loulou (1980)

Entretien avec Isabelle Huppert, réalisé par Serge Toubiana, 8 oct. 2004, 14 min.

Témoignage plein de respect pour la méthode Pialat, avec qui « l'on n'entendait jamais on tourne ! ou coupez ! », mais qui « recherchait l'accident », mettait en route tandis que l'on discutait, tissant un échange, un accord profond entre Pialat relayé par la caméra et les acteurs ».

cote : DVD 4063

Pialat peintre

On peut voir, sans commentaire, 30 toiles peintes par Pialat entre 1942 et 1947 dans les suppléments du DVD *Van Gogh*, « Pialat peintre ».

cote : DVD 585

SITES INTERNET

(consultés le 05/09/16)

<http://www.maurice-pialat.net>

Le site particulièrement fouillé sur l'œuvre de Maurice Pialat propose une biographie, des analyses filmiques, des entretiens avec le cinéaste et un lien vers des sites internet. Le site comprend également une somme de textes (majoritairement issus de la presse spécialisée française), couvrant la filmographie de Pialat. Ce site, sous la direction de Rémi Fontanel (*Formes de l'insaisissable, le cinéma de Maurice Pialat*, aux éditions Aléas, Lyon, 2004) pour *Cadrage*, est régulièrement actualisé et agrémenté de nouvelles analyses.

<http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=14433>

Le site de la Cinémathèque française propose une fiche biographique avec une filmographie complète et une bibliographie sélective.

<http://www.cineclubdecaen.com>

Le site Internet du Ciné-club de Caen propose une courte biographie de Maurice Pialat et une filmographie résumant chacun des films du réalisateur, avec une entrée thématique.

http://www.intermedio.net/web/pdf/pialat/BIBLIOGRAFIA_PIALAT.pdf

Le site internet espagnol est particulièrement bien documenté. Il propose au format PDF, une biographie, une bibliographie complète (ouvrages et périodiques), et une filmographie accompagnée d'articles issus de la presse généraliste et spécialisée.

Il est important de signaler que la plupart des références bibliographiques sont françaises.

FILMOGRAPHIE ET VIDÉOGRAPHIE

(La cote indique que le film est consultable à la Bibliothèque du film)

COURTS MÉTRAGES

Comme réalisateur

<i>Isabelle aux Dombes</i> (1951).....	DVD 2871
<i>Riviera du Brenta</i> (1952)	
<i>Congrès eucharistique diocésain</i> (1953)	DVD 2871
<i>Drôles de bobines</i> (1957)	DVD 4065
<i>L'Ombre familière</i> (1958).....	DVD 4065
<i>L'Amour existe</i> (1960)	DVD 2746
<i>Le Bosphore</i> (1962).....	DVD 4065
<i>Janine</i> (1962)	DVD 4061
<i>Pierres éparses</i> (1962)	
<i>Jardins d'Arabie</i> (1963)	
<i>Pehlivan</i> (1963)	DVD 4065
<i>Byzance</i> (1964)	DVD 4065
<i>Corne d'or</i> (1964)	DVD 4065
<i>Istanbul</i> (1964)	DVD 4065
<i>Maître Galip</i> (1964)	DVD 4065
<i>Agnès Varda tourne</i> (1965)	
<i>Les Champs-Élysées</i> (1965)	
<i>La Parisienne et les grands magasins</i> (1965)	
<i>Pigalle</i> (1965)	
<i>La Camargue</i> (1966)	DVD 6018
<i>De la mer jaillira la lumière</i> (1966)	
<i>Lugdunum</i> (1966)	
<i>Le Quartier Latin</i> (1966)	
<i>Van Gogh</i> (1966).....	DVD 585
<i>Villages d'enfants</i> (1969)	

Comme assistant-réalisateur

Un Américain (Alain Cavalier) (1958)

Comme monteur

Coups de feu à 18 heures (Daniel Costelle) (1962)
Un vieux (Jean-Jacques Pécché) (1963)

Comme interprète

Drôles de bobines (Maurice Pialat) (1957).....DVD 4065
La Fleur de l'âge = Les adolescents : Les veuves de quinze ans (Jean Rouch) (1964)
Grosse (Brigitte Roüan) (1984)

LONGS MÉTRAGES

Comme réalisateur

<i>L'Enfance nue</i>	DVD 4060
<i>La Maison des bois</i> [TV] (1970).....	DVD 4066
<i>Nous ne vieillirons pas ensemble</i> (1971)	DVD 6018
<i>La Gueule ouverte</i> (1973)	DVD 4061
<i>Passe ton bac d'abord</i> (1978).....	DVD 4062
<i>Loulou</i> (1979)	DVD 4063
<i>À nos amours</i> (1983).....	DVD 593
<i>Police</i> (1984).....	DVD 3332
<i>Sous le soleil de Satan</i> (1986).....	DVD 2871
<i>Van Gogh</i> (1990).....	DVD 585
<i>Le Garçu</i> (1994)	DVD 4064

Comme interprète

<i>Que la bête meure</i> (Claude Chabrol) (1969).....	DVD 3834
<i>Les Lolos de Lola</i> (Bernard Dubois) (1974)	
<i>Mes petites amoureuses</i> (Jean Eustache) (1974)	DVD 3287
<i>Cinématon</i> (Gérard Courant) (1978).....	DVD 1886
<i>À nos amours</i> (Maurice Pialat) (1983)	DVD 593
<i>Sous le soleil de Satan</i> (Maurice Pialat) (1986)	DVD 2871