

24 images

24 iMAGES

Le secret du regard *L'arrière pays de Jacques Nolot*

André Roy

Number 95, Winter 1998–1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24313ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Roy, A. (1998). Review of [Le secret du regard / *L'arrière pays de Jacques Nolot*]. *24 images*, (95), 38–39.

texte pour moi — parce que j'écris à la main — et je me suis trouvé piégé. Je ne voulais pas le tourner moi-même, je voulais simplement «faire l'acteur» en me disant: «Je serai tranquille, peignard, bien payé», certainement mieux payé que pour les trois postes que j'ai cumulés sur ce film-là. Mais Claire avait beaucoup de projets, m'a un petit peu laissé tomber... Agnès Godard, Danièle Dubroux m'ont dit: «Jacques, tu as déjà fait un court métrage. Ose, vas-y, fonce!» Et j'ai osé... À partir du moment où je dis oui, les défis ne me font pas peur. Le plus dur pour moi est de me lancer et il est vrai que je dis souvent non. Donc, après avoir dit oui, les choses ont été relativement faciles. C'est un film à petit budget, d'où la liberté que j'ai pu obtenir; quand on lisait le scénario et qu'on me voyait, on comprenait très bien les personnages, très bien que c'était normal que je le joue et très bien que je veuille le faire avec des acteurs non professionnels; c'était un plus pour l'histoire.

Il y a dans L'arrière pays une distance, une neutralité devant ce retour à Marcillac, devant la mort de votre mère, devant tout ce que vous apprendrez, qui rend ce film si fort et si émouvant. Comment arrive-t-on à prendre un tel recul face à sa propre histoire?

On a la chance, dans ce métier, de pouvoir être un peu spectateur de tout ce qui se passe, d'être toujours dans une sorte de présence/absence. En tout cas moi, je suis très spectateur en raison de cette enfance dont je parlais au début, et en raison aussi de cinquante ans d'une vie pas facile. Trois pièges me guettaient en rapport avec ce scénario: la sensiblerie, l'égoïsme et le narcissisme. Je me suis dit: «Surtout pas ça!» J'étais très bien entouré par Agnès Godard et Gisèle Morand qui étaient d'accord sur la nécessité d'éviter même la sensibilité qui allait devenir de la sensiblerie. D'où le recul nécessaire. Il est vrai que je me suis inspiré de ma propre expérience, de la mort de mon père et de ma mère pour écrire cette histoire; j'ai mis les deux morts ensemble. Je ne fais presque que reproduire ce que j'ai vécu dans ces moments-là, parce que j'ai aujourd'hui, à cinquante ans, une maturité qui me donne ce recul, puisque ma mère dans le film est plus âgée qu'elle n'était dans la réalité. Il est vrai aussi que je ne voulais montrer à mon père aucune émotion, parce que nous nous préservions autant l'un que l'autre. Il faut dire que l'apport des non-professionnels, avec l'accent du Sud-Ouest qui dédramatise toute situation par ce côté chantant des voix, donne aussi du recul, et que les dialogues étaient très écrits, avec souvent, comme vous avez pu le remarquer, quand il y a des poussées de forte émotion, un dialogue qui vient casser cette émotion par la dérision. Par exemple, au moment où on prépare le corps: «Quel est le con qui a enlevé sa montre?», «Eh! t'as fini la bouteille», «Les draps sont à l'envers» sont des remarques qui viennent couper l'émotion, parce que je me disais à ce moment-là: «Ça n'est pas possible, on va tomber dans un peep-show!»

Vous avez choisi des acteurs non professionnels, des gens de Marcillac. Pourquoi?

J'ai un rapport difficile avec les acteurs professionnels. Mais trouver des gens âgés, avec un vrai accent, était compliqué pour moi.



