

ASPECTS CHORÉGRAPHIQUES CHEZ CLAIRE DENIS ET FRANÇOIS OZON :
VERS UNE CINÉCHORÉGRAPHIE

by

Evelyne Szaryk

Submitted in partial fulfilment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy

at

Dalhousie University
Halifax, Nova Scotia
June 2015

Table des matières

Résumé	vi
Abstract	vii
Remerciements	viii
Chapitre 1. Introduction	1
Chapitre 2. Présence du corps et écriture(s) du corps : vers une définition préliminaire de la cinéchorégraphie	23
2.1. Un cinéma contemporain défini par sa représentation du corps	26
2.1.1. La Nouvelle Vague	26
2.1.2. L'après mai 68	27
2.1.3. Le cinéma du look des années 80	33
2.1.4. Un nouveau cinéma de l'intime	38
2.1.5. Les années 2000	41
2.2. Le mime : un hymne au corps atemporel	46
2.2.1. <i>The Artist</i> : un hommage au cinéma muet en 2011	46
2.2.2. De la pantomime au mime corporel	48
2.2.3. La renaissance du mime grâce au septième art : <i>Les Enfants du paradis</i>	52
2.3. L'intérêt de la dimension chorégraphique	56
2.3.1. Remarques préliminaires	56
2.3.2. La non-danse	59
2.3.3. La danse au cinéma	61
2.3.4. Définir la cinéchorégraphie	63
Chapitre 3. Enjeux sociocritiques de la représentation du corps	67
3.1. La censure	67
3.1.1. L'importance de la censure dans notre étude	68
3.1.2. Les débuts	70
3.1.3. La représentation de la nudité à l'écran	72

3.1.4. Le film nudiste	75
3.1.5. Le cinéma X	76
3.1.6. La transgression des interdits chez Denis et Ozon	79
3.2. La construction d'une identité sexuelle féminine et sa représentation	81
3.2.1. La femme garçonne	82
3.2.2. La femme fatale	83
3.2.3. La femme aux multiples facettes : l'exemple de Brigitte Bardot	88
3.3. La représentation du corps sexué masculin	92
3.3.1. L'homme objet	92
3.3.2. L'évolution du male gaze : l'exemple d'Alain Delon	95
Chapitre 4. Saisir le corps entre mutité et trop plein de sens	101
4.1. Vouer un culte au corps	102
4.1.1. Quelques observations sur George Bataille	103
4.1.2. Aisance et raideur corporelles	104
4.1.3. La dimension narcissique : vers un corps parfait	106
4.1.4. La dimension pudique : vers un corps imparfait	109
4.1.5. Un corps aux multiples lectures	110
4.2. Le corps porteur de sens	114
4.2.1. La marche	114
4.2.2. La quasi-absence de dialogues	117
4.2.3. La présence corporelle	119
4.2.4. Le regard	121
4.3. Un cinéma de la sensation	122
4.3.1. La proximité de la caméra et l'épure cinématographique	123
4.3.2. L'expérience cinématographique comme expérience sensorielle	126
4.3.3. La dimension autobiographique : l'hommage de Denis à Ozu	129

Chapitre 5. Retour sur la danse	136
5.1. Origines de la danse moderne	138
5.1.1. Des ballets de cour aux Ballets Russes	138
5.1.2. Les pionnières de la danse moderne	140
5.1.3. La relève	144
5.1.4. La Nouvelle danse française	149
5.2. Comment la danse a-t-elle pénétré le 7 ^e art ?	151
5.2.1. Les premiers films de danse	151
5.2.2. Les premiers films chorégraphiques	154
5.2.3. L'impact de la Nouvelle danse française	157
5.3. Les séquences chorégraphiées au sein d'un film	159
5.3.1. « Le temps du lien défait », <i>J'ai pas sommeil</i>	159
5.3.2. Les solos dans <i>Huit femmes</i>	162
5.3.3. « Tanze samba mit mir », <i>Gouttes d'eau sur pierres brûlantes</i>	167
5.4. Les séquences improvisées	170
5.4.1. La séquence du café dans <i>35 rhums</i>	170
5.4.2. La séquence finale dans <i>Beau Travail</i>	173
Chapitre 6. Le film comme création chorégraphique	177
6.1. L'espace scénique	179
6.1.1. Le huis clos	179
6.1.1.1. <i>Sitcom</i>	179
6.1.1.2. <i>Gouttes d'eau sur pierres brûlantes</i>	180
6.1.1.3. <i>Huit femmes</i>	182
6.1.2. L'isolement transgressif (recherché et subi)	184
6.1.2.1. Les endroits confinés	184
6.1.2.2. La mer	187
6.1.3. Le tournage hors studio	189
6.1.3.1. L'environnement urbain	189
6.1.3.2. La notion d'appartenance à un territoire	191
6.1.3.3. La notion d'étrangeté et <i>L'intrus</i>	194

6.2.	La dimension musicale	196
6.2.1.	Les emprunts	197
6.2.1.1.	François Ozon	197
6.2.1.2.	Claire Denis	200
6.2.2.	La musique originale	203
6.2.2.1.	Philippe Rombi pour François Ozon	203
6.2.2.2.	The Tindersticks pour Claire Denis	205
6.3.	La chorégraphie de la mise en scène	208
6.3.1.	Une caméra clandestine mais solidaire	208
6.3.2.	Le jeu chorégraphique	212
6.3.2.1.	Le rythme	212
6.3.2.2.	Le jeu des genres et des époques chez Ozon	213
6.3.2.3.	Le mouvement de monde	217
6.3.3.	La chorégraphie inhérente	219
6.3.3.1.	La préparation des corps	219
6.3.3.2.	L'esthétisation du quotidien	221
6.3.3.3.	Le montage : vers une chorégraphie du corps absent	224
Chapitre 7.	Conclusion	234
	Annexe	242
	Bibliographie / Filmographie	262

Résumé

Ce travail se propose d'étudier les rapprochements entre le cinéma contemporain et la danse moderne, et comment, par l'intermédiaire de leurs interactions, se dégage une nouvelle écriture cinématographique. Ce parallèle entre les deux disciplines s'observe, dans un premier temps, à travers les collaborations cinéastes/chorégraphes et acteurs/danseurs qui se multiplient, qu'il s'agisse de films documentaires (*Pina*, Wenders [2013], *La danse*, Wiseman [2009]), films de fictions (*Black Swan*, Aronofsky [2010]), adaptations de films en pièces chorégraphiques (*Les Enfants du paradis*, Carné [1945], adapté par José Martinez [2008]). La danse moderne, naît d'un rejet de la danse classique et de ses conventions, s'inscrit dans une réappropriation du corps et de la liberté de chacun afin de trouver son propre langage, sa propre subjectivité, préoccupations propres à tout projet moderne.

Notre objectif n'est pas de décrire un nouveau genre, ni un mouvement, mais plutôt de tenter de définir et d'expliquer une tendance qui s'est intensifiée au tournant du siècle. À travers les univers cinématographiques de Claire Denis et de François Ozon, nous nous proposons de démontrer que tout le processus de création cinématographique est imprégné de la danse. Au-delà des emprunts ponctuels à la danse qui se traduisent à l'écran en séquences chorégraphiées, nous expliquerons dans quelle mesure les films de Denis et d'Ozon s'imprègnent des principes fondamentaux de la danse moderne.

Cette dimension chorégraphique, ou *cinéchorégraphie*, est perceptible bien évidemment dans les corps des acteurs, tant leurs mouvements (langage du corps) que leur absence de mouvement (présence corporelle) et leur beauté parfois narcissique mais surtout pudique. La *cinéchorégraphie* s'observe par ailleurs de manière plus subtile dans la mise en scène (espace scénique, musique, mouvements de caméra) jusque dans le montage et donne au spectateur une expérience cinématographique perceptive (au sens phénoménologique) unique. Les œuvres aux multiples lectures qu'offrent Denis et Ozon peuvent ainsi faire perdre au film son caractère définitif et irrévocable pour se rapprocher des arts vivants.

Abstract

This work proposes to study the bridging (*rapprochements*) between contemporary cinema and modern dance, and how, through their interactions, there emerges a new cinematographic writing. This parallel between the two disciplines can be observed, firstly, through an increase in filmmaker/choreographer and actor/dancer collaborations, be they documentary films (*Pina*, Wenders [2013]), *La danse*, Wiseman [2009]), fiction films (*Black Swan*, Aronofsky [2010]), or adaptations of films into choreographic works (*Les Enfants du paradis*, Carné [1945], adapted by José Martinez [2008]). Modern dance, born of a rejection of classical dance and its conventions, inscribes itself in a reappropriation of the body, and the liberty of each, in order to find its own language, its own subjectivity -- concerns proper to all modern projects.

Our objective is not to describe a new genre, nor a movement, but rather to attempt to define and to explain a trend that intensified at the turn of the century. Through the cinematographic universes of Claire Denis and François Ozon, we propose to show that dance impregnates all processes of cinematographic creation. Beyond the occasional borrowings from dance that translate to the screen in choreographed sequences, we will explain the extent to which the films of Denis and Ozon are permeated by fundamental principles of modern dance.

This choreographic dimension, or *cinéchorégraphie*, can clearly be seen in the actors' bodies, as much in their movements (body language), as in their absence of movement (physical presence) and their sometimes narcissistic, but mostly modest, beauty. Moreover, *cinéchorégraphie* can be observed in more subtle ways from the *mise-en-scène* (scenic space, music, camera movements) all the way up to the montage, and gives to the viewer a unique perceptive cinematographic experience (in the phenomenological sense). The works offered by Denis and Ozon, being subject to multiple readings, can thereby make film lose its definitive and irrevocable status, bringing it closer to the live arts.

Remerciements

Je tiens en premier lieu à exprimer toute ma gratitude au Dr. Chris Elson sans qui ce travail n'aurait pas vu le jour. Merci pour ses encouragements, sa patience et ses précieux conseils au fil des années.

Un grand merci au Dr. Vittorio Frigerio pour ses encouragements, sa bonne humeur et pour son temps.

Merci au Dr. Jerry White qui a gentiment et tardivement accepté de rejoindre le comité. Merci également au Dr. Florian Grandena d'avoir accepté de faire partie de ce comité. Leur expertise et la richesse de leurs suggestions ont été très appréciées.

Merci à mes parents, pour leur soutien inconditionnel.

Merci aux amis et aux proches, de chaque côté de l'atlantique, à tout ceux qui, de près ou de loin, m'ont accompagnée dans cette étape de ma vie.

J'ai également une petite pensée pour ceux et celles que j'ai rencontrés à Dalhousie avec qui j'ai fait un bout de chemin avant que nos routes se séparent.

Enfin et surtout, merci à David. Merci pour tout : ses suggestions dans ma recherche, son soutien et sa présence de chaque instant. Il n'a jamais douté de ma capacité à finir et il avait raison.

Chapitre 1. Introduction

Le désert djiboutien. Quelques plans fixes tels des diapositives montrant son immensité, ce qui tranche avec l'agitation et le brouhaha du train transportant les locaux de la séquence précédente. Puis la caméra se fixe sur le sol où seule l'herbe danse dans l'air. On discerne l'ombre d'un corps et un bras qui s'élève à mesure que la musique de Britten se fait entendre. La caméra suit le mouvement du bras et on distingue un corps, puis plusieurs, chacun orienté différemment dans l'espace, chacun à l'écoute des autres et de son environnement. Les corps sont quasi-immobiles mais la présence corporelle est intense et la séquence très forte. Voici comment la cinéaste Claire Denis nous fait entrer dans son univers cinématographique (*Beau travail*, 1999).

Plusieurs commentaires viennent à l'esprit pour décrire l'impact visuel de ces images : esthétique unique, proximité de la caméra, langage corporel, chorégraphie. Tous ces aspects sont à prendre en considération. Néanmoins le terme *chorégraphie* est à employer avec précaution. En effet, quand on pense à la chorégraphie, on pense naturellement à la danse. Il ne s'agit pas toutefois pas de danse ici (même si nous ne pouvons l'écarter définitivement) mais d'une dimension cinématographique plus complexe et complète que nous tenterons de définir et qui va faire l'objet de notre étude. La chorégraphie n'est pas présente en tant que telle dans cette séquence, mais elle en est tout imprégnée.

Nous souhaitons montrer les rapprochements entre le cinéma contemporain et la danse moderne et comment, par l'intermédiaire de leurs interactions, se dégage une nouvelle écriture cinématographique qui mérite notre intérêt. Les emprunts ponctuels du cinéma à

la danse sont, bien sûr, loin d'être nouveaux. Il semblerait toutefois que là où le 7^e art emprunte à la danse ponctuellement, il le fait de manière superficielle, c'est-à-dire en intégrant des scènes dansées ou des références (à un chorégraphe ou à une pièce majeure). Et le choix des cinéastes d'intégrer ces séquences dans leurs films est le plus souvent motivé par le divertissement ou par le souci de cohérence dans la narration filmique. Les films où apparaît la danse de manière plus consistante se divisent essentiellement en deux catégories : les comédies musicales qui sont un genre à part entière ou les films qui ont pour sujet principal la danse traitant par exemple du processus de création d'une pièce, d'une compétition de danse ou encore du ou des personnages principaux qui s'émancipent grâce à celle-ci¹. Son utilisation est alors pleinement justifiée mais aussi sans surprise. Sans vouloir aucunement remettre en cause leur qualité ni leur pertinence, nous avons choisi de nous intéresser à une tout autre catégorie, c'est-à-dire où la danse ne fait pas l'objet du film, où elle ne constitue pas une toile de fond pour la narration cinématographique, où on ne l'attend pas toujours et où sa présence n'est pas uniquement ponctuelle mais inhérente. Il semblerait que s'opère dans le paysage cinématographique contemporain une fusion des deux disciplines s'attachant aux problématiques du corps, permettant ainsi des échanges plus concrets, plus solides et profonds, et donnant ainsi lieu à des œuvres uniques. Ces collaborations s'observent dans un premier temps à travers des œuvres pluridisciplinaires entre chorégraphes/danseurs et cinéastes/acteurs, mais aussi, au

¹ Nous faisons bien sûr ici référence aux incontournables comédies musicales dans la tradition hollywoodienne telles que *Singing in the Rain* (Donen, 1952), *West Side Story* (Wise, Robbins, 1961), *The Sound of Music* (Wise, 1965), *Cabaret* (Fosse, 1972) (dont certaines étaient jouées à Broadway avant même de devenir un film), ainsi qu'à la vague de films qui a suivi dans les années 80 suite au célèbre *Saturday Night Fever* (Badham, 1977) comme *Flashdance* (Lyne, 1983), *Footloose* (Ross, 1984), *Dirty Dancing* (Ardolino, 1987). Ces vingt dernières années ont vu de nombreux films de danse, c'est-à-dire dont le principal sujet est la danse, qu'ils s'agissent de fictions ou de documentaires, par exemple, *Le roi danse* (Corbiau, 2000), *Billy Elliot* (Daldry, 2000), *Black Swan* (Aronofsky, 2010), *Five Dances* (Brown, 2013). Nous reviendrons sur cet engouement des films de danse et citerons davantage de titres.

sein même de l'écriture cinématographique, c'est-à-dire que le cinéma s'imprègne de principes fondamentalement classiques mais aussi résolument contemporains propres à la danse et à son évolution dans le temps. Le concept d'intermédialité, notion interdisciplinaire qui s'est développée dans les années 90, s'applique particulièrement bien à cette tendance. Voici la définition qu'en donne Silvestra Mariniello :

On entend l'intermédialité comme hétérogénéité; comme conjonction de plusieurs systèmes de communication et de représentation; comme recyclage dans une pratique médiatique, le cinéma par exemple, d'autres pratiques médiatiques, la bande dessinée, l'Opéra comique etc.; comme convergence de plusieurs médias; comme interaction entre médias; comme emprunt; comme interaction de différents supports; comme intégration d'une pratique avec d'autres; comme adaptation; comme assimilation progressive de procédés variés; comme flux d'expériences sensorielles et esthétiques plutôt qu'interaction entre textes clos; comme faisceau de liens entre médias; comme l'événement des relations médiatiques variables entre les médias.²

À la lecture de cette définition résumant très bien cette orientation théorique récente, il apparaît néanmoins que l'intermédialité est complexe à délimiter tant le phénomène est vaste et les termes sont nombreux pour la qualifier. En effet, hétérogénéité, conjonction, convergence, intégration, assimilation (nous parlerons également d'interpertinence) sont autant de termes qui correspondent au phénomène et à l'écriture cinématographique que nous nous attacherons à décrire et à étudier dans ce travail.

Les cinéphiles ou critiques se limitent souvent à de simples constatations lorsqu'ils abordent cette interdisciplinarité dans les domaines artistiques. Ils parlent d'une esthétique particulière, d'une qualité d'image unique, ou encore d'un univers

² Définition de l'intermédialité proposée par Silvestra Mariniello, tirée de sa communication « Médiation et intermédialité », La nouvelle sphère médiatique (site à propos du premier colloque du Centre de Recherche sur l'Intermédialité en 1999 à Montréal), <<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>>, site consulté le 20 mars 2015.

cinématographique singulier³. Quant aux cinéastes, ils ne désignent pas cette esthétique hybride comme telle. Parfois, elle n'est même pas consciemment pensée ni théorisée. Or, nous considérons qu'une étude ne peut se contenter d'en rester au niveau superficiel dans la mesure où les collaborations se multiplient et les œuvres se diversifient, confirmant une véritable tendance dans le cinéma français contemporain voire une confluence des deux arts, comportant une originalité certaine. Ainsi, notre recherche se propose de refléter cette évolution au-delà des simples observations ou descriptions, en commençant par la définir, puis en étudiant les différents aspects qui caractérisent cette esthétique hybride.

Le 7^e art est fait de genres, de sous-genres, mais aussi de mouvements et tendances (ou d'étiquettes), d'écoles ou de périodisations, présents plus généralement à travers tous les arts (l'expressionnisme allemand, le néoréalisme italien par exemple)⁴, ou spécifiques à celui-ci (le cinéma de papa⁵, la Nouvelle Vague⁶, le cinéma du look⁷). Son histoire est par

³ « La réalisation élabore quelque chose d'équivalent à l'espace que construisent des danseurs par leurs circulations, et leur rapport à la musique, à ce qui anime leurs mouvements » (Frodon, 2009, à propos de *35 rhums*)

“A precise choreography of movements and bodily rhythms”. “the capture of immediate physical sensations, and the attention to multiple textures and the tactile materiality of things” (Williams, 2009, à propos de *35 rhums*)

« Un film qui chuchote son secret sans jamais le dévoiler tout à fait, un film qui murmure sa beauté au lieu de l'exhiber » (Bonnaud, 2000, à propos de *Sous le sable*).

« Film souple, à la structure mouvante ». « La danse transforme la narration classique en narration plastique » (Créancier, à propos de *Beau Travail*).

« Claire Denis est une cinéaste proprement sensationnelle [...] Ce sens incandescent de la poésie et de la mise en scène font de Claire Denis une cinéaste unique. », (Lalanne, 2001, à propos de *Trouble Every Day*).

⁴ Citons à titre d'exemple *Le cabinet du Docteur Caligari* (Robert Wiene, 1919), *Docteur Mabuse le joueur* (Fritz Lang, 1922), *Le Golem* (Paul Wegener, 1920) qui ont posé les jalons de l'expressionnisme allemand. En ce qui concerne le néoréalisme italien, *Rome, ville ouverte* (Roberto Rossellini, 1945), *Le voleur de bicyclette* (Vittorio De Sica, 1948), *La terre tremble* (Luchino Visconti, 1948) sont très représentatifs de ce mouvement.

⁵ Le cinéma de papa est une expression utilisée par François Truffaut dans son article polémique « Une certaine tendance du cinéma français », paru dans *Les Cahiers du cinéma* en 1954, faisant référence au cinéma de tradition française des années 40 (René Clément, Claude Autant-Lara, Marcel Carné) et déplorant sa stagnation.

⁶ La Nouvelle Vague, portée par ses figures emblématiques Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, est née en réaction à ce manque de renouvellement de la décennie précédente. Nous développerons davantage sur l'impact de ce mouvement plus loin.

⁷ Le cinéma du look, mouvement cinématographique des années 80 sur lequel nous reviendrons plus loin, est essentiellement incarné par Leos Carax, Luc Besson et Jean-Jacques Beineix.

ailleurs naturellement rythmée par l'évolution de la société et de ses mœurs. Les cinéastes et les films qui feront l'objet de notre étude sont représentatifs d'un cinéma chorégraphique et chorégraphié certes moins défini comme tendance, mais bel et bien présent. Notons que ce cinéma n'est pas propre aux cinéastes que nous nous proposons d'étudier, ne correspond pas à un mouvement ou à un courant particulier et n'est aucunement isolable en tant qu'école. On observe cependant une intensification de cette esthétique dans les années 90, comme le note Prédal dans *Le jeune cinéma français* (2002), décennie durant laquelle une nouvelle génération de cinéastes, acteurs et scénaristes a vu le jour, à cheval entre cinéma populaire et cinéma indépendant, entre l'attachement à leurs aînés et le désir de modernité et de renouveau, et offre un cinéma à fleur de peau qui privilégie les rapports humains et l'intime.

L'originalité de cette recherche réside dans le fait que bien que l'interdisciplinarité soit chose commune dans les domaines artistiques, il n'existe pas de langage cinématographique empruntant à la danse et très peu de discours critiques ou théoriques sur ces emprunts et cette influence. Notre étude a ainsi pour but d'identifier et d'analyser les traces que la danse laisse dans l'œuvre cinématographique dans la mesure où le langage du cinéaste s'élargit, et elle servira, d'autre part, à la tentative d'élaboration d'un langage cinématographique chorégraphique, c'est-à-dire d'une ébauche de vocabulaire nouveau.

Les dernières images de *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* (Ozon, 2000) mettent en scène Véra, la « créature »⁸ de Léopold, incapable de se défaire de son emprise, seule et désemparée après le suicide de Franz. La caméra la filme de dos à l'intérieur de l'appartement de Léopold en train d'essayer d'ouvrir la fenêtre du salon. C'est alors que

⁸ Véra dans *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*, 1'07''32.

le point de vue change et qu'on voit Véra de face, toujours à l'intérieur. Le spectateur a quitté l'appartement et s'éloigne de Véra, condamnée, ne trouvant pas d'échappatoire à cette existence.

Cette séquence, ainsi que celle que nous avons premièrement décrite, illustrent le fait que la chorégraphie ne s'observe pas seulement dans le mouvement ni dans les corps. Les corps des légionnaires sont ancrés dans le sol et à l'écoute de leur environnement, celui de Véra est figé et subit son environnement. Ils ne sont cependant pas immobiles. Ils dégagent force et confiance chez les légionnaires, détresse chez Véra. En l'absence de mouvement à proprement parler, il y a une présence, une posture, une énergie que perçoit le spectateur, propre à celle d'un danseur. Pour finir, n'oublions pas la musique (Benjamin Britten / Françoise Hardy), l'environnement (le désert djiboutien / un huis clos), la mise en scène soignée (cadrage, rythme, mouvements de caméra) qui reflètent la vision du cinéaste.

Devant l'impossibilité de proposer un survol complet de ce parallèle cinéma-danse dans le paysage cinématographique français récent, nous limiterons l'étude à ces deux cinéastes, Claire Denis et François Ozon, représentatifs à notre sens de cette tendance mais de différentes façons. Leurs œuvres sont aussi bien majeures dans le paysage cinématographique français contemporain qu'incontournables à l'étranger ainsi que le témoignent les récompenses et nominations reçues⁹. Leurs films n'ont pas toujours le

⁹ Ozon a obtenu de nombreuses nominations aux Césars pour *Sous le sable* (2002), *8 femmes* (2003), *Dans la maison* (2013), *Jeune et jolie* (2014), au Festival de Cannes pour *Swimming pool* (2003), *Jeune et jolie* (2013), à la Berlinale pour *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* (2000), *Angel* (2007), *Ricky* (2009), *8 femmes* (2002), à la Mostra de Venise pour *5x2* (2004) et *Potiche* (2010), au Festival de Saint Sébastien pour *Le refuge* (2009), *Dans la maison* (2012), *Une nouvelle amie* (2014). Il a été récompensé au Festival de Saint Sébastien pour *Une nouvelle amie* (2014) et pour *Le temps qui reste* (2005), au Festival Gay et Lesbien de New York pour *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* (2000), au Festival de Toronto pour *Dans la maison* (2012).

succès populaire ni critique qu'ils méritent mais ne laissent jamais indifférents et marquent le spectateur qui accepte de s'aventurer dans leur univers respectif. En guise d'introduction, voici, pour chacun des cinéastes, quelques éléments biographiques ainsi qu'un résumé de leurs principaux longs métrages qui feront l'objet de notre étude.

Claire Denis est née en France en 1946 mais a passé la plus grande partie de son enfance sur le continent africain et a suivi les déplacements de son père au Cameroun, au Burkina Faso et à Djibouti. Elle poursuit sa scolarité en France, dans les Yvelines. Après avoir obtenu son diplôme de l'IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques aujourd'hui la FEMIS, Fondation Européenne pour les Métiers de l'Image et du Son) en 1971, elle débute en tant qu'assistante réalisatrice aux côtés de Jacques Rivette, Robert Enrico (*Le Secret* (1974), *Le Vieux Fusil* (1975), Costa-Gavras (*Hanna K.* (1983), Jim Jarmush (*Down by Law* (1986) et Wim Wenders (*Paris, Texas* (1984), *Les Ailes du désir* (1987). Ce n'est qu'en 1988 qu'elle réalise son premier long métrage intitulé *Chocolat*, sans doute son seul film hautement autobiographique, dans lequel France revient au Cameroun, où elle a grandi, et se remémore son enfance, peu de temps avant l'indépendance du pays. En ce qui concerne son œuvre cinématographique en tant que cinéaste, nous nous intéresserons à la plupart de ses longs métrages en commençant par *S'en Fout la Mort* (1990), film dans lequel Dah et Jocelyn, originaires du Bénin et des Antilles, organisent des combats de coqs clandestins dans le sous-sol d'une boîte de nuit désaffectée en banlieue parisienne. *J'ai pas sommeil* (1994) est adapté de l'affaire Thierry Paulin, tueur de vieilles dames à Paris dans les années 80 et retrace le quotidien d'un tel

Denis a été nommée aux Césars pour *Chocolat* (1989), en compétition officielle dans la catégorie Un Certain Regard au Festival de Cannes pour *J'ai pas sommeil* (1994) et *Les salauds* (2013). *Nénette et Boni* a été récompensé au Festival de Locarno (1996) et au Festival de Namur (1996), *35 rhums* a été récompensé au Festival de Gijón (2008) et par la National Society of Film Critics (2010), *Vendredi soir* a obtenu le prix Louis-Delluc (2002), *Beau Travail* a été récompensé aux Césars (2001), à la Berlinale (2000) et au Festival de Rotterdam (2000).

être. *Nénette et Boni* (1996) décrit l'univers de Boni, jeune pizaiolo Marseillais de 19 ans, dont le quotidien est perturbé par l'arrivée de sa sœur Nénette (Alice Hour), âgée de 15 ans et enceinte, qui entre sans prévenir dans ses chasses gardées. *Beau Travail* (1999) est un portrait de la Légion étrangère à Djibouti ainsi qu'une adaptation très libre de la nouvelle d'Herman Melville, *Billy Budd* dans laquelle l'adjudant Galoup raconte la période de sa vie passée au sein de la Légion à former les nouvelles recrues et comment il a été démis de ses fonctions suite à sa jalousie excessive envers le jeune soldat Sentain. Dans *Trouble Everyday* (2001), Shane emmène son épouse June en voyage de noces et cherche un scientifique renommé en espérant qu'il va l'aider à le guérir de son mal. *Vendredi soir* (2002), adapté d'un roman d'Emmanuèle Bernheim, nous emmène dans un Paris paralysé par une grève des transports et retrace la rencontre amoureuse d'une nuit entre Laure et Jean. Adapté très librement de l'essai de Jean-Luc Nancy, *L'intrus* (2004) offre, avec pour toile de fond la greffe de cœur de Louis, une réflexion sur les différents types d'intrusion possibles, les sentiments qu'elles génèrent et les réactions qu'elles provoquent. *Vers Mathilde* (2005) est un documentaire sur la chorégraphe Mathilde Monnier, directrice du Centre Chorégraphique de Montpellier, qui partage sa vision de la danse et du processus de création. Dans *35 rhums*, (2008), Denis explore, dans un hommage au cinéaste japonais Yasujiro Ozu, la relation père-fille à travers Lionel qui apprend à laisser sa fille Joséphine voler de ses propres ailes. *White Material* (2010), raconte, sur un scénario de Marie N'Diaye, le combat de Marie Vial pour continuer la récolte de café dans la plantation de son beau-père et de son ex-mari malgré les tensions dans un pays (qui n'est pas nommé) au bord de la guerre civile. *Les Salauds* (2013) décrit le retour de Marco en France contacté d'urgence par sa sœur en raison du suicide de son beau-frère et de l'hospitalisation de sa nièce, ce qui va le pousser à vouloir en savoir plus.

François Ozon est né à Paris en 1967, où il a suivi des études cinématographiques avant d'entrer à la FEMIS en 1990. Il a commencé par réaliser de nombreux courts métrages dont beaucoup ont été sélectionnés dans des festivals internationaux (*Photo de famille*, (1988), *Action ou vérité* (1994), *La petite mort* (1995), *Une robe d'été* (1996), *Scènes de lit* (1998). *Regarde la mer* (1997), dans lequel la présence de Tatiana, une routarde qui plante la tente dans le jardin de Sasha, devient inquiétante à mesure qu'elle s'immisce dans la vie de la jeune femme, constitue une transition entre ses nombreux courts métrages et son premier long-métrage, Dans *Sitcom* (1998), une famille bourgeoise sans histoires éclate après l'arrivée d'un rat blanc qui va révéler tous les fantasmes refoulés de ses membres. Adapté d'une pièce de Rainer Werner Fassbinder, *Tropfen auf heiße Steine*, *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* (2000) raconte la rencontre amoureuse et passionnelle du jeune Franz qui tombe sous l'emprise de Léopold. *Sous le sable* (2001) raconte le deuil d'une femme qui doit faire face à la disparition de son mari aussi brutale qu'étrange lors de leurs vacances dans les landes. Adapté d'une pièce de Robert Thomas créée en 1958, *Huit femmes* (2002) s'ouvre sur le meurtre du maître de maison et se poursuit sur les huit femmes en présence dans la maison qui vont s'accuser les unes les autres et tenter de trouver la coupable. Dans *Swimming Pool* (2003), l'auteure Sarah Morton fuit Londres pour la magnifique villa de son éditeur dans le sud de la France afin de retrouver l'inspiration. *5x2* (2004) est la chronologie d'une histoire d'amour à travers cinq moments marquants dans la vie d'un couple. *Le temps qui reste*, (2005) est le récit de Romain, jeune photographe, qui apprend qu'il ne lui reste que peu de temps à vivre et comment il va accepter la mort. Puis Ozon s'attèle à son premier film en costumes, *Angel* (2007), qui raconte le succès fulgurant d'une jeune auteure prodige dans l'Angleterre du début du XXe siècle, un succès qui n'est pas sans conséquences. À mi-chemin entre le

film social et le conte, *Ricky* (2008) raconte la rencontre entre Katie et Paco dont va naître Ricky, un enfant extraordinaire. Dans *Le refuge* (2009), suite à la mort de son compagnon Louis, Mousse apprend qu'elle est enceinte et décide de fuir Paris pour aller se réfugier sur la côte atlantique. *Potiche* (2010) raconte, en 1977, le soulèvement populaire des employés de l'usine de parapluies dirigée par le tyrannique Robert Pujol, jusqu'à ce que sa « potiche » de femme, Suzanne, intervienne pour rétablir l'ordre. *Dans la maison* (2012), librement adapté de la pièce *Le garçon du dernier rang* par Juan Mayorga (2009), raconte comment les rédactions que le jeune Claude remet à son professeur de français vont les entraîner tous deux dans un engrenage malsain. Dans *Jeune et jolie* (2013), Isabelle est une jeune lycéenne qui se prostitue après l'école jusqu'à ce que ses activités soient découvertes.

À cheval entre le cinéma *d'auteur* et le cinéma *mainstream*, François Ozon est un cinéaste très prolifique, qui non seulement réalise un film par an, mais qui satisfait aussi sa soif de création en multipliant les possibilités de genres, de mises en scène, de sources d'inspiration.

Je m'identifie aux réalisateurs hollywoodiens des années 1940 et 1950, qui passaient en un éclair de la comédie au mélodrame ou au western. J'essaie coûte que coûte de ne pas m'ennuyer, de ne pas me répéter, en gardant à l'esprit que le succès est un accident, et l'échec dans l'ordre des choses. Chacun de mes films est une pièce qui s'ajoute à la maison que constitue ma filmographie. Tant que la maison n'est pas achevée, il m'est difficile de faire un état des lieux.¹⁰

Cinéaste nomade, Claire Denis est davantage en retrait, plus pudique. Elle indique régulièrement dans des entretiens le sentiment d'être entrée « par effraction » dans le

¹⁰ Tonet Auréliano (propos recueillis par). « Comment François Ozon s'est sauvé de chez lui ». *Le Monde*. 10 octobre 2012. <http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/10/10/comment-francois-ozon-s-est-sauve-de-chez-lui_1772367_3246.html>, page consultée le 10 janvier 2015.

cinéma et avoue être « gênée »¹¹ quand on lui parle de la chorégraphie et de la sensualité qui se dégage de ses films. Voici comment le critique Jean-Marc Lalanne qualifie son œuvre si unique :

Quelque chose de profondément amphibie caractérise le cinéma de Claire Denis. Il est à la fois fait du point de vue des femmes et des hommes, des prédateurs et des proies, d'ici et d'ailleurs. Il traverse le genre, les genres et ne s'installe pas. Son seul territoire, c'est l'affect, la sensation.¹²

Notons par ailleurs leur capacité à aborder des sujets délicats tels que le deuil (*Sous le sable*), les difficultés liées à la vie de couple (*5x2*, *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*), à celles entre un père et sa fille (*35 rhums*), entre frères et sœurs (*Nénette et Boni*) mais aussi et surtout controversés voire jugés révoltants à l'image des meurtres de vieilles dames (*J'ai pas sommeil*), du désir destructeur (*Trouble Everyday*), ou plus récemment de l'inceste (*Les Salauds*) et de la prostitution des mineures (*Jeune et jolie*). Sans vouloir volontairement choquer ou heurter les sensibilités, ils avouent tous deux utiliser le cinéma comme un instrument visant à provoquer des réactions, à faire réfléchir. Citons Denis lors d'un entretien accordé en anglais en 2009 :

It's not the job of films to nurse people. With what's happening in the chemistry of love, I don't want to be a nurse or a doctor, I just want to be an observer. I do believe that this kind of love exists and has nothing to do with taboo. I don't think cinema is there to victimize or accuse people. Cinema has another aim.¹³

Ozon a également tenu des propos similaires dans un entretien en 2000 :

Je ne me dis pas que je vais déranger à tout prix mais mes films suscitent la controverse. Je provoque des réactions excessives : adhésion totale ou rejet total. Je pense au spectateur quand je prépare un film, mais il faut dire que moi, comme

¹¹ Penaranda Albane (propos recueillis par), « La nuit rêvée de Claire Denis », émission diffusée sur France Culture les 16 et 17 novembre 2014, <<http://www.franceculture.fr/emission-la-nuit-revee-de-la-nuit-revee-de-claire-denis-entretien-13-2014-11-16>>, page consultée le 20 janvier 2015.

¹² Lalanne Jean-Marc, « Quitte ou 'trouble' », *Libération*, 11 juillet 2001, <http://www.liberation.fr/culture/2001/07/11/quitte-ou-trouble_371253>, page consultée le 20 janvier 2015.

¹³ Lee Kevin (propos recueillis par). « Spectacularly intimate : an interview with Claire Denis ». *Notebook*, 2 avril 2009, <<http://mubi.com/notebook/posts/spectacularly-intimate-an-interview-with-claire-denis>>, page consultée le 20 février 2015.

spectateur, j'aime bien être perturbé. J'aime qu'on m'emmène là où je ne m'attends pas.¹⁴

Il est vrai qu'ils possèdent tous deux une vision du cinéma qui leur est propre, et offrent deux approches bien distinctes, mais du point de vue de la dimension chorégraphique, ils sont en réalité très complémentaires, d'où l'intérêt de les réunir pour les besoins de notre étude. L'esthétique qui caractérise les films de Denis et d'Ozon, n'est pas à considérer comme une danse, mais une dimension chorégraphique allant jusqu'à ce que nous appellerons une cinéchorégraphie. Elle ne saute pas aux yeux, néanmoins elle est partout. Elle ne répond pas strictement aux besoins de l'intrigue, n'est pas simplement ponctuelle mais fait partie intégrante du film et de son langage.

Cette recherche sera par ailleurs enrichie de mon expérience personnelle de la danse classique et contemporaine. Après avoir pratiqué les deux disciplines durant de nombreuses années, j'ai naturellement développé une sensibilité à tout ce qui a trait au corps en mouvement, ainsi qu'aux notions de poids du corps, d'utilisation de l'espace, d'improvisation, de contact et d'écoute entre les corps, concepts que j'ai retrouvés dans les univers de Denis et Ozon et qui se prêtent naturellement à une analyse chorégraphique. Bien que ce soit essentiellement la danse contemporaine qui nous intéresse dans cette étude, il convient également de se pencher sur la danse classique. D'une part, car c'est en comparant les deux disciplines qu'on peut voir ce qui les a fondamentalement opposées au moment de la rupture avec le ballet académique classique, et d'autre part, car cela permet de mieux apprécier le phénomène de réconciliation et le désir croissant de collaboration.

¹⁴ Coulombe Michel (propos recueillis par). « Entretien avec François Ozon ». *Ciné-Bulles*, vol. 19, no. 1, 2000, <<http://www.erudit.org/culture/cb1068900/cb1093117/33649ac.pdf>>, page consultée le 20 février 2015.

Je considère mes années de danse classique comme une expérience humaine et cinétique unique. La discipline qui lui est propre est en effet rigide dans la mesure où ses positionnements, attitudes peuvent sembler contre-nature, comme c'est le cas par exemple de l'en-dehors¹⁵. Dans une correspondance électronique avec Jean-Luc Nancy, la chorégraphe Mathilde Monnier explique que l'en-dehors était appelé ainsi car à l'époque du ballet de cour, la performance était une ouverture vers le roi. La danse moderne a plus tard rejeté l'en-dehors comme prédominant en introduisant le parallèle puis l'en-dedans « comme un appel vers une intériorité à exprimer, à retrouver »¹⁶. Je suis reconnaissante d'avoir pu pratiquer la danse classique car j'ai pu vraiment mesurer ce qui la distinguait de la danse moderne. La danse classique prône la verticalité ainsi que l'impression d'une danse aérienne, tandis que la danse moderne explore l'horizontalité ainsi qu'une danse bien ancrée dans le sol. À titre d'exemple, l'utilisation des pointes en danse classique renforce l'impression de légèreté puisque le contact avec le sol est minimal, ce que la danse moderne rejette car le poids du corps (dans le sol et sur les autres corps) est un atout, non pas un obstacle à la création. De plus, la danse classique privilégie l'importance des lignes (jambes et bras tendus, dos droit, port de tête impeccable) alors que la danse moderne considère la cage thoracique comme le lieu de toutes les émotions et de fait, initie tous les mouvements, à l'instar de la chorégraphe canadienne Marie Chouinard qui « écoute la musique à partir de la colonne vertébrale. La colonne en est fouettée, bras et jambes en répercutent l'onde »¹⁷. La danse classique, dans ce qu'elle a de

¹⁵ L'en-dehors consiste à tourner les jambes vers l'extérieur. Ce mouvement est initié par une ouverture de la hanche qui exige beaucoup de travail et de persévérance. C'est en effet contre-nature car au repos les jambes ne sont jamais en-dehors. Il s'agit d'une notion technique fondamentale dans la tradition classique.

¹⁶ Extrait de *Dehors la danse*, < <http://www.vacarme.org/article2362.html> >, site consulté le 5 février 2015.

¹⁷ Extrait du livre *Compagnie Marie Chouinard*, monographie bilingue sur l'histoire de la compagnie, < <http://www.editionsdupassage.com/fr/livre/beau-livre/16/compagnie-marie-chouinard> >, site consulté le 5 février 2015.

plus conventionnel et académique, modèle les corps pour assimiler les fondements de la technique, mais la danse moderne s'inscrit dans l'acceptation du corps de chacun et célèbre l'individualité et l'expression de la subjectivité. C'est en cela qu'à l'origine (et seulement à ses débuts), la danse moderne s'est rebellée contre cet académisme acharné incarné par le ballet classique. Le conditionnement du corps et de l'esprit était tel que lorsque j'ai moi-même effectué cette transition, j'ai dû désapprendre une grande partie des fondamentaux classiques pour pouvoir aborder la danse contemporaine. À titre d'exemple, il est très déstabilisant de tout relâcher quand le corps et l'esprit ont été conditionnés à contracter tous les muscles et à maintenir de belles lignes. De plus, il n'y a pas de concept de prise de risque en danse classique (académique) mais plutôt une discipline de fer visant à éliminer tout risque. Il est ainsi très commun de perdre l'équilibre ou de manquer de contrôle durant des sessions d'improvisation et de ressentir une grande frustration alors que le chorégraphe encourage ce saut dans l'inconnu dans la mesure où « la modernité en danse est aventure. Elle est aussi ouverture »¹⁸. Après avoir pratiqué la danse classique, considérer la chute comme une opportunité de création est un sentiment pour le moins déroutant et qui requiert naturellement un processus d'adaptation.

Ce qui à l'époque constituait pour moi un gouffre entre les deux disciplines, est aujourd'hui de moins en moins frappant en raison d'une certaine réconciliation sous forme de collaborations, emprunts d'une discipline à l'autre donnant lieu à des œuvres hybrides. De plus en plus de compagnies contemporaines adaptent de grandes œuvres du répertoire classique telles que *Le lac des cygnes* (Mats Ek [1986], Angelin Preljocaj [2010]), *Le sacre du printemps* (Maurice Béjart [1959], Pina Bausch [1975], Marie

¹⁸ Louppe Laurence (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse, 2004, p 111.

Chouinard [1993], Sasha Waltz [2013]) tandis que les compagnies classiques convoitent la collaboration de certains chorégraphes contemporains comme Maguy Marin qui a créé *Cendrillon* pour le Ballet de l'Opéra de Lyon en 1985, Angelin Preljocaj qui a créé *Le parc* pour le Ballet de l'Opéra de Paris en 1994, ou encore Pina Bausch qui a fait entrer son œuvre chorégraphique acclamée *Orphée et Eurydice* au Ballet de l'Opéra de Paris en 2005.

Je ferai référence dans ce travail à des chorégraphes pionniers tels que Merce Cunningham et l'utilisation du multimédia dans son art, à la danse théâtre (*Tanztheater*) fondée par Pina Bausch, qui a inspiré de nombreux chorégraphes dans l'exploration d'autres disciplines artistiques, ou encore à Maurice Béjart, qui a contribué au décloisonnement de la danse en France, en Suisse, et en Belgique en initiant une ouverture destinée à exposer la danse à tous les publics et en la considérant comme un art populaire et non élitiste. En m'appuyant sur l'ouvrage de Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, la revue *Danser*, et en puisant dans mon expérience personnelle, j'aborderai également des concepts clés à la danse moderne et à la danse contemporaine¹⁹ tels que le *contraction/release*²⁰ introduit par Martha Graham (1894-1991) ou

¹⁹ Il ne faut pas confondre danse moderne et danse contemporaine même si les deux disciplines ont beaucoup en commun. La distinction est essentiellement chronologique. En effet, la danse moderne, appelée danse libre au début du XXe siècle, correspond à la discipline qui s'est opposée à la danse classique et qui a été théorisée dans les années 20 et 30. La danse postmoderne a vu le jour après la deuxième guerre mondiale et a gardé les fondamentaux de la danse moderne tout en évoluant avec l'influence d'une nouvelle génération de chorégraphes tels que Trisha Brown et Merce Cunningham. Il n'y a pas de démarcation nette entre danse postmoderne et danse contemporaine dans la mesure où cela varie selon les pays. On peut néanmoins déterminer qu'en France par exemple, la danse contemporaine est née vers la fin des années 70 à l'aide d'une nouvelle génération de chorégraphes, un phénomène appelé la Nouvelle danse française sur lequel nous reviendrons.

²⁰ Inventée par Martha Graham, le *contraction/release* est une technique qu'on pourrait traduire par *contraction/relâchement*, le relâchement étant une réponse à la contraction. Il s'agit dans un premier temps de contracter la colonne vertébrale en la courbant vers l'intérieur, puis de relâcher la tension, ce qui va emporter le corps dans le mouvement.

*fall/recovery*²¹ créé par Doris Humphrey (1895-1958), toutes deux figurant parmi les pionnières de la danse moderne, qui après Loie Fuller, Isadora Duncan et Mary Wigman, ont théorisé leur approche et fondé leur propre technique, encore enseignées aujourd'hui. Il sera aussi question de la technique de *contact-improvisation*²² introduite par Trisha Brown et de la notion d'écoute²³ entre les corps.

Les danses moderne et contemporaine s'affranchissent de la rigueur et des codes imposés par la danse classique, comme l'explique Laurence Louppe, historienne de la danse contemporaine.

Le corps contemporain est un corps historiquement marqué par l'abandon de la prise de pouvoir sur les choses. Et qui se livre lui-même à sa propre incapacité, bloc d'immanence, se refusant à rétablir des fonctions opérantes en prise avec le réel comme une mécanique du sens.²⁴

Ainsi, sans rejeter complètement la technique classique, la danse contemporaine s'inspire grandement du quotidien et des mouvements fondamentaux (les *pedestrian movements* comme la marche par exemple) exécutés par tous, y compris et en particulier par les non-danseurs, car elle « n'exclut aucune gestualité »²⁵. Dans cette continuité, elle réfute également les notions d'exécution parfaite et de posture correcte en favorisant

²¹ La technique *fall/recovery* (chute/récupération) est basée sur ces deux extrêmes de sa vision de la danse. La chute entraîne sa récupération est c'est entre ces deux extrêmes que se situe le mouvement. Cette technique s'inscrit également dans la prise de risque encouragée par les chorégraphes dans la mesure où la chute, en particulier si elle est non-anticipée ou accidentelle, provoque une réaction unique du danseur et par conséquent authentique.

²² Le contact-improvisation est une technique d'exploration chorégraphique. Les danseurs évoluent deux par deux ou en petits groupes, souvent les yeux fermés, avec pour seul point d'appui le sol et les autres corps. Il s'agit d'explorer de nouvelles sensations, en entrant en contact physique avec les autres corps. Chaque corps est tour à tour actif et passif, donne le poids de son corps ou reçoit celui de l'autre. Cette technique met en avant la prise de risque de laquelle vont naître des idées ou des points de départ vers d'autres explorations.

²³ L'écoute entre les corps va à l'encontre de la danse académique qui prône des chorégraphies fixées avec des comptes (comme en musique). Il s'agit de ne pas systématiquement utiliser la mémorisation des mouvements et la synchronisation entre les danseurs, car elle peut subordonner le corps à la discipline et l'empêcher de percevoir son environnement. L'écoute entre les corps consiste à sentir la présence et l'énergie des autres corps et à évoluer en harmonie avec eux sans chercher la reproduction ni la synchronisation, soulignant ainsi l'importance du caractère unique de chacun.

²⁴ Louppe Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Op. cit., p 65.

²⁵ Louppe Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Op. cit., p 114.

l'exploration de chaque corps pour une perspective unique, « une multitude de points de vue, qui proposent chacun une pensée corporelle différente »²⁶. À l'inverse de la danse classique académique qui requiert des corps très sveltes, élancés et extrêmement athlétiques, la danse contemporaine ne recherche pas cette perfection à tout prix. Nous retrouverons cette notion de *corps imparfait* dans les univers cinématographiques de Denis et d'Ozon (qui ne s'applique pas à tous les films de notre corpus, rappelons-le).

Au vu de ces quelques remarques préliminaires et concepts clés qui traverseront notre étude, il nous apparaît clairement que les préoccupations de la danse contemporaine sont fondamentalement phénoménologiques. Selon Merleau-Ponty, notre existence est avant tout corporelle car le corps est « un point de vue sur le monde »²⁷, il constitue notre point d'ancrage dans celui-ci. Le corps propre, selon le philosophe, se définit par la perception, c'est-à-dire le phénomène d'ouverture au monde, une intentionnalité corporelle à travers laquelle le corps se projette dans le monde : « le corps propre est dans le monde comme le cœur dans un organisme : il maintient continuellement en vie le spectateur visible, il l'anime et le nourrit intérieurement, il forme avec lui un système »²⁸. L'acte perceptif est ancré dans la subjectivité, s'exprimant avant tout par la sensation. La sensation n'est pas une volonté mais un engagement vers le monde qui nécessite de délimiter un champ.

Merleau-Ponty écrit dans *Phénoménologie de la perception* :

Toute sensation appartient à un certain champ. Dire que j'ai un champ visuel, c'est dire que par position j'ai accès et ouverture à un système d'êtres, les êtres visibles, qu'ils sont à la disposition de mon regard en vertu d'une sorte de contrat primordial et par un don de la nature, sans aucun effort de ma part ; c'est donc dire que la vision est prépersonnelle ; - et c'est dire en même temps qu'elle est toujours limitée, qu'il y a toujours autour de ma vision actuelle un horizon de choses non

²⁶ Louppe Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Op. cit., p 71.

²⁷ Merleau-Ponty Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945, p 53.

²⁸ Merleau-Ponty Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Op. cit., p 235.

vues ou même non visibles. La vision est une pensée assujettie à un certain champ et c'est là ce qu'on appelle un sens.²⁹

C'est un des défis de notre démarche théorique de déterminer dans quelle mesure on peut dire de films qui privilégient les corps, les sensations et l'épure qu'ils possèdent une dimension phénoménologique. La terminologie phénoménologique dans notre étude n'est pas exhaustive ni technique mais nous semble justifiée dans le cadre de notre perspective globale qui mélange une terminologie théorique issue de la philosophie et des études cinématographiques et une expérience subjective de danseuse, comportant même une dimension que l'on pourrait appeler avec quelque précaution auto-ethnographique. La vision merleau-pontienne du corps et de la perception n'est pas utilisée ici à des fins proprement philosophiques mais ses concepts et son lexique se prêtent particulièrement bien aux rapprochements intermédiaires que nous tentons ici entre cinéma et danse et de plus, elle s'accorde avec mon expérience intime de danseuse. Le recours à la philosophie merleau-pontienne permet de rendre compte plus clairement et plus justement des facteurs singuliers et spécifiques ainsi que des ressemblances dans et entre les univers cinématographiques de Denis et d'Ozon dans la perspective cinéchorégraphique des deux œuvres.

Nous verrons en quoi les corps chez Denis et Ozon sont des corps propres, des sujets perceptifs. Tandis que le corps propre se définit dans son engagement avec les autres corps et les choses, qu'en est-il de l'engagement qui lie le spectateur à l'œuvre cinématographique? Quelle est sa responsabilité ou la nature de sa participation lorsque le film requiert de la part du spectateur qu'il se projette dans celui-ci tel le corps dans le monde et qu'il mobilise tous ses sens pour une perception authentique? Le caractère

²⁹ Merleau-Ponty Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Op. cit., p 250-251.

subjectif de la perception nous apparaît comme pouvant s'assimiler dans une certaine mesure avec le caractère subjectif de l'expérience cinématographique. Chaque corps est unique, percevant des sensations uniques, rendant l'expérience authentique.

Pour trouver des réponses à ces questions, nous ferons aussi ponctuellement référence à la vision du cinématographe de Robert Bresson dans la mesure où l'on peut dresser quelques parallèles pertinents avec le corps propre et l'acte perceptif et puisque les univers cinématographiques de Denis et d'Ozon répondent à certains principes bressoniens. Bresson a en effet établi une nette distinction entre le cinéma, qui selon lui se contente de reproduire et qu'il assimile à du théâtre filmé, et le cinématographe, une « façon neuve d'écrire, donc de sentir »³⁰. Il refuse de raconter simplement des histoires ou de montrer des clichés mais s'attache à communiquer des sensations dans le but de rendre palpable ce qui est impalpable (comme il le fait dans *Pickpocket* [1959] en créant une atmosphère d'insécurité) : « Je préférerais qu'on sente un film avant de le comprendre, que les sens interviennent avant l'intelligence »³¹. Il se démarque également par sa vision des acteurs qu'il appelle des modèles. Il met un point d'honneur à ce qu'ils ne soient ni professionnels, ni n'apparaissent dans plus d'un de ses films. Il exerce un tel contrôle sur son œuvre qu'il les modèle pour parvenir au résultat souhaité si bien qu'ils sont semblables à des automates³². Pour finir, il croit au pouvoir de la suggestion, à la création d'une atmosphère et non d'une histoire, en somme à l'épuration cinématographique : « le cinématographe, c'est l'art de ne rien montrer. Sinon, ça devient de la pornographie,

³⁰ Bresson Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard, 1988, p 41.

³¹ Entretien avec Robert Bresson à propos de *Pickpocket*, <<https://www.youtube.com/watch?v=DVODh2lkVdc>>, site consulté le 5 mai 2015.

³² Bresson Robert. *Notes sur le cinématographe*. Op. cit., p 75-76 : « Modèles. Ce qu'ils perdent en relief apparent pendant le tournage, ils le gagnent en profondeur et en vérité sur l'écran. Ce sont les parties les plus plates et les plus ternes qui ont finalement le plus de vie ».

c'est-à-dire qu'on veut tout voir, on montre tout »³³. Rien montrer implique ne rien imposer qui pourrait influencer la perception du spectateur et permet aussi de souligner le caractère unique de sa participation, une participation non seulement nécessaire au processus de création mais essentielle³⁴.

Nous nous interrogerons sur le film comme champ perceptif pour les acteurs aussi bien que pour le spectateur, sur le film comme expérience phénoménologique et sur le spectateur comme sujet perceptif. Nous verrons au cours de notre étude que les parallèles danse contemporaine / phénoménologie / expérience cinématographique sont nombreux des points de vue du processus de création, de la responsabilisation et interprétation du spectateur, et du statut de l'œuvre cinématographique. Les éléments de réponse que nous apporterons par le biais de cette étude nous permettront d'établir des liens entre la dimension atemporelle de l'acte perceptif, et la dimension atemporelle de la création cinématographique ainsi que de l'expérience cinématographique perçue par le spectateur. Nous commencerons par explorer la représentation du corps au cinéma, en proposant un survol depuis la Nouvelle Vague, parallèlement aux développements sociopolitiques de ces cinquante dernières années et à l'évolution du paysage cinématographique français. Nous nous pencherons sur le mime comme hymne au corps, dont les principes fondamentaux sont encore bien présents dans l'ère du numérique et de la 3D, ce qui nous permettra d'apporter des éléments de définition sur la cinéchorégraphie, afin de mieux

³³ Entretien avec Robert Bresson lors d'une conférence de presse au festival de Cannes, 1974, <<https://www.youtube.com/watch?v=WALy7d2eYMU>>, site consulté le 5 mai 2015.

³⁴ Bien qu'on dise d'un corps propre qu'il est actif et non passif, on ne peut établir le même contraste quand il s'agit du spectateur, compte tenu des processus émotionnels, psychologiques et cognitifs qu'il rencontre durant chaque film. Aucune expérience cinématographique, quelle qu'elle soit, ne rend jamais le spectateur passif. Nous souhaitons mettre en avant le caractère engagé et participatif de son expérience qui consiste en une perception par les sens qui mobilise tout le corps. Comme l'explique Bresson, il faut sentir le film avant tout (*Notes sur le cinématographe*, p 95), afin de percevoir l'environnement que le cinéaste a voulu créer à travers la mise en scène, le scénario, la distribution. La compréhension et l'interprétation ne sont pas exclues mais deviennent secondaires.

cerner notre sujet. Notre deuxième chapitre portera sur les enjeux sociocritiques de cette représentation : la censure, en premier lieu, qui a aussi bien freiné qu'inspiré les élans transgressifs des professionnels du cinéma, ainsi que les modes et les mœurs qui ont créé puis cultivé les canons de beauté, d'abord féminins puis masculins. Tandis que le cinéma est à l'origine un art représentant les femmes, par les hommes et pour les hommes, nous verrons que Denis et Ozon sont d'excellents exemples de la remise en question du *male gaze*, notion et terminologie théorique maintenant consacrées, introduits par Laura Mulvey en 1975 dans son essai "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Nous nous intéresserons par la suite à la façon dont Claire Denis et François Ozon mettent également en avant la beauté des corps, une beauté d'autant plus évidente dans ses imperfections. Nous verrons également comment ils parviennent à concilier proximité physique (le spectateur pénètre dans l'intimité des personnages) et distance morale (le cinéaste n'offre ni explication ni jugement) sur leur comportement ou leurs actes, aussi répréhensibles soient-ils. Nous ne pouvons étudier la dimension chorégraphique sans aborder la danse dans le sens le plus strict du terme. Nous proposerons par conséquent un survol (non-exhaustif) de ses origines et de son évolution dans le temps dans le but de mieux déterminer comment la danse moderne est née en Amérique du Nord, de mettre en lumière l'héritage des pionniers et d'identifier ce qu'apportent les nouvelles générations. Dans la continuité de ces observations, nous proposerons une analyse de quelques séquences dansées (fixées et improvisées) dans les films de notre corpus. Enfin, après avoir abordé les séquences chorégraphiées (chorégraphie ponctuelle, certaines ruptures dans la narration), nous examinerons les autres composantes de la danse, à savoir l'espace scénique, la musique, la mise en scène et le montage, qui sont autant d'éléments qui contribuent à la dimension chorégraphique dans les œuvres des deux cinéastes.

La danse est un art du spectacle, un art vivant qui existe à travers les performances scéniques, chacune à caractère unique, devant un public, tandis que le film projeté dans les salles de cinéma est le même pour tous. Tous ces éléments que nous nous attacherons à décrire et à analyser visent à montrer que bien que la danse et le cinéma soient des arts opposés en termes de création finale proposée au public, ce que la danse apporte au cinéma, à notre sens, peut changer notre vision du film en tant que spectateur, dans la mesure où le film peut lui aussi prétendre à certains aspects des arts du spectacle et ainsi perdre son caractère définitif et irrévocable.

Chapitre 2.

Présence du corps et écriture(s) du corps : vers une définition préliminaire de la cinéchorégraphie

Ce chapitre a pour but de montrer, grâce à un bref survol nécessairement partiel et partial depuis la Nouvelle Vague jusqu'à nos jours, que l'évolution des mœurs et les bouleversements dans le paysage cinématographique français se prolongent logiquement en un engouement pour le corps. Nous verrons comment cet engouement s'est manifesté à l'écran décennie après décennie et comment le corps a été au cinéma à la fois générateur et vecteur d'une société en changement. Ainsi, sa représentation à l'écran a naturellement déclenché des réactions parfois virulentes contre autant de tabous librement transgressés. Nous soulignerons le fait que le cinéma partage avec la danse contemporaine ces valeurs communes selon lesquelles il n'y a pas une vision du corps et du mouvement mais une multitude. Une vision du corps épurée qui inspirent certains cinéastes puisqu'ils utilisent des fondamentaux du cinéma muet (langage du corps, silences, importance de la musique, mise en scène intimiste, substituts d'intertitres) voire reprennent le genre dans sa totalité (*The Artist*, Michel Hazanavicius, 2012). Ces derniers voient la nécessité d'un retour aux sources afin de rendre hommage au corps et au septième art, avant tout un art visuel. C'est ainsi que nous nous arrêterons sur le mime, la pantomime et le mime corporel. Nous déterminerons que ce dernier est tout à fait similaire à la danse aussi bien d'un point de vue théorique que pratique. Enfin, avant de mieux définir ce que nous entendons par dimension chorégraphique, nous apporterons quelques éléments de définition de la danse dans le but de délimiter les paramètres qui vont définir notre étude. La danse en effet, en particulier la danse contemporaine, élargit ses horizons et ne se limite plus à cette vision

réductrice du corps en mouvement. La diversité de la scène contemporaine est telle que la danse peut aussi se définir par l'absence de mouvement (*corps sans mouvement*) ou l'absence de corps (*mouvement sans corps*), ce qui va à l'encontre des images traditionnelles de la danse mais qui contribue à son renouvellement incessant et qui démontre la pertinence d'une étude sur la dimension chorégraphique et ses nombreux aspects.

Comme cette étude est essentiellement consacrée à la vision cinématographique de Claire Denis et François Ozon, il convient de rappeler les aspects qu'ils affectionnent (ceux qu'ils partagent et ceux qu'ils ne partagent pas), qui sont représentatifs des tendances mentionnées plus haut et qui aussi, cadrent avec cette dimension chorégraphique que nous allons définir. Ils se caractérisent tous deux par un cinéma d'auteur au style reconnaissable à la différence que Denis est plus discrète et plus rare alors qu'Ozon, très prolifique, nous a habitués au rythme soutenu d'environ un film par an et à la particularité de faire de films indépendants des succès commerciaux (notamment *Swimming Pool* et *Huit femmes*). Leurs choix d'acteurs sont variés : ils tournent avec des acteurs emblématiques du cinéma français (Catherine Deneuve, Fanny Ardant, Isabelle Huppert et l'impressionnante distribution de *Huit femmes*, Isabelle Huppert dans *White Material*, Béatrice Dalle dans *J'ai pas sommeil* et *Trouble Everyday*), sont capables d'aller chercher des acteurs quasi-inconnus en France (Denis fait souvent appel à l'américain Vincent Gallo) ou tombés dans l'oubli pour les faire (re)découvrir au spectateur comme Charlotte Rampling (qui a une place importante dans les cinémas anglais, américain et même italien, est revenue sur le devant de la scène en France avec *Sous le sable*) ou Michel Subor (qui, très présent dans les années 60, est revenu en force avec *Beau travail* en 1999, puis *L'Intrus* et *Les Salauds*), ou encore proposent des rôles inattendus et à contre-emploi

(Valérie Lemerrier dans *Vendredi soir*, Christophe Lambert dans *White Material*, Bernard Giraudeau dans *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*). Influencés par les plus grands (Bergman, Bresson, Hitchcock, Ozu, Fassbinder), ils se définissent par une mise en scène très soignée, parfois en apparence dépouillée et sobre mais au contraire, très travaillée et minutieuse. Ozon et Denis sont des cinéastes qui, bien qu'ils aient tout deux su développer un style qui leur est propre, ne se cantonnent pas à un seul genre, ne se fixent pas de limites et n'évoluent pas à l'intérieur d'un cadre préétabli. Ils explorent, vont d'un extrême à un autre, n'hésitent pas à offrir un cinéma transgressif, oppressant et parfois graphique (*Sitcom, Les amants criminels, J'ai pas sommeil, Trouble Everyday*), qui contraste avec des réalisations beaucoup plus épurées (*Gouttes d'eau sur pierres brûlantes, Vendredi soir, 35 rhums*) mettant en scène le quotidien et offrant une proximité caméra-acteurs qui fait pénétrer le spectateur dans l'intimité des personnages.

Alors qu'Ozon a une prédilection pour la dimension psychologique en jouant avec les fantasmes des personnages et du spectateur, Denis affectionne les silences, les narrations dénuées de psychologie et les éléments scripturaux pour éviter les dialogues superflus. Cette diversité, que nous avons identifiée comme l'un des aspects majeurs de ces trois dernières décennies, est notamment due à l'interdisciplinarité et au mélange des genres observé. La dimension chorégraphique, qu'elle soit fixée ou improvisée, intentionnelle ou pas, en décalage avec la narration ou partie intégrante du film, est bel et bien présente, sous forme de *corps en mouvement, mouvement sans corps* ou *corps sans mouvement*.

2.1 Un cinéma contemporain défini par sa représentation du corps

2.1.1 La Nouvelle Vague

Nous nous intéressons à une branche du cinéma français contemporain qui dans sa globalité se définit grandement par sa représentation du corps qui elle, n'a pas été pour autant, soulignons-le, un phénomène surgi soudainement ces dernières années tant on en pressentait déjà les prémices dans les années 60-70. Ce que nous souhaitons montrer ici c'est que l'émergence d'une nouvelle représentation du corps (non seulement au cinéma mais dans toutes les disciplines artistiques) naît parallèlement aux bouleversements socio-historico-politiques qui y sont rattachés ainsi qu'à cette « certaine tendance du cinéma français » (pour reprendre les mots de Truffaut dans *Les Cahiers du Cinéma* de janvier 1954) personnifiée par les cinéastes avant-gardistes. La Nouvelle Vague, bouleversement cinématographique majeur en réaction à la stagnation du « cinéma de papa », donne un nouveau souffle au cinéma français. Il s'inscrit avant tout dans la transgression des lois du cinéma narratif classique (montage éclaté, tournage libéré et hors studio, fausses coupes, longs plans, arrêts sur image, variations de vitesse) largement introduits par Jean Rouch³⁵ en France et aime intégrer le lyrisme dans le quotidien par l'intermédiaire d'apartés au spectateur, de moments en décalage par rapport à la narration. C'est aussi dans la grande majorité des cas, un cinéma par des hommes pour des hommes qui révèle les icônes de la beauté féminine (Bernadette Laffont, Anna Karina, Jeanne Moreau etc) à l'image des héroïnes de Godard et de Resnais ainsi que des libertines de Chabrol. Les films de la

³⁵ Les cinéastes de la Nouvelle Vague doivent ce langage cinématographique au genre documentaire introduit et popularisé par Jean Rouch en France. *Chronique d'un été* (1960) et *Moi un noir* (1958) sont des films clé qui ont grandement influencé la Nouvelle Vague. Nous mentionnerons Jean Rouch à nouveau plus loin dans notre étude.

Nouvelle Vague offrent un cinéma de la subjectivité, de l'auteur (qui ne signifie pas un contrôle absolu du cinéaste sur le film à tous les niveaux mais un cinéma à son image, reflétant les aspirations de celui-ci), qui fait prévaloir la vérité des rapports humains, et de l'acteur, insolent et rebelle, qui bouscule les conventions. Godard tourne *La chinoise* à Nanterre en 1967 qui préfigure le mouvement social sans précédent qu'a été mai 68 et qui marque l'entrée du cinéaste dans le militantisme. La révolution sexuelle et les mouvements féministes ont amplifié cette fascination dans la mesure où les libertés de pensée et d'expression touchent également au corps. À la fois cause et conséquence de l'évolution des mœurs, la représentation du corps est centrale. Alors que le cinéma tend à favoriser le look garçon³⁶, l'allure androgyne d'Anna Karina ou de Jean Seberg durant la Nouvelle Vague, il évolue, quelques années plus tard, vers une représentation du corps plus brute, rejetant le lyrisme, une représentation où la nudité fait timidement son apparition à l'écran jusqu'à être provocatrice. Nous reviendrons sur ces notions plus tard lorsque nous aborderons l'évolution de la représentation du corps parallèlement à la censure.

2.1.2 L'après mai 68

Les événements de mai 68 marquent en effet une rupture cinématographique, quasi anti-Nouvelle Vague. Même les cinéastes qui ont initié et porté ce mouvement semblent s'essouffler et la qualité de leurs œuvres s'en ressent quelque peu bien qu'ils soient toujours présents. Godard, par exemple, après avoir proposé un cinéma plus militant et révolutionnaire, revient à une production plus classique vers 1972, après la

³⁶ Le look garçon est certes dominant mais n'est pas représentatif à lui seul des modes de l'époque. Pensons par exemple à Jeanne Moreau, Bernadette Lafont ou encore Brigitte Bardot (notamment dans *Le mépris*, Godard, [1963]).

dissolution du groupe Dziga Vertov, faute de pouvoir maintenir ce cap. La violence devient considérablement plus graphique et frontale, tout comme la sexualité, plus crue. Les cinéastes s'autorisent un cinéma plus transgressif pour refléter le désarroi voire le dégoût des personnages pour leur existence. Arrêtons-nous sur trois films marquants de cette décennie pour illustrer ce virage cinématographique : *La grande bouffe* (Marco Ferreri, 1973), *Les valseuses* (Bertrand Blier, 1974) et *La Maman et la Putain* (Jean Eustache, 1973).

La grande bouffe met en scène un groupe d'amis, dont l'existence est synonyme d'ennui et de désillusion, qui se réunissent pour s'engager dans un suicide collectif en se gavant de nourriture. Les excès de Philippe, Michel, Ugo et Marcello (en gardant leur prénom, l'effet de distanciation disparaît) sont non seulement alimentaires mais aussi sexuels. Des prostituées les rejoignent dans leur villa pour assouvir leurs fantasmes et en finir dans l'opulence. Christelle Taillibert explique comment *La grande bouffe* se situe dans la continuité de l'œuvre cinématographique de Ferreri, représentative de la bourgeoisie et de ses vices.

Depuis ses [Marco Ferreri] débuts dans la mise en scène en 1958, les vices et les faiblesses de la bourgeoisie accaparent son attention. La noirceur de son regard sur le monde fait de la mort un protagoniste omniprésent de l'ensemble de son œuvre. Rien de plus surprenant donc, à ce que son nouveau film soit tout entier le récit d'un long et douloureux processus mortuaire, suicide laborieux d'autant plus insoutenable qu'il est ici accompli par le truchement de la nourriture et du sexe, deux éléments que notre société place au sommet de l'échelle des plaisirs³⁷.

On se souvient encore aujourd'hui de la consternation des médias suite à la sélection du film au festival de Cannes et de la violente réaction des spectateurs lors de la projection en mai 1973, Marco Ferreri se réjouissant d'être hué et Philippe Noiret déclarant : « Nous

³⁷ Taillibert Christelle. « La Grande Bouffe ». *Cinquante films qui ont fait scandale*, Camy, Gérard (éd.), Paris : Charles Corlet, 2002, p 127.

tendions un miroir aux gens et ils n'ont pas aimé se voir dedans. C'est révélateur d'une grande connerie ». La dimension blasphématoire du film proposant des « orgies culinaires, des propos consternants entrecoupés d'intermèdes pornographiques³⁸ » porte naturellement atteinte à la morale chrétienne. Mais sans surprise, quand le public et les critiques s'insurgent, la curiosité l'emporte et les cinémas font salles combles.

Le scandale qui entoure *La grande bouffe* en 1973 et le succès public qui s'ensuit font immédiatement du film de Ferreri un « film à voir », un « film culte », que sa réception s'inscrive dans le sens d'une admiration inconditionnelle ou d'un rejet total. Par la suite, la force de l'œuvre est confirmée par la persistance de l'aspect dérangeant du propos : si aujourd'hui personne n'éprouve le besoin de s'insurger contre *La grande bouffe*, le film n'en a pas moins perdu son caractère inconfortable et sa capacité à horripiler et à indigner.³⁹

La Maman et la Putain est un triangle amoureux peu ordinaire dans un Paris post mai 68 entre Alexandre vivant au crochet de son amie Marie, la « maman », et Veronika, la « putain », que ce dernier rencontre dans un café. Elles acceptent toutes deux cet arrangement qui de toute évidence ne pourra durer. La narration quasi-inexistante fait que la focalisation est sur l'ambivalence des rapports, la vulnérabilité des personnages et leur souffrance intérieure, en particulier celle de l'homme peu représentée jusqu'alors. Malgré des réactions mitigées qualifiant le film d'obscène, il réussit tout de même à obtenir le grand prix spécial du jury au festival de Cannes.

Les valseuses est une comédie de mœurs mettant en scène Jean-Claude et Pierrot, deux jeunes hommes insouciantes et anticonformistes, qui commettent des larcins et vivent le moment présent jusqu'au jour où le propriétaire d'un salon de coiffure s'en aperçoit. Ils prennent la fuite en enlevant la fille de ce dernier, Marie-Ange. Rapidement, ils jettent leur dévolu sur Jeanne, une femme plus mûre sortant de prison, qu'ils préfèrent à Marie-

³⁸ Taillibert Christelle, « La Grande Bouffe », Op. cit., p 128.

³⁹ Taillibert Christelle, « La Grande Bouffe », Op. cit., p 131.

Ange à qui il manque l'expérience et le plaisir sexuels. D'un point de vue esthétique, Pierre Sorlin considère ce film comme mettant définitivement un terme au cinéma des années 60.

However traditional it is in its form, such a film would have been impossible before the New Wave. Together with its concern for cinematic quality, the New Wave had innovated in two further ways. On the one hand, it broke up the linearity and logic typical of 'classical' films; it had made its stories less straightforward, and even at times slightly puzzling. On the other hand, it had given up providing its characters with a 'psychology'. Audiences had often been baffled by obscure, sometimes hardly intelligible stories but, little by little, they had got used to another way of filming. *Les Valseuses* adopted, in a cool, perfectly controlled manner, some of these changes initiated during the previous decade⁴⁰.

Bertrand Blier fait par ailleurs un pied de nez à l'hégémonie masculine quand Marie-Ange parvient enfin à « prendre son pied »⁴¹ (auprès du fils de Jeanne) symbolisant ainsi la victoire de la femme, du fait que son désir sexuel ne dépend pas de celui de l'homme, une prise d'initiative qui ne se limite pas aux plaisirs de la chair mais s'étend au rôle de plus en plus actif de la femme dans la société.

Cette tendance s'opère également derrière la caméra dans la mesure où les femmes cinéastes, dont la voix était jusqu'alors peu représentée, étaient cinq fois plus nombreuses entre 1969 et 1980 qu'entre 1946 et 1968 comme nous pouvons le lire dans l'article de Brigitte Rollet, « Femme cinéaste en France : l'après mai 68 ». Cet essor des femmes cinéastes « s'explique par une conception plus large de la « prise de parole » par les femmes faisant suite à mai 68 qui va s'étendre au 7^e art et bouleverser quelque peu la répartition des rôles sexuels au cinéma de chaque côté de la caméra »⁴². Parallèlement aux mouvements de libération de la femme qui voyaient le jour, des femmes, dont le projet

⁴⁰ Sorlin Pierre. « Les Valseuses/Going Places ». *The Cinema of France*. Powrie, Phil (ed.), London : Wallflower, 2005, p 148-149.

⁴¹ *Les valseuses*. Blier. 1'29''40.

⁴² Rollet Brigitte. « Le tournant des années 70 : féminisme et cinéma ». *Le machisme à l'écran*. Puaux, Françoise (éd.). 2001, p 211.

commun était de faire valoir leurs idées et de trouver des moyens de financement leur permettant de réaliser leurs films ont créé l'association Musidora (actrice du muet⁴³ qui s'est battue pour la représentation des femmes, a créé sa propre maison de production et a organisé le premier festival de films de femmes en 1974) afin de marcher sur les traces de la première femme cinéaste, Alice Guy⁴⁴ (1873-1968). En effet, à l'exception de Marguerite Duras et d'Agnès Varda⁴⁵ qui occupent une place à part, la distribution des tâches dans les métiers du cinéma donnait principalement la part belle aux hommes à qui étaient réservées les responsabilités techniques complexes. Parmi le peu de femmes qui se sont donné les moyens de réaliser un premier film, rares sont celles qui ont pu en faire un deuxième. Faute de moyens, certaines se sont lancées dans la réalisation de films documentaires. Il est délicat de qualifier cette tendance de « mouvement » car, comme

⁴³ Musidora (1889-1957), de son vrai nom Jeanne Roques, est connue pour avoir tourné avec Louis Feuillade dans *Judex* (1916) et surtout dans *Les Vampires* (1915-16) pour son rôle d'Irma Vep, femme fatale qui a inspiré Olivier Assayas (*Irma Vep*, 1996).

⁴⁴ Louis Gaumont embauche Alice Guy comme secrétaire à l'âge de vingt ans, puis devient rapidement directrice de production. Elle suit de près le concurrent Pathé et constate que Gaumont tarde à évoluer. Elle considère le cinéma non pas comme un outil scientifique, mais comme un instrument de fiction, un formidable moyen de réinventer le monde. On lui a longtemps attribué *La fée aux choux* (1896) comme étant son premier film en tant que réalisatrice, mais selon les écrits biographiques et autobiographiques, il apparaît que son premier film ne daterait pas de 1896 mais de 1902, *Sage-femme de première classe*. Elle chamboule le cinéma à ses débuts qu'elle considère trop monotone : Elle privilégie les tournages en extérieur, prend connaissance au fur et à mesure de ses travaux des moyens techniques qu'offre le cinéma et les exploite autant que possible. Par exemple, les erreurs de techniciens lui permettent de créer les premiers trucages. Très prolifique, elle réalise de nombreux courts-métrages. Son premier long-métrage, *La Vie du Christ*, constitue l'une des premières superproductions comptant 300 figurants. Elle se marie en 1907 et suit son mari aux États-Unis. Elle reprend les tournages en 1910 après avoir créé sa propre maison de production et s'essaie dans de nombreux genres. Elle compte environ 600 films à son actif.

⁴⁵ Romancière, dramaturge, scénariste et réalisatrice, Marguerite Duras (1914-1996) a notamment écrit le scénario d'*Hiroshima, mon amour* (Resnais, 1959), réalisé *India Song* (1975) et *Le Camion* (1977). Elle a par ailleurs écrit *L'Amant* (1984) pour lequel elle recevra le Prix Goncourt et qui sera adapté au cinéma par Jean-Jacques Annaud en 1992.

Après avoir vécu en Belgique puis à Sète en France, Agnès Varda (1928-) entre aux Beaux-arts à Paris. Elle réalise en 1954 son premier long métrage, *la Pointe Courte*, avec Philippe Noiret et Alain Resnais, alors monteur. En 1962, *Cléo de 5 à 7* constitue son premier grand succès international. Après un bref séjour aux États-Unis, elle s'engage davantage politiquement notamment en réalisant *L'une chante, l'autre pas* et en signant le manifeste des 343. Elle offre à Sandrine Bonnaire un sublime rôle dans *Sans toit ni loi* (1985) et dresse un portrait collage de Jane Birkin (*Jane B. par Agnès V.* (1987)). Après la mort de son époux Jacques Demy en 1990, elle lui rend hommage avec trois films : *Jacquot de Nantes*, *Les demoiselles ont eu 25 ans* et *L'Univers de Jacques Demy*. Ses plus récentes créations sont *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000) et *Les plages d'Agnès* (2008).

l'explique Brigitte Rollet, parler d'un cinéma de femmes implique une appellation et de fait, une spécificité à laquelle les cinéastes elles-mêmes s'opposent :

Les réticences plus ou moins fortes des cinéastes françaises à voir leur œuvre marquée par et considérée en fonction de leur sexe est une tendance typiquement hexagonale, fruit d'un universalisme républicain que peu de réalisatrices remettent en cause, et une constante des années 1970 à nos jours⁴⁶.

Nelly Kaplan a initié ce mouvement en créant la polémique en 1969 avec *La fiancée du pirate*⁴⁷, où le personnage de Marie fait écho à celui de Marie-Ange (*Les valseuses*) à travers son émancipation et sa victoire sur ces hommes qui ont longtemps abusé d'elle. En 1974, la féministe Yannick Bellon offre avec *La femme de Jean*, une réflexion sur le mariage et la fonction réductrice de la femme en son sein. Bien que Diane Kurys ait commencé avec des films davantage autobiographiques et nostalgiques (*Diabolo menthe* [1977], *Cocktail Molotov* [1979]), elle s'est affirmée par sa diversité et sa longévité tout comme Coline Serreau (*Mais qu'est-ce qu'elles veulent ?* [1975], *Pourquoi pas !* [1977]). Après une décennie plutôt creuse, une identité féminine propre se dégage enfin ainsi qu'un cinéma féminin qui ne soit pas uniquement féministe. Parallèlement à cette féminisation, le cinéma X voit le jour en 1973. Le corps n'est pas simplement objet ou sujet sexuel, les cinéastes ne dénudent pas les corps à des fins strictement pornographiques. Nous reviendrons sur la reconnaissance de ce nouveau genre dans le chapitre suivant en même temps que la censure.

⁴⁶ Rollet Brigitte, « Femmes cinéastes en France : l'après mai 68 », *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, février 2005, <<http://clio.revues.org/266?lang=en>>, page consultée le 10 octobre 2014.

⁴⁷ *La fiancée du pirate* raconte comment Marie (Bernadette Lafont) se venge sur les hommes de son village qui ont longtemps abusé d'elle et décide de les faire payer, au sens propre comme au sens figuré, pour des « services » offerts jusqu'alors gratuitement. Marie s'émancipe sexuellement et s'enrichit, richesse qui se manifeste par l'achat de biens matériels superficiels destinés à renforcer le mépris et la jalousie qu'éprouvent déjà les villageois envers elle. Elle montre toutefois que cette richesse n'est pas un but en soi car elle finira par abandonner tous ses biens que les villageois, avec la colère qui les anime, saccageront.

Les trois films choisis (nous aurions pu en citer d'autres comme *Le dernier tango à Paris* (Bertolucci, 1972), *Porcherie* (Pasolini, 1969) sont orientés politiquement et socialement (voir aussi Costa-Gavras, Tavernier) et sont représentatifs d'une large tendance (mais non totale) de cette décennie qui souhaite montrer à l'écran les principales valeurs condamnables à savoir sexe, violence et criminalité et disséquer les personnages aux prises avec leurs démons, dilemmes et désillusions post mai 68. Ce cinéma transgressif passe par des dialogues très crus, une image peu élogieuse du français moyen, mais aussi largement par une représentation du corps jugée inconvenante pour l'époque, symbolisant les progrès finalement pas tout à fait accomplis en termes d'évolution des mœurs. À mi-chemin entre pudeur et provocation, entre poésie et trivialité, les films mentionnés proposent non pas une ode à la déviance mais une acceptation de ces prétendus interdits comme faisant partie de la nature humaine. Aussi, la primauté du cinéma par des hommes pour des hommes est toujours présente (*L'homme qui aimait les femmes*, Truffaut [1977]) mais stagne à mesure que la voix des femmes se fait entendre aussi bien devant que derrière la caméra. Cette ambivalence et incertitude reflètent les angoisses et désillusions de la société française qui, en 1974, comme le rappelle Prédal, vote à droite mais semble avoir le cœur à gauche. Avec le cinéma X qui connaît son apogée en 1978-1979, la représentation du corps franchit une nouvelle étape, celle d'une sexualité non répréhensible, épanouie et libérée.

2.1.3 Le cinéma du look des années 80

La nouvelle représentation du corps au début des années 80 coïncide avec l'arrivée d'une nouvelle génération dans le cinéma français et par conséquent, d'un nouveau cinéma. Le cinéma du look, par définition, favorise la qualité de l'image, la mise

en scène. Ses chefs de file, Leos Carax, Jean-Jacques Beineix et Luc Besson offrent une vision unique en mettant en scène une jeunesse française marginalisée, évoluant en milieu urbain, opposée à toute forme d'autorité, des aspects qui ne sont pas sans rappeler Mai 1968. Les années 1980 renouent donc avec une vision péjorative et aliénante de la société. Le cinéma du look va de pair avec la conjoncture historique, sociale et politique puisqu'en mai 1981, François Mitterrand est élu à la présidence de la France, événement qui clôt « l'entre deux mai » mentionné plus haut. Dans son célèbre article, « Diva and French socialism », Jamieson qualifie *Diva* (Beineix, 1981) de premier film français postmoderne. Outre la mise en scène stylisée, le cinéma du look révèle une génération d'esthètes matérialistes comme l'explique Sue Harris :

The leading protagonists generally fall into the category of young hedonistic misfits, at ease with a consumerist ethos and skilled in the generic mores of popular culture. In some critical circles, they were read as expressive of what became known as *le style Forum des Halles*, a fashion of the early 1980s for designer brands in clothes and accessories. The recently built modernist underground shopping mall, the Forum des Halles in Paris, was in this day the emblem of contemporary metropolitan fashion, and these characters were among the most accessible mediatised embodiments of this aspirational material culture.⁴⁸

Les cinéastes dressent le portrait de consommateurs à la merci de la société capitaliste dans laquelle ils vivent et qui, pour survivre, les conduit à se procurer à tout prix ce qui parfois ne peut être possédé, telle la voix de la Diva que Jules a enregistré clandestinement lors de son récital posant ainsi le problème de la reproduction et de la commercialisation d'une œuvre. Harris souligne par ailleurs que ces préoccupations matérielles ne tiennent pas compte du climat politique et économique de l'époque.

As superficial visual icons, rather than psychologically drawn individuals, the characters stand in stark contrast to the intellectual formation, or broad comic stance, of many post-1968 film protagonists. Instead of using political discourse

⁴⁸ Harris Sue. « The Cinéma du look ». Ezra, Elizabeth (ed.). *European Cinema*, Oxford: Oxford University Press, 2003, p 222.

or satire, their provocation is inherently performative. Their carefully cultivated designer look is what confers an identity upon them, uniting them as a peer group, while setting them apart from the ordinary. [...] Thus the *cinéma du look* introduced a new type of character, one whose primary function is to « be » rather than to « do »; one we look at and appraise visually, rather than engage with emotionally; one we understand as a performative essence rather than a psychological construct.⁴⁹

Cette décennie constitue un virage dans l'évolution de la représentation du corps à l'écran tant la dimension de la performance est fondamentale car présente à tous les niveaux : une performance technique et artistique de la part du cinéaste aussi bien que de ses acteurs. L'utilisation de l'espace est quasi-chorégraphique si bien que le décor se transforme en espace scénique propice aux intermèdes musicaux qui ne servent ni à la compréhension ni au bon déroulement de l'intrigue mais sont divertissants et visuellement attrayants. Dans son plus récent long-métrage *Holy Motors* (2012), qui a été en compétition officielle au 65e festival de Cannes en 2012, Leos Carax nous transporte une journée dans la vie de Mr Oscar qui est conduit dans une limousine, avec pour chauffeur Céline, et dans laquelle il se métamorphose entre chaque rendez-vous. Tour à tour personnage obscur, drôle, émouvant ou curieux, chaque interprétation de Mr Oscar qui continue « pour la beauté du geste », pour reprendre ses mots, est un hymne au cinéma et au plaisir visuel.

Denis Lavant est un artiste pluriel pratiquant la pantomime, l'art du cirque et du théâtre, mais aussi un acteur fétiche de Claire Denis et de Leos Carax dont il est régulièrement à l'affiche, en particulier dans sa « trilogie des Alex » composée de *Boy meets Girl* (1984), *Mauvais Sang* (1986) et *Les amants du Pont-Neuf* (1991). Carax utilise l'étendue des talents de son acteur dans ses films de diverses façons, mais ce sont surtout les séquences dansées qui nous intéressent dans les deux plus récents films de la trilogie. Dans *Mauvais Sang*, Alex choisit au hasard une station de radio et sort fumer dans la rue sur l'air de *J'ai*

⁴⁹ Harris Sue, "The Cinéma du look", Op. cit., p 223.

pas de regrets interprété par Serge Reggiani. Quelques instants plus tard, alors qu'on entend les premières notes de *Modern love* de David Bowie, il commence à marcher avec difficulté en se tenant le ventre, puis se donne des coups de poing dans le ventre en regardant vers le ciel, marche plus vite bras ballants, puis s'élanche dans une course effrénée, que la caméra suit grâce à un long travelling, avec des sauts, vrilles et pirouettes. Il s'arrête soudainement en même temps que la musique et fait demi-tour en courant tandis qu'on entend fredonner Anna. Voici comment Denis Lavant décrit son travail de comédien avec Leos Carax :

Le personnage se sculpte par accumulation à chaque scène. Je fais des propositions avec mon corps, ma compréhension des choses. Et Leos rajoute une couche, un geste, une attitude jusque dans l'infiniment petit. Ca devient une véritable partition, souvent en rapport avec les objets. Il se crée une sorte de parcours chorégraphique avec une succession de choses concrètes. Ma première attitude de comédien est physique pas intellectuelle, à la manière d'un danseur ou d'un mime. Leos et moi n'avons jamais abordé le côté psychologique d'un personnage, tout passe d'abord par l'esthétique.⁵⁰

Ainsi, il apparaît évident à quel point cette dimension chorégraphique est présente et l'on peut voir l'importance de son rôle dans le processus de création cinématographique.

Dans *Les amants du Pont-Neuf*, Michèle et Alex (on retrouve le même couple Binoche / Lavant) regardent, sur un air d'accordéon, le feu d'artifice du 14 juillet du Pont Neuf au dessus de la Seine. Michèle marche, une main sur le bord du pont, qu'elle utilise pour s'appuyer dans les tours. Puis elle s'éloigne du bord, la marche s'accélère, le pas est décidé et, au même moment où le tempo change, la jeune femme ne retient plus aucun mouvement, elle va jusqu'au bout. Quand la musique ralentit en valse, les deux amants se rapprochent, leurs corps se touchent, mais ils utilisent la tête, les épaules, le dos pour garder cette connexion non pas leurs bras ou leurs mains, ce qui fait partie des

⁵⁰ Chauvin Jean-Sébastien (propos recueillis par). « Les visages d'Alex : entretien avec Denis Lavant ». *Les Cahiers du cinéma*, no. 678, mai 2012, p 31.

fondamentaux en danse contemporaine dans la pratique du contact-improvisation. La folle course d'Alex et cette célébration improvisée du 14 juillet se caractérisent toutes deux par une formidable capacité à s'abandonner au mouvement, entrecoupée de variations de rythme, de moments de suspension, cette tension entre *contraction* et *release* fondée par la chorégraphe Martha Graham constituant la base de la modern dance. Nous approfondirons ces éléments plus loin dans la mesure où nous retrouvons la même qualité de mouvement dans certaines des scènes que nous avons choisi d'analyser.

Le cinéma du look représente une génération défavorisée et exclue, tout en inaugurant et popularisant un nouveau genre sur le grand écran, la science fiction, qui jusqu'alors n'avait pas sa place en France, et dans lequel en particulier Besson s'illustrera (*Subway* [1985], *La femme Nikita* [1990], *Léon* [1994]). Ce genre perdurera au-delà de la décennie avec *Le Cinquième Élément* (1997), *Jeanne d'Arc* (1999) et tout récemment *Lucy* (2014). Sue Harris suggère qu'après *Léon* qui marque la fin d'une ère, le cinéma du look s'est davantage spécialisé dans le blockbuster⁵¹ qui s'exporte bien mieux que le film expérimental qui a peu de chances de faire une carrière internationale.

La fin des années 80 donne un avant-goût de ce que sera la décennie suivante en offrant un cinéma à fleur de peau. La fragilité des hommes déjà mentionnée qui n'était que sporadique quelques années auparavant est devenue l'un des éléments symptomatiques de la décennie selon Phil Powrie la qualifiant de crise de la masculinité. Les femmes cinéastes, quoique déjà présentes, réussissent enfin à faire leurs marques (Coline Serreau, Claire Denis, Anne Fontaine). Il est intéressant de noter que l'arrivée des femmes

⁵¹ En dehors de ce genre, il y a eu, bien évidemment, d'autres grosses productions françaises qui ont tenté de rivaliser avec le cinéma américain (*La guerre du feu* [1981], *Le nom de la rose* [1986], *L'ours* [1988], Jean-Jacques Annaud ou des succès majeurs en France qui ont traversé l'Atlantique (*Trois hommes et un couffin* [1985], *Jean de Florette* [1985], *Manon des sources* [1986], Claude Berri, *Camille Claudel*, Bruno Nuytten [1988]).

cinéastes coïncide avec cette vulnérabilité. En revanche, ce ne sont pas nécessairement elles qui se chargent de la représenter. Cette fragilité s'observe avant tout sur le corps, qui se traduit sur l'écran par une mise en scène stylisée dans lequel le corps meurtri évolue.

Les années 80 correspondent également à un renouveau de la danse française, sur lequel nous reviendrons bien entendu dans un prochain chapitre, notamment par la création de Centres Chorégraphiques Nationaux (CCN) dont on confiait la direction à de jeunes chorégraphes (Maguy Marin, Jean-Claude Gallotta, Dominique Bagouet, etc), ce qui a grandement contribué à établir la danse contemporaine comme une discipline à part entière et à la rendre accessible au public. C'est durant cette décennie, grâce à l'énergie créatrice de ces jeunes talents que les collaborations se sont multipliées et que l'interdisciplinarité danse / cinéma n'a fait que croître (*Montalvo et l'enfant*, réalisé par Claude Mouriéras, chorégraphié par Jean-Claude Gallotta (1989)). Notons également que tandis que cette fragilité devenait de plus en plus commune sur le grand écran, la nouvelle danse française a revalorisé le danseur qui n'a longtemps été qu'un faire valoir de la danseuse. Le danseur revient au premier plan mais ses fonctions ont été altérées, on le voit désormais sous un autre jour, les chorégraphes lui font endosser des rôles plus complexes.

2.1.4 Un nouveau cinéma de l'intime

Après une décennie d'extravagances, faite de personnalités marginales, d'exubérance visuelle, d'effets spéciaux à profusion et d'une mise en scène s'inscrivant dans la démesure et l'abondance, le cinéma s'essouffle, les spectateurs aussi. Dans son ouvrage *Le jeune cinéma français*, Prédal met en avant un « nouveau cinéma de l'intime » comme l'une des principales caractéristiques de cette nouvelle génération de cinéastes du

début des années 90. Ce cinéma se définit par une focalisation sur une mise en scène plus élaborée, par opposition au scénario et au réalisme privilégiés pendant la Nouvelle Vague. Il s'agit d'un « cinéma d'expression plutôt que de représentation »⁵². Prédal parle même d'un « anti-cinéma du spectacle »⁵³ et se range ainsi aux côtés de Gilles Deleuze. Ce « nouveau cinéma de l'intime », correspond dans la pensée deleuzienne à la naissance du cinéma moderne. Selon Deleuze, le cinéma moderne est né de la crise de l'image-action⁵⁴ (principalement associée au cinéma d'action américain). C'est *L'année dernière à Marienbad*⁵⁵ (1961), selon lui, qui marque le début du cinéma moderne. Du point de vue de la construction narrative, la tendance est à la chronique plutôt qu'à la construction tragique, c'est-à-dire des scènes autonomes plutôt qu'une progression logique. D'après Prédal, le septième art constitue le meilleur outil de représentation de l'érotisme. Grâce à cette nouvelle génération de cinéastes, on retrouve en quelque sorte un cinéma d'« auteur » qui n'existait plus aussi fortement depuis la Nouvelle Vague. Le cinéaste est propulsé sur le devant de la scène. La responsabilité artistique du film est entre ses mains. En ce qui concerne la présence des femmes cinéastes durant cette décennie, Prédal ne les qualifie pas de « films de femmes » mais plutôt d'« études de femmes conçues par des

⁵² Prédal René. *Le jeune cinéma français*. Paris: Nathan, 2002, p 96.

⁵³ Prédal René. *Le jeune cinéma français*. Op. cit., p 95.

⁵⁴ Cette crise s'explique par la rupture des liens sensori-moteurs. L'image sensori-motrice enchaîne une image-perception à une image-action (schéma de type SAS' : situation-action-nouvelle situation). Les situations ne se prolongent plus en action ou en réaction mais en situations optiques et sonores. Beaucoup moins communes au cinéma, elles favorisent les personnages voyants aux personnages qui agissent ou réagissent et requièrent une intervention plus active du spectateur.

⁵⁵ *L'année dernière à Marienbad* est le fruit d'une collaboration entre Alain Robbe-Grillet (auteur du scénario) et Alain Resnais (réalisateur). Un homme tente de convaincre une femme qu'ils se sont rencontrés un an plus tôt et qu'ils avaient prévu de s'enfuir ensemble, mais qu'elle s'est ravisée au dernier moment. Ce film a été innovateur dans sa rupture avec la logique traditionnelle du récit. Deux temporalités et deux vérités se confrontent et s'entremêlent. Dans un article paru dans *Les Cahiers du cinéma* en septembre 1961, André Labarthe a écrit : « Resnais et Robbe-Grillet font au cinéma ce que font depuis longtemps certains peintres abstraits : ils proposent non pas une histoire, mais une suite d'images appartenant au même plan de réalisme qui est le film, et, c'est le spectateur qui introduit une profondeur. [...] Le travail du réalisateur n'est plus de raconter une histoire, mais simplement de faire un film où le spectateur découvrira une histoire. Le véritable successeur du metteur en scène traditionnel n'est pas Resnais, ni Robbe-Grillet, mais le spectateur de *Marienbad* ».

femmes dont le regard donne des œuvres au ton parfois éloigné de celui des cinéastes masculins »⁵⁶

Qu'il y ait aujourd'hui autant de femmes cinéastes que de femmes écrivains ou peintres confère évidemment une nouveauté non négligeable à la génération 1990 par rapport au cinéma très (trop ?) masculin des décennies précédentes, mais c'est un phénomène irréversible et l'originalité va par conséquent s'estomper très rapidement. De plus, les jeunes femmes qui réalisent leur premier long métrage depuis une dizaine d'années arrivent après la bataille du féminisme, le militantisme cinématographique en la matière n'ayant pas été très actif en France dans les années 1970 et 1980.⁵⁷

Il est vrai que la discrimination a longtemps été présente. Mais il faut aussi dire qu'à leurs débuts, les femmes cinéastes avaient besoin de se retrouver entre elles pour partager cette oppression qu'elles ressentaient toutes jusqu'à ce que cette révolte soit extériorisée et la discrimination apaisée. C'est ainsi qu'est né par exemple le Festival International de Films de Femmes de Créteil en 1979 qui existe toujours. Bien qu'il existe encore des cinéastes qui choisissent de traiter de sujets au cœur des préoccupations féminines, parfois de manière assez violente ou provocatrice (Virginie Despentes, Catherine Breillat qui s'illustrent dans un sous genre du cinéma de l'intime que Prédal nomme la *confession sexuelle*⁵⁸), la majorité d'entre elles adhèrent à un cinéma sans étiquette, plus diversifié, nuancé et moins prévisible de façon à ce qu'il n'y ait pas de « spécificité générique (et encore moins génétique) des cinéastes femmes »⁵⁹ (Tonie Marshall, Zabou Breitman, Nicole Garcia, Agnès Jaoui, Danièle Thompson, et bien évidemment Claire Denis). Beaucoup d'actrices ont par ailleurs fait le choix ces dernières années de passer derrière la caméra comme Josiane Balasko (*Gazon Maudit* [1996] qui lui a valu, entre autres récompenses, le César du meilleur scénario original), Sophie Marceau (*Parlez-moi*

⁵⁶ Prédal René. *Le cinéma depuis 2000 : un renouvellement incessant*. Paris: Armand Colin, 2008, p 117.

⁵⁷ Prédal René. *Le cinéma depuis 2000 : un renouvellement incessant*. Op. cit., p 117.

⁵⁸ Prédal René. *Le jeune cinéma français*. Op. cit., p 148.

⁵⁹ Prédal René. *Le cinéma depuis 2000 : un renouvellement incessant*. Op. cit., p 118.

d'amour [2002] qui a reçu le prix de la mise en scène au festival des films du monde de Montréal), Valérie Lemerrier (pour son premier film en 1997, elle a choisi de reprendre *Quadrille* de Sacha Guitry [1938]), Isabelle Mergault (*Je vous trouve très beau* [2006] pour lequel elle a reçu le César du meilleur premier film), Valeria Bruni-Tedeschi (*Actrices* [2007] pour lequel elle a obtenu le prix spécial du jury au festival de Cannes dans la catégorie *Un certain regard*, *Un château en Italie* [2013], seul film d'une femme cinéaste en sélection officielle au festival de Cannes), Maiwenn (*Le bal des actrices* [2009] suite auquel on lui a décerné le prix Henri Langlois, *Polisse* [2011] qui a connu un énorme succès critique et populaire ayant raflé le Prix du Jury au Festival de Cannes, le Prix Lumières du meilleur réalisateur, le Prix Jacques Deray du meilleur film policier et d'autres récompenses décernées aux acteurs).

2.1.5 Les années 2000

L'interdisciplinarité que nous décrivons domine le paysage cinématographique contemporain. Citons à titre d'exemple Olivier Assayas (1955 -) et Arnaud Desplechin (1960 -) qui font tous deux partie du jeune cinéma français tel que Prédal le définit et se sont rapidement imposés comme des cinéastes incontournables de la nouvelle génération. Assayas s'est lancé dans la réalisation en 1985 après quelques années en tant que critique de cinéma. Influencé par Bresson, Renoir, la Nouvelle Vague et le cinéma asiatique, il oscille entre un cinéma plus expérimental (*Irma Vep* [1996], *Demonlover* [2002] et à la narration et à la mise en scène plus conventionnelle (*Les Destinées sentimentales* [2000], *Après mai* [2012]). Il a par ailleurs réalisé en 2008 un documentaire mettant en image le travail de recherche chorégraphique, les répétitions du ballet d'Angelin Preljocaj, *Eldorado*, entrecoupée de conversations avec Karlheinz Stockhausen

qui en a composé la musique. Desplechin débute dans le monde du cinéma comme directeur de la photographie. Suite à son premier long-métrage co-écrit avec Pascale Ferran et Noémie Lvovsky, *La Sentinelle* (1992), il a expérimenté la dimension autobiographique (*Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)* [1996], après lequel il a été qualifié de symbole du jeune cinéma français), romanesque (*Esther Kahn* [2000], bref épisode outre-manche), le genre documentaire (*L'Aimée*, 2007) et grand public (*Rois et Reine* [2004], *Un conte de Noël* [2007]), toujours très bien écrits et offrant une cinématographie riche et singulière. De la même façon que Claire Denis, il aime s'entourer d'une famille d'acteurs, notamment Emmanuelle Devos, Jeanne Balibar et Mathieu Amalric.

Expert en ruptures de ton, apartés romanesques, mises à nu des affects et manifestations décomplexées de tout ce qui, en société, reste du domaine de l'interdit, Arnaud Desplechin orchestre une sarabande où chacun livre son ressentiment, arbore sa plaie. Le film [*Conte de Noël*] oscille sans cesse entre la réplique vacharde, la joute oratoire, la vérité qui blesse et le corps meurtri – bleus plein le dos, nez qui saigne, peau qui brûle, chair charcutée.⁶⁰

Enfin, il a remis au goût du jour le film choral (qui existait déjà avec Lelouch et Resnais) qui consiste à faire le portrait d'une génération, à présenter une multitude de personnages (se connaissant ou pas) et à faire se croiser leurs destins, ce qui illustre au mieux l'individualisation et la fragmentation de cette génération.

Un autre courant, les cinéastes issus de l'immigration, sont de plus en plus nombreux et imposent certains de leurs films comme des références (Abdellatif Kechiche avec *L'Esquive* [2003], *La Graine et le Mulet* [2006], *La vie d'Adèle* [2013]) ou encore des cinéastes non-francophones qui tournent en France avec des comédiens francophones

⁶⁰ Douin Jean-Luc. « *Un conte de Noël* : Arnaud Desplechin lâche ses démons ». *Le Monde*, 17 mai 2008, <http://www.lemonde.fr/cinema/article/2008/05/17/un-conte-de-noel-arnaud-desplechin-lache-ses-demons_1046216_3476.html>, page consultée le 23 novembre 2014.

comme Asghar Farhadi, cinéaste iranien qui a tourné *Le Passé* (2013) avec Bérénice Béjo et Tahar Rahim. Bien que la comédie de mœurs et le vaudeville gardent leur place dans le cinéma français (*Le goût des autres*, Jaoui [2000]), il existe aussi un cinéma plus social, représentant les banlieues et les milieux défavorisés comme *Entre les murs* (Cantet, 2008), qui n'est certes pas apparu du jour au lendemain même si le remarquable *La Haine* (Kassovitz, 1995) a marqué un tournant. Des films sur le sujet ont commencé à voir le jour dans les années 80, décennie durant laquelle le monde urbain était à l'honneur. Par ailleurs, le genre est né d'une prise de conscience des profonds changements sociaux et par conséquent, du désir de leur donner une place et de les représenter à l'écran. Carol Millieri dans son article « Le cinéma des banlieues: un genre instable » considère que la sortie de *La Haine* marque la naissance officielle du cinéma des banlieues en tant que genre. Elle ajoute que « critiques et journalistes retiennent de ces films un sentiment d'injustice face à la misère sociale, à l'indifférence des pouvoirs politiques, à la violence policière et au mépris du reste de la population française pour les habitants des cités »⁶¹. Les femmes n'y sont plus minoritaires, les scénarios sont moins prévisibles, les acteurs et réalisateurs jouent avec les registres pour ne pas tomber dans le cliché⁶². Vincent Malausa souligne, dans son article « Le fantasme banlieue », que la banlieue est devenue dans les années 90 « un cadre privilégié » pour une « tentative de relance du cinéma de genre français »⁶³. Nombreux sont les films qui ont gardé une dimension documentaire. Même si Jacques Audiard s'est défendu de faire un film à vocation documentaire, *Un prophète*

⁶¹ Millieri Carole. « Le cinéma de banlieue : un genre instable ». *Mise au point* (Cahiers de l'Association française des enseignants chercheurs en cinéma et audiovisuel), <<http://map.revues.org/1003?lang=en>>, page consultée le 9 novembre 2014.

⁶² *L'argent fait le bonheur* (Robert Guédiguian, 1993), *État des lieux* (Jean-François Richet, 1995), *Rai* (Thomas Gilou, 1995), *Douce France* (Malik Chibane, 1995), *Petits frères* (Jacques Doillon, 1999), *Banlieue 13* (Pierre Morel, 2009), *Tête de Turc* (Pascal Elbé, 2009), *De l'autre côté du périph'* (David Charhon, 2012)

⁶³ Malausa Vincent. « Le fantasme banlieue ». *Les Cahiers du cinéma*, no. 665, mars 2011, p 14.

(Audiard, 2009) est une plongée extrêmement réaliste dans l'univers carcéral. Condamné à six ans de prison, Malik devient petit à petit le protégé de César, une sorte de *parrain*, respecté et craint, qui contrôle la prison et les trafics de toutes sortes qui s'y déroulent, mais il tombe également sous son emprise par les missions qu'il va lui confier. Film à la fois rude et formidablement mis en scène, *Un prophète* combine les univers de la banlieue, de la prison, des affaires mafieuses, la tension entre loyauté et trahison. Il a obtenu le Grand Prix du jury lors de Festival de Cannes en 2009 ainsi que neuf Césars l'année suivante dont celui de meilleur film et meilleur réalisateur.

Le documentaire est en effet très prisé et s'impose comme un genre non seulement informatif mais capable d'offrir une belle qualité cinématographique. Ce goût pour le quotidien s'étend à la fiction car de nombreux cinéastes réalistes ou adeptes du réalisme aiment osciller entre ces deux genres, restituer une réalité sans la dénaturer. Ils privilégient ainsi la narration épurée et portent un intérêt particulier (caméra à l'épaule, gros plans) aux difficultés auxquelles les personnages sont confrontés au jour le jour et comment ils tentent de les surmonter (*La vie rêvée des anges*, Éric Zonca [1999], *La vie ne me fait pas peur*, Noémie Lvovsky [1999], *De rouille et d'os*, Jacques Audiard [2012]) comme c'est déjà le cas avec Ken Loach (*Sweet Sixteen* [2002], *The Wind That Shakes the Barley* [2006] ou avec les frères Dardenne (*Rosetta* [1999], *L'Enfant* [2005]). C'est un cinéma qui non seulement reflète nos désillusions dans une société qui va mal, mais parvient sans fard ni misérabilisme à dégager une esthétique de l'ordinaire. Le corps, évoluant dans un milieu hostile et reflétant les souffrances vécues, y est mis en valeur sans artifices. Les acteurs acceptent de tourner sans maquillage, assument des rôles à contre-emploi et s'exposent offrant un cinéma à fleur de peau. Notons que cette esthétique du quotidien, que nous développerons plus loin, est également présente dès les

pionnières de la danse comme Isadora Duncan (qui a longuement étudié la marche) et plus encore chez leurs contemporains comme Merce Cunningham (qui a joué avec les gestes liés à la vie sociale comme s'accroupir, s'asseoir), et qu'elle fait partie intégrante de l'univers de nombreux chorégraphes contemporains dans la mesure où les gestes du quotidien constituent un point de départ à une réflexion chorégraphique et sont chargés de poésie comme l'écrit Laurence Louppe :

Les mouvements fondamentaux font plus précisément l'objet d'une recherche profonde, puisqu'ils mettent en jeu des actes du corps liés à ce que nous avons de plus ancien dans la phylogenèse de nos comportements. Le premier travail qui porte sur eux, et qui a commencé très tôt dans l'histoire de la danse contemporaine, consiste à les interroger. Et à en saisir les dynamiques réelles. Car la modernité en danse consiste souvent à questionner ce qui semble reçu ou inscrit dans le corps.⁶⁴

Et au tournant du 21^e siècle, à l'ère du numérique capable de retoucher les « imperfections » d'une photo et de produire des images de synthèse, il est quelque peu réconfortant de voir qu'un autre cinéma dépouillé de tous artifices n'est pas mort et révèle une nouvelle gamme de possibilités car les restrictions peuvent ouvrir les portes vers de nouvelles libertés inexplorées. Le cinéaste Michel Hazanavicius en sait quelque chose puisqu'avec *The Artist*, il a fait le formidable pari de réaliser un film muet en noir et blanc en 2011. Cette initiative est révélatrice d'une tendance à un retour des principes du cinéma muet ou plus exactement à un cinéma avant tout visuel où l'intrigue, les dialogues et la psychologie des personnages importent peu. Ancêtre des arts du spectacle, le mime a connu un second souffle lorsque le cinéma est né et est, encore en 2015, plus présent que jamais.

⁶⁴ Louppe Laurence (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Op. cit, p 114.

2.2 Le mime : un hymne au corps atemporel

2.2.1 The Artist : un hommage au cinéma muet en 2011

The Artist, film hommage au cinéma muet hollywoodien, raconte la déchéance de George Valentin, star du cinéma muet, qui, à l'aube du cinéma parlant, refuse la transition. Il rencontre la pétillante Peppi Miller, dont il tombe sous le charme, et qui va gravir les échelons jusqu'à devenir une star du parlant à mesure que George Valentin tombe dans l'oubli. Le succès de Peppi Miller est aussi retentissant que la chute de George Valentin est douloureuse. Le talentueux mais égocentrique George Valentin est un artiste qui se contente de produire et reproduire un genre qu'il maîtrise, convaincu de satisfaire les besoins d'un public qui inévitablement, va se lasser. Lorsque la société de production de Valentin s'engage dans le parlant et décide de ne plus financer ses projets, il fait preuve d'une obstination sans bornes qui lui donne un côté touchant et dépassé à la fois qui n'est pas sans rappeler la boulimie créatrice d'Ed Wood, qui continuait à réaliser coûte que coûte des films bien souvent médiocres pour l'amour du cinéma.

Bien que *The Artist* soit un film sur l'âge d'or du cinéma muet, Michel Hazanavicius a confié dans un entretien⁶⁵ qu'il a voulu préserver l'esprit du Code Hays qui a marqué les débuts de la censure aux États-Unis dans les années 30. Ainsi, aucun baiser, étreinte ou autre marque d'affection sujette aux sanctions ne vient parasiter le film. Le corps n'y est donc pas présenté comme objet ou sujet de désir. La performance de l'acteur repose sur ses mouvements et ses expressions faciales. Outre l'expressivité et la précision corporelles requises pour pallier l'absence de dialogues, la danse joue un rôle majeur, notamment dans quelques moments clés du film. La danse est tout d'abord un talent qui a

⁶⁵ Alvin Rebecca (propos recueillis par). « The silent treatment : an interview with Michel Hazanavicius ». *Cinéaste*, vol. 37, no. 2, printemps 2012, p 7.

permis à Peppi Miller de se faire remarquer sur un plateau de tournage. Un jeune homme lui demande de s'avancer et de se vendre. Elle exécute alors quelques pas de danse en exagérant ses mouvements et ses sourires. Elle le charme si bien qu'il répond d'un sourire approbateur. La danse apparaît par ailleurs comme un point commun entre deux êtres que tout oppose et dans le film fonctionne comme un coup de foudre musical et chorégraphique entre George et Peppi. Peu de temps après leur toute première rencontre qui a fait la première page des journaux, ils se trouvent tous les deux sur le même plateau de tournage sans être conscients de la présence de l'autre. Elle porte une tenue de flapper girl et répète ses pas de danse (claquettes) derrière un écran servant de décor pour les besoins du tournage. Cet écran, de l'autre côté duquel se trouve Valentin, laisse dévoiler les sublimes jambes de la jeune femme faisant ses débuts, et qui naturellement, interpellent Valentin qui s'en approche, tente de reproduire ses pas. S'engage ainsi un petit numéro sous les yeux de l'équipe de tournage et en particulier du producteur, mécontent de perdre du temps. Quand finalement Valentin demande de tirer l'écran, ils sont tous deux surpris et sous le charme, ce qui ne fait que renforcer leur attirance l'un pour l'autre. Enfin, ce point commun et cette passion qu'il partage est aussi ce qui va les réunir dans la scène finale. En tentant de redonner à Valentin goût au cinéma, Peppi Miller va le sortir du gouffre. C'est une danse qui rassemble, car elle est capable de réconcilier le muet et le parlant. Millet et Valentin trouvent ainsi une *voix* commune sans passer par les mots, mais par le principal vecteur de communication, le corps, afin de célébrer un genre avant tout visuel. Elle est par ailleurs annonciatrice d'un autre genre, celui de la comédie musicale.

La prise de risque d'un film muet en noir et blanc en 2011 est certes notable, il ne s'agit toutefois pas d'un film qui brille par son originalité ou qui sort des sentiers battus. On

pourrait en effet difficilement le qualifier de production française dans la mesure où seules la musique (Ludovic Bource) et une partie de la distribution et de l'équipe technique sont françaises. Film abordant la mort du muet tout en célébrant le parlant, *The Artist* est néanmoins une réussite technique sans dialogues, ni psychologie, ni effets spéciaux dans lequel le spectateur se laisse transporter avec nostalgie et il est rafraichissant de constater qu'en 2011, un film muet est capable de remplir les salles de cinéma et d'éblouir les spectateurs par le regard, le geste, le mouvement et la musique. Force est de constater que le muet n'est pas mort, à l'image des cinéastes qui en utilisent encore certains aspects ou qui en jouent dans les films les plus récents : la puissance significative du regard, du langage du corps, des forts moments de silence ou encore des éléments scripturaux semblables à des intertitres sont autant d'éléments non seulement capables de remplacer aisément les dialogues mais aussi et surtout de façon plus efficace, élégante et soignée, en harmonie avec ce que le cinéma a de plus fondamental et de plus noble, à la manière d'un retour aux sources.

2.2.2 De la pantomime au mime corporel

Les débuts du corps au cinéma coïncident en effet avec les débuts du septième art. À l'époque du muet, le travail du corps et sur le corps répondait à des nécessités autres que celles d'aujourd'hui, à savoir l'importance capitale des expressions faciale et corporelle. Les grands noms du cinéma muet étaient aussi d'illustres mimes : Charles Chaplin, Buster Keaton ou encore Marcel Marceau. Le mime est une forme d'expression théâtrale basée sur l'attitude, le geste, la mimique selon laquelle le langage du corps prévaut afin que le spectateur puisse percevoir messages, idées ou encore émotions selon les variétés de mime. Il convient de distinguer mime et pantomime. La pantomime

consiste à traduire la parole en gestes tout en gardant une structure théâtrale. La parole existe, à travers des codes préétablis, mais on choisit de la remplacer par les gestes. Longtemps un art incompris, négligé et caractérisé par sa naïveté, la pantomime antique a pourtant été majeure et ses principaux interprètes se sont illustrés dans les genres à la fois comique et tragique. La pantomime s'est rapidement effacée aux 17^e et 18^e siècles au profit du ballet de cour ou du chant, qui deviendra l'opéra, en ayant toutefois contribué à leur naissance. Les rôles des danseurs et des mimes se sont progressivement confondus jusqu'à ce qu'on ne puisse plus les distinguer les uns des autres. Comme elle ne possédait pas de statut officiel de forme artistique ou d'art scénique, elle a longtemps échappé à la censure, lui donnant ainsi une liberté d'expression que n'avaient pas les autres formes théâtrales. Ce n'est qu'au siècle suivant que la pantomime a été remise à l'honneur avant de disparaître avec les progrès de la technologie. Le personnage de Pierrot⁶⁶ demeure la référence universelle. Contrairement à la pantomime, la vocation du mime est de réinventer un univers dans le silence. Il élargit ses moyens d'expression en se focalisant moins sur le visage et en mobilisant le reste du corps. Etienne Decroux (1898-1991), une figure majeure du mime et qui comptait parmi ses élèves Marcel Marceau⁶⁷, a d'abord été acteur de théâtre et de cinéma sous la direction d'Antonin Artaud, Louis Jouvet ou encore Marcel Carné (il interprète Anselme Deburau dans *Les Enfants du Paradis*). D'un

⁶⁶ A l'origine, un personnage type de la *commedia dell'arte* aux allures de bouffon qui n'a cessé d'évoluer au cours des 17^e et 18^e siècles pour devenir le Pierrot connu de tous, reconnaissable par son ample costume et son visage blanc, introverti, naïf et en marge. C'est Anselme Deburau (Jean Gaspard, 1796-1846) qui a créé ce personnage de Pierrot, repris par son fils Baptiste Deburau (Jean Charles, 1829-1873) que Jean-Louis Barrault interprète dans *Les Enfants du Paradis* (Carné, 1945). Le personnage de Bip le clown créé par Marcel Marceau était une variante de Pierrot.

⁶⁷ Créateur du mimodrame, Marcel Marceau (1923-2007) a étudié à l'école d'art dramatique à Paris auprès d'Etienne Decroux à partir de 1946. Il a fait ses débuts de mime dans le personnage d'Arlequin suite à quoi il a commencé à créer ses propres personnages dont le célèbre Bip le clown en 1947. Deux ans plus tard, il a fondé sa propre compagnie.

tempérament touche-à-tout, il a finalement décidé de se consacrer entièrement au mime et à son enseignement.

Jusqu'à ma vingt-cinquième année, j'ai travaillé surtout dans le bâtiment, mais je me suis frotté à tout. Il me souvient d'avoir été peintre, plombier, maçon, couvreur, boucher, terrassier, docker, réparateur de wagons, laveur de vaisselle, infirmier [...]. Tout de même, il y en eut des choses à voir ! Ces choses vues et même manipulées sont passées peu à peu dans l'arrière de ma tête, descendues le long de l'arrière des bras, sont arrivées au bout des doigts où elles ont modifié mes empreintes digitales.⁶⁸

Méprisant la pantomime, il établit une grammaire de l'art du mime qu'il appelle la statuaire mobile et développe une technique, le mime corporel, qu'il expérimente avec son premier élève Jean-Louis Barrault (qui interprète Baptiste Deburau, fils d'Anselme) et fonde son école en 1940. Dans *Paroles sur le mime*, Decroux parle d'une « hiérarchie des organes » spécifique au mime corporel. Le corps y est prioritaire dans la mesure où il s'impose par son poids et la grandeur de ses mouvements par opposition à la légèreté des bras et des mains que l'on retrouve dans l'art de la pantomime par exemple.

Le visage et les mains : instruments du mensonge, séides du bavardage. C'est avec eux que l'on s'explique, que l'on mendie, qu'on fait entrevoir à autrui qu'il gagnerait à nous servir, qu'on dessine promesse et menace. La face est imprégnée de nos pensées majoritaires et par conséquent pas très belles. Avec ce reflet de nos turpitudes comment élever le débat ?⁶⁹

Il partait du principe que toute idée ou émotion devait être communiquée par le corps dans sa totalité et que les mouvements trouvaient leur origine au cœur de celui-ci. C'est ainsi que les jambes et le tronc constituaient le point de focalisation et demandaient toute son attention. Le visage, que Decroux cachait volontiers dans ses performances, était relégué à la dernière place.

J'aurais voulu être sculpteur [...]. J'aurais voulu être poète [...]. J'étais fait pour aimer le mime. Le corps est un gant dont le doigt serait la pensée. Pensée,

⁶⁸ Decroux Etienne. *Paroles sur le mime*. Op. cit., p 8.

⁶⁹ Decroux Etienne. *Paroles sur le mime*. Op. cit., p 127.

poussée, pouce et pincée qui sont presque homonymes, sont presque synonymes. Notre pensée pousse nos gestes ainsi qu'un pouce de statuaire pousse des formes ; et notre corps, sculpté de l'intérieur, s'étend. Notre pensée, entre son pouce et son index, nous pince le revers de notre enveloppe et notre corps, sculpté de l'intérieur, se plie. Le mime est à la fois statuaire et statue. Donc, son témoin se lève pour retoucher le monde.⁷⁰

Le mime corporel, contrairement à la pantomime, se rapproche grandement de la danse de par la rigueur corporelle exigée. Le travail de Decroux requiert une dissociation de certaines parties du corps, un travail très ciblé pour finalement arriver à une cohésion, à l'harmonie de l'attitude parfaite. Il ne parle pas de gestes, car il préfère se focaliser sur les attitudes (« le geste passe, l'attitude reste »⁷¹). Annette Lust souligne un autre élément qui caractérisait cette forme artistique, à savoir le fait qu'elle ne nécessitait aucun accompagnement :

It is no doubt the first time that mime, even unaccompanied by dance or text, had been thought of as so autonomous a form [...]. The word "corporel" in Decroux's art stressed the necessity for drama expression to be achieved by the use of the body alone. To this end the actor covered his face with a mask; when he did the mask on his face remained as impassive as Oriental actor's effacing itself behind his creation. Even the arms and hands were seldom used independently because gestures expressed by the arms and hands alone would be too conventional and literal and in Decroux's view meaningless. For the truly expressive attitude, the truly meaningful gestures, are exterior manifestations of "inner movements", which are able to convey infiniteness rather than the "particular", whereas conventionalized gestures and facial expressions are not⁷².

Cette discipline repose par ailleurs sur des principes fondateurs de la danse et en particulier la danse moderne comme la synchronisation, l'enchaînement de mouvements répétés en cascade qui exigent une écoute entre les corps, la présence corporelle, les simulations de gestes quotidiens comme « le verre d'eau », « le toucher » ou encore la « marche sur place » qui a inspiré le moonwalk popularisé par Michael Jackson. Le mime

⁷⁰ Decroux Etienne. *Paroles sur le mime*. Op. cit., p 30.

⁷¹ Decroux Etienne. *Paroles sur le mime*. Op cit., p 124.

⁷² Lust Annette. « Étienne Decroux and the French School of Mime ». *Quarterly Journal of Speech*, vol. 57, no. 3, 1971, p 293.

corporel met donc un point d'honneur à garder le souci de réalisme comme l'un de ses principes majeurs. Il refuse la délicatesse et la futilité comme c'est le cas aussi de la danse contemporaine. Nous émettons néanmoins quelques réserves quand Decroux compare la danse à « une espèce de mime »⁷³. Selon lui, « le danseur ne transporte rien, pas même son corps ; il est transporté par son corps qui est transporté par la danse »⁷⁴ car il considère la danse comme une « évasion » et le mime comme une « invasion »⁷⁵. Ces considérations impliquent que la danse ne serait qu'une forme de transe et que le sujet n'aurait aucun contrôle sur ses mouvements ni conscience corporelle, ce qui, nous le verrons dans notre étude, ne correspond en rien à la réalité de la danse (hormis peut être le ballet classique dans sa période romantique qui se définissait par ses chorégraphies faites de mouvements aériens donnant l'impression de peu ou pas d'efforts). Ainsi, les propos tenus sur les distinctions entre mime et danse et en particulier cette façon de considérer la danse pouvaient être partiellement vrais à l'époque et, bien qu'ils le soient encore occasionnellement, s'appliquent de moins en moins à la danse et encore moins à la danse contemporaine. Très proche de la danse, le mime corporel est ainsi une forme artistique qui se suffit à elle-même et qui, à la fois, est tout à fait adaptée au mélange des genres.

2.2.3 La renaissance du mime grâce au septième art : *Les Enfants du paradis*

Sans identité propre pendant longtemps, le mime a lui aussi su s'imposer dans les autres disciplines : en danse, au théâtre, au cinéma. En effet, nombreux sont les pionniers de la danse moderne qui se sont inspirés du mime tels que Martha Graham, Merce Cunningham ou encore Pina Bausch. C'est aussi grâce au cinéma que le mime va

⁷³ Decroux Etienne. *Paroles sur le mime*. Op. cit., p 77.

⁷⁴ Decroux Etienne. *Paroles sur le mime*. Op. cit., p 75.

⁷⁵ Decroux Etienne. *Paroles sur le mime*. Op. cit., p 74.

connaître un second souffle, notamment avec le mime comique dont Charles Chaplin (1889-1977)⁷⁶ et Buster Keaton (1895-1966)⁷⁷ avaient le monopole outre-Atlantique. Il est important de mentionner que leur style de performance était véritablement conçu pour le cinéma et non pour la scène. Le profond travail sur les expressions faciales et leur effet comique n'avait d'effet que devant la caméra, le plus souvent à l'aide de gros plans⁷⁸.

En France, c'est *Les Enfants du paradis* (Carné, 1945) qui fait figure de référence et constitue d'un des chefs d'œuvre du cinéma français. Il s'agit d'un chassé-croisé amoureux mettant en scène entre autres Baptiste (Jean-Louis Barrault), Garance (Arletty), Frédéric Lemaître (Pierre Brasseur), Natalie (Maria Casarès) ayant pour toile de fond le théâtre, à la fois muet et parlant et offrant plusieurs couches narratives. Carné et Prévert y ont intégré le théâtre des funambules, situé sur l'ancien boulevard du temple, appelé aussi boulevard du crime, où se produisaient les artistes. Ils ont également repris des figures historiques qu'ils ont fait cohabiter. Le mime y occupe une place fondamentale dans l'intrigue, dans la mise en scène, dans les relations interpersonnelles mais aussi dans la société française comme discipline artistique à part entière à l'aube du parlant. Le personnage du mime, longtemps considéré à juste titre comme un être innocent, naïf et bouc émissaire a évolué pour finalement se rendre indispensable à l'intrigue pour des raisons plus nobles. *Les Enfants du Paradis* montre ces deux facettes. Etienne Decroux y joue Anselme Deburau, père de Baptiste, lui-même interprété par Jean-Louis Barrault. On

⁷⁶ Le personnage de Charlot a été influencé par celui de « Max » créé en 1910 par Max Linder (1883-1925). Arborant costume élégant, chapeau et moustache, il faisait figure d'un dandy qui se trouvaient malgré lui dans des situations improbables dont il parvenait toujours à se sortir.

⁷⁷ La carrière de Buster Keaton s'est poursuivie peu après l'arrivée du parlant, mais compte tenu du fait que ses films étaient conçus de façon à ne nécessiter aucun dialogues, sa qualité comique en a beaucoup souffert, si bien qu'il est peu à peu tombé dans l'oubli, contrairement à Chaplin dont la transition vers le parlant a été plus réussie.

⁷⁸ Keaton était également connu pour son regard vide, que Samuel Beckett a utilisé dans un film qu'il lui a adressé (*Film*, Alan Schneider, 1965).

se souvient de la scène durant laquelle le père de Baptiste se présente au public et glorifie ses propres exploits dans le seul et unique but d'humilier son propre fils Baptiste (habillé en mime, assis et immobile), le qualifiant d'« attardé, invraisemblable niais, lamentable ahuri, incompréhensible bon à rien ». Baptiste prouve le contraire de façon subtile, comique et inattendue en utilisant son art. En réinterprétant la scène qui s'est déroulée sous ses yeux, il innocente Garance du vol dont elle a été faussement accusée et pique la curiosité de celle-ci, d'ordinaire si indifférente aux avances des hommes.

Le film est truffé de contradictions et d'ambivalences, à commencer par les personnages. En effet, la réserve et la sensibilité de Baptiste tranchent avec le volubile et éloquent Frédéric qui s'étonne qu'autant de sentiments puissent être exprimés sans recours à la parole :

- Tu parles avec tes jambes, tu réponds avec tes mains, un regard, un haussement d'épaules, deux pas en avant et un pas en arrière et ça y est ils ont compris au paradis.
- Ils comprennent tout et pourtant ce sont de pauvres gens. Mais moi je suis comme eux, je les aime. Je les connais. Leur vie est toute petite, mais ils ont de grands rêves. Je voudrais pas seulement les faire rire, je voudrais aussi les émouvoir, leur faire peur, les faire pleurer.
- Tout ça sans rien dire?
- Ah oui sans rien dire.⁷⁹

Par ailleurs, la dimension chorégraphique est très présente dans le film comme on peut le voir à travers les effets de théâtre nombreux mais aussi les scènes de liesse, sur le boulevard du crime notamment où se mêlent et grouillent habitants et artistes. Même les scènes intimes épurées en contiennent. Renforcé par le gros-plan, le visage, et plus particulièrement le regard, paramètre le plus fascinant, témoigne de l'intérêt que l'on porte à autrui. Expression d'attirance (Baptiste) ou d'ascendance (Lacenaire), générateur de séduction (Frédéric) ou de tension (le comte de Montray), le regard transgresse. La

⁷⁹ *Les Enfants du Paradis*, Marcel Carné, 1945, 38'55''.

chorégraphie du regard n'est pas à ignorer, bien au contraire, un regard toujours secret mais qui danse. Ainsi, la chorégraphie du regard, des lumières ou de la caméra sont autant d'aspects déjà présents chez Carné qu'utilisent voire préconisent Ozon et Denis mais aussi de nombreux autres cinéastes contemporains qui se démarquent dans certains de leurs films par ce retour à l'épuration. C'est autant valable pour le cinéaste ou le chorégraphe que pour les interprètes car qu'il s'agisse du danseur, de l'acteur ou du mime, il « joue faux s'il joue fort ; faible s'il joue juste »⁸⁰.

Pour illustrer davantage ce mélange des genres et l'intérêt des arts chorégraphiques, mentionnons le butō (bu : danse, to : fouler le sol), dérivé du théâtre nô, qui est né de rebellions et de questionnements sur l'identité japonaise après la deuxième guerre mondiale mais a véritablement vu le jour en tant que discipline dans les années 1960 grâce à Tatsumi Hijikata (1928-1986). Formé en modern dance dont il partage les principes fondamentaux, Hijikata rejette ainsi tout académisme en soutenant par exemple qu'« un danseur qui a le dos droit est un danseur handicapé »⁸¹. Il choisit d'offrir à ses danseurs une formation traditionnelle approfondie dans le but de « dérégler l'image de corps et de travailler à partir d'états d'abandon et de liberté »⁸². Art très minimaliste (qui fait écho à la non-danse mentionnée plus haut) mais demandant un exigeant travail en amont à l'instar du mime corporel et de la danse contemporaine, il répond lui aussi aux notions de *corps sans mouvement* ou de *mouvement sans corps*, dans la mesure où il s'agit d'explorer le corps, son environnement et la perception qu'il en a, en somme, son être-au-monde phénoménologique. Minimalisme, rigueur, conscience corporelle, exploration incessante, rejet de l'académisme quand celui-ci empêche l'ouverture, sont

⁸⁰ Decroux Etienne. *Paroles sur le mime*. Op. cit., p 79.

⁸¹ Verrièle Philippe. « Intimes convictions ». *Danser*, no. 319, juillet-août 2012, p 44.

⁸² Verrièle Philippe. « Intimes convictions ». Op. cit., p 44.

autant de concepts récurrents dans notre étude qui font figure de leitmotiv pour la bonne et simple raison que l'interdisciplinarité est incontournable et grandissante. Le butō n'est finalement, conclut Philippe Verrièle, « rien d'autre qu'un avatar particulièrement complexe de cette subtile et incessante négociation entre le contrôle et l'abandon que l'on nomme danse »⁸³, une danse qui rassemble les disciplines entre elles, qui crée un dialogue propice aux échanges et qui confirme, une fois de plus, l'intérêt de la dimension chorégraphique.

2.3 L'intérêt de la dimension chorégraphique

Nous procéderons dans notre quatrième chapitre à un bref survol de la danse depuis le ballet de cour à nos jours et expliquerons dans quelles circonstances est née la danse contemporaine. Nous souhaitons maintenant, avant de passer à la dimension chorégraphique qui traverse les films de notre corpus, proposer quelques pistes de définition de la danse et nous verrons à quel point il est complexe de la définir compte tenu de sa diversité, en particulier de nos jours. Ces quelques éléments de définitions nous permettront par la suite de mieux comprendre notre choix de nous consacrer à la dimension chorégraphique ainsi que mieux définir cette approche.

2.3.1 Remarques préliminaires

La diversité des programmations des salles de spectacles dans la catégorie « danse » est aujourd'hui telle que le spectateur s'interroge parfois s'il s'agit bien de

⁸³ Verrièle Philippe. « Intimes convictions ». Op. cit., p 44.

danse tellement elle semble parfois en être dénuée ou remplacée par un autre art. À partir de là, il convient de redéfinir la danse qui ne se limite plus aux catégorisations « corps en mouvement » ou encore « écriture du corps dans l'espace »⁸⁴ qui bien évidemment ne sont pas à exclure mais sont trop réductrices. À nos yeux, la danse peut également être *corps sans mouvement* ou encore *mouvement sans corps*. La danse, à travers un corps sans mouvement peut se traduire par une forte présence corporelle ne nécessitant pas de mouvement ou d'intention de mouvement. En effet, de l'immobilité peut se dégager une énergie comme l'explique Serge Laurent, programmateur des spectacles au centre Pompidou, pour qui « l'essence de la danse n'est pas le mouvement. Elle passe aussi par le mouvement. Mais son essence est la présence. Cela posé, le mouvement devient presque secondaire »⁸⁵. Prenons l'exemple de la sculpture, art figeant les objets et les corps. Comment expliquer que les corps de bronze d'Auguste Rodin semblent s'animer ? L'artiste explique dans un entretien avec Paul Gsell comment donner l'impression du mouvement dans l'immobilité.

Il est bien rare que j'aie représenté le repos complet. J'ai toujours essayé de rendre les sentiments intérieurs par la mobilité des muscles. L'art n'existe pas sans la vie. Qu'un statuaire veuille interpréter la joie, la douleur, une passion quelconque, il ne saurait nous émouvoir que si d'abord il fait vivre les êtres qu'ils évoquent. Car ce serait pour nous la joie ou la douleur d'un objet inerte... d'un bloc de pierre? Or l'illusion de la vie s'obtient dans notre art par le bon modelé et par le mouvement. Ces deux qualités sont comme le sang et le souffle de toutes les belles œuvres. [...] Le mouvement est la transition d'une attitude à une autre. Cette simple remarque qui a l'air d'un truisme est, à vrai dire, la clé du mystère [...]. Le peintre ou le sculpteur figure le passage d'une pose à une autre : il indique comment insensiblement la première glisse à la seconde. Dans son œuvre, on discerne une partie de ce qui fut et l'on découvre en partie ce qui va être.⁸⁶

⁸⁴ Définition du petit Larousse, 2008 : « Action d'exécuter un ensemble de mouvements du corps volontaires et rythmés ; suite composée et rythmée de mouvements du corps, parfois accompagnée d'une musique ou d'un chant ».

⁸⁵ Crébassol Dominique. « Je dis danse et se lève ». *Danser*, no. 319, juillet-août 2012, p 52.

⁸⁶ Gsell Paul (entretiens d'Auguste Rodin réunis par). (1911). *L'Art*. Paris : Grasset, 2008, p 29.

La présence est conditionnelle au mouvement et peut aussi se suffire à elle-même. Elle existe à travers des moments de pause pendant lesquels le mouvement est suspendu et l'intention de mouvement dépasse le mouvement lui-même. On peut assimiler l'immobilité dans la danse au silence dans un dialogue, parfois bien plus expressif que les mots qu'Ozon et Denis utilisent fréquemment.

La danse peut également se matérialiser par un mouvement sans corps. Bien que le corps soit son principal outil et support, elle n'a pas impérativement besoin de ce dernier pour exister, pour être définie comme telle. Les chorégraphes contemporains aiment explorer le mouvement sous toutes ses formes en faisant danser les objets, en les humanisant ou en proposant une scénographie dansante⁸⁷. L'apport des nouvelles technologies y est pour beaucoup et permet de multiplier les possibilités et de mettre en place de nouveaux espaces de création. « Le corps humain a un privilège, il est touchant. Il éveille notre mémoire affective, visuelle et tactile. Privées d'enveloppe charnelle, les œuvres cinétiques nous touchent pourtant aussi. Nos émotions cinétiques ne sont pas toutes liées à notre corps. Pourquoi la danse en serait-elle prisonnière ? »⁸⁸. Ainsi, notre sens esthétique ne dépend pas uniquement de notre expérience corporelle, ces variations, même si elles ne font pas l'unanimité, sont indiscutablement une porte ouverte vers un profond renouveau de la danse.

Objets chorégraphiques, chorégraphies désincarnées, scénographies cinétiques, ces essais inaugurent des voies nouvelles menant vers un « au-delà » du corps. Une terre si peu explorée qu'elle portera sans doute encore quelques fruits curieux. Ce défi, tous les chorégraphes ne le relèveront pas. Cet espace de recherches nécessite une créativité conceptuelle. Cristalliser l'air du temps ne

⁸⁷ Dans les années 60, Alvin Nikolais déshumanise les corps en les transformant en objets. En 1973, Nicolas Schoffer installe sur scène quatre sculptures animées et fait danser Carolyn Carlson autour de ses tours mobiles. En 2009, Christian Rizzo et Iuan-Hau Chiang collaborent et font improviser le chorégraphe entouré de motifs graphiques. Parfois aussi, les œuvres n'évoquent rien d'humain, mais le spectateur peut être réceptif au simple fait de voir danser des couleurs, des formes et des lumières.

⁸⁸ Six Nicolas. « Le corps, frontière de la danse ? ». *Danser*, no. 319, juillet-août 2012, p 48.

suffit pas. Peu auront le courage d'abandonner le corps, outil confortable, riche, subtil, dégrossi par les techniciens de la danse. Peu auront les moyens financiers pour animer des objets mécaniques. Mais nous, les passionnés de mouvement, attendons ces pionniers avec impatience. C'est par eux, sans doute, que la danse se renouvellera.⁸⁹

Ce renouveau participe à cette interdisciplinarité et aux rapprochements intermédiaires déjà mentionnés, et représente l'un des moteurs garantissant une diversité pour l'avenir des disciplines artistiques. Il apparaît clairement que ce désir d'emprunter aux autres disciplines, bien qu'il ne s'étende pas à tous les artistes, constitue une réelle tendance qui ne fait que grandir depuis deux ou trois décennies. Et nous considérons que la danse contemporaine, notamment grâce à la génération de la nouvelle danse française des années 80, est la discipline qui incarne au mieux cette tendance. Sa capacité à évoluer depuis sa naissance (que nous relaterons dans le quatrième chapitre), à se diversifier et à s'ouvrir aux autres disciplines dans un désir profond de renouvellement est exemplaire et mérite qu'on l'étudie. Cette pluralité qui la caractérise est par ailleurs la raison pour laquelle il est devenu aussi difficile de la définir.

2.3.2 La non-danse

Parallèlement au *corps sans mouvement* et au *mouvement sans corps*, il semblerait que nombreux sont ceux qui tracent une « ligne de démarcation quasi-infranchissable entre danse savante et danse populaire, technique (durement) acquise et mouvement spontané, instinctif »⁹⁰, ce qui impliquerait une distinction entre ce qu'on peut qualifier de « danse professionnelle » et de « danse de monsieur Tout-le-monde », bien que toutes deux soient incontestablement de la danse. Pourquoi donc cette barrière ? Animés par une

⁸⁹ Six Nicolas. « Le corps, frontière de la danse ? ». Op. cit., p 50.

⁹⁰ Izrine Agnès. « La danse, tentative de définition ». *Danser*, no. 319, juillet-août 2012, p 37.

volonté de baisser cette barrière et autres conceptions erronées mais aussi d'explorer la danse à tous les niveaux, certains chorégraphes ont fait le pari d'intégrer cette dernière sur scène, au même titre qu'une « danse savante ». C'est le cas par exemple de Jérôme Bel en 2001 avec sa création *The Show must go on*, dans laquelle il met en scène des danseurs non professionnels de tous âges et de toutes morphologies censés être un miroir de la société car il considère qu'on ne touche pas le spectateur seulement en lui montrant des danseurs sveltes et athlétiques, aux corps identiques, qui éblouissent le spectateur par leurs prouesses techniques. Il a choisi de montrer les danseurs se déhancher sur *Let's dance* ou la *Macarena*, dans des situations, sur des musiques et avec des gestes ordinaires. Les réactions mitigées n'ont duré que peu de temps et la pièce a intelligemment balayé les idées reçues sur la conception qu'on peut avoir du danseur ou du spectacle si bien qu'elle est entrée au répertoire du Ballet de Lyon en 2008, bel exemple de reconnaissance de la part de l'une des plus grandes institutions au monde.

The Show must go on de Jérôme Bel est une œuvre exemplaire dans le principe d'exposition de déconstructions – et non destructions – et de décompositions des modalités opérantes dans la notion de chorégraphie. Par extension, les procédés mis en place touchent aussi aux modes de construction du corps dansant et du geste dansé. Cette pièce a marqué le contexte des pratiques performatives chorégraphiques françaises en ce qu'elle touchait à l'intouchable, c'est-à-dire les conventions même du spectacle et l'évaluation de ce qui définit les compétences d'un danseur inscrit dans l'espace scénique. Imprévisible, cette posture de chorégraphe a été perçue à l'époque comme scandaleuse, pour certains, touchant à l'essence même de ce qui gouvernait la pensée de l'œuvre chorégraphique scénique jusqu'alors. Pour d'autres, elle était un signe fort de la vitalité du chorégraphique, de sa position critique et de sa détermination à exister comme terrain problématisant de son geste lui-même.⁹¹

Jérôme Bel fait d'ailleurs partie d'un mouvement chorégraphique appelé la *non-danse* qui est apparu avec cette nouvelle génération de chorégraphes qui se sont fait connaître dans

⁹¹ Roux Céline. « *The Show must Go On* de Jérôme Bel ». Musée de la danse, janvier-février 2011, <http://www.museedeladanse.org/system/article/attachments/documents/161/original_pp-cc-6-c-roux.pdf?1384941259>, page consultée le 15 novembre 2014.

les années 80 et dont les œuvres ont progressivement gagné en qualité, en popularité et en diversité. Ce mouvement tend à mettre le danseur et la danse en retrait au profit d'une scénographie plus travaillée, de l'utilisation d'autres supports ou techniques scéniques. C'est encore la pluridisciplinarité qui s'impose comme une condition *sine qua non* à l'existence de la discipline aussi bien qu'à son renouvellement et c'est pourquoi nous lui consacrons cette étude sous l'angle du rapport danse-cinéma.

2.3.3 La danse au cinéma

La présence de la danse au cinéma est souvent justifiée, comme dit précédemment, par les besoins de l'intrigue. Elle peut également apparaître sporadiquement au sein d'un film et est souvent synonyme de ferveur et de célébration. Enfin, dans les comédies musicales, où elle est présente du début à la fin, on l'assimile souvent au rassemblement qu'elle génère. On ne peut omettre les analyses de séquences dansées (dans le sens le plus strict du terme) dans une étude portant sur la danse et la dimension chorégraphique au cinéma. Nous en intégrerons donc quelques-unes (fixées et improvisées). Néanmoins, nous les avons choisies car elles prennent d'autres fonctions que celles que nous venons de citer et c'est là tout leur intérêt. Il convient également de définir ce que nous appelons dimension chorégraphique qui va au-delà des performances dansées. Elle englobe tout d'abord le langage du corps qui est très présent quand le cinéaste choisit de le faire prévaloir sur les dialogues et porte une attention particulière aux gestes même quotidiens, anodins, à peine esquissés, et peut tout à fait être assimilé à une chorégraphie au même titre que le minimalisme dont font preuve certains chorégraphes contemporains en matière de danse. Pour revenir au cinéma de l'intime tel que définit par Prédal, cette subjectivité passe par une valorisation du corps et donc de sa

représentation mais de façon plus intimiste, propice au rapprochement des corps (rapports conflictuels, violents, tendres, érotiques) qui contribue à un langage significatif et chorégraphique (corps en mouvement ou corps sans mouvement). Quand le cinéaste représente le corps comme un objet de contemplation, il n'est plus question de voyeurisme ni d'obscénité, il valorise la beauté épurée et authentique et les tabous transgressés ne le sont plus. Quand le cinéma du look valorise le visuel dans les années 80, il est naturellement un premier pas vers un langage cinématographique chorégraphique de par la musique, les couleurs, les lumières et l'utilisation de l'espace (mouvement sans corps). En effet, que le décor soit naturel ou artificiel, il devient un espace scénique dans lequel évoluent les corps, qui évolue également et qui est propice à la chorégraphie. Enfin, nous considérons que la chorégraphie est également présente dans la mise en scène, les mouvements de caméra, les cadrages (mouvement sans corps) qui contribuent à créer une atmosphère particulière comme par exemple Agnès Godard, chef-opératrice de Claire Denis avec qui elle travaille étroitement dans la création d'un univers intimiste.

Les points communs entre les deux disciplines sont nombreux. Tous deux sont des arts visuels qui exigent un metteur en scène plus ou moins rigide selon sa vision du cinéma, une sorte de chef d'orchestre donnant des directives tout en laissant à ses interprètes une part de liberté, d'improvisation (selon la méthode de travail employée par le cinéaste). Le public est également essentiel, qu'il s'agisse d'une performance scénique ou dans une salle obscure, sa participation active est nécessaire. C'est à lui de réceptionner et d'interpréter l'œuvre à sa manière. Marie-Francoise Christout écrit à propos de Maurice Béjart :

Le ballet consiste à proposer des visions chargées d'émotion, que chacun empreinte à son propre psychisme. Ainsi, Bédart tue-t-il l'indifférence lénifiante et sollicite-t-il sans cesse la réflexion. Chacun ressent une émotion et projette son propre inconscient dans le spectacle. Voilà l'authentique participation.⁹²

Sans public, l'art, quel qu'il soit, meurt. Transporté dans un autre univers qui fait appel à des souvenirs, des émotions, qui mobilise des sensations, le spectateur doit accepter de se laisser entraîner puis prendre la responsabilité de s'engager activement. C'est ainsi qu'il va ressortir grandi de son expérience, une expérience qu'on peut aisément mettre en parallèle avec la danse, qu'il s'agisse de l'interprète ou du spectateur. Pour la chorégraphe Mathilde Monnier qui se confie à la caméra de Claire Denis durant le tournage du documentaire que la cinéaste lui a consacré, « dans chaque geste, il y a une résistance et un abandon »⁹³. La résistance, dans le contexte du spectateur, est une forme de prise de conscience lui rappelant l'importance d'une participation active, qui nécessite toutefois un abandon de sa part afin de pénétrer dans un univers cinématographique singulier.

2.3.4 Définir la cinéchorégraphie

Nous avons déjà mentionné le fait que notre étude, bien qu'elle inclue des séquences dansées au sein d'un film, n'explore pas le genre de la comédie musicale. Il nous faut également faire la distinction entre un film d'une performance dansée et un film possédant une dimension chorégraphique. Les captations de spectacles qui n'offrent qu'une vision unique et frontale n'ont pas lieu d'être dans notre étude. À titre d'exemple, *Arte* avait proposé à Claire Denis de filmer un spectacle de Bernardo Montet avant le projet *Beau Travail*, proposition qu'elle avait refusée malgré sa grande admiration pour le

⁹² Christout Marie-Françoise. *Bédart*, Paris: Seghers, 1972, p 115.

⁹³ *Vers Mathilde*, Claire Denis, 36''04.

chorégraphe. En revanche, *Beau Travail* était l'occasion unique de réunir deux démarches dans une perspective de recherche commune.

Je suis une pièce rapportée dans la mesure où c'est la danse qui m'a trouvée. Les critiques m'avaient posé des questions sur la mise en scène de mes films qui, apparemment, avait un rapport avec la chorégraphie, chose à laquelle je n'avais pas pensé. Dans les années 1980, on m'a aussi demandé de faire un portrait du chorégraphe Bernardo Montet, et à l'époque j'ai répondu que je ne savais pas le faire. Je ne savais pas par quel bout prendre cette commande, et j'avais peur peut-être d'être contrainte par la vogue, alors, de la vidéo-danse.⁹⁴

Quelques années plus tard, elle est allée encore plus loin puisqu'elle a réalisé *Vers Mathilde*, un documentaire sur la chorégraphe Mathilde Monnier, directrice du Centre Chorégraphique National de Montpellier, qui montre une fois de plus à quel point elle se retrouve dans la vision du mouvement telle que la chorégraphe la conçoit et à quel point sa vision du corps peut avoir un rapport avec celle-ci. Sachant que c'est en particulier la danse contemporaine qui nous intéresse dans le cadre de notre étude, voici comment, dans *Allitérations*, Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy et Claire Denis⁹⁵ définissent la danse contemporaine : « « Danse contemporaine » : voilà une expression bien souvent employée, interrogée, retournée en tous sens. Je dirais volontiers que c'est une danse que le corps précède au lieu qu'elle ne le précède⁹⁶ ».

Tous ces points communs renforcent la pertinence extrême de notre étude. Les supports utilisés, le processus de création, la liberté artistique et l'intérêt profond qu'ont les cinéastes pour la danse et les chorégraphes pour le cinéma est indiscutable. Le chef d'œuvre de Carné et Prévert précédemment mentionné a été adapté sur scène en 2008 par le danseur étoile et chorégraphe José Martinez à la demande de Brigitte Lefèvre en 2005,

⁹⁴ Monnier Mathilde ; Nancy Jean-Luc ; Denis Claire (avec la participation de). *Allitérations : conversations sur la danse*. Paris : Galilée, 2005, p 124-125.

⁹⁵ Une partie de l'ouvrage intitulée « Notes détachées » consiste en une série de réflexions qui ne sont pas attribuées à Monnier, Nancy ou Denis en particulier mais présentées comme le fruit de leurs échanges.

⁹⁶ Monnier Mathilde ; Nancy Jean-Luc ; Denis Claire (avec la participation de). *Allitérations : conversations sur la danse*. Op. cit., p 110-111.

à l'époque directrice du Ballet à l'Opéra Garnier. Martinez a confié son intention de garder une narration fidèle au film, d'étoffer les personnages secondaires et de jouer avec les mouvements de foule, très chorégraphiés dans le film⁹⁷. Il a su restituer la poésie et la magie du film en transposant le film sur scène et en mélangeant les danseurs qui jouent la comédie, les mimes qui dansent et les comédiens qui miment de la façon la plus harmonieuse possible : « on danse plutôt moins dans ce ballet que dans un autre. José Martinez a conçu une sorte d'objet hybride, plein de fougue et de charme, où le ballet, le théâtre et la pantomime se mêlent à part presque égale. Et il a merveilleusement réussi »⁹⁸. On ne peut ignorer le fait que l'adaptation en ballet ait eu lieu en 2008, soit soixante-trois ans après le film. Le fait que le ballet ait vu le jour longtemps après montre bien qu'il y a une recrudescence de projets artistiques mêlant la danse et le cinéma, renforçant ainsi la pertinence de notre étude.

Le film et son adaptation sont l'exemple parfait que la dimension chorégraphique n'est pas une tendance propre au cinéma contemporain de ces vingt dernières années⁹⁹. L'intérêt pour les deux disciplines n'est donc pas récent. En revanche, les échanges intermédiaires dans lesquels s'engagent les artistes de ces vingt dernières années donnent lieu à des œuvres toutes plus uniques, acclamées ou dérangeantes les unes que les autres. Bien que cet engouement pluridisciplinaire soit généralisé, nous avons mis en avant le fait que la danse contemporaine et le cinéma entretenaient une relation privilégiée de par leur

⁹⁷ Dolfus Ariane (propos recueillis par). « Entretien avec José Martinez ». *Danser*, no. 280, octobre 2008, p 28.

⁹⁸ Liban Laurence. « *Les Enfants du paradis* ». *L'Express*, <http://www.lexpress.fr/culture/les-enfants-du-paradis_636958.html>, page consultée le 15 janvier 2015.

⁹⁹ D'autres cinéastes l'affectionnent particulièrement et en font un outil de travail voire un style qui leur est propre comme c'est le cas de Bernardo Bertolucci (*Last tango in Paris*, 1972) pour qui les mouvements devant et de la caméra font partie intégrante du film, ou encore Alfred Hitchcock qui privilégiait l'utilisation de la caméra aux dialogues dans la résolution des enquêtes et mettait ainsi le spectateur dans la confidence.

histoire, leurs intérêts communs et leurs similitudes. En effet, quel art mieux que le cinéma peut explorer ces différentes variations incluant ou excluant le corps, animant ou figeant les objets qui l'environnent ? On voudrait délimiter la danse pour mieux la définir, or c'est en baissant les barrières qu'on la comprend mieux. Le paysage cinématographique français change, se renouvelle et se diversifie. L'heure est à l'exploration de nouveaux horizons. C'est en transgressant et en repoussant les limites que le cinéma va apporter une nouvelle lumière sur le corps, sa représentation, sa beauté, ses possibilités intimes et publiques. Cette transgression, initiée par le chorégraphe ou le cinéaste, est physiquement prolongée par le corps de l'interprète. Cette exploration quasi-chorégraphique devient aussi fascinante qu'angoissante.

Chapitre 3. Enjeux sociocritiques de la représentation du corps

3.1 La censure

Le rôle de la censure était de mettre un frein à tous débordements. En revanche, la notion de débordement ou de transgression était très peu définie au début du vingtième siècle, ce qui rendait la sanction d'autant plus difficile à déterminer dans la mesure où l'on ignorait où se situait l'interdit. L'une des seules certitudes était que le cinéma ne pouvait plus faire semblant, mais se devait de représenter fidèlement une réalité qui ne soit ni diabolisée ni idéalisée. Et la réalité est que, comme nous l'avons vu dans notre chapitre précédent, la représentation du corps a pris une place prépondérante au cinéma ainsi que dans les autres arts. Cependant, et particulièrement à ses débuts, la représentation du corps et des rapports humains, en particulier intimes, était source de divergences. La liberté d'expression avait ses limites qui devaient être officialisées par des règles auxquelles les professionnels du cinéma devaient se conformer. La censure est née aux Etats-Unis dès 1907 et est apparue en France deux ans plus tard. Il faudra néanmoins attendre plus de vingt ans pour qu'un document officiel portant le nom de son créateur, le Code Hays, ne soit institué. Il est important de souligner le fait que le Code Hays, bien que contraignant, ne l'était pas autant qu'il l'était en France où la censure était une affaire d'état alors qu'aux Etats-Unis, le Code était un arrangement entre les studios et les pouvoirs publics, ce qui laissait une certaine marge de négociation.

3.1.1 L'importance de la censure dans notre étude

Nous estimons qu'il est essentiel de revenir sur les débuts de la censure (nous nous intéresserons non pas à la censure politique mais à la censure morale), comment le cinéma s'y est tantôt conformé, tantôt rebellé en transgressant ouvertement le Code. Par ailleurs, l'influence qu'ont eu les censeurs sur l'évolution du cinéma a été tantôt négative car elle réprimait certains créateurs dans leurs œuvres, tantôt positive car de nouveaux talents ont vu le jour, soit en contournant subtilement les interdits soit en les défiant délibérément et ainsi développer l'art de l'épuration qui s'avère souvent bien plus éloquent. En voulant imposer des restrictions, la censure n'a réussi que partiellement (en affectant un nombre limité de projets et seulement à court terme) à refréner et à sanctionner les personnes et les films concernés. En réalité, nombreux ont été les cinéastes, producteurs, scénaristes, acteurs à lutter et à avoir su jongler avec les exigences en offrant un cinéma plus suggestif et plus nuancé contribuant ainsi de façon spectaculaire au septième art. Notons également que la censure a souvent eu un effet contraire à l'effet désiré : en effet, la moindre transgression a toujours eu l'effet de faire se ruer les spectateurs dans les salles avant que le film ne soit retiré ou la scène coupée au lieu de les en dissuader. De même, pour les professionnels du cinéma, chaque nouveau débordement était l'occasion d'expérimenter à leur tour, de développer de nouvelles techniques ou stratégies, de passer outre la menace de la sanction et valoriser au contraire la liberté d'expression. Composer avec le tabou est essentiel dans toute représentation contemporaine du corps. Selon Gérard Lenne, critique cinématographique spécialisé dans le domaine de l'érotisme, « ce qui est excitant, c'est la transgression : quand un tabou est levé, l'érotisme disparaît »¹⁰⁰. Nous verrons ainsi dans quelle mesure le tabou crée l'érotisme et jusqu'où se vérifient ces

¹⁰⁰ Lenne Gérard. *Erotisme et cinéma*. Paris: La Musardine, 1998, p 34.

propos. On peut ainsi voir la censure comme une étape clé qui a permis au cinéma d'évoluer grandement ces dernières décennies, de repousser les limites de l'acceptable dans le but de provoquer les esprits, d'expérimenter, de nourrir l'imagination du spectateur ou encore d'offrir un cinéma reflétant le monde dans lequel on vit. Un cinéaste, selon Catherine Breillat, ne se réalise qu'en franchissant les tabous, car « le devoir de l'artiste est de matérialiser les interdits pour les donner à comprendre ». Or, poursuit-elle, « les interdits ramènent toujours au domaine de la sexualité qui est un domaine magique »¹⁰¹.

C'est grâce à la représentation du corps et des tabous qui y sont liés que le cinéma devient un vecteur majeur de la beauté. Cette beauté se définit en premier lieu par les modes qui ont vu le jour, les modèles qui se sont succédés décennie après décennie. Ces modèles sont avant tout féminins mais nous verrons qu'ils peuvent aussi être transposés au masculin (homme-objet). En s'interrogeant sur la perception du corps et sur la façon dont ces perceptions ont évolué, nous reviendrons sur les canons de la beauté qui se sont imposés durant le vingtième siècle et dont la représentation à l'écran est intimement liée aux événements sociopolitiques affectant directement les mœurs et par conséquent les critères de la censure. De la flapper-girl à la pin-up, de la femme naïve à la femme fatale, le septième art a exploité les canons de la beauté de manière à offrir une représentation esthétique du corps, mais aussi érotique et sexuelle. La représentation du corps masculin allait souvent d'un extrême à un autre : de l'homme-objet dandy et efféminé comme Douglas Fairbanks dans *Le voleur de Bagdad* (Raul Walsh, 1924) ou Rudolph Valentino dans *Le Cheik* (George Melford, 1921) à l'homme à la musculature développée qui à son

¹⁰¹ Fiszer-Guinard Christine. « Un entretien avec Catherine Breillat: L'opacité absolue de l'intimité ». *The Journal of Twentieth Century Contemporary French Studies*, vol. 6, no. 1, printemps 2002, p 8.

tour se dénude dans *Les Dix Commandements* (Cecil B. DeMille, 1956), *Tarzan l'homme singe* (W.S. Van Dyke, 1932), *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960), *Ben-Hur* (William Wyler, 1959) et autres *super-héros* avant l'heure.

À partir de la fin des années 50, en revanche, le type dominant unidimensionnel a changé au profit d'une individualité aux multiples facettes aussi bien chez les hommes que chez les femmes : on retrouve chez les hommes le rebelle aux traits efféminés aussi bien que l'homme viril mais vulnérable et chez les femmes celle qui cultive son élégance sans masquer son côté masculin, celle qui séduit tout en gardant une touche de naïveté. Enfin, la femme s'émancipe durant les années 1960 et poursuit sa construction identitaire et sexuelle grâce au militantisme.

Nous nous interrogerons sur la dynamique entre l'établissement de la censure et la construction des types car ces derniers disparaissent à mesure que la censure perd de son pouvoir. Nous verrons également en quoi notre étude et les univers respectifs de Denis et Ozon se démarquent dans leur manière de transgresser les tabous et d'utiliser (ou pas) les types.

3.1.2 Les débuts

La bataille entre le cinéma érotique et la censure a duré plusieurs décennies. La représentation de l'érotisme a vu le jour très chastement avec le premier baiser cinématographique apparu sur les écrans l'année qui a suivi la première représentation des frères Lumière dans un court métrage inspiré d'une pièce jouée à Broadway : *The widow Jones*. May Irwin et John C. Rice, les auteurs du baiser, ont été engagés pour reproduire ce baiser derrière la caméra. Cette reproduction, qui plus est en gros plan, fait bien évidemment scandale. Ont suivi de nombreuses pantomimes effeuillées et tableaux

vivants divers qu'on doit notamment à Eugène Pirou (1841-1909) qui a représenté le premier *french kiss* à l'écran (*Le coucher de la mariée* montrant l'actrice Louise Willy faisant un strip tease, ou encore *Le Bain de la parisienne* (1896) et George Méliès (1861-1938) avec *Le Tub* (1905), dans lequel une domestique arrose une jeune fille bien en chair. La censure est véritablement née en 1907 « sous la forme de barres parallèles à même la pellicule pour édulcorer la danse trop suggestive d'une jeune femme trop peu vêtue »¹⁰². Cette danseuse, interprète de ce qu'on a appelé « Serpentine dance » (que nous développerons davantage dans le quatrième chapitre) n'est autre que Loie Fuller, éminente chorégraphe. Cette pantomime érotique a bien évidemment fait scandale et fait augmenter la fréquentation des peep shows¹⁰³ encore davantage après le passage de la censure. Le public se précipite ainsi pour voir, dans un irrépressible besoin de voyeurisme, ce qui a pu échapper aux censeurs. En réponse à cette effervescence, un comité de censure est créé à Chicago en 1909 : le National Board of Censorship of Motion Picture qui devient en 1915 le National Board of Review. En France, la censure est instituée le 11 janvier 1909¹⁰⁴. C'était essentiellement les préfets et les maires à qui l'on donnait la liberté de poser leurs conditions ou interdictions selon, comme on l'appelait à l'époque, le principe d'« arbitraire bienveillant », et que l'on faisait suivre par la suite au ministre de l'Intérieur (qui jugeait bon ou pas d'intervenir). Sans surprise, le cinéma devient après 1914 un instrument de propagande. Une commission de censure est instaurée en 1916 mais en raison de critères inexistantes, la censure est relativement aléatoire, ce qui ne peut durer. Deux ans plus tard, elle gagne en autorité et devient plus

¹⁰² Lenne Gérard. *Erotisme et cinéma*. Op. cit., p 25.

¹⁰³ Il s'agissait à l'origine de boîtes percées de deux trous pour les yeux créées au début du siècle dans lesquelles défilaient des images suggestives.

¹⁰⁴ Le First Cinematograph Act voit le jour la même année en Angleterre.

autonome vis-à-vis du gouvernement (en 1919, le ministre de l'Intérieur met en place le visa d'exploitation). Cela durera jusqu'en 1936 où sa composition et son pouvoir seront repensés afin de redonner la décision finale au ministre. Aux États-Unis, les commissions de censure se multiplient mais chaque état définit ses critères indépendamment et différemment du fait du caractère sensible de certains sujets dans certains états (la criminalité dans l'Illinois, le racisme dans le sud). Le cinéma n'est ni plus ni moins aux yeux des censeurs qu'un outil supplémentaire susceptible de créer des malfaiteurs, des criminels. En France, malgré un succès à la fois populaire et médiatique, une scène de *L'Homme du large* de Marcel Lherbier (adapté d'*Un drame au bord de la mer* de Balzac) est censurée en 1920, dans laquelle deux femmes se montrent un peu trop d'affection l'une envers l'autre, ce qui a poussé le cinéaste à faire quelques coupes. Il finira tout de même par les réintégrer quelques mois plus tard. De la même façon, *Zéro de conduite*, Jean Vigo (1933) est censuré jusqu'en 1945. Il obtient son visa après la Libération. La coupure est le moyen le plus efficace pour répondre aux exigences de la commission de censure, souvent mal acceptées par les cinéastes qui trouvent le processus dégradant et qui dénature leurs œuvres¹⁰⁵.

3.1.3 La représentation de la nudité à l'écran

Ce qui déclenche les foudres des censeurs, c'est en premier lieu la nudité, comme critère le plus trivial et le plus facilement condamnable. C'est principalement ainsi que les cinéastes choisissent de porter atteinte aux mœurs puritaines, puis au fameux Code Hays une fois instauré. 1915 marque, aux États-Unis, le coup d'envoi du naturisme

¹⁰⁵ Garreau Laurent à propos de *Bel-Ami* (Louis Daquin, 1954). *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975)*. Paris : Presses Universitaires de France, 2009.

cinématographique dont le principe est de « jouer sur l'alibi de la santé pour transgresser un interdit formel d'une façon inoffensive et anodine »¹⁰⁶. Le film naturiste se définit par sa nudité manifeste, son exhibitionnisme pur mais par l'absence de scènes d'amour. La reconstitution de scènes historiques ainsi que le sentiment de plénitude et d'insouciance que procure la nature figurent parmi les principaux prétextes à la nudité. On se souvient du bain d'Annette Kellerman dans *La fille des dieux* (1916).

Bien sûr, le cadrage méticuleux de ces nudités hygiéniques se garde bien d'enfreindre le tabou génital. L'absence de tout érotisme n'est-elle pas indispensable à la démonstration? Le film nudiste s'acharne à prouver que les activités de ces clubs [naturistes] ne dissimulent pas le moindre vice. Pas un baiser, pas une scène d'amour. Les naïades restent d'une chasteté exemplaire. La monotonie des titres souvent risibles reflète parfaitement le contenu : *Corps sans voile*, *Paradis des nudistes*, *Filles sans voiles*, *Nus au soleil*, *Le soleil sur la peau*, *Filles du Dieu Soleil*, *Le cri des nudistes*, etc »¹⁰⁷

De nombreux cinéastes ont utilisé la baignade dans la mesure où sa fonction n'est pas érotique à moins d'une violation quelconque de l'intimité comme l'intrusion dans la salle de bains, « sorte de viol par caméra interposée, [qui] est une trouvaille érotique qui date sans doute du premier film polisson de l'histoire du cinéma, *Le Tub* de Méliès (1897) »¹⁰⁸.

Quelques films ont marqué les esprits comme *Extase* (Gustav Machaty, 1933) montrant l'actrice Tchèque Hedy Lamarr qui évolue nue dans les eaux d'un torrent¹⁰⁹. Quelques années plus tard, en France, Arletty apparaît nue dans une scène du *Jour se lève* de Marcel Carné (1939). Vichy a interdit le film, puis ce dernier a été redistribué après la guerre en l'édulcorant (notamment cette scène). La question de la nudité est relative car la

¹⁰⁶ Lenne Gérard. *Erotisme et cinéma*. Op. cit., p 28.

¹⁰⁷ Lenne Gérard. *Erotisme et cinéma*. Op. cit., p 27.

¹⁰⁸ Lenne Gérard. *Erotisme et cinéma*. Op. cit., p 28.

¹⁰⁹ Après que la scène a été supprimée, le mari de l'actrice a racheté toutes les copies disponibles.

réceptivité à celle-ci varie en fonction des civilisations et des mœurs¹¹⁰. La plus extrême violence peut être tolérée à l'écran mais la nudité est formellement prohibée. Elle devient un outil de mesure de l'évolution des mentalités. Quoi qu'il en soit, les censeurs s'acharnent sur la nudité par l'intermédiaire du Code Hays¹¹¹ car elle est « un tabou circonstanciel, limité historiquement et géographiquement. Mais [...] c'est évidemment l'interdit le plus facilement applicable : il suffit de constater le contenu de l'image¹¹² ». Le cinéma devient instrument de dépaysement avec la crise économique des années 30 dans la mesure où l'on observe une recrudescence du sexe et de la violence, ce qui augmente considérablement l'activité des censeurs.

Par ailleurs, l'existence du Code a poussé les cinéastes à faire appel à leur subtilité et créativité dans la mise en scène sous forme de métaphores (le gant de Rita Hayworth dans *Gilda* en 1946), substitutions habiles chez Hitchcock, clins d'œil divers. Elle devient ainsi plus acceptable et moins sujette à la censure à travers des plans éloignés, jeux d'ombres et lumières, contre-jours, mais aussi des astuces permettant de montrer sans montrer, voir sans voir à travers des effets de montage ou des éléments du décor (mousse du bain, meubles, fleurs) prennent parallèlement la fonction de feuille de vigne.

¹¹⁰ Quand la nudité apparaît en pleine nature, elle n'a rien d'érotique, elle est pure, anodine, évidente à l'instar du cinéma scandinave, à partir de 1947, où les censeurs ne se sont pas manifestés. Dans *Le premier maître*, (Andrei Kontchalovski (1965), Natalia Arinbassarova se baigne nue dans un torrent après avoir été victime d'un viol.

¹¹¹ Le Code Hays est créé en 1924 par William Hays mais il a surtout brillé par son inefficacité. Il sera beaucoup plus sollicité après l'avènement du cinéma parlant. En 1929, Martin Quinley et le révérend Daniel A. Lord rédigent le Code de Production qui met en avant les thèmes strictement interdits à l'écran: « L'adultère, les scènes de passion, la séduction / le viol, les perversions sexuelles, la traite des blanches, la miscégenation, les organes sexuels des enfants, les accouchements, l'hygiène sexuelle et les maladies vénériennes » (p 41).

¹¹² Lenne Gérard. *Erotisme et cinéma*. Op. cit., p 34.

3.1.4 Le film nudiste

Peu à peu, c'est le film nudiste qui fait son apparition. Il connaît son âge d'or dans les années 50. Cette décennie est également marquée par l'arrivée de la télévision et l'accès au cinéma étranger. Les violations au Code se multiplient à mesure que celui-ci perd de son influence¹¹³. La sortie de *Garden of Eden*¹¹⁴, par exemple, bouscule les conventions au point que le film est censuré. Trois ans après avoir fait appel, la décision, annonciatrice de la fin du Code Hays, est prononcée et fera jurisprudence : « la nudité en elle-même n'est pas obscène aux yeux de la loi et du sens commun »¹¹⁵. C'est ainsi qu'à travers le pays se multiplient les films nudistes dont la narration est à l'image du film qui les a inspirés : une communauté convertit un profane au nudisme. Le principe du *nudie* est de ne jamais représenter l'acte sexuel afin d'écarter toute obscénité qui y soit liée et constitue, à cette époque, un moyen d'échapper à la censure.

Sous cette forme primitive, avant-garde du film érotique proprement dit, le *nudie* fonctionne comme un genre original, aux caractères spécifiques : titres bizarres ou canularsques, scénario incohérents ou délirants, tendance à la parodie et au clin d'œil, goût de l'excès, de l'outrance et du mélo, personnages absurdes et monstrueux... Une série d'alibis, en quelque sorte, attestant que ces films n'ont rien de sérieux, que c'est pour rire. Naturellement, la nudité de leurs héroïnes bien en chair n'est jamais intégrale à l'image : comme dans le film nudiste, les cadrages et divers accessoires sauvegardent le tabou. Le voyeurisme du spectateur reste frustré : le genre masque sa relative timidité par le style baroque et surréaliste de la mise en scène, et l'humour dans le choix des titres (*Combien de fois faut-il faire l'amour pour être un couple normal*, Russ Meyer, 1960)¹¹⁶.

¹¹³ À titre d'exemples, voici quelques films qui ont fait scandale : Aux États-Unis, *Tarzan et sa compagne* (Gibbons, Conway, 1934), *Un tramway nommé désir* (Kazan, 1951), *Tant qu'il y aura des hommes* (Zinneman, 1953), *Vixen* (Meyer, 1969). En France, *Le cuirassé Potemkine* (Eisenstein, 1925) est interdit en France pendant 27 ans), *Le blé en herbe* (Autant-Lara, 1953), *Et Dieu créa la femme* (Vadim, 1957), *Le petit soldat* (Godard, 1963), *La femme mariée* (Godard, 1964) qui est devenu *Une femme mariée*, *Emmanuelle* (Jaeckin, 1974).

¹¹⁴ Max Nosseck fait scandale en 1954 car le film a été tourné, dans son intégralité, dans un camp nudiste, ce qui était inimaginable à l'époque. Il s'est longuement battu pour faire accepter son film dans les salles en mettant en avant sa dimension pédagogique et éducative.

¹¹⁵ Lenne Gérard. *Erotisme et cinéma*. Op. cit., p 26.

¹¹⁶ Lenne Gérard. *Erotisme et cinéma*. Op. cit., p 47.

The immoral Mr. Teas (Meyer, 1959) est le premier film érotique commercial (c'est-à-dire ni clandestin ni naturiste). Ce film de Russ Meyer consiste en une succession de séquences mettant en scène Mr. Teas (le jeu de mot ne passe pas inaperçu) dans des situations cocasses. Il décrit une journée dans la vie de ce vendeur porte à porte dont les rencontres voluptueuses ne mènent à rien si ce n'est dans son imagination fertile. C'est ainsi que Meyer fait fonctionner l'érotisme et inaugure le genre *nudie cutie*.

Une fois le tabou de la nudité transgressé et admis, c'est tout naturellement que les cinéastes se penchent sur la mise en scène des scènes d'amour. Alors que certains cinéastes repoussent les limites de leurs prédécesseurs (Yves Montand et Maria Félix dans *Les héros sont fatigués*, Yves Ciampi [1954] Jeanne Moreau et Jean-Marc Bory dans *Les Amants*, Louis Malle [1958], d'autres comme Resnais et Godard préfèrent la mise en scène édulcorée, avec un drap blanc entre la caméra et les amants, filmant les formes ondulantes qui se dessinent sous celui-ci. Par ailleurs, afin de satisfaire tous les publics, les *inserts* apparaissent peu de temps après. Il s'agit de scènes érotiques ajoutées n'appartenant pas au tournage officiel. Parfois aussi, dans les années 50 et 60, ce sont deux versions d'une même scène d'amour qui sont tournées : l'une plus audacieuse destinée à l'exportation dans les pays plus permissifs, et l'autre édulcorée pour le public américain. Les cinéastes commencent aussi à favoriser la succession de plans rapprochés ou encore « le plan itinérant » par opposition au corps nu qu'on peut voir dans sa totalité et en un seul regard (*Les liaisons dangereuses*, Vadim [1960]).

3.1.5 Le cinéma X

Il nous faut en premier lieu mentionner que le cinéma X existait dès les débuts du cinéma mais de façon plutôt clandestine. En effet, les films étaient souvent tournés et

même projetés dans les maisons closes. Nous nous intéressons en particulier à la représentation de la sexualité dans le cinéma dit *mainstream* et l'accessibilité du cinéma X qui étaient plus tardives. Les années 60 marquent un tournant dans l'industrialisation du cinéma X et sa diffusion. En 1966, la sortie de *The Raw Ones* (John Lamb)¹¹⁷ marque les débuts de la représentation du sexe à l'écran, « point névralgique de la censure »¹¹⁸. La nudité devient frontale tandis qu'elle était jusqu'alors représentée avec une certaine retenue, dans un certain respect des conventions. Le cinéma français suivra peu après avec Jane Birkin dans *Cannabis* (Pierre Koralnik, 1970) ainsi que quelques grands noms du cinéma tels que Gérard Depardieu dans *La dernière femme* (Marco Ferreri, 1976) et Alain Delon dans *Traitement de choc* (Alain Jessua, 1973). C'est ainsi que 1966 marque la fin du vieux Code dont le contenu ne cadre évidemment plus avec les tendances du cinéma et l'évolution des mœurs. Il est donc remplacé par des conseils. Représenter le péché à l'écran ne constitue plus la préoccupation majeure, l'important étant que les films ne soient pas de mauvais goût. On encourage l'expression cinématographique et on cherche moins à pénaliser à tout prix. C'est aussi à ce moment là qu'apparaît la mention SMA, « Suggested for Mature Audiences » qui avertit le spectateur et le responsabilise dans ses choix cinématographiques. Parmi les premiers films qui ont bénéficié de cette mention figurent *Qui a peur de Virginia Woolf?* (Mike Nichols, 1966), *Les 100 fusils* (Tom Gries, 1969), *Alfie* (Lewis Gilbert, 1966). *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974) va véritablement ouvrir la voie au cinéma érotique qui ne se cache plus. Inspiré du roman

¹¹⁷ En effet, tous les films ayant suivi le modèle de *Garden of Eden* ont soigneusement évité la nudité frontale à tout prix. John Lamb met en scène, dans *The Raw Ones*, un groupe de jeunes adultes qui occupent leurs journées avec diverses activités telles que le saut à la corde, le trampoline, la musculation et des pique-niques sur la plage sans que jamais la nudité ne soit abordée d'un point de vue sexuel. John Lamb propose une production à mi-chemin entre le film et le documentaire dans laquelle la voix off de Ron Gans (qui a donné sa voix à de nombreuses bandes-annonces par la suite) prône les bienfaits du style de vie nudiste. La cinématographie ainsi que la musique ajoutent de la crédibilité à ce projet audacieux.

¹¹⁸ Lenne Gérard. *Erotisme et cinéma*. Op. cit., p 33.

autobiographique d'Emmanuelle Arsan (avec pour nom de plume Marayat Rollet-Andriane) dans lequel une femme de diplomate accompagnant son mari à Bangkok s'adonne à des plaisirs charnels jusqu'alors inexplorés, et ce, avec l'aide de son mari qui lui présente des initiateurs.

Les événements politiques ont été favorables au succès historique et sans précédent du film. En effet, après la mort de George Pompidou en 1974, Michel Guy a été nommé nouveau secrétaire d'État à la culture en remplacement de Maurice Druon. Il a ainsi déclaré, contrairement à son prédécesseur autrement plus conservateur, que tout spectateur adulte devait pouvoir être libre de ses choix. Selon la cinéaste Catherine Breillat, c'est le regard des gens qui crée l'immoralité « c'est aux médias et au public de se battre contre la censure. C'est leur intégrité qu'elle entame plus que les œuvres : l'idée qu'ils ne sont plus aptes à recevoir, à juger. Une mise en tutelle par la censure, c'est comme une charia morale »¹¹⁹. L'année suivante, en 1975, la censure est levée grâce à un accord entre le gouvernement de Valéry Giscard d'Estaing et le Bureau de Liaison de l'Industrie Cinématographique (BLIC)¹²⁰ afin d'éviter un scandale similaire à celui de *La Religieuse* dix ans auparavant¹²¹. Toutefois, une certaine forme de pénalisation subsiste à travers le classement X¹²² mis en place par le Ministère de la culture car les films

¹¹⁹ Clouzot Claire. *Catherine Breillat : indécence et pureté*. Paris: Cahiers du cinéma, 2004, p 155.

¹²⁰ Notons par ailleurs qu'en août 1975 a eu lieu la seule et unique édition du festival du film pornographique.

¹²¹ *Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot* (1965), inspiré du roman de Diderot, raconte comment on enfermait au couvent les jeunes filles rebelles qu'on avait besoin de remettre sur le droit chemin. Suzanne Simonin a d'abord subi dans un premier couvent les humiliations d'une sœur avant d'être envoyée dans un autre couvent aux mœurs beaucoup plus libertines. Le film a provoqué un scandale retentissant avant même sa sortie et a été censuré sur de simples spéculations. L'année suivante, un changement de gouvernement lui est profitable puisque le nouveau ministre Georges Corse accorde le visa mais le film reste interdit aux moins de 18 ans. Les professionnels se rendent compte néanmoins compte qu'il s'agit d'un film tout à fait digne, qui a sa place dans les salles et qui n'a pas mérité être déprécié de la sorte. Il aura fallu attendre novembre 1988 pour que l'interdiction soit levée.

¹²² Un film est classé X s'il contient des scènes de sexe non simulées, s'il incite à la violence, s'il porte atteinte à l'ordre public. Enfin, on statue en fonction de l'intention de l'auteur, du sujet traité et la qualité de

appartenant à cette catégorie ne bénéficient d'aucune subvention publique et leur sortie est limitée à un certain nombre de salles. À l'heure où le sadomasochisme fait carton plein avec le roman *Fifty Shades of Grey* (E.L. James, 2011) et son adaptation cinématographique (Sam Taylor-Johnson, 2015), l'histoire n'est ni plus ni moins qu'une version contemporaine d'*Histoire d'O* (adapté d'un roman de Pauline Réage, pseudonyme de Dominique Aury, 1954). Just Jaekin adapte le roman mais de façon plutôt édulcorée.

3.1.6 La transgression des interdits chez Denis et Ozon

Bien que les cinéastes sur lesquels portent principalement cette étude ne soient pas directement concernés par la censure, ils jouent sur les interdits, leur représentation et leur transgression. Nous relèverons ainsi chez Denis et Ozon plusieurs types d'interdits (qu'il l'ait été ou qu'ils le soient encore aujourd'hui) : le viol, la quête d'une sexualité épanouie, l'homosexualité refoulée ou au contraire affirmée, la rencontre amoureuse sans lendemain, la mort / le deuil, le meurtre, le cannibalisme sont autant de récurrences et plus généralement, ils sont tous deux reconnaissables par un regard sur les corps et sur le mouvement qui leur est propre. Claire Denis propose, avec *J'ai pas sommeil*¹²³, une réflexion sur la monstruosité. Elle ne condamne pas les crimes commis par Camille mais n'en minimise pas pour autant la gravité. Elle parvient à maintenir l'ambiguïté d'un

la réalisation qui par exemple a valu à *L'Empire des Sens* (Nagisa Oshima, 1976) d'échapper à cette classification. *Baise-moi* de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi est adapté d'un roman de Despentes du même titre. Sa sortie en 2000 a été très controversée et a été à l'origine d'une longue polémique sur la légitimité de sa classification X. D'abord sorti dans les salles avec une interdiction aux moins de 16 ans, il a été interdit et retiré des cinémas. Puis, il a été classé X avant d'être interdit aux moins de 18 ans.

¹²³ Ce film retrace le parcours de Thierry Paulin, l'auteur présumé des meurtres de 21 femmes âgées à Paris, dans les années 80. Thierry Paulin est arrêté par hasard grâce aux témoignages des survivantes. Il avoue et dénonce son complice, Jean-Thierry Mathurin. Atteint du sida, il est mort en prison en 1989 avant que son procès n'ait eu lieu.

Camille à la fois séduisant et menaçant tout au long du film. *Trouble Every Day* n'est aucunement dénonciateur quant aux thèmes qu'il aborde, mais vise à l'esthétisation du gore. Le désir sexuel fait place à la passion dévorante et au désir destructeur. D'autres formes de violence sont également représentées dans *Les amants criminels* où deux adolescents tuent sauvagement un camarade de classe et s'enfuient en forêt pour se débarrasser du corps ou encore dans *Sitcom* où l'arrivée d'un rat de laboratoire dans une famille bourgeoise va mystérieusement faire éclater ce microcosme au sein duquel il n'y a plus de tabous.

L'homosexualité, dans ses premières représentations à l'écran était condamnée des censeurs car son but n'était pas la procréation mais le plaisir, ce qui la rendait contre nature et d'autant plus répréhensible. L'homosexualité était dans un premier temps abordée mais pas nécessairement montrée, encore moins affichée. Mae West a été l'une des premières actrices à aborder l'homosexualité dans une pièce qu'elle a écrite, *The Drag* (1927) et a été l'une des seules personnalités à l'époque à militer pour la reconnaissance des droits des gays et lesbiennes. La première lesbienne de l'histoire du cinéma est apparue dans *Loulou* (Georg Wilhelm Pabst, 1929) sous le nom de la comtesse Anna Geschwitz). Denis et Ozon refusent toute catégorisation, mais s'inscrivent dans une universalité du couple, dans une représentation de leurs rapports plus ou moins intimes : l'homoérotisme ambiant chez les légionnaires suggérant presque l'homosexualité (*Beau Travail*), les narrations de coming out (*Sitcom*), les rencontres amoureuses (*J'ai pas sommeil*, *Regarde la mer*, *Une robe d'été*, *Vendredi soir*), le quotidien du couple (*Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*).

Même si la transgression se manifeste très différemment chez ces cinéastes, elle se trouve, de manière générale, dans l'assouvissement du fantasme. Plus le cinéaste choisit

de matérialiser crument le fantasme, plus son film sera qualifié d'ouvertement provocant, sans nécessairement aller jusqu'à la censure. Les films de la cinéaste Catherine Breillat par exemple, renvoient au spectateur ses propres expériences, ses peurs, ses fantasmes si bien qu'elle demeure incomprise du grand public et ne fait toujours pas l'unanimité chez les professionnels. L'indignation du spectateur à la vue de ses films est due au fait que Breillat pénètre dans son intimité et il se sent ainsi violé par la représentation à l'écran du tabou, présent sous toutes ses formes dans sa vie et nos vies à tous. La réalité cinématographique rejoint celle du spectateur. Comme l'affirme la cinéaste, « le tabou c'est un passage [...] Passer du trivialement obscène vers le corps amoureux est ravissement, le corps est dans le ravissement, le sacré, dans le non-obscène »¹²⁴. La transgression se situe ainsi dans les sujets abordés et comment le cinéaste les représente à l'écran, mais aussi dans la façon dont le corps se présente à travers les modes vestimentaires, tendances et styles, qui pour certaines, font figure de référence jusqu'à se traduire en canons de beauté. Chaque nouveauté allant à l'encontre des modes actuelles est transgressive et a contribué à la construction d'une identité sexuelle féminine.

3.2 La construction d'une identité sexuelle féminine et sa représentation

Nous souhaitons ici offrir un bref survol de l'évolution des canons de beauté qui ont contribué à la construction de l'identité sexuelle. Tout comme la censure, les canons de beauté ont constitué à la fois un atout et un obstacle. La population féminine, influencée par les stars et les médias, a grandement bénéficié de l'émergence de ces

¹²⁴ Clouzot Claire. *Catherine Breillat : indécence et pureté*. Op. cit., p 178.

canons de beauté qui ont favorisé l'exposition du corps et sa mise en scène. Néanmoins, comme nous le démontrerons par la suite, ces types unidimensionnels, comme nous les appellerons, s'avèrent trop réducteurs. Notre typologie diffère de celle proposée par Richard Dyer dans son ouvrage *Stars*¹²⁵, dans lequel il reprend les types sociaux prédominants identifiés par O. E. Klapp (*the Good Joe, the Tough Guy, the Pin-up*) et deux types alternatifs (*the Rebel, the Independent Woman*), et dont il met en avant les limites. Avant d'évoquer le rejet des types unidimensionnels, nous avons choisi de nous arrêter sur la femme garçonne et la femme fatale.

3.2.1. La femme garçonne

Les toilettes et coiffures sophistiquées du début du siècle cachaient le corps des femmes et leurs corsets les forçaient à se tenir droites. Le corps n'était pas libre de ses mouvements, les femmes étaient comme dans une cage, limitées dans leurs actions, leurs paroles, leur façon d'être. Cette privation de liberté a cessé dans les années 1910 durant lesquelles est né le look garçonne. Les femmes disent ainsi au revoir à cette délicatesse qui leur collait à la peau, ce qui, à l'heure où l'on envoie les hommes au front, va leur permettre de s'émanciper. Durant cette décennie, les canons de la beauté se renouvellent, Gabrielle Chanel (1883-1971) devient Coco et révolutionne la féminité en libérant le corps féminin de tout carcan. En effet, l'élégance ne rime plus avec corsets rigides. L'heure est à l'émancipation et cette soif de liberté s'accompagne de changements en matière de look : Les jupes se raccourcissent, les vêtements sont plus amples et masculins, la silhouette est androgyne, les cheveux courts et noirs. Les États-Unis adaptent cette mode dans les années folles, décennie de l'insouciance. C'est Louise

¹²⁵ Dyer Richard. *Stars* (1979). London : British Film Institute, 1999.

Brooks (1906-1985)¹²⁶ qui lance le look garçonne qu'imiteront les *flapper girls* et qui traversera la décennie. Louise Brooks s'est distinguée par un jeu subtil et sans excès contrairement à de nombreux acteurs muets. À l'aube du cinéma parlant, elle a résisté et a choisi de demeurer une légende du muet. Elle a cependant ouvert la voie à de nombreuses actrices et à de nombreux projets. En 1927, *Le coup de foudre*, réalisé par Clarence G. Badger et Joseph von Sternberg raconte l'histoire d'une jeune femme qui tombe sous le charme du richissime patron du grand magasin où elle travaille. Ce film a marqué les esprits car il présente au public une nouvelle icône, Clara Bow (1905-1965), nouvelle représentante de la *flapper girl*. Suite à ce film, l'actrice a été surnommée la *it girl*¹²⁷, qui possède cette indéfinissable qualité érotique qui la rend irrésistible. C'est également elle qui a inspiré la création de la très célèbre Betty Boop. Cette mode se prolonge jusqu'à la fin des années 20.

3.2.2 La femme fatale

Malgré la prédominance du look garçonne durant les années 1910 et 1920, la vamp a toujours été présente. On associe communément le corps sexué au modèle

¹²⁶ Surnommée la « Mona Lisa du grand écran », Louise Brooks n'a pas commencé en tant qu'actrice mais danseuse au sein de la prestigieuse Denishawn School fondée par Ruth Denis et Ted Hawn. Elle y a évolué aux côtés de Martha Graham pendant trois ans. Après quelques petits rôles à Hollywood, elle triomphe enfin dans *Les mendiants de la vie* (Wellman, 1928) ainsi que *Une fille dans chaque port* (Hawks, 1928). Alors que William A. Wellman lui confie le rôle titre dans *L'ennemi public* (1931), elle refuse et le rôle est finalement attribué à Jean Harlow, encore à ses débuts. Elle préfère partir en Europe où elle tournera principalement sous la direction de Georg Wilhelm Pabst (*Le journal d'une fille perdue* [1929] et *Loulou* [1929]).

¹²⁷ C'est Elinor Glyn (1864-1943), romancière britannique ayant popularisé la littérature érotique, qui est à l'origine de cette expression. Née sur l'île de Jersey, Elinor Glyn a grandi au Canada d'où était originaire sa mère. Sa grand-mère, éminente aristocrate, s'est chargée de son éducation, ce qui a facilité plus tard son introduction dans la haute société. Certains de ses écrits (*Beyond the rocks*, *Three weeks*) sont basés sur ses aventures extraconjugales alors que son mariage battait de l'aile.

féminin de la vamp bien évidemment réducteur mais très fort malgré tout. Il faut remonter au mythe de Salomé, fille d'Hérodiade, pour trouver ce personnage¹²⁸.

Salomé, c'est la vamp par excellence : en elle l'érotisme sous sa forme la plus exacerbée, la lascivité, est lié au mal absolu, et même au crime, en même temps qu'à la duplicité et à la cruauté. Il n'est pas douteux que cette figure fascinante et révoltante marque profondément les images enfantines qu'on imprègne très tôt de culture biblique. Aussi, ne faut-il pas s'étonner si la vamp cinématographique est particulièrement saloméenne¹²⁹.

Mais c'est Theda Bara (1885-1955) qui est à l'origine de la vamp sur le grand écran. Elle est aussi le premier fruit du star system hollywoodien puisque son image a été soigneusement façonnée : un nom ainsi qu'un passé « exotique ». Elle a pleinement joué de ce personnage qu'on lui a créé en arborant un look unique (voiles transparents) et en adoptant l'attitude qui s'y prête. Elle est remarquée dans *A Fool There Was* (Frank Powell, 1915)¹³⁰ où elle prend le rôle du *vampire* qu'on a raccourci à *vamp*. Les titres de ses films parlent d'eux-mêmes : *Siren of Hell* (1915), *The Vixen* (1916), *The Tiger Woman* (1917), *When a woman sins* (1918), *The She Devil* (1918), *The Unchastened Woman* (1925). Son plus grand succès, elle l'obtiendra en 1917 en jouant *Cléopâtre*. Cette image qu'elle a mis des années à construire était tellement imposante qu'elle s'en est retrouvée prisonnière et n'a jamais réussi à se reconverter¹³¹.

¹²⁸ Il existe plusieurs versions où elle apparaît. Selon la tradition chrétienne, Hérode a fait arrêter Jean Baptiste car celui-ci voulait empêcher son mariage avec Hérodiade, épouse de son frère. Le jour de l'anniversaire d'Hérode, Salomé l'a charmé de sa danse lascive suite à quoi il s'est engagé à lui donner tout ce qu'elle désirait. Elle a alors demandé la tête de Jean Baptiste sur un plateau, qu'elle a apportée à sa mère afin d'assouvir sa vengeance. Salomé a inspiré de nombreuses œuvres littéraires et est apparue entre autres chez Oscar Wilde (la danse des sept voiles dans la pièce *Salomé*), Flaubert dans l'un des *Trois Contes*, Huysmans dans *À rebours*, chez Mallarmé dans le poème « Cantique de Saint Jean » évoquant la décapitation de Jean Baptiste.

¹²⁹ Lenne Gérard, *Erotisme et cinéma*. Op. cit., p 189.

¹³⁰ *A Fool There Was* est adapté d'une pièce jouée à Broadway, elle-même adaptée du poème *The Vampire* de Rudyard Kipling.

¹³¹ Il ne reste que très peu de films, la majorité d'entre eux ayant péri dans des incendies. Elle a repris certaines scènes de ses films lors de représentations, ciné-concerts. Elle met un terme à sa carrière cinématographique en 1926 en parodiant son image de vamp dans *Madame Mystery*.

Ce n'est que durant les années 1930 qu'on note un net virage puisque la garçonne est largement délaissée pour la femme voluptueuse. C'est la décennie du culte du corps, du glamour et de la femme fatale. La vraie femme, en effet, se définit par une plastique de rêve, de longs cheveux blond platine sans oublier sa répartie. Ce sont ces trois qualités qui propulsent Jean Harlow (1911-1937)¹³², surnommée *Platinum bomb*, au rang de star. Repérée par le producteur Howard Hughes, c'est en 1930 qu'elle obtient son premier rôle dans *Les Anges de l'enfer*, car selon les rumeurs, l'actrice initialement prévue pour ce rôle était une actrice de muet dont la voix ne convenait pas. La même année, de l'autre côté de l'atlantique, Josef von Sternberg fait connaître Marlene Dietrich (1901-1992)¹³³ avec *l'Ange Bleu*, qui est aussi le premier film parlant du cinéma allemand. Toutes deux deviennent des actrices renommées et figurent avant tout, parmi les premiers sex symbols. Mae West (1893-1980) a été elle aussi une figure emblématique au même titre que Harlow et Dietrich mais s'est distinguée par ailleurs par ses talents divers et sa longévité. Elle constitue un modèle d'émancipation et d'indépendance pour les femmes artistes qui ont suivi à travers ses choix artistiques à la fois acclamés et décriés, son indéniable sex-appeal et sa répartie. En 1926, sa première pièce, qu'elle a elle-même écrite et audacieusement intitulée *Sex*, lui a valu de passer 10 jours en prison. Elle n'aurait pas pu souhaiter meilleure publicité si bien qu'elle présente l'année suivante *The Drag*, une autre

¹³² Jean Harlow commence avec de petits rôles (dont quelques apparitions dans les films de Laurel et Hardy) pour faire plaisir à sa mère qui rêvait de devenir actrice. En 1927, elle divorce de Charles McGrew qu'elle a épousé deux ans plus tôt à l'âge de seize ans. Elle deviendra une actrice reconnue (*Dinner at Eight*, George Cukor [1933], *Red Dust*, Victor Fleming [1932], *Reckless*, Victor Fleming [1935], *Riffraff* (J. Walter Ruben, 1936). Des parents envahissants et profiteurs, une santé fragile et une vie privée tristement désastreuse auront raison d'elle puisqu'elle s'éteindra à l'âge de vingt-six ans.

¹³³ Opposée au régime nazi, Marlene Dietrich devient citoyenne américaine en 1937. Pendant la guerre, elle s'engage dans l'armée américaine et chante pour les troupes alliées. Après la guerre, elle retrouve Jean Gabin qu'elle devait épouser mais elle refusera, ce qui constituera l'un de ses plus grands regrets. Alors que sa carrière d'actrice peine à reprendre, elle décide de monter des spectacles de cabaret qu'elle présente dans le monde y compris dans son pays natal qui lui réserve un accueil mitigé pour avoir abandonné son pays. On la verra dans *Stage Fright* (Hitchcock, 1950) ou *Rancho Notorious* (Lang, 1952). Victime du Maccarthysme, elle a figuré sur la liste noire du cinéma américain.

de ses créations, abordant l'homosexualité. Elle s'illustre principalement dans le genre vaudeville. Elle décroche un petit contrat à la Paramount dans *Night After Night*, mélodrame dans lequel elle avait un petit rôle qu'elle a réécrit à sa guise. La pièce *Diamond Lil* qui a connu quelques années plus tôt un succès populaire sans être salué par la critique, est reprise et modifiée ainsi que son titre qui devient *I'm No Angel* (1933). Elle partage l'affiche avec Cary Grant qui y tient son premier grand rôle. Elle crée un spectacle à Las Vegas qui la consacre en tant qu'artiste complète. Durant sa carrière, elle se heurte continuellement aux censeurs qu'elle réussit à duper durant un certain temps en insérant volontairement des images qu'elle savait inacceptables pour détourner leur attention de celles qu'elle voulait réellement garder. Elle disparaît du grand écran pendant presque trente ans puis revient dans *Myra Breckinridge* (1970) et *Sextette* (1978). C'est seulement une fois la révolution sexuelle passée qu'on a redécouvert son parcours et pris conscience à quel point elle était en avance sur son temps.

C'est la femme séductrice et aguichante qui triomphe dans les années 30 et le septième art illustre parfaitement cette tendance à travers la dynamique de la femme et du pantin (qui n'a jamais quitté le grand écran). L'homme se laisse séduire (malgré lui?) à ses dépens. Dans *L'Ange bleu*, le professeur Emmanuel Rath tombe sous le charme de Lola-Lola et abandonne tout pour la suivre et dans *Loulou*, la jeune femme entraîne dans une descente aux enfers les hommes qui s'approchent d'elle, en particulier le Dr Schon. Cette même dynamique a eu son heure de gloire en France également où la vamp a été personnalisée au cinéma par plusieurs grandes actrices aux vies personnelles parfois mouvementées qui se sont essayées dans des registres différents mais n'ont pas toujours réussi à se démarquer du rôle de femme perverse et destructrice qui leur collait à la peau : Ginette

Leclerc (1912-1992)¹³⁴, qui a aussi fait parler d'elle pour ses prises de positions et ses actions en temps de guerre, Viviane Romance (1912-1991)¹³⁵, artiste aux talents multiples et à la longue carrière cinématographique, Martine Carol (1920-1967)¹³⁶, Cécile Aubry (1928-2010)¹³⁷, Françoise Arnoul (1931-), qu'on a souvent comparé à Brigitte Bardot alors qu'elle s'en est défendu toute sa carrière, est peut être la seule qui a su alterné les rôles plus légers et innocents (*French cancan*, Renoir [1954]), avec les rôles de garces comme dans *L'Épave* (Rozier, 1949), *La rage au corps* (Habib, 1954), *Sait-on jamais...* (Vadim, 1957), *La Chatte* (Decouin, 1958).

Les femmes sont à l'aise avec leur corps et leur féminité. Elles pensent et façonnent leur image de manière à se mettre en scène publiquement et surtout à mettre en avant leur sexualité. Au début des années 40, aux États-Unis, on utilise désormais le terme *pin-up*¹³⁸ (qui se prolongera une décennie plus tard par les débuts d'une nouvelle icône correspondant aux idéaux de l'époque : Barbie) pour désigner ce phénomène qui existe depuis plusieurs décennies déjà mais continue à s'amplifier. La société contribue à cette hypersexualisation du corps féminin tout en la subissant. Quelques années plus tard, ce n'est plus un seul modèle auquel toutes les femmes veulent ressembler mais les opinions

¹³⁴ Elle a beaucoup tourné avant de rencontrer Marcel Pagnol qui lui offre son premier grand rôle dans *La femme du boulanger* (Marcel Pagnol, 1938). Elle est également apparue dans *Le Corbeau* (Henri-George Clouzot, 1943). Elle a tenu un cabaret pronazi, ce qui lui vaudra un an de prison à la Libération.

¹³⁵ Danseuse au Moulin Rouge, chanteuse d'opérettes, comédienne au théâtre de boulevard et Miss Paris, Viviane Romance a notamment tourné dans *La belle équipe* (Julien Duvivier, 1936) où elle détruit l'amitié entre Jean Gabin et Charles Vanel. Elle a également été scénariste et productrice (*Maya*, Raymond Bernard, 1949).

¹³⁶ Elle est apparue dans *Miroir* (Raymond Lamy, 1947), *Les amants de Vérone* (André Cayatte, 1949), *Caroline chérie* adapté des romans de Cécil Saint-Laurent (Richard Pottier, 1951). Elle a été mariée quatre fois, dont avec le cinéaste Christian Jaque qui lui taille des rôles sur mesure.

¹³⁷ On se souvient d'elle notamment dans *Manon* (Henri-George Clouzot, 1949) mais elle a eu une courte carrière cinématographique et s'est ensuite consacrée à la littérature de jeunesse.

¹³⁸ La *Gibson girl* (créée par l'illustrateur Charles Dana Gibson) l'ancêtre de la pin-up, née à la fin du XIXe / début du XXe siècle. Femme aux formes avantageuses et à la taille de guêpe, aux cheveux relevés en chignon dégageant le cou. Désignant une femme qui s'assume, qui fait des études, qui choisit l'homme qu'elle désire, elle allie la confiance affirmée et la beauté captivante.

divergent. On mêle en effet la légèreté, l'élégance et le brin de naïveté à la beauté exubérante et au charme ravageur. On retrouve ces facettes chez la femme enfant (à l'image de *Lolita* de Stanley Kubrick en 1962 par exemple) que Gérard Lenne considère comme la parfaite combinaison de la femme idéale.

Le meilleur effet érotique repose sur le contraste : le caractère de la vamp sous les traits de l'ingénue, la perversité mêlée à la candeur. C'est naturellement le coup d'éclat de Carroll Baker dirigée par Kazan dans *Baby Doll* (1956). Un visage d'enfant et un corps de femme, telle est l'idéale alliance, dont Marilyn Monroe¹³⁹, Brigitte Bardot ou Jane Birkin ont assumé la tradition¹⁴⁰.

3.2.3 La femme aux multiples facettes : l'exemple de Brigitte Bardot

Le mythe BB (1934-)¹⁴¹ traverse les années 1950 en faisant de l'ombre à de nombreuses actrices, en faisant tomber les hommes à ses pieds et en faisant s'indigner les bien-pensants : garce et naïve à la fois, insolente et aimante, au corps de rêve et à la moue enfantine, séductrice et gamine, rebelle et soumise. Personnalité contrastée véhiculant une

¹³⁹ Marilyn Monroe (1926-1962) tourne avec et auprès des plus grands : *Ève* aux côtés de Bette Davis (Joseph Mankiewicz, 1950). Elle joue avec Cary Grant et Ginger Rogers (*Monkey Business*, Howard Hawks, 1952). Elle tourne avec Jane Russell (*Gentlemen Prefer Blondes*, Howard Hawks [1953] et *How to Marry a Millionaire*, Jean Negulesco [1953]). Malheureusement, elle n'entretient pas toujours les meilleurs rapports avec eux, ce qui lui porte préjudice. Grâce à une performance plus que convaincante dans *The Seven Year Itch* (Billy Wilder, 1955), elle devient plus crédible vis-à-vis des critiques. Malgré un tournage contraignant et éprouvant, *Some Like It Hot* (Billy Wilder, 1959) connaît un grand succès. Vulnérable, souffrant d'un manque d'assurance et malmenée par les médias (par exemple, des photos nues pour lesquelles elle a posé quelques années auparavant sont publiées en 1952 et font bien évidemment scandale), elle ne s'épanouira jamais pleinement ni dans sa carrière ni dans ses mariages : en 1954, elle épouse Joe DiMaggio mais ils divorcent quelques mois plus tard. Elle épouse Arthur Miller en 1956 et met fin à leur union en 1961. Le tournage de *Something's Got To Give* (George Cukor, débuté en 1962) s'interrompt après sa mort tragique.

¹⁴⁰ Lenne Gérard. *Erotisme et cinéma*. Op. cit., p 192.

¹⁴¹ Issue d'un milieu bourgeois, Bardot a eu une enfance et une adolescence difficile. Elle a rencontré et séduit Roger Vadim très jeune, mais ses parents lui ont interdit de l'épouser suite à quoi elle a fait une tentative de suicide en 1960. Parmi ses plus grands rôles, on peut citer : *Et Dieu... créa la femme* (Roger Vadim, 1956), *La Vérité* (Henri-George Clouzot, 1960), *La bride sur le cou* (Roger Vadim, 1961), *Vie privée* (Louis Malle, 1962), *Le repos du guerrier* (Roger Vadim, 1962), *Le mépris* (Jean-Luc Godard, 1962), *Viva Maria* (Louis Malle, 1965) aux côtés de Jeanne Moreau. Elle se lance également dans la chanson. On lui connaît bien sûr sa collaboration et idylle avec Serge Gainsbourg. En 1973, elle met un terme à sa carrière cinématographique afin de se consacrer entièrement à la défense des animaux.

image de la femme qui n'est plus unidimensionnelle mais complexe et complète, Ginette Vincendeau souligne le fait qu'elle a introduit une nouvelle forme de féminité :

Bardot undoubtedly ushered in a new femininity in 1950s France. Her spectacular looks, her insolent wit, her blatant promiscuous lifestyle and her outspokenness were unlike any other star of the time, in France or elsewhere. Yet, at the same time her appeal depended on 'old' values: on traditional myths of femininity and on the display of her body, though a body repackaged for the times: nude, more 'natural', on location, in colour and Cinemascope.¹⁴²

En dépit du fait qu'elle générât beaucoup d'animosité chez de nombreux français qui voyaient en elle une incarnation du Mal, elle a aussi symbolisé un certain idéal de la femme : le Brésil érige une statue à son effigie et elle accepte, en 1969, de prêter son visage au symbole de la France pour la nouvelle statue de la Marianne. Quoiqu'il en soit, elle suscite toujours passion et admiration car elle a su réconcilier une image de la femme plus traditionnelle avec une image plus moderne d'une femme libérée.

In the late 1950s and early 1960s, Bardot offered a contradictory yet real image of female emancipation, at a transitional moment on the histories of both French cinema and French women, between the post-war backlash which produced the 'evil bitch' and the sea-changes of the post-1968 period. Bardot's myth as a star both negotiated and concealed the tensions engendered by her 'old and new' femininity. Her unique combination of stunning looks, traditional femininity and iconoclastic power is the subject of her films, and the reason of her unending fascination.¹⁴³

C'est pourquoi Vincendeau la décrit comme, à tous points de vue, « a pivotal figure »¹⁴⁴ et Simone de Beauvoir dans son essai *Brigitte Bardot : the Lolita Syndrome* (1959) parle de « ambiguous nymph » aux airs de garçon manqué érotique (« erotic hoyden »). Elle n'est pas une femme aux mœurs légères, mais une femme libre, ce qui la rend d'autant plus intimidante et dangereuse.

¹⁴² Vincendeau Ginette. *Stars and Stardom in French Cinema*. « The old and the new: What Bardot meant to 1950s France », London: Bloomsbury, 2000, p 84.

¹⁴³ Vincendeau Ginette. *Stars and Stardom in French Cinema*. « The old and the new: What Bardot meant to 1950s France ». Op. cit., p 106.

¹⁴⁴ Vincendeau Ginette. *Stars and Stardom in French Cinema*. « The old and the new: What Bardot meant to 1950s France ». Op. cit., p 102.

Ignorance and inexperience can be remedied, but BB is not only unsophisticated but dangerously sincere. [...] BB is neither perverse nor rebellious nor immoral, and that is why morality does not have a chance with her. Good and evil are part of conventions to which she would not even think of bowing.¹⁴⁵

Bien évidemment en avance sur son temps, BB a marqué un tournant dans la représentation du corps et de la sexualité à l'écran de même qu'hors écran en affichant une irrésistible espièglerie avec un naturel déconcertant dénué de provocation à l'image de la scène durant laquelle elle remonte sa jupe face à Jean Gabin dans *En cas de malheur* (Autant-Lara, 1958), scène qui n'a d'ailleurs pas échappé aux censeurs.

En France, la liberté cinématographique révélée par la Nouvelle Vague a également initié une liberté morale personnalisée par les actrices et icônes de la décennie Jean Seberg (1938-1979), Bernadette Lafont (1938-2013), Jeanne Moreau (1928-) et Anna Karina (1940-). Quarante ans après les années folles et le look *flapper girl*, la silhouette féminine redevient géométrique. Les couturiers en vogue de l'époque sont André Courrèges et Pierre Cardin. L'un démocratise la mini jupe, l'autre remet au goût du jour le tailleur pantalon lancé par Coco Chanel.

Ce qui se dégage de ce survol c'est que malgré une évolution des mœurs décennie après décennie, les femmes, pas totalement mais majoritairement, ont longtemps été réduites à l'image unique que les hommes se faisaient d'elle, à travers ces divers types que nous avons décrits plus haut, alors qu'elles ne correspondent pas à un seul type, n'ont pas une seule mais diverses facettes qui composent leur individualité¹⁴⁶. Leur conscience

¹⁴⁵ De Beauvoir Simone. *Brigitte Bardot : the Lolita Syndrome*. London: Foursquare. 1962, p 22.

¹⁴⁶ Seule Greta Garbo (1905-1990) (et peut être Marlene Dietrich) a incarné avant l'heure cette personnalité complexe et pleine d'ambivalences. L'actrice d'origine suédoise à la personnalité énigmatique a eu une fulgurante carrière hollywoodienne malheureusement bien trop courte. Femme à la personnalité et au physique contrastés, introvertie mais star hollywoodienne, à la silhouette androgyne et au visage anguleux, mais possédant une expressivité et un magnétisme incontestables, elle était inclassable. Elle savait exprimer beaucoup avec presque rien. Un subtil mouvement de tête, un regard qui s'intensifie et elle se présentait sous un tout autre jour. Mais elle n'avait rien d'une femme fatale ou d'une vamp, d'ailleurs elle se voyait

corporelle et leurs convictions ont alors pris la forme d'une révolution sexuelle et d'une vague féministe, incontournable et essentielle bien qu'insuffisante. Elles ont progressivement pris conscience de leur force, de leur droit et devoir de lutter pour une égalité des droits. Suite à une première vague féministe dont les revendications sociopolitiques portaient sur le droit au travail, le droit à l'éducation et le droit de vote, la deuxième vague touche plus spécifiquement au sexisme ainsi qu'au corps et au droit de chaque femme de contrôler le sien¹⁴⁷. C'est ainsi qu'est née la femme militante, à travers le MLF (Mouvement de Libération de la Femme) et le Women's Lib son équivalent anglo-saxon, qui a contribué à une représentation du plus en plus politisée du corps. Ainsi la construction de l'identité sexuelle repose sur la liberté de choix (à travers la façon dont on présente son corps, à travers le choix d'une sexualité libre et à travers le contrôle de son intimité) et sur la place dans une société à large domination masculine.

Les plus grand cinéastes hommes ont eu et ont toujours leurs égéries : Isabelle Huppert pour Claude Chabrol, Anna Karina pour Jean-Luc Godard, Brigitte Bardot pour Roger Vadim, Anouk Grinberg pour Bertrand Blier, ou encore de nos jours Victoria Abril et Penelope Cruz pour Pedro Almodovar ou Ludivine Sagnier pour François Ozon. Outre atlantique, Ingrid Bergman et Grace Kelly pour Alfred Hitchcock, Helena Bonham Carter pour Tim Burton, Uma Thurman pour Quentin Tarantino. Il ne faut toutefois pas oublier

davantage comme un homme que comme une femme (ce qu'elle a fait dans *Queen Christina* (Mamoulian, 1933), ce qui la rendait d'autant plus mystérieuse. Elle a brillamment effectué la transition du muet au parlant, *Anna Christie* (1930), *Camille* (1937) et s'est même essayée au registre comique dans *Ninotchka* (1939). Créature asexuée, beauté atemporelle qui a quitté Hollywood à l'âge de 36 ans, lui confèrent une dimension mythique que Roland Barthes a développée dans son essai « le visage de Garbo » (*Mythologies*, 1957).

¹⁴⁷ Quelques grandes victoires pour les droits des femmes : la première journée de la femme (1910), le droit de vote (1944), la loi sur l'égalité des salaires (1972), ainsi que la légalisation de la contraception (1967) et la légalisation de l'avortement (1975) symbolisant cette réappropriation du corps.

l'homme dont l'identité sexuelle a également largement évolué en se construisant décennie après décennie.

3.3 La représentation du corps sexué masculin

3.3.1 L'homme objet

Malgré son caractère minoritaire, l'homme-objet au cinéma est présent. Du séducteur efféminé au dur à cuire en passant par l'homme sensible, ses facettes sont multiples. Rudolf Valentino (1895-1926) arrive aux États-Unis en 1913. Son rôle dans *Le Cheik* (George Melford, 1921) l'a propulsé au rang de star et de sex-symbol. Ses origines italiennes, son charme exotique et son look de dandy lui ont valu le surnom de *Latin Lover*. Valentino, dont le physique ne correspondait en rien à celui de l'américain moyen, apparaissait régulièrement maquillé dans ses films, à tel point qu'on l'a accusé de féminiser l'image de l'homme. Johnny Weissmuller (1904-1984), lui, a dénudé le corps masculin sans complexes, mais en a donné beaucoup à la gent masculine. Nageur mondialement reconnu et quintuple champion olympique qui s'est sculpté une musculature de rêve, il a commencé sa carrière cinématographique après avoir voyagé comme mannequin. Interprète de Jungle Jim et en particulier de Tarzan de 1932 à 1948 (*Tarzan l'homme singe*, W.S. Van Dyke [1932], *Tarzan et sa compagne*, Cedric Gibbons, Jack Conway [1934]), son costume ne diffère que très peu de son attirail quotidien mais a un impact majeur sur le grand écran. C'est désormais au tour de l'homme de se dénuder et aux femmes de l'admirer. C'est surtout la performance de Marlon Brando (1924-2004) dans *Un tramway nommé Désir* (Elia Kazan, 1951) qui a changé l'image de l'homme viril

et rebelle à jamais. Il n'a pas été le premier homme-objet mais c'est grâce à lui que s'est dessinée une tendance et qu'on a commencé à parler de l'homme comme tel. Voici comment Blanche décrit dans la pièce de théâtre cette virilité quasi-animale qui se dégage de lui : « He acts like an animal, has animal habits! Eats like one, moves like one, talks like one! Yes, there's something ape-like about him... »¹⁴⁸. Les femmes les admirent et les hommes veulent leur ressembler. En plus de ses remarquables qualités d'acteur, il s'est, par sa présence corporelle et ce côté rustre, imposé comme un sex-symbol si bien qu'il a grandement influencé les générations futures en matière de critères de beauté. La plupart des rôles qu'on lui offre lui permettent d'exploiter pleinement cette image de rebelle comme dans *L'équipée sauvage* (Benedek, 1953), *Viva Zapata !* (Kazan, 1952), *Sur les quais* (Kazan, 1954), *Le Bal des maudits* (Dmytryk, 1957), *Les révoltés du Bounty* (Milestone, 1962). Des durs à cuire, on passe aux SYM, les *sensitive young men* tels Montgomery Clift (1920-1966) ou James Dean (1931-1955). Pour la première fois en effet, l'homme n'avait pas à cacher sa vulnérabilité ou ses sentiments et laissait dévoiler une masculinité sans précédent (par exemple Jim Stark, le personnage joué par Dean dans *La Fureur de vivre*, Ray [1956]).

Une personnalité contrastée, une individualité tourmentée, une masculinité ambivalente ; ces multiples facettes symbolisent le fait qu'il était lui-même en pleine quête identitaire et à la recherche de sa propre masculinité. C'est aussi en cela qu'il représentait le symbole de toute une génération pleine de désillusions, à la recherche d'une sexualité épanouie et non imposée par ce qui est supposément conforme. C'est ainsi qu'ont vu le jour d'autres films reflétant cette quête comme en 1967, parallèlement à une révolution sexuelle naissante, Brando joue un officier de l'armée cachant son homosexualité dans *Reflets*

¹⁴⁸ *Un tramway nommé désir* (Tennessee Williams, 1947).

dans un œil d'or, (John Huston [1967], adapté d'un roman de Carson McCullers de 1941). Notons que cette ambiguïté sexuelle a commencé à apparaître nettement sur les écrans, qui plus est chez les icônes que nous venons de citer. Brando n'a pas caché sa bisexualité tandis que Valentino, Clift ou Dean, même s'ils n'en ont jamais eux-mêmes parlé, au vu des biographies et entretiens accordés par leurs amis et proches, tout porte à croire qu'ils ont, eux aussi, eu des relations homosexuelles. Mais l'important n'est pas de déterminer la nature de ces relations. Il semblerait que le fait que ces ambivalences tant psychologiques, que sociales, physiques ou sexuelles, deviennent plus perceptibles et moins marginalisées, sont un premier pas vers une dédramatisation de l'homosexualité ou de la bisexualité (qui ont toujours existé mais ont été plus ou moins refoulées) et ne marque que le début d'une longue bataille d'acceptation et d'égalité des droits. À l'heure où la censure s'essouffle et peine à maintenir ses contraintes, il n'y a plus de type dominant ni de modèle unique de beauté ou de sexualité mais une multitude. La censure aurait-elle contribué à l'élaboration de ces types ? Quand la censure n'est plus en mesure d'interdire et qu'elle est réduite à suggérer ou déconseiller certains films à certains publics, c'est là où l'on se détache des types car ils ne sont plus nécessaires à la construction identitaire ou sexuelle qui pourra se faire désormais, plus librement. Les années 80¹⁴⁹ symbolisent ce renouveau tout en contrastes se reflétant sur le grand écran comme le soulignent Jullier et Leveratto :

¹⁴⁹ Nous pouvons par ailleurs mentionner le *metrosexual*, né durant les années 90 qui désigne une partie de la population masculine citadine qui prend particulièrement soin de son apparence physique (vêtements, produits cosmétiques, accessoires divers, condition physique) et qui est à la fois très au fait des événements culturels. Bien qu'il semble adopter des stéréotypes homosexuels, le métrosexuel n'est associé à aucune préférence sexuelle. Le *lumbersexual* a fait son apparition la décennie suivante et renvoie au métrosexuel qui cultive un intérêt pour la nature et le côté bûcheron dont il adopte partiellement le look qui doit avant tout rester soigné : il possède une barbe mais bien entretenue, une chemise à carreaux mais bien taillée, afin de mettre en avant une certaine virilité.

L'ère Reagan vit revenir des hommes à la masculinité agressive, auxquels les « nouveaux hommes » [et leur couffin] se mêlèrent bientôt. L'opposition n'est pas si profonde qu'elle en a l'air entre Sylvester Stallone tirant à la mitrailleuse et André Dussolier changeant la couche de bébé.¹⁵⁰

Grâce aux types, les censeurs ont pu apposer une étiquette, ce qui leur a permis de catégoriser et donc de faciliter la surveillance et la sanction. Mais n'oublions pas les conséquences indésirables (du point de vue des censeurs, bien entendu) car en érigeant des barrières et en nommant les tabous, la censure a contribué à la dimension érotique des films. Le simple fait d'imposer des limites incite à les franchir. L'érotisme naît de ce désir de transgression pour revenir aux propos de Gérard Lenne que nous avons cité en début de chapitre. Les types sont ainsi nécessaires à l'évolution des mœurs et représentent à la fois un obstacle à la construction d'une identité sexuelle.

3.3.2 L'évolution du male gaze : l'exemple d'Alain Delon

Revenons brièvement sur la publication de «Visual Pleasure and Narrative Cinema» de Laura Mulvey en 1975 qui a été un article charnière pour les théories sur le cinéma puisqu'il constitue encore un outil critique majeur de nos jours. Elle y a introduit le concept de *male gaze* selon lequel les films nous sont présentés selon la perspective unique d'un homme hétérosexuel pour un homme hétérosexuel. Tandis que la caméra épouse amoureusement les silhouettes féminines, elle nous impose un plaisir visuel unique et relègue les femmes au statut d'objet si bien que celui qui regarde a un ascendant sur l'objet de son regard. En décrivant la dynamique de l'homme actif et de la femme passive, unique objet du désir et soumise au triple regard masculin (celui du personnage, du spectateur et du cinéaste), Mulvey a, à l'époque, théorisé le fonctionnement patriarcal

¹⁵⁰ Jullier Laurent ; Leveratto Jean-Marc. *Les hommes objets au cinéma*. Paris: Armand Colin, 2009, p 84.

du cinéma. Mentionnons toutefois qu'elle a nuancé son approche quelques années plus tard en réponse aux nombreuses critiques qui lui reprochaient sa vision, en effet trop réductrice, qui excluait notamment le *female gaze* de la femme spectatrice. Dans "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946)" (1981), Mulvey reconsidère sa vision de la femme spectatrice. Elle explique que celle-ci peut à la fois s'identifier à la femme comme objet de désir ou au héros masculin. À travers cette capacité à osciller dans le processus d'identification ("internal oscillation of desire"), Mulvey considère qu'une forme de travestissement s'opère.

Claire Denis et François Ozon s'inscrivent dans la complexité de la théorie développée par Mulvey. Denis ne se contente pas de proposer un cinéma 'de la femme' par une femme. Sa caméra « ose poser le corps masculin comme objet de désir, [elle] reconnaît au sujet désirant – qu'il soit féminin ou masculin – son pouvoir d'objectivation au corps masculin, sa mainmise sur lui »¹⁵¹. Bien que les relations et couples hétérosexuels fassent partie de son univers, l'homosexualité constitue une véritable signature dans l'œuvre d'Ozon. Il propose avec *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*, par exemple, adapté d'une pièce de Rainer Werner Fassbinder, un film surprenant sur les aléas de la vie de couple et nous fait partager le quotidien de Léopold, quinquagénaire à l'irrépressible désir de séduire, et Franz, un jeune homme de trente ans son cadet. Il ne filme pas un couple homosexuel, mais un couple comme les autres mettant ainsi un point d'honneur à ce que tout corps soit objet de désir. Aujourd'hui, on ne se contente plus du *male gaze* archi-conventionnel sur le corps féminin.

¹⁵¹ Brault Pascale-Anne. « Claire Denis et le corps à corps masculin dans *Beau Travail* ». *The French Review*, vol. 78, no. 2, décembre 2004, p 293.

Il est intéressant de souligner le fait que l'année où Laura Mulvey a théorisé le *male gaze* (qui pourtant existait depuis déjà bien longtemps) coïncide avec l'année où la censure a été levée en France. Ainsi, le *male gaze*, au même titre que les canons de beauté que nous avons précédemment décrits, vont inévitablement être remis en question de la même façon que la censure a imposé des contraintes qui vont, elles aussi, inévitablement être transgressées. Ce processus passe par une négation des canons de beauté et des types unidimensionnels tels qu'ils existaient dans le passé pour privilégier des individualités complexes aux multiples facettes.

Alain Delon est sans aucun doute le meilleur exemple car il incarne à lui seul l'homme-objet à la fois séducteur et vulnérable, possédant parallèlement une forte masculinité et une grâce féline, un « visage de jeune voyou arriviste, mais encore empreint de candeur enfantine » comme le souligne le critique Michel Cieutat. Souvent caricaturé pour son égo démesuré, il a néanmoins fait ses preuves et demeure l'un des plus grands acteurs du cinéma français, de la même carrure que Jean Gabin. Il symbolise les mêmes paradoxes, joue sur les mêmes ambivalences que son alter ego féminine, Brigitte Bardot, à qui on l'a si souvent comparé. Michel Cieutat met également en avant la présence corporelle unique de Delon, une démarche nonchalante mais contrôlée, une parfaite maîtrise de l'espace qu'il occupe, démontrant beaucoup d'élégance dans ses mouvements et d'agilité dans la façon dont il manipule les objets. N'oublions pas pour finir la complexité de son regard, capable d'exprimer toute une gamme d'émotions à la fois,

un regard ambivalent dont il jouera beaucoup par la suite, tantôt scrutant son partenaire par en dessous ou de côté, plus ou moins maléfique (*Plein Soleil*, René Clément, 1960), tantôt le contemplant directement avec douceur et tendresse (Romy Schneider dans *La Piscine*, Jacques Deray, 1968), reconnaissance et amitié (Jean Gabin dans *Deux Hommes dans la ville*, José Giovanni, 1973).¹⁵²

¹⁵² Cieutat Michel. « Alain Delon : la star aux trois visages ». *Positif*, no. 617-618, juillet-août 2012, p 42.

À la fois « battant, battu et bateleur »¹⁵³, Delon est un acteur complet. Il a en effet endossé des rôles qui se caractérisent par une forte personnalité et une grande détermination dans *Le guépard* (Visconti, 1963), *Un flic* (Melville, 1972), *L'homme pressé* (Molinaro, 1977), *L'Insoumis* (Cavalier, 1964). Mais il a aussi accepté d'incarner la sensibilité et la fragilité propre à la victime comme dans *Rocco et ses frères* (Visconti, 1960), *Le samouraï* (Melville, 1967), *Notre histoire* (Blier, 1984). Enfin, il a su aborder le registre de la comédie, même si son public n'a pas été conquis, comme dans *Quelle joie de vivre* (Clément, 1961), *L'Éclipse* (Antonioni, 1962), ou encore *Astérix aux jeux Olympiques* (Langmann et Forestier, 2008) où il s'est parodié en incarnant Jules César.

La négation des canons de beauté s'observe par ailleurs avec le type du *beau-laid*. L'acteur qui n'est pas beau a l'avantage d'avoir une *gueule*. Nombreux sont ceux qui devaient ou doivent encore leur succès phénoménal grâce à leur gueule, un *je-ne-sais-quoi* pour reprendre l'expression si souvent utilisée par les anglo-saxons : Jean Gabin (1904-1976), Jean-Paul Belmondo (1933-), Gérard Depardieu (1948-), Serge Gainsbourg (1928-1991) ou plus récemment Vincent Cassel (1966-) pour ne citer qu'eux. On sait par exemple que Claire Denis s'entoure d'une famille d'acteurs qu'elle ne choisit non pas pour répondre à des canons classiques de beauté mais car ils dégagent une présence, une force, une fragilité, une capacité à véhiculer des émotions qu'elle ne trouve chez personne d'autre.

Cette déconstruction, on la retrouve même chez Marcel Carné par exemple qui, bien avant la publication de cette théorie, a dérouté le spectateur dans son utilisation du regard dans la mesure où il nous a proposé des schémas non-conventionnels, comme il l'a fait

¹⁵³ Cieutat Michel, « Alain Delon : la star aux trois visages ». Op. cit., p 43.

avec l'actrice Arletty par exemple. En effet, dans la première scène des *Enfants du paradis* durant laquelle le spectateur découvre l'effervescence du boulevard du crime et ses nombreux artistes de rue, Carné nous emmène sous une tente dont le gardien nous promet d'y découvrir « la vérité ». On y trouve Garance se regardant fixement dans un miroir, nue dans une baignoire mais sans rien exposer. Les hommes se précipitent mais ne voient rien. Garance détourne le regard que les hommes posaient sur elle par l'intermédiaire du miroir qu'elle tient comme l'explique David Aldstadt :

Carné denies viewers this pleasure as the mise en scène suggests a deconstruction of Arletty's "to-be-looked-at-ness" (to borrow Mulvey's neologism). In the tent scene, as Arletty/Garance – icon of the cinema and avatar of the Truth – spins around, she projects her own gaze, through the mirror, onto the male viewers in the tent and, by extension, onto the viewers in the movie theater. With this arrangement, still another mirror, the water line in the tank, cuts off the expected pleasure of viewing a nude human form. Trying to see a little more of the Truth, viewers meet their own gazes reflected in the water and the mirror.¹⁵⁴

Dans une autre scène pendant laquelle Baptiste raccompagne Garance, Marcel Carné utilise la technique du champ/contrechamp dans sa façon de décrire une romance naissante entre les deux personnages. Alors que la convention cinématographique impliquerait un gros plan sur Garance, Carné montre un Baptiste affaibli par l'amour et une Garance qui contrôle et au moment où elle initie le baiser, c'est lui qu'on voit. À travers cette expression non conventionnelle du désir, Carné inverse les rôles entre celui qui regarde et celui qui est regardé.

Pour revenir aux cinéastes qui font l'objet de cette étude, nous dirons que Denis n'utilise pas de types, elle n'appose pas d'étiquettes et refuse toute catégorisation ou appartenance à une mode. C'est ainsi qu'elle se constitue une famille d'acteurs, répondant rarement aux canons de beauté, dont elle va exploiter les différentes facettes, jouer avec leur palette

¹⁵⁴ Aldstadt David. « Arletty, star image, and the return of the gaze: gazing back from Marcel Carné's *Les enfants du paradis* ». West Virginia Philological Papers, vol. 48, 2001, p 68.

d'expressions pour proposer des images tour à tour touchantes, séduisantes, déroutantes jusqu'à être menaçantes mais toujours saisissantes de vérité. Elle choisit parfois des acteurs réduits à des rôles qui lui semblent incomplet ou injustes et leur offre un rôle à contre-emploi ou sans précédent (Christophe Lambert dans *White material*, Béatrice Dalle dans *Trouble Everyday*, Valérie Lemercier dans *Vendredi soir*) non pas dans le but de sortir des sentiers battus mais car elle se laisse guider par son instinct sans porter aucun jugement sur leurs actions, leurs choix, leur façon d'être. Ozon ne refuse pas les types, il les utilise dans certains de ses films mais pas comme tel, c'est-à-dire qu'il en joue, les tourne en dérision, exploite leurs qualités et leurs travers pour en tirer ce qu'il y a de comique ou de tragique (*Huit femmes* ou *Sitcom* par exemple) en mélangeant également les registres. Enfin, tous deux contribuent à élargir les perspectives du cinéma et explorent le regard érotique d'un corps situé sur les autres corps sexués et ses rapports avec les autres : les rapports au sein d'un couple, les rapports frères-sœurs, parents-enfants, mais aussi entre inconnus : des rapports affectifs ou amoureux, mais aussi conflictuels, révélateurs d'animosité et d'atrocité. Leurs choix cinématographiques ne sont pas dictés par les conventions, mais par le désir de filmer des corps dans tous leurs états, authentiques et c'est cette vérité qui les rend beaux et proches du spectateur.

Chapitre 4. Saisir le corps entre mutité et trop plein de sens

Nous aborderons dans ce chapitre les éléments principaux qui vont définir le culte du corps : les dimensions sacrée et contemplative et comment elles se traduisent sur le grand écran. Nous sommes conscients de la multitude d'interprétations de la sacralisation du corps. Nous nous arrêterons sur la vision bataillienne du corps et d'une orientation de la sacralisation vers la transgression, car elle se situe dans la continuité de notre réflexion sur la censure et la transgression des tabous liés au corps, à sa représentation, à la sexualité. Cela dit, nous nous intéresserons principalement à l'utilisation plus générique du sacré, à savoir le culte du corps. Notre survol de la censure nous a permis de voir l'acceptation du corps et l'évolution de sa représentation sur le grand écran. Ce chapitre se focalisera dans un premier temps sur le corps esthétique et la mise en valeur de sa beauté, puis sur le corps communicant, porteur de sens et enfin sur le corps perceptif au sens phénoménologique du terme. Le culte du corps se manifeste par la représentation de sa beauté, une beauté libérée de tous carcans ou étiquettes et surtout sans fard. C'est pourquoi nous nous arrêterons sur la nudité qui apparaît dans les rapports amoureux, passionnels, conflictuels (*vendredi soir*, *Sous le sable*, *Swimming pool*, *Gouttes d'eau*) ou violents (*Trouble Everyday*, *Sitcom*, *Les Salauds*, *Les amants criminels*, *White Material*) et contribue à la création d'un univers intime (le cinéma intime de Prédal). Le cinéma étant avant tout un art visuel, nous verrons dans quelle mesure les informations, le déroulement de l'intrigue, les relations entre personnages sont montrés plutôt qu'énoncés. Le corps, qu'il soit *en* mouvement (gestes et déplacements traduisant marques

d'affection, jeux de séduction, peur ou rivalité) ou *sans* mouvement (la présence corporelle, l'expressivité du visage), pour reprendre les formules utilisées dans le premier chapitre, est porteur de sens. Cet unique statut donné au corps favorise ainsi un cinéma des sens qui mobilise le corps tout entier, celui de l'acteur aussi bien que celui du spectateur. La volonté de Denis et d'Ozon, comme nous l'avons déterminé dans l'introduction, est de responsabiliser le spectateur afin que le film ne soit pas fait pour être une simple « promenade des yeux, mais pour y pénétrer, y être absorbé tout entier »¹⁵⁵ pour reprendre les propos de Robert Bresson. Ce cinéma se caractérise par un univers intimiste, une dimension parfois autobiographique, offrant au spectateur une expérience cinématographique unique. Nous déterminerons ainsi que l'expérience des sens est telle que le spectateur la perçoit et la reproduit. La sensation peut se traduire à l'écran par une cinématographie dépouillée, mais où rien n'est laissé au hasard, ou encore par un film construit sur une démarche intuitive comme celle de Robert Bresson, pour qui l'instinct a un rôle primordial dans la mise en scène de la corporalité.

4.1 Vouer un culte au corps

Les approches et les symbolismes liés au corps sont nombreux, surtout lorsqu'il s'agit d'étudier la place unique qu'il occupe dans les arts en général. Nous avons choisi d'interpréter ce statut privilégié comme une sacralisation du corps. Cette sacralisation revêt plusieurs dimensions : la dimension religieuse, à laquelle nous ne nous référerons pas, la dimension bataillienne, qui oriente la sacralisation vers la transgression, que nous survolerons, et enfin sa dimension d'ordre général, à savoir le corps comme objet de

¹⁵⁵ Bresson Robert. *Notes sur le cinématographe*, Op. cit., p 95.

contemplation, à laquelle nous nous intéressons plus particulièrement. Il nous faut considérer la vision de George Bataille étant donné notre bref historique de la censure et de son impact sur le septième art.

4.1.1 Quelques observations sur George Bataille

Selon Bataille, le monde profane est celui des interdits et le monde sacré celui des transgressions. Le sacré est par ailleurs intimement lié à l'érotisme dont Bataille distingue trois formes : l'érotisme des corps, l'érotisme des cœurs et l'érotisme sacré, ce dernier étant le plus complexe et obscur. Il considère également que nous sommes des êtres discontinus, avec « la nostalgie de la continuité perdue ». L'existence discontinue étant « un état fermé », la mise à nu « ouvre [les êtres] à la continuité ». La mise à nu serait une forme de dépossession, d'abandon. Catherine Breillat considère l'érotisme comme une forme d'abandon également puisqu'elle le définit comme « le désir d'aller vers l'autre pour qu'il se révèle à vous »¹⁵⁶. Quand on crée une relation érotique, on crée de l'intimité. Or, créer l'intimité, c'est « créer le secret et non la connaissance ». On révèle le territoire du secret, du mystère. Explorer ce territoire inconnu et secret qu'est l'autre est un don de l'intimité qu'on fait à l'autre, non pas de la connaissance. Ainsi, la transgression pour Breillat est essentielle dans la mesure où « le tabou c'est un passage. Passer du trivialement obscène vers le corps amoureux est ravissement, le corps est dans le ravissement, le sacré, dans le non-obscène »¹⁵⁷. La transgression est sacrée, elle « lève l'interdit sans le supprimer »¹⁵⁸, et le corps est son principal instrument. Ce qui nous

¹⁵⁶ Fiszer-Guinard Christine. « Un entretien avec Catherine Breillat: L'opacité absolue de l'intimité ». Op. cit., p 5.

¹⁵⁷ Clouzot Claire. *Catherine Breillat : indécence et pureté*. Op. cit., p 178.

¹⁵⁸ Bataille George. *L'érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957, p 42.

intéresse dans la vision de Bataille et qui est pertinent pour notre étude est le fait que la transgression et la mise à nu de l'individu sont nécessaires afin de sortir de l'état fermé auquel nous sommes condamnés et d'aspirer à la continuité de l'être. Nous ne pouvons ainsi passer sa pensée sous silence tant elle se prête à nos cinéastes.

4.1.2 Aisance et raideur corporelles

Par sacralisation, nous entendons aussi et surtout un engouement pour le corps qui devient un objet de contemplation, de vénération, instrument indiscutable de l'authenticité et de la pureté. « Le corps est un vêtement sacré », écrit la chorégraphe Martha Graham, « c'est le premier et le dernier vêtement, celui avec lequel on pénètre dans la vie, avec lequel on la quitte. Il faut le traiter avec respect, avec joie, et aussi avec crainte. Mais toujours il faut lui rendre grâces »¹⁵⁹. Denis et Ozon mettent tout d'abord en avant l'aisance corporelle des corps qu'ils mettent en scène et qu'ils mettent en opposition avec l'absence de celle-ci. Dans *Nénette et Boni*, le langage corporel de l'un et de l'autre montre à quel point le frère est à l'aise avec son corps, sa nudité, sa sexualité, contrairement à la sœur cadette qui, à l'image de beaucoup d'autres adolescentes, et enceinte à un si jeune âge de surcroît, cache son corps sous des vêtements trop larges, refuse ce corps qui porte la vie. On observe la même raideur corporelle chez Franz avant de tomber sous le charme de Léopold dans *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*, chez Nicolas Marthouret avant de faire son *coming out* dans *Sitcom*, ou encore chez Augustine, la vieille fille inabordable et hautaine qui observe jalousement la voluptueuse Pierrette et cherche des conseils de séduction auprès de Louise, la femme de chambre libertine (*Huit*

¹⁵⁹ Graham Martha. *Mémoire de la danse* [*Blood Memory*, traduit par Christine Le Bœuf]. Arles: Actes Sud, 1992, p 14.

femmes). La romancière Sarah Morton de *Swimming pool* cache elle aussi son corps sous des vêtements amples, elle se prive d’amusement, d’alcool, de bonne nourriture et s’impose des règles très strictes, tandis que la jeune et pétillante Julie à la nudité décomplexée profite de tout ce que la vie lui offre et bouleverse naturellement le quotidien de Sarah. Mais c’est grâce à elle que l’écrivaine va retrouver l’inspiration. Ozon a volontairement confronté ces deux personnalités que tout oppose mais dont l’antagonisme va progressivement s’estomper. Dans *Vendredi soir*, l’incertitude de Laure se lit sur ses mouvements hésitants et tout en retenue après avoir rencontré Jean. Chez elle, visiblement séduite et intriguée par sa personnalité énigmatique, la méfiance fait lentement place à l’abandon. Nénette et Boni se situent aux antipodes des principaux traits de l’adolescence : l’insouciance du frère mêlée à l’impertinence de l’adolescence tranche avec le comportement de sa sœur, dans le déni de son corps et qui tente désespérément de dissimuler sa grossesse, synonyme de honte. La perspective d’un enfant est réconfortante pour lui, effroyable et dégradante pour elle. On observe ainsi que le rapport de chacun à son propre corps se reflète dans ses rapports avec les autres et à l’évidence, leur manque de confiance ou la non-acceptation de leur corps, perceptible dans la raideur de leur maintien. Il apparaît ainsi clairement que le corps reflète la perception que l’on a de soi-même mais aussi véhicule l’image que l’on veut donner de soi. Cette dernière peut être altérée (ou pas) de diverses façons, volontairement (ou pas), voire façonnée en fonction des valeurs, de l’appartenance socioculturelle communiquées, mais aussi au gré des modes, des envies. Le corps fait figure de principal médium culturel de par son accessibilité, sa visibilité et sa malléabilité.

4.1.3 La dimension narcissique : vers un corps parfait

La perception commune selon laquelle la coquetterie, l'élégance et la beauté résultant d'efforts et de sacrifices a toujours été réservée uniquement aux femmes est non seulement fautive, mais aussi désormais révolue (en effet, durant les siècles précédents, le maquillage ou les toilettes sophistiquées étaient un marquage de classe sociale et non de genre). Les types cités et décrits dans notre chapitre précédent en sont un exemple manifeste. Plus récemment, bien que ces préoccupations aient traditionnellement été attribuées soit aux femmes, soit aux hommes homosexuels ou d'origine latine comme Rudolph Valentino, elles s'étendent progressivement à tous les hommes, à mesure que l'homme s'objectifie lui aussi d'une part, et d'autre part, qu'il n'en a plus honte.

L'acteur-objet n'a plus peur de dire qu'il s'entretient. Si Charlton Heston assurait aux journalistes à l'époque des *Dix Commandements* que ses mensurations lui étaient venues naturellement et qu'il ne faisait nulle musculation, cinquante ans plus tard ses épigones mouillent la chemise et n'ont pas honte de le faire savoir.¹⁶⁰

Ce culte du corps s'opère d'abord à travers le sport, en particulier la musculation, qui n'est plus seulement une nécessité pour son bien-être mais devient aussi narcissique, car l'homme y voit un moyen de se sculpter un corps. Il souhaite une musculature plus développée tout en assumant pleinement sa part de féminité, ce qui nous ramène à l'individualité contrastée mentionnée en fin de chapitre précédent. Qu'il s'agisse de ressembler à quelqu'un d'autre, à un type, ou à une image idéalisée de lui-même, l'homme-objet entretient son corps afin de s'approcher de cet idéal, sinon de l'atteindre. Il accepte et assume son corps comme objet de désir et de fascination, exposé au regard de tous et de toutes¹⁶¹, ce qui nous ramène à la *mise à nu* et à la définition de Breillat de

¹⁶⁰ Jullier Laurent ; Leveratto Jean-Marc, *Les hommes objets au cinéma*. Op. cit., p 85.

¹⁶¹ Cette auto-objectivation s'applique par ailleurs au travail de préparation lié à un nouveau rôle : prises ou pertes de poids impressionnantes, longues heures de maquillage pour embellir ou défigurer un visage, tout

l'érotisme mentionnée plus haut. Il convient également de mentionner *Ways of Seeing* (John Berger), série télévisée en quatre parties diffusée sur BBC en 1972 et également adaptée en livre¹⁶². Dans la deuxième partie de cette série, Berger distingue, dans le contexte de la peinture de la renaissance, les concepts de *nakedness* et *nudity*. Le premier renvoie à la façon dont chaque individu se perçoit tandis que le deuxième renvoie à la façon dont les autres perçoivent chaque individu en tant qu'objet. Ainsi, pour revenir à notre propos, quand la nudité est narcissique, s'opère alors une forme de transfert de l'un vers l'autre. La mise à nu devient une mise en scène.

Cette tendance s'amplifie au cinéma et c'est ainsi que « dans le James Bond de 2006, ce n'est plus la jolie fille de service qui sort de l'eau en maillot de bain, mais Bond *himself* »¹⁶³. Jullier et Leveratto considèrent en effet James Bond, en particulier Sean Connery, comme l'archétype de ce changement.

Sean Connery a commencé comme Monsieur Univers écossais, a fait le mannequin à Carnaby Street et le figurant shakespearien à la Royal Court : c'est complet. [...] Sa désignation, trente ans après, par un magazine féminin, comme l'homme le plus séduisant du monde viendra apporter confirmation de la manière dont sa performance physique résume l'esprit du changement qu'apporte le cinéma moderne. Le recul est devenu partie intégrante du plaisir ; le corps est perçu comme quelque chose dont on peut jouer.¹⁶⁴

est désormais possible au cinéma pour mieux correspondre physiquement à un rôle, à un idéal de beauté, de monstruosité ou de simplicité. Citons entre autres Anne Hathaway pour son rôle de Fantine dans l'adaptation américaine des *Misérables* (Tom Hooper, 2012), Marion Cotillard qui a incarné Edit Piaf dans *La Môme* (Olivier Dahan, 2007), Robert De Niro dans *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980), Nicole Kidman incarnant Virginia Woolf dans *The Hours* (Steven Daldry, 2003), Charlize Theron a interprété Aileen Wuornos dans *Monster* (Patty Jenkins, 2003), Meryl Streep dans *The Iron Lady* (Phyllida Lloyd, 2011), Matthew McConaughey dans *Dallas Buyers Club* (Jean-Marc Vallée, 2013).

¹⁶² Cette série fait écho à une autre série télévisée, *Civilisation : A Personal View by Kenneth Clark*, écrite, produite et présentée par Kenneth Clark et diffusée sur BBC en 1969, dans laquelle il retrace l'évolution de la civilisation occidentale à travers son art et son architecture.

¹⁶³ Jullier Laurent ; Leveratto Jean-Marc. *Les hommes objets au cinéma*. Op. cit., p 80.

¹⁶⁴ Jullier Laurent ; Leveratto Jean-Marc. *Les hommes objets au cinéma*, Op. cit., p 75.

Cette auto-objectivation est un « refuge homoérotique »¹⁶⁵, à l'instar de la discipline imposée aux légionnaires dans *Beau Travail* que Claire Denis filme en mettant en valeur la beauté des corps masculins ou encore sa façon d'offrir des travelings quand la caméra s'attarde sur le corps de Camille (*J'ai pas sommeil*) alors qu'il se met à nu lors d'une performance scénique (« le temps du lien défait ») ou lors de ses gestes du quotidien, comme lorsqu'il retire son costume de scène et se démaquille après une autre de ses aventures nocturnes. Dans *Swimming Pool*, c'est la beauté du corps de Julie qui est mise en valeur sous le regard de Sarah troublée par tant d'insouciance et qui lui rappelle par ailleurs la jeune femme qu'elle a probablement été mais qu'elle regrette ne plus être.

Nous avons vu dans le premier chapitre qu'avec le genre *nudie*, la nudité était tolérée car elle était représentée à des fins non-sexuelles. Il s'agissait d'une façon pas toujours très subtile de transgresser le tabou d'une nudité frontale et totale mais qui a fonctionné et a permis aux cinéastes de franchir une étape supplémentaire. Cela dit, la nudité a longtemps déclenché les foudres des censeurs car elle était perçue comme sexuelle, vulgaire ou encore futile et superficielle. Maintenant, l'homme expose fièrement sa musculature en déboutonnant sa chemise, ce qui donne à la nudité une dimension narcissique. Le surnom d'« homme torse » donné à William Holden n'était pas anodin. Fort heureusement, comme le soulignent à juste titre Jullier et Leveratto dans leur ouvrage sur les hommes objets, « confronté à la nudité masculine dans un film des années 1970, le spectateur ordinaire s'exclamait : « Incroyable, il est complètement nu ! », tandis qu'il s'exclame devant un film des années 1990 : « Dis-donc, il est drôlement bien bâti ! » »¹⁶⁶. Cette

¹⁶⁵ Jullier Laurent ; Leveratto Jean-Marc. *Les hommes objets au cinéma*. Op. cit., p 76.

¹⁶⁶ Jullier Laurent ; Leveratto Jean-Marc. *Les hommes objets au cinéma*, Op. cit., p 89.

dimension narcissique visait à montrer une certaine perfection atteinte mais elle a permis, en dépit de son caractère superficiel, de contribuer au recul de la censure.

4.1.4 La dimension pudique : vers un corps imparfait

Il est important de distinguer cette dimension narcissique d'une dimension plus pudique qui nous intéresse plus particulièrement. Sa beauté réside dans sa sobriété et sa retenue car, comme l'écrit Robert Bresson dans ses *Notes sur le cinématographe*, « en nu, tout ce qui n'est pas beau est obscène »¹⁶⁷. Les mentalités ont évolué ainsi que les canons de beauté qui, comme nous l'avons démontré, ne constituent plus une référence en matière de critères de beauté. Bien que François Ozon fasse ponctuellement appel à des actrices mythiques comme il l'a fait avec Catherine Deneuve ou Fanny Ardant (*Huit femmes*), il joue habilement avec la perception que le spectateur moyen a d'elles de par les étiquettes de séductrices et de mangeuses d'hommes qu'on leur a attribuées, et parvient à faire basculer leurs personnages dans le registre comique ou mélodramatique afin de tourner en dérision ces stéréotypes. Quant à Denis, elle ne se base pas sur la popularité des acteurs dans ses choix filmiques, ne se conforme ni aux modes, ni aux perceptions altérées par celles-ci. Elle met en scène des corps imparfaits, c'est-à-dire qui ne correspondent pas aux canons de beauté ni à une beauté dite conventionnelle. C'est ainsi que leur beauté réside dans leur imperfection, comme c'est le cas pour la rencontre amoureuse éphémère de Laure et Jean si magiquement filmée par Claire Denis et Agnès Godard, sa chef-opératrice à travers la maladresse, les hésitations puis l'abandon. En offrant le rôle de Marie à Charlotte Rampling dans *Sous le sable*, Ozon offre par ailleurs une nouvelle reconnaissance à une actrice qui était quelque peu tombée dans l'oubli en

¹⁶⁷ Bresson Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 1988, p 134.

France, et montre qu'une femme d'âge mûr est toujours séduisante et désirable. Dans *J'ai pas sommeil* et *Beau travail*, où les corps de Camille et des légionnaires sont au centre du film comme objets esthétiques et érotiques, la caméra, très proche, sait néanmoins se faire oublier car sa présence n'est en rien envahissante ou inconvenante. Chez les deux cinéastes, la caméra pénètre dans l'intimité des personnages mais aucun jugement n'est porté sur le caractère choquant (ou pas) des images, la légitimité (ou pas) des actions des personnages. Cette absence de jugement de la part du cinéaste n'est pas une absence de position mais une manière de permettre au spectateur de se faire sa propre opinion car il ne faut pas oublier le caractère subjectif de l'expérience cinématographique. Robert Bresson, pour ne citer que lui, considère que le cinématographe (nous définirons le cinématographe et la vision de Bresson plus bas tout en considérant son actualité) requiert une participation active du spectateur alors qu'une prise de position de la part du cinéaste pourrait altérer celle du spectateur et de fait, dénaturer l'authenticité de son expérience cinématographique.

4.1.5 Un corps aux multiples lectures

Nous pouvons dresser un parallèle entre les corps imparfaits au cinéma et en danse contemporaine. La danse classique est connue pour avoir des standards très stricts en matière de discipline de travail, bien sûr, mais aussi en matière de poids, de taille, de morphologie. Mathilde Monnier, danseuse, chorégraphe et directrice du Centre Chorégraphique de Montpellier a souffert de cette discrimination lorsqu'elle a voulu commencer la danse, car elle a longtemps cru que son corps ne correspondait pas à la discipline.

Lorsque j'ai commencé la danse à seize ans, on m'a asséné que c'était déjà trop tard (avant même de commencer), que mon corps ne serait jamais le corps qu'il fallait avoir si je voulais en faire mon métier. Tout cela paraît puéril maintenant, mais, à l'époque, c'était une vraie barrière, on m'avait reléguée avec les « modernes », à l'écart de la danse classique, pour me faire sentir à quel point c'était trop tard. Je me suis rendue compte par la suite que je suis longtemps restée prisonnière de cette image, et, finalement, beaucoup d'entre nous (les filles surtout) avons mis des années à évacuer tous les signes de cette souffrance sur l'image de notre corps.¹⁶⁸

Alors que la danse classique, bien qu'elle ait élargi ses perspectives, répond à des normes et des standards définis, la danse contemporaine est ouverte à tous les corps et à toutes les individualités, tout comme le cinéma d'Ozon et de Denis. On y rencontre des personnalités de tous horizons, on ressent des émotions diverses, on est transportés dans leur univers respectif. Selon Mathilde Monnier, on ne peut se projeter, s'identifier à un corps « idéal », correspondant à certains « standards » :

Le spectateur voudrait pouvoir se projeter sur le corps du danseur, mais c'est souvent la projection vers un certain corps, maîtrisé, discipliné, dressé, un corps irréel qui, pour moi, est presque à l'opposé de ce que je cherche, car je ne cherche pas un corps spécifique. Je ne cherche pas à montrer la maîtrise du corps, mais plutôt une maîtrise en creux, qui se laisse dépasser, qui accepte de ne pas tout contrôler. C'est la mise en jeu d'un corps complexe qui offre plusieurs lectures, ce n'est pas un corps irréel et idéal.¹⁶⁹

Ce « corps complexe qui offre plusieurs lectures » fait écho aux individualités complexes évoquées dans le chapitre précédent qui ont commencé à voir le jour dans les années 1950 au détriment des types unidimensionnels qui se sont effacés à mesure que la censure reculait. Ainsi, de la même façon que le cinéma de ces trente dernières années (et en premier lieu celui de Denis et Ozon) tend à privilégier les individualités aux multiples facettes, il vise à non seulement représenter tous les corps mais aussi à mettre la lumière

¹⁶⁸ Monnier Mathilde ; Nancy Jean-Luc ; Denis Claire (avec la participation de). *Allitérations : conversations sur la danse*. Op. cit., p 129.

¹⁶⁹ Monnier Mathilde ; Nancy Jean-Luc ; Denis Claire (avec la participation de). *Allitérations : conversations sur la danse*. Op. cit., p 130.

sur ses multiples facettes et sur les ressources inépuisables qu'il renferme, ce qui renvoie à la danse contemporaine, en renouvellement continu. Denis a elle-même confié dans un entretien que ce sont ses complexes, ses « manques »¹⁷⁰ qui l'ont orientée pour faire ses marques dans le cinéma français et qui lui ont fait appréhender le cinéma de cette façon. Ses faiblesses ont ainsi contribué à sa construction artistique. Dans *J'ai pas sommeil*, sans aucunement défendre Camille, elle dépeint le monstre aussi bien que le frère, l'amant, le fils très affectueux avec sa mère et parvient très bien à montrer l'incompréhension de ses proches quand ils apprennent qu'il est l'auteur de ces crimes effroyables, lui qui est « si gentil ». Elle met ainsi en avant le fait qu'il y a une part obscure en chacun de nous, qu'elle soit refoulée ou assumée, insignifiante ou dominante. Par ailleurs, dans *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*, Léopold est amoureux, passionné et tendre, mais aussi manipulateur. Dans *Huit femmes*, c'est celle qu'on soupçonne le moins, Catherine, la plus jeune et la plus naïve, qui a orchestré la prétendue mort de son père, et qui a manipulé toutes les femmes afin que chacune de leurs personnalités se révèle sous son vrai jour, que les masques tombent. Dans *Beau travail*, Galoup est un légionnaire dévoué, loyal et droit mais dont la jalousie envers Sentain va le pousser à commettre l'irréparable, ce qui lui vaudra d'être banni de la légion. La part obscure se manifeste aussi dans *S'en fout la mort* par la clandestinité des combats de coqs organisés par Jocelyn et Dah dans le sous-sol d'une boîte de nuit à Rungis. Dans *Jeune et jolie*, Ozon fait le portrait d'une jeune fille de dix-sept ans qui choisit de se prostituer après l'école. Le film ne porte certainement pas sur la prostitution mais plutôt sur l'adolescence comme une période d'incertitude et parfois de grandes souffrances, poussant ces êtres

¹⁷⁰ Bombarda Olivier (propos recueillis par). Entretien avec Claire Denis à propos de *L'Intrus*. <<https://www.youtube.com/watch?v=DCWm8MNEfdE>>, page consultée le 12 décembre 2014.

fragilisés à faire des expériences non souhaitables ou à prendre des décisions contestables. Ces agissements, bien que souvent condamnables, ne sont jamais condamnés par Denis et Ozon. De la même façon, l'inceste ne constitue pas le sujet central dans *Les salauds* et la cinéaste n'avait jamais envisagé de prendre position ni d'expliquer les raisons de cette relation malsaine et destructrice mais malgré tout consentante, comme elle le dit elle-même aux *Cahiers du cinéma* :

Je ne suis pas passionnée par l'inceste mais c'est peut être au sein des familles que se passent les choses les pires, car on ne peut pas en parler. C'est le cas depuis la nuit des temps. [...] J'ai un point de vue moral, forcément, par rapport au film que je fais. Mais je n'ai pas envie d'avoir un point de vue moral sur une fille qui se laisserait faire par son père, ou sur un père qui ferait ça à sa fille. Ces choses-là ne m'intéressent pas. Et qu'est-ce que j'en sais au fond ? [...] Le mal se pose uniquement pour le personnage de Marco, qui découvre que tout cela est lié d'une culpabilité, comme une mollesse, une faiblesse, que tout s'est accumulé comme un millefeuille. La culpabilité du père qui se suicide au début du film. C'est peut-être un dégoût de lui-même. Mais quant à savoir où est le mal, je pense qu'il n'a pas besoin d'être nommé. Je ne fais pas des films où il y a le bien et le mal, et puis je m'en fiche de savoir où est le mal.¹⁷¹

L'objet d'un film pour Denis et Ozon n'est certainement pas de rendre acceptables les agissements troublants des protagonistes, ni de porter un jugement quel qu'il soit. La transgression la plus abominable n'est jamais physique, mais morale. Par conséquent, ce n'est pas l'inceste qui est révoltant en lui-même, c'est le fait qu'il peut exister au sein de n'importe quelle famille, parfois en toute connaissance de cause. De la même façon, ce ne sont pas les crimes de vieilles dames qui choquent le plus, c'est l'indifférence et l'absence de remords de Camille et le fait que personne ne soupçonnait ces atrocités chez ce jeune homme apprécié et respecté de tous (la « part maudite » en chacun de nous dont parle Bataille). Claire Denis poursuit dans le même entretien en expliquant :

¹⁷¹ Chauvin Jean-Sébastien; Delorme Stéphane (propos recueillis par). « L'irréparable ». *Les Cahiers du cinéma*, no. 691, juillet-août 2013, p 83.

Rien n'est plus fort, pour moi, que de penser à ce qui est interdit et pourquoi c'est interdit. Je ne parle pas de la pornographie qui finalement n'est pas interdite. Je parle de ce qui est interdit moralement. Ce qu'on appelle tabou n'existe que parce que le pire est inhérent à la nature humaine.¹⁷²

Il existe bien évidemment une corrélation entre notre corps et ses agissements, ce qui peut également altérer la perception que nous avons de celui-ci. La nudité peut être synonyme de fragilité et de pudeur ou d'affirmation de soi mais lorsqu'elle est sincère et sans fards, on ne peut nier sa beauté. Qu'elle soit suggérée ou clairement exposée, elle ne l'est jamais à des fins purement provocatrices. Le spectateur en retire un plaisir esthétique et non voyeuriste. De même, on ne s'interroge pas sur le pourquoi de la nudité, ni du comment, ni du but ni des réactions qu'elle va susciter. Le corps imparfait n'est ni obscène, ni laid, il est à l'image du nôtre. Il est à la fois quelconque et unique.

4.2 Le corps porteur de sens

Une fois le corps mis à nu, il convient de se pencher sur sa manière de communiquer et sur la cinématographie qui fait du corps un sujet porteur de sens. Nous montrerons les différentes façons à travers lesquelles le corps communique qu'il soit *en* mouvement ou *sans* mouvement.

4.2.1 La marche

Dans un premier temps, le corps est capable de transmettre une énergie, un message, de véhiculer des émotions par ses déplacements seuls. Claire Denis par exemple, privilégie les déplacements du corps aux dialogues, de la même façon

¹⁷² Chauvin Jean-Sébastien; Delorme Stéphane (propos recueillis par). « L'irréparable ». Op. cit., p 86.

qu'Étienne Decroux établissait une hiérarchie des organes lorsqu'il a créé le mime corporel. Ceci nous amène à la danse moderne, discipline dans laquelle les déplacements les plus petits ou qui semblent les plus anodins sont en réalité les plus significatifs. Les *pedestrian movements* constituent un matériau brut que les pionniers de la danse moderne ont intégré dans leur langage : marcher, sauter, sautiller, se baisser, s'asseoir, se lever, piétiner, saisir des objets, tomber, s'allonger, etc... Les chorégraphes et danseurs prennent comme point de départ ce qu'il y a de plus élémentaire dans leurs mouvements, en font un support pour la recherche, la création chorégraphique et l'exploitent à l'infini. La marche peut exiger des mois de travail afin d'être maîtrisée comme l'écrit Laurence Louppe :

La danse ne commence-t-elle pas au moment où [la] marche est maîtrisée dans son temps, son espace, son énergie afin qu'elle puisse raconter autre chose que la seule identité quotidienne de celui qui la porte ou qu'elle porte ?... Celui qui danse doit dominer l'appui de son pied sur le sol, la façon dont ce pied s'éloigne, dont il suspend ce corps qu'il soutient ou qui le soutient.¹⁷³

Claire Denis a travaillé avec Isabelle Huppert sur le tournage de *White Material* et elle a été frappée par la qualité de sa marche et sa présence dans le plan :

De tous ceux avec qui j'ai travaillé, tu es celle qui fait le mieux les raccords de rythme, tu marches plus vite ou plus lentement précisément dans le tempo du plan précédent, c'était fascinant. Si l'on n'a pas envie de regarder les chevilles, la taille, la marche de l'actrice, on ne peut pas imaginer le personnage. En voyant l'autre jour un documentaire sur la danseuse Aurélie Dupont, j'ai pensé que ton travail était exactement celui-là.¹⁷⁴

Denis établit une priorité entre dialogues et déplacements qu'on pourrait presque qualifier elle aussi de hiérarchique. Elle explique dans une conversation avec Jean-Luc Nancy et Mathilde Monnier les rôles distincts qu'occupent les dialogues et les déplacements dans ses films et la raison pour laquelle elle privilégie ces derniers. Elle explique par ailleurs

¹⁷³ Louppe Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Op. cit., p 115.

¹⁷⁴ Entretien avec Claire Denis figurant sur le DVD de *White material*.

qu'il existe un paradoxe de nos jours entre l'« exposition » manifeste du corps et son « engagement », beaucoup moins perceptible.

Le dialogue est censé être le serviteur de la pensée du film. Il est au service du film. Le déplacement de l'acteur dans le cadre est abordé moins frontalement, moins spontanément que la diction ou l'intonation. C'est peut-être une sorte de pudeur ou alors une manière détournée de laisser au comédien, à la comédienne, son empreinte, sa trace, presque son odeur. Je parle de pudeur parce que, aujourd'hui, le corps est beaucoup plus exposé que dans le cinéma muet, mais du coup, c'est un corps plus distant, moins engagé dans le cadre, peut-être plus passif et, finalement, c'est cet effacement du corps que je redoute le plus. La pudeur va contre l'effacement.¹⁷⁵

Selon elle, il est beaucoup plus facile d'interrompre un dialogue qu'un déplacement. On pourrait expliquer ce sentiment par le caractère reproductible du dialogue, contrairement au déplacement ou au mouvement qui sera toujours unique. D'où une réticence à les couper en raison des émotions uniques qu'ils véhiculent.

Il y a quelque chose de suspendu quand le moteur est mis, je laisse le déplacement se faire, comme si j'étais coulée dans ce département, alors qu'il m'est si facile, sur le plan du dialogue de dire « coupez ! » à la moindre erreur de mots [...]. Je ne peux pas entraver les acteurs, c'est comme si cela était un peu tabou. Je suis plus timorée avec les déplacements du corps qu'avec les mots [...]. Il y a quelque chose d'une pudeur ancienne par rapport à ce que peut exprimer le corps¹⁷⁶.

Les dialogues deviennent superflus, la psychologie des personnages secondaire, c'est le corps qui est privilégié car toutes les sensations et émotions ressenties par le sujet et générées par les expériences vécues se manifestent par celui-ci.

¹⁷⁵ Monnier, Mathilde ; Nancy Jean-Luc ; Denis Claire (avec la participation de). *Allitérations : conversations sur la danse*. Op. cit., p 127.

¹⁷⁶ Monnier Mathilde ; Nancy Jean-Luc ; Denis Claire (avec la participation de). *Allitérations : conversations sur la danse*. Op. cit., p 128.

4.2.2 La quasi-absence de dialogues

Dans une certaine perspective phénoménologique qui est la nôtre, la parole « est fondée sur la fonction expressive du corps »¹⁷⁷, elle n'est qu'un prolongement de l'expression corporelle. Le corps qui devient porteur de sens, d'émotion, d'expression, n'est pas, comme l'écrit Marc-Alain Deschamps, « le parent pauvre de la langue mais son partenaire à part entière dans la permanente circulation du sens qui donne sa raison d'être au lien social »¹⁷⁸. Chez Claire Denis, les gestes des personnages sont souvent à peine esquissés, mais toujours significatifs. On peut aisément faire l'analogie avec la danse si on se réfère aux propos de Jean-Luc Nancy, pour qui « le corps, c'est le lieu par où le sens s'échappe »¹⁷⁹. « Le mouvement ne ment jamais »¹⁸⁰, qu'il s'agisse du mouvement du corps de l'acteur-danseur ou de celui de la caméra.

Vendredi soir se caractérise par sa quasi-absence de dialogues. Le langage du corps de Laure et Jean traduit la timidité et la gêne dans un premier temps, suivies d'une attirance réciproque. Le regard, le sourire, des gestes parfois à peine esquissés, mais toujours significatifs et sans équivoque. Dans *Sous le sable*, la présence non seulement affective mais aussi physique de Jean, grand et imposant, est d'autant plus troublante après sa disparition car elle crée un véritable vide aux côtés de Marie.

Dans *35 rhums*, plusieurs minutes s'écoulent avant d'entendre la moindre parole échangée. Claire Denis nous fait lentement pénétrer dans son univers comme à son habitude. Elle montre des instants de la vie quotidienne en se focalisant sur quelques personnages : Lionel qui conduit le train de banlieue, Joséphine qui rentre chez elle à bord

¹⁷⁷ Madison Gary Brent. *La Phénoménologie de Merleau-Ponty*. Paris: Klincksieck, 1973, p 67.

¹⁷⁸ Deschamps Marc-Alain. *Le langage du corps et la communication corporelle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989, p 46.

¹⁷⁹ Monnier Mathilde ; Nancy Jean-Luc ; Denis Claire (avec la participation de). *Allitérations : conversations sur la danse*. Op. cit., p 18.

¹⁸⁰ Graham Martha. *Mémoire de la danse*. Op. cit., p 16.

d'un train, en s'arrêtant pour faire des achats en chemin (autocuiseur à riz). Une fois rentrée, elle commence à cuisiner. Denis ne s'embarrasse pas de dialogues parasites. Un sourire s'esquisse sur le visage de Joséphine lorsque la sonnerie retentit. Elle se comporte en parfaite femme d'intérieur : fait la cuisine, apporte à Lionel ses pantoufles quand il se déchausse. Bien que l'absence de dialogues laisse planer le doute quant à la relation entretenue, Denis donne deux éléments qui mettent le spectateur sur la voie, et ce, toujours en restant très sobre. Tout d'abord, lorsqu'il va se changer dans sa chambre, la caméra se pose sur une photo de lui avec un bébé. Puis lorsqu'ils se mettent à table, la jeune femme dit : « merci papa ». Ces deux mots prononcés donnent le ton: Cette évidente complicité constitue la base du film.

Isabelle Huppert, à qui Denis a confié le rôle de Maria dans *White material*, explique cette aptitude de la cinéaste à exprimer autant avec le silence :

Claire Denis a une faculté de filmer le silence, de rendre palpable quelque chose qui par définition est impalpable. Une atmosphère, c'est ce qu'il y a vraiment de plus fort je trouve. On sent le temps qui passe, on sent le poids de la chaleur, on sent le vide, on sent tout ça dans le film.¹⁸¹

De la même façon que les déplacements l'emportent sur les dialogues, Denis privilégie les images aux discours, particulièrement s'il s'agit de sujets délicats, violents, elle laisse les images parler, le spectateur visualiser et déduire de lui-même, ce qui explique par ailleurs le peu de psychologie des personnages. Selon Denis, la transgression par le dialogue serait beaucoup plus violente. C'est pourquoi il est plus acceptable de montrer que d'énoncer, en particulier s'il s'agit d'un sujet moralement répréhensible. Lors d'un entretien aux *Cahiers du cinéma* après la sortie des *Salauds*, Claire Denis explique qu'elle livre les informations aux spectateurs

¹⁸¹ Entretien avec Isabelle Huppert figurant sur le DVD de *White material*.

grâce à quelques blocs – le médecin, l’avocat, la visite de l’usine, celle du baisodrome – qu’on dévoile les choses. C’est par eux qu’arrive l’histoire. Cette histoire ne pouvait pas arriver par la sœur [Sandra, la sœur de Marco et mère de Justine est au courant de la relation incestueuse entre sa fille et son mari mais est incapable d’en parler à son frère]. Si j’étais la sœur je ne pourrais même pas ouvrir la bouche. Ou alors je me serais suicidée parce que c’est quelque chose qu’on peut faire mais qu’on ne peut pas dire. Dire et justifier des choses horribles, on ne peut pas, mieux vaut la mort sans doute.¹⁸²

Pour résumer, le langage du corps et les mouvements de caméra sont plus expressifs que les dialogues qui deviennent superflus. Quand les dialogues ne sont pas les bienvenus compte tenu du caractère immoral et transgressif des actions, Denis se voit incapable de mettre des mots sur la souffrance des personnages. C’est pourquoi elle ne cherche pas de justification et le visuel prend le pas sur le reste.

4.2.3 La présence corporelle

Dans les univers cinématographiques de Denis et Ozon, la présence corporelle seule peut être significative, sans mouvement. L’acteur est « beau de tous ces mouvements qu’il ne fait pas (qu’il pourrait faire) »¹⁸³ à l’image du corps immobile mais imposant de Jean (*Sous le sable*), celui de Léopold qui séduit Franz (*Gouttes d’eau sur pierres brûlantes*), ou celui des légionnaires aussi bien durant les entraînements exigeants que dans leurs tâches quotidiennes les plus élémentaires. L’absence de mouvement peut également symboliser une incapacité de mouvement, un figement du corps comme celui de Franz sous l’emprise de Léopold et condamné à une existence fermée et recluse (*Gouttes d’eau sur pierres brûlantes*), celui de Maria impuissante face aux affrontements et à la guerre civile naissante (*White Material*) ou encore celui de Sarah dont la routine est bousculée par l’arrivée de Julie, génératrice de tensions (*Swimming pool*). Par leur

¹⁸² Chauvin Jean-Sébastien; Delorme Stéphane. « L’irréremédiable ». Op. cit., p 86.

¹⁸³ Bresson Robert. *Notes sur le cinématographe*. Op. cit., p 112.

présence corporelle seule et leurs attitudes, Ozon parvient à mettre en scène deux femmes que tout oppose : l'une est une femme d'âge mûr, introvertie, froide, mal à l'aise avec son corps qui ne s'autorise aucun plaisir ou excès tandis que Julie est une jeune femme très attirante qui ne se refuse rien, n'a aucune limite. Ozon a habilement montré la transformation corporelle des deux femmes grâce à l'influence qu'elles avaient l'une sur l'autre.

J'avais envie de partir du cliché de la vieille anglaise mal dans sa peau, même si on se rend compte par la suite que Sarah a sans doute été épanouie dans sa jeunesse. Et puis je voulais que ce corps de femme mûre puisse aussi être un objet de désir. Et même peut-être plus que celui de Julie. En même temps, comme c'est Sarah qui écrit le livre, on peut se dire que c'est elle qui le détermine... Surtout, je voulais que les corps de Sarah et Julie se contaminent. Petit à petit, Sarah se déshabille, ses vêtements se féminisent, une part de vie lui est restituée. Julie, au contraire, perd ses artifices, elle se purifie. Elle redevient une enfant alors qu'elle était une jeune femme très agressive, très sexuée au début. Il y a un système de vases communicants entre les deux femmes.¹⁸⁴

À titre d'exemple, le lendemain de l'arrivée de Julie dans la villa, la frustration se lit sur le visage et le langage corporel de Sarah. Elle perd tous ses repères. Alors qu'elle déjeune à son habitude en se nourrissant presque exclusivement de produits allégés en sucre et matières grasses, elle finit par abandonner son fromage blanc pour aller déjeuner au village où elle dévore des profiteroles au chocolat puis s'allume une cigarette. Plus tard, elle refuse de dîner avec Julie qui a acheté foie gras, charcuterie et autres nourritures que Sarah ne s'autorise pas d'ordinaire, mais va se servir dans le frigo tard le soir sans que Julie ne s'en rende compte. De plus, ses décisions sont prises subitement, ce qui ne lui ressemble pas, et son pas s'accélère et il est déterminé, ce que l'on note pour la première fois. Ainsi, les déplacements des femmes et leurs comportements en disent bien plus long

¹⁸⁴ Entretien avec François Ozon à propos de *Swimming pool*, <<http://www.francois-ozon.com/fr/entretiens-swimming-pool>>, page consultée le 30 mars 2014.

sur leur personnalité, leurs forces et leurs faiblesses que des dialogues qui seraient redondants et par conséquent inutiles.

4.2.4 Le regard

Pour finir, n'oublions pas l'incontestable puissance significative du visage qui s'observe dans un premier temps dans les jeux de séductions : entre Laure et Jean, entre Franz et Léopold, entre Joséphine et Noé, entre Boni et la boulangère ou entre cette dernière et son mari Vincenzo. Le regard peut traduire la timidité et la gêne dans un premier temps, suivis d'une attirance et d'un désir réciproques. Les sourires, parfois à peine esquissés, sont toujours significatifs et sans équivoque. Denis et Ozon se focalisent sur le visage sous forme de gros plans ou très gros plan s'il s'agit de montrer juste les yeux ou un sourire. Denis utilise ce que Deleuze appelle le « cadrage affectif ».

Le cadrage affectif procède par gros plans coupants. Tantôt des lèvres hurlantes ou des ricanements édentés sont taillés dans la masse du visage. Tantôt le cadre coupe un visage horizontalement, verticalement ou de biais, obliquement. Et les mouvements sont coupés en cours, les raccords systématiquement faux, comme s'il fallait casser des connexions trop réelles ou trop logiques.¹⁸⁵

Lorsqu'Ozon montre le regard horrifié de Marie, appelée à la morgue pour identifier le corps de celui qui pourrait être son mari, l'expression du visage est telle que les dialogues n'ont pas leur place. L'expression du visage traduit également la curiosité et le mystère chez Claude Garcia qui sous prétexte d'aider son camarade de classe pénètre dans sa maison et y trouve l'inspiration pour ses rédactions de français en observant sa famille et en particulier Esther Artole (*Dans la maison*). Le visage est synonyme d'affrontement dans *Beau Travail*, témoin de la tension grandissante entre Galoup et Sentain, particulièrement dans une scène que Claire Denis a appelée lors du tournage « le duel des

¹⁸⁵ Deleuze Gilles. *L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983. p 151.

regards » (annexe, tableau #1), durant laquelle les deux hommes se regardent sans se toucher, et soutiennent le regard de l'autre. Ils se font d'abord face, immobiles, puis commencent à marcher lentement en cercle tout en réduisant progressivement la distance qui les sépare. La caméra est d'abord distante, offrant un plan d'ensemble sur les deux hommes, puis se rapproche au fur et à mesure que le cercle que forment les deux hommes réduit de taille. Elle se concentre sur Galoup, puis sur Sentain et enfin fait glisser les deux hommes dans le même plan. La musique de Britten retentit plus fort, les regards s'intensifient et on passe du plan rapproché au gros plan. La force de cette scène réside dans la façon dont les corps s'opposent l'un à l'autre par leurs regards et leur présence corporelle, et Claire Denis y représente au mieux toute la rivalité entre les deux hommes due à la jalousie de Galoup. Lorsque le regard est expression d'ascendance, il crée une tension, est ressenti comme une forme de transgression.

4.3 Un cinéma de la sensation

Le film est une expérience sensorielle qui reflète le processus de création filmique. Pour ce faire, le cinéaste crée un univers intimiste, utilisant des influences diverses et des points de départ variés (autobiographiques ou autres). Cet univers prend forme à travers les sensations qui vont provoquer chez le spectateur des émotions, éveiller son désir, lui rappeler des souvenirs.

4.3.1 La proximité de la caméra et l'épure cinématographique

L'intimité passe par la proximité personnage-spectateur (à travers la banalité du quotidien, la mise en scène du désir et parfois par l'angoisse et la peur), mais aussi dans l'épure cinématographique. Dans un premier temps, la proximité s'observe dans la banalité qui apparaît souvent au début du film. C'est la première séquence qui nous présente certains personnages, nous expose à l'univers dans lequel le cinéaste veut nous faire pénétrer, avec peu ou pas de dialogues, une caméra discrète mais très proche. *Sous le sable* s'ouvre sur un trajet en voiture de Marie et Jean qui, une fois arrivés à leur résidence secondaire, s'installent tranquillement : Jean va chercher du bois pour faire un feu et Marie prépare des pâtes et ouvre une bouteille de vin pour le dîner. Dans *Vendredi soir*, Laure, en plein déménagement, finit ses cartons et s'en va dîner chez des amis. Puis dans *35 rhums*, on entre dans le quotidien de Lionel, conducteur de train de banlieue, qui finit sa journée et celle de Joséphine, qui elle voyage en métro et rentre chez elle pour préparer le dîner. C'est cette extrême banalité qui rapproche le spectateur des personnages et de leur univers. Il est en mesure de s'identifier et se familiarise aussitôt avec leur quotidien. Cette même proximité apparaît également dans les jeux de séduction (Camille et ses amants dans *J'ai pas sommeil*, la boulangère et son mari dans *Nénette et Boni*, l'éveil du désir entre Laure et Jean dans *Vendredi soir* entre Joséphine et Noé dans *35 rhums* et entre Léopold et Franz dans *Gouttes d'eau*). Enfin, n'oublions pas la présence de la caméra dans les affrontements, les conflits, les moments angoissants où l'on peut lire toute l'émotion sur le visage des personnages (l'affrontement entre Sentain et Galoup dans *Beau travail* ; la peur et l'incompréhension de Maria dans *White material* tirillée entre le refus d'abandonner sa plantation de café et ce pays où elle se sent chez elle et la

guerre civile menaçant tous les expatriés ; enfin l'incompréhension de Marie qui sombre dans le déni après la disparition de Jean dans *Sous le sable*).

L'intimité se caractérise aussi par l'épure cinématographique (qui s'applique à de nombreux films de notre corpus mais pas tous, rappelons-le), l'un des principaux éléments du cinéma moderne, et un principe cher à François Truffaut. Privilégier la sobriété à tous les niveaux (dialogues, intrigue, psychologie des personnages, musique) est aussi le meilleur moyen de mettre en valeur le corps et de célébrer sa beauté sans voyeurisme ni obscénité :

Je crois qu'il ne faut plus pour s'exprimer au cinéma user de suspense ni de surenchère. Le temps d'une espèce d'efficacité un peu vulgaire, qui a eu d'ailleurs son charme me semble révolu. Je pense qu'il faut émouvoir avec le moins de moyens possible. Je suis farouchement contre le cinéma abusif. Redonner aux choses leur vraie valeur. Ne pas se dire surtout : au cinéma, tout est admis, tout passe. Les excès de violence qui foisonnent dans les mauvais films viennent de l'incapacité du metteur en scène à exprimer des sentiments forts avec des moyens sobres.¹⁸⁶

L'épure cinématographique se manifeste par ce que le cinéma a de plus beau à offrir à savoir sa puissance visuelle. Il s'agit de bannir tout ce qui est superflu : les dialogues (autant que possible), l'intrigue (la limiter à l'essentiel) et enfin la psychologie des personnages et les explications liées à leurs actions ou décisions : Qu'est-ce qui pousse Camille à tuer ? Pourquoi Maria refuse-t-elle de quitter le pays ? Pourquoi Isabelle se prostitue ? Pourquoi Galoup désire éliminer Sentain au détriment de sa carrière dans la légion ? Qu'est-il réellement arrivé à Jean sur la plage ? Pourquoi Laure s'abandonne-t-elle dans les bras d'un inconnu la veille d'emménager avec son partenaire ? Pour quelle raison un père incite-t-il sa fille consentante à une relation incestueuse et pourquoi la mère, une fois au courant, ne dit rien à Marco revenu à Paris pour soutenir sa famille suite

¹⁸⁶ Truffaut François. *Le plaisir des yeux*. Paris : Flammarion, 1987. p 15.

au suicide du père ? Toutes ces questions demeurent en suspens, ces énigmes non résolues, car, comme l'explique Denis, « cinema is not made to give a psychological explanation [...]. I am trying to float on the impression of what a story could be »¹⁸⁷. Très constante dans ses choix et sa vision, Denis offre un cinéma dépouillé, où rien n'est laissé au hasard. En privilégiant les non-dits, très explicites et hautement symboliques, elle montre qu'en termes bressoniens, « qui peut avec le moins peut avec le plus. Qui peut avec le plus ne peut pas forcément avec le moins »¹⁸⁸. Cinéaste caméléon, qui expérimente et mélange les genres et les influences, Ozon ne s'inscrit pas totalement dans cette tendance. Il a cependant signé avec *Sous le sable* un film pour la première fois tout en subtilités et nuances qui tranche avec ses précédents. Frédéric Bonnaud dans sa critique aux *Inrocks* le qualifie comme

un film qui chuchote son secret sans jamais le dévoiler tout à fait, un film qui murmure sa beauté au lieu de l'exhiber. S'il a parfois trop crié son talent d'auteur, dans des œuvres de jeunesse qui voulaient cogner si fort et si vite qu'elles manquaient souvent leur cible, Ozon devient cinéaste en baissant de plusieurs tons, en adoptant une sérénité de filmage qui suggère beaucoup de choses, une infinité de possibles, sans jamais rien asséner. Aux audaces trop déclamées du débutant aux dents longues a succédé la vraie audace, réfléchie et concertée, d'un authentique cinéaste de l'intimité.¹⁸⁹

Cette proximité de la caméra répond à de nombreux critères bressoniens définissant le cinématographe comme un art représentant « une écriture avec des images en mouvement et des sons »¹⁹⁰ par opposition au cinéma qu'il assimile au théâtre filmé. Le cinématographe a une conception phénoménologique car c'est une écriture filmique qui

¹⁸⁷ Romney Jonathan (propos recueillis par). « Claire Denis interviewed by Jonathan Romney ». *The Guardian*, 28 juin 2000, <<http://www.theguardian.com/film/interview/interviewpages/0,6737,338784,00.html>>, page consultée le 10 novembre 2014.

¹⁸⁸ Bresson Robert. *Notes sur le cinématographe*. Op. cit., p 43.

¹⁸⁹ Bonnaud Frédéric. « *Sous le sable* ». *Les Inrockuptibles*, 30 novembre 2000, <<http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/sous-le-sable-3/>>, site consulté le 12 novembre 2013.

¹⁹⁰ Bresson Robert. *Notes sur le cinématographe*. Op. cit., p 18.

prend en compte les objets et la relation entre personnes et objets. C'est le rythme, le cadrage et le montage qui font vivre les objets dans le cadre : « il faut que les personnes et les objets de ton film *marchent du même pas, en compagnons* »¹⁹¹.

4.3.2 L'expérience cinématographique comme expérience sensorielle

Dans *Phénoménologie de la Perception*, Merleau-Ponty décrit la sensation comme une « communion » entre corps et chose, une « cohabitation »¹⁹² corporelle avec les choses. Le corps prend sens en communiant avec les choses du monde. Les corps ressentent et parlent, ils sont actifs et non passifs. La sensation est « intentionnelle »¹⁹³ écrit Merleau-Ponty, elle n'est pas un état d'esprit, elle représente la direction de la conscience. Le cinéma reproduit, il « puise dans un fonds commun » tandis que le cinématographe crée, il « fait un voyage de découverte sur une planète inconnue »¹⁹⁴. Dans la mesure où le cinématographe est un voyage, une exploration des sens, Bresson encourage la participation du spectateur qu'il veut actif et non passif. Il faut « habituer le public à deviner le tout dont on ne lui donne qu'une partie. Faire deviner. En donner l'envie »¹⁹⁵. C'est ainsi que cette proximité mentionnée plus haut va engager une mobilisation des sens du spectateur qui va par la suite éveiller des souvenirs, émotions ou sentiments associés à ces sensations. Cela implique une participation active du spectateur comme le souhaite Bresson, qui a grandement influencé Denis et Ozon. Il s'agit de donner à réfléchir au spectateur, sans quoi le cinématographe n'a que peu d'intérêt, à faire

¹⁹¹ Bresson Robert. *Notes sur le cinématographe*. Op. cit., p 79.

¹⁹² Madison Gary Brent, *La Phénoménologie de Merleau-Ponty*, Klincksieck, Paris, 1973, page 48.

¹⁹³ Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p 247.

¹⁹⁴ Bresson Robert. *Notes sur le cinématographe*. Op. cit., p 35.

¹⁹⁵ Bresson Robert. *Notes sur le cinématographe*. Op. cit., p 107.

preuve de discernement, à s'interroger ou encore à passer outre les autres questions qui se posent quand celles-ci n'ont pas lieu d'être.

C'est dommage de décrire l'état intérieur des personnages par les seuls dialogues. Je préfère les aborder par le biais de la sensation que le film va créer au moyen du plan, du cadrage, du montage. Pendant le tournage, Agnès [Agnès Godard, chef-opératrice] et moi, on essaie de comprendre la sensation que l'on veut traduire à un moment donné et comment on va la traduire. Au montage, j'essaie ensuite de trouver une certaine cohérence, que la sensation appartienne aux personnages et ne relève pas d'une posture esthétique gratuite. Il faut que les sensations construisent un réseau signifiant, sinon le film devient pur objet d'art plastique.¹⁹⁶

Denis prône une démarche intuitive. Elle a toujours considéré l'instinct comme ayant un rôle primordial dans la mise en scène. Martine Beugnet définit le cinéma de Denis comme « un cinéma de la sensation ». Cette notion de sensation traverse toute son œuvre et contribue à la singularité de son univers cinématographique. La sensation constitue pour Denis un point de départ permettant d'atteindre l'émotion. Dans *Vendredi soir*, Denis met en scène le quotidien et fait naître le désir entre Laure et Jean de façon unique. Par exemple, lorsque Jean quitte la voiture de Laure, elle touche le volant, puis sent ses doigts pour sentir l'odeur qu'il a laissée. Les sons sont également très distinctifs par exemple quand Laure essaie une jupe dont elle avait initialement pensé se débarrasser. On entend le bruit du tissu sur sa peau quand la jupe glisse le long de ses jambes. On entend très distinctement le bruit du manteau qu'on met et qu'on retire, le bruit de la brosse dans les cheveux de Laure ou encore le bruit du papier au contact des doigts quand elle tourne les pages d'un livre qu'elle décide de garder. Une fois dans la chambre d'hôtel, elle se laisse tomber sur le lit et on entend le bruit des ressorts. Dans le but de se familiariser avec son logement d'un soir, on surprend Laure toucher le matelas du lit du bout des doigts,

¹⁹⁶ François Elysaëth (propos recueillis par). « Claire Denis : toute première fois ». Entretien avec Claire Denis, 8 septembre 2002, <<http://www.chronicart.com/digital/claire-denis-toute-premiere-fois/>>, page consultée le 16 janvier 2015.

habitude qu'elle semblait avoir chez elle car son sommier grinçait mais ce son lui était familier et réconfortant.

Cette mobilisation des sens est notamment perceptible dans le film *Dans la maison*. En pénétrant dans la maison de son camarade de classe, Claude Garcia est enfin en contact direct avec sa famille. Il est témoin de leur quotidien, peut toucher certains de leurs objets personnels (qu'il soit invité à le faire ou pas) voire les utiliser (l'eau de Cologne du père), peut sentir « l'odeur si singulière de la femme de la classe moyenne », comme il l'écrit dans sa première rédaction. Il s'attache aux moindres détails qui nourrissent son inspiration et alimentent ses travaux d'écriture (« Si je ne vais pas chez les Rapha, je ne peux pas écrire ») : une radiographie trouvée dans un tiroir, des médicaments, les chaussures d'Esther, la revue de décoration qu'elle feuillette régulièrement, le t-shirt que lui prête Rapha fils, la façon dont Rapha père utilise la télécommande démontrant sa fonction de chef de famille. Il partage leurs repas, croque dans la même pomme qu'Esther dont la « peau semble douce, comme la peau d'une pomme, à croquer ». Claude éveille ses propres sens, et par conséquent ceux du spectateur, par l'intermédiaire des mots qu'Ozon transpose visuellement.

La sensation peut être un point de départ au processus de création dans le septième art mais aussi en danse contemporaine. La grande chorégraphe Marie Chouinard voit le corps comme chair et pousse ses étudiants dans une profonde recherche intérieure quasi viscérale, pour finalement parvenir à l'émotion. Nous avons rencontré en 2008 l'une des principales danseuses de sa compagnie, Lucie Mongrain, qui nous a confié comment se déroulait le processus de création.

Marie était soliste longtemps et elle parlait toujours de son corps, de ses sensations, ce n'est pas une chorégraphe qui parlait avec une idée d'un look, d'une apparence, elle parlait de son corps, de ce qu'elle ressentait. Le but, quelque part,

c'était de faire ressentir la même chose au public. Alors quand elle est devenue chorégraphe pour d'autres danseurs, elle a gardé cette approche. Alors elle nous faisait faire des explorations physiques avec un aspect méditation pour trouver des sensations dans notre corps. L'idée c'est de partir d'un endroit kinétique, vraiment en profondeur, et à force d'explorer ça, il y a une réaction émotive. Alors les émotions viennent en dernier, elles sont un résultat du kinétique. Souvent quand on commence, on ne sait même pas ce que ça va donner comme émotion, parfois c'est surprenant. Marie nous encourage vraiment à suivre le chemin de notre corps.¹⁹⁷

Les expériences sensorielles peuvent constituer un puissant élément déclencheur du processus de création, pouvant par ailleurs être associées à une œuvre artistique, à un événement ou à une personne qui fait appel à des souvenirs, souvent vécus.

4.3.3 La dimension autobiographique: l'hommage de Denis à Ozu

La dimension autobiographique contribue elle aussi au cinéma intime et sensoriel. Quand le cinéaste choisit de faire appel à son vécu, le contenu très personnel est perceptible et ne peut qu'avoir un impact sur la réceptivité du spectateur. Les sensations éveillent des souvenirs qui provoquent des émotions. Denis et Ozon s'inspirent de leur vécu mais aussi de nombreuses personnalités qui ont contribué à leur vision cinématographique. Ozon a admis avoir

toujours oscillé entre deux cinémas, entre les films de Pialat et ceux d'Ophüls, Sirk ou Minelli. Comment faire coexister ces deux cinémas ? Il faut presque choisir son camp entre le poids du réel et la stylisation [...]. Fassbinder est le seul cinéaste qui parvienne à concilier ces deux tendances.¹⁹⁸

Nous reviendrons plus loin sur l'adaptation de la pièce de Fassbinder, *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*. Quant à Denis, outre Robert Bresson et Wim Wenders déjà cités, ses

¹⁹⁷ Szaryk Evelyne (propos recueillis par). Entretien avec Lucie Mongrain à l'occasion de la venue de la compagnie Marie Chouinard à Halifax en Nouvelle Écosse pour *Orphée et Eurydice*, 6 octobre 2008, diffusée sur CKRH Radio Halifax Metro le 10 octobre 2008.

¹⁹⁸ Bonnaud Frédéric. « François Ozon : le droit du plus fort ». *Les Inrockuptibles*, 15 mars 2000, <<http://www.lesinrocks.com/2000/03/15/cinema/actualite-cinema/francois-ozon-le-droit-du-plus-fort-11116857/>>, page consultée le 18 janvier 2015.

influences sont multiples: “Denis is in the tradition of Rivette, Renoir and Vigo, who found a way of unpeeling the real to uncover inner meanings. From the outset, she was an experimentalist, inclined to take familiar genres and subvert them with a quiet, patient but very personal way of looking”¹⁹⁹. Toutefois nous aimerions ici nous pencher sur *35 rhums*, qui représente, tant sur le plan du scénario que de la mise en scène, un hommage à Yasujirô Ozu, pour qui Denis a beaucoup d’admiration et qui représente tout ce qu’elle affectionne dans le septième art. Elle explique par ailleurs dans un entretien de 2009 que l’idée de la forte relation père-fille représentée dans *35 rhums* prend son origine dans sa propre histoire familiale du fait de la relation privilégiée qu’avait la mère de la cinéaste avec son père.

Un jour il y avait une rétrospective d’Ozu et j’ai emmené ma mère. Je voyais qu’elle était plus qu’émue. Et je me suis dit que si un jour j’arrivais à faire ce film, sans pathos, sans y mettre de choses personnelles, mais comme un archétype, presque, d’une relation de couple entre un père et une fille, j’essaierais. Un jour j’ai pensé que grâce à Alex [Descas] je pouvais le faire. Alex avait cette capacité d’être un acteur qui n’extériorise pas de choses émotionnelles mais qui laisse passer la profondeur d’un sentiment.²⁰⁰

Ozu réalise, de 1927 à 1936, trente-quatre films muets avec une parenthèse de deux ans durant laquelle il sert dans l’infanterie japonaise. Puis de 1936 à 1962, il multiplie les chefs d’œuvre relatant du temps qui passe, de la nostalgie et de la cellule familiale, en particulier le couple, les conflits générationnels et la séparation parents-enfants, si centrale dans *35 rhums*. *Printemps tardif* (1949) consacre Ozu comme l’un des plus talentueux et renommés cinéastes japonais, et en quelque sorte fige sa cinématographie, son style, ses thématiques. L’intrigue des deux films est très similaire puisqu’il s’agit

¹⁹⁹ Thomson, David. « Claire Denis », *The Guardian*, no. 95, 8 juillet 2010, <<http://www.theguardian.com/film/2010/jul/08/claire-denis-david-thomson>>, page consultée le 18 janvier 2015.

²⁰⁰ Bombarda, Olivier (propos recueillis par). Entretien avec Claire Denis sur *35 rhums*. Arte TV, <<http://www.youtube.com/watch?v=BixBO8dalk0>>, page consultée le 12 décembre 2014.

d'un père, dont la fille a fait le choix de vivre à ses côtés, qui refuse ce sacrifice et la pousse à fonder une famille. On retrouve dans *35 rhums* l'attitude très protectrice de Joséphine (Mati Diop) vis-à-vis de son père à l'image des héroïnes chez Ozu souvent jouées par Setsuko Hara. Dans le film d'Ozu, comme dans celui de Denis, la jeune femme finit par se marier malgré la résistance de Noriko, un mariage symbolisant un refus des conventions au Japon. Grâce à une intrigue d'une grande banalité et à une mise en scène répétitive mais néanmoins chargée d'émotions, Ozu confère à son film une dimension universelle qui lui vaut encore aujourd'hui l'admiration de ses contemporains, à l'instar de Wim Wenders ou encore Alain Resnais, ce qui est pour le moins paradoxal étant donné qu'il a longtemps été considéré comme un cinéaste très *japonais*, et donc difficilement exportable, au même titre que Mizoguchi²⁰¹ (1898-1956). La critique française (notamment aux *Cahiers du cinéma*) était très tranchée entre Mizoguchi, qui a brillé par son authenticité, sa poésie et sa japonité, et Kurosawa²⁰² (1910-1998) qui, malgré de nombreux succès commerciaux, était considéré comme un cinéaste très occidentalisé, visuellement moins intéressant. Ce qui distingue néanmoins Mizoguchi d'Ozu, c'est la reconnaissance tardive de ce dernier (en 1968, soit quinze ans après sa mort) à qui le statut de cinéaste *japonais* a longtemps porté préjudice. C'est *Voyage à Tokyo* (1953) qui l'a fait connaître en Europe, dans lequel il décrit la fragilité et la désintégration de la famille japonaise à travers un couple voyageant à Tokyo pour rendre visite à leurs enfants bien trop préoccupés par leur quotidien. Suite à cette reconnaissance, Ozu est finalement devenu une référence, un cinéaste universel de l'intime et de l'épure.

²⁰¹ *La Vie d'O'Haru femme galante* (1952), *Les Contes de la lune vague après la pluie* (1953).

²⁰² *Rashōmon* (1950), *Les Sept Samouraïs* (1954), *Le château de l'araignée* (1957).

D'un point de vue cinématographique, dans *Printemps tardif* puis dans les films qui suivront, Ozu choisit une réalisation refusant la dramatisation des sentiments qu'il filme, mais sans jamais tomber dans le pathos. Tout est nécessaire, rien n'est surfait. Sa mise en scène se caractérise par une épure, une authenticité et une simplicité remarquables. Les mouvements de caméra sont rares, les cuts remplacent les fondus et la caméra se situe à hauteur du tatami. On a appelé ce type de plan *still life* (nature morte), ou encore *pillow shot* (Noel Burch dans *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* [1979])²⁰³. Il s'agit de plans fixes presque à ras du sol à première vue simplistes, pouvant durer jusqu'à une dizaine de secondes, sans mouvement apparent sinon très peu. Ozu choisit souvent d'intégrer ces plans après une scène décisive, laissant un personnage épanoui, confus ou tourmenté. L'utilisation de ces plans et la symbolique des objets choisis a bien évidemment donné lieu à de nombreuses interprétations mais le plus remarquable, c'est la capacité du cinéaste à donner autant d'intensité et de profondeur à un plan fixe représentant un objet du quotidien ou un paysage ordinaire. Comme l'explique Gilles Deleuze dans *L'image-temps*, « ce qui a pu paraître un retour au « cinéma primitif » est aussi bien l'élaboration d'un style moderne étonnamment sobre »²⁰⁴. Deleuze voit dans les *pillow shots* un exemple significatif de l'image-temps, signe de rupture et de modernité. Rappelons que selon Deleuze, l'image-temps est née de la crise de l'image-action qui a eu lieu en Italie vers 1948, en France vers 1958, en

²⁰³ *To the Distant Observer* a également été publié en français sous le titre *Pour un observateur lointain* en 1983. Citons par ailleurs *Praxis du cinéma* (1969) qui a initialement été écrit en français (puis traduit vers l'anglais et publié sous le titre *Theory of Film Practice* [1978]). Dans ce qui constitue son premier ouvrage, Burch explique les notions d'espace du champ et d'espace hors-champ (qu'il divise en six segments). Chez Ozu, il remarque notamment que le champ vide suscite l'intérêt du spectateur et crée une tension entre l'espace du champ et l'espace hors champ et comment se dernier s'étend à ce qui se trouve dans le cadre. Plus un champ vide se prolonge, plus la tension entre les deux espaces est importante et plus l'espace hors-champ va gagner du terrain sur l'espace du champ.

²⁰⁴ Deleuze Gilles. *L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, p 12.

Allemagne vers 1968. Les situations ne sont plus sensori-motrices (c'est-à-dire qu'elles se prolongent directement en action comme dans l'ancien réalisme) mais font de plus en plus place aux situations optiques ou sonores (néo-réalisme),

investie par les sens, avant que l'action se forme en elle, et en utilise ou en affronte les éléments. Tout reste réel dans ce néo-réalisme mais ce n'est plus un prolongement moteur qui s'établit, c'est plutôt un rapport onirique, par l'intermédiaire des organes des sens affranchis. On dirait que l'action flotte dans la situation, plus qu'elle ne l'achève ou ne la resserre.²⁰⁵

Le cinéma d'action fait place au cinéma de voyant. L'image devient le témoin du temps qui passe et les situations optiques et sonores rendent le temps visible, sonore et sensible. Les natures mortes d'Ozu sont le parfait exemple de ce que Deleuze appelle « une nouvelle race de signes », les opsignes et les sonsignes. « Ces nouveaux signes renvoient à des images très diverses. Tantôt c'est la banalité quotidienne, tantôt ce sont des images subjectives, souvenirs d'enfance, rêves ou fantasmes auditifs et visuels, où le personnage n'agit pas sans se voir agir »²⁰⁶. Deleuze met en avant l'esthétique du quotidien comme constituant la base même du cinéma d'Ozu :

À mesure que le film avance, on pourrait croire que les temps morts ne valent plus seulement pour eux-mêmes, mais recueillent l'effet de quelque chose d'important : le plan ou la réplique seraient ainsi prolongés par un silence, un vide assez longs. Pourtant, il n'y a nullement chez Ozu du remarquable *et* de l'ordinaire, des situations limites *et* des situations banales, les unes ayant un effet ou venant s'insinuer dans les autres. [...] Chez Ozu, tout est ordinaire ou banal.²⁰⁷

Les éléments de l'image n'étant plus réglés par des liens sensori-moteurs, les objets et la nature chez Ozu prennent leur propre autonomie. L'analyse de Deleuze montre que le cinéaste parvient, grâce à ces natures mortes, à rendre le temps et la pensée sensibles, et, par l'intermédiaire des opsignes et des sonsignes, à les rendre visibles et sonores. Nous

²⁰⁵ Deleuze Gilles. *L'image-temps*. Op. cit., p 11.

²⁰⁶ Deleuze Gilles. *L'image-temps*. Op. cit., p 13.

²⁰⁷ Deleuze Gilles. *L'image-temps*. Op. cit., p 24.

faisons allusion à une scène en particulier de *Printemps tardif*. Noriko et son père décident de faire un dernier voyage ensemble avant qu'elle ne commence à faire sa vie sans lui. Au moment de se coucher, la caméra montre son visage souriant, suivi d'un plan fixe sur un vase qui se succède d'un autre plan sur le visage de la jeune femme, cette fois visiblement préoccupé, pour finir sur un deuxième plan du même vase. Le vase est assurément riche en symboles : il contient la vie et de fait, renferme les émotions de Noriko puisqu'elle va finalement décider de se plier à la volonté de son père et de se marier, ce qui expliquerait le choix d'Ozu de montrer le visage de la jeune femme épanouie, puis inquiet, voire triste, le vase venant s'intercaler entre les deux marquant une prise de conscience mêlée d'une résignation qui va la pousser à réprimer ses sentiments par amour et par respect pour son père.

Le vase de *Printemps tardif* s'intercale entre le demi-sourire de la fille et ses larmes naissantes. Il y a devenir, changement, passage. Mais la forme de ce qui change, elle, ne change pas, ne passe pas. C'est le temps, le temps en personne : une image-temps directe, qui donne à ce qui change la forme immuable dans laquelle se produit le changement. [...] Les natures mortes d'Ozu durent [...] : cette durée du vase est précisément la représentation de ce qui demeure, à travers la succession des états changeants. [...] La bicyclette, le vase, les natures mortes, sont les images pures et directes du temps. Le temps c'est le plein, c'est-à-dire la forme inaltérable remplie par le changement.²⁰⁸

Claire Denis affectionne également les plans fixes représentant la nature ou des objets du quotidien, en particulier dans *35 rhums* et dans *Vendredi soir*. L'autocuiseur à riz de *35 rhums* fait écho au vase de *Printemps tardif*. Il apparaît dès le début du film sous forme de cadeau de Lionel pour Joséphine, mais il représente aussi leur quotidien et d'une manière générale cette vie qu'ils ont jusqu'alors partagée. Dans la dernière scène du film, Denis montre dans un premier temps Lionel déballant un autocuiseur qu'il vient d'acheter, puis

²⁰⁸ Deleuze Gilles. *L'image-temps*. Op. cit., p 28.

offre un plan prolongé des deux autocuiseurs disposés côte à côte sur le comptoir symbolisant un nouveau départ pour chacun