L'arrière pays

de Jacques Nolot

LE SECRET DU REGARD

PAR ANDRÉ ROY

L'arrière pays est un premier long métrage étonnant dans la mesure où, pour une première œuvre, Jacques Nolot réussit là où la plupart échoue, c'est-à-dire à être des auteurs cinéastes responsables à 100 pour cent du regard que pose le spectateur sur leurs films. Cette fiction si profondément enracinée dans la vie de Nolot (voir l'entretien), qui aurait pu faire appel à l'autobiographie comme objet de chantage — soit d'exiger l'indulgence du spectateur, de l'émouvoir obliquement en oblitérant la matière filmique —, est tout le contraire d'une œuvre fermée sur elle-même et complaisante. Le film ne nous concède rien, car il est tout entier mû par une pudeur violente — mais sans être narcissique —, donnant, grâce à sa mise en scène, une place irréductible, difficile et instable au spectateur. Grand savoir de Jacques Nolot qui, par l'emplacement de la caméra, par la nature et la composition des plans et leur articulation, retrouve cette science de la mise en scène que possédaient superbement des auteurs «classiques» comme Alfred Hitchcock et Fritz Lang. Qu'est-ce que la mise en scène au cinéma, sinon ce regard qui organise notre vision et nous permet de voir ?

La puissance de cette mise en scène est exemplaire dans la séquence de la toilette de la mère de Jacky morte. Tout le rituel est enregistré d'une manière réaliste, sèche, sans aucun apprêt. Le corps vieilli de la mère repose sur le lit, nu, manipulé rudement. La scène est filmée dans des plans se situant entre le plan demi-ensemble et le plan amé-



Le cinéma comme art de la révélation.

ricain, à la hauteur du lit — exactement à la hauteur du regard normal du spectateur. On ne peut absolument pas détacher son regard, qui est ainsi, entre voyeurisme, culpabilité et désaveu, tout entier pris dans les rets de notre désir de voir. Dans l'exact axe de l'objectif de la caméra et du corps nu se joue la pulsion scopique; nous voyons ce qui n'est pas à voir: le sexe de la mère. Implacable, la scène retourne notre regard (comme on dit «retourner comme un gant»). Dans ce trouble qui fait de nous à la fois les otages de la scène et ses participants, nous sommes déterminés comme

spectateurs. Nous ne pouvons plus nous détourner, car nous savons que notre regard *tient* la vérité de la scène (la mort qui fait du sujet-mère un objet-corps, et ce passage, ce transfert est une frontière qu'il faut traverser instamment).

Cette scène dit également combien le cinéma a affaire à la cruauté (on pense encore ici à Hitchcock). Une cruauté née du malaise et de l'angoisse (de la castration en plus, il faut le souligner) provoqués par le dispositif même du rectangle de l'écran: ses bords qui coupent notre regard. La scène, très simple, «innocente» à première vue et

très étrange également, est emblématique de tout le film, dans sa saturation brute du réel.

Entre crudité et cruauté, *L'arrière pays* offre le *négatif* de la filiation (la mère meurt, le père de Jacky n'est pas son géniteur). Le fils revient dans son village natal non pour nouer ou renouer des liens, mais pour rompre avec sa famille — et toute rupture est violente car elle déchire, tranche, sépare, comme la bordure acérée de l'écran. S'il y a simultanément reniement et fuite dans la volonté de Jacky de couper les ponts, c'est parce que cet homme de cinquante ans est un être fondamentalement antisocial (il serait presque antipathique si ce n'était cette douleur qui se lit dans la crispation de ses gestes et qui est un cri). Jacky sait que la société ne lui veut pas de bien. C'est donc d'aller voir ce qu'il en est du Mal qui déclenche sa démarche. Et Jacky apprendra, en ayant côtoyé la mort, d'où il vient. *L'arrière pays* confirme plus que jamais que le cinéma est un art de la révélation, une voie dans la connaissance du monde, en dévoilant le secret caché derrière chaque porte. ■

L'ARRIERE PAYS

France 1998. Ré. et scé.: Jacques Nolot. Ph.: Agnès Godard. Mont.: Martine Giordano. Int.: Jacques Nolot, Henry Gardey, Henriette Sempé, Mathilde Moné, Raphaëline Goupilleau, Simone Artus, Christian Sempé. 90 minutes. Couleur.

Lire également critique, *24 images* n° 93-94, p.56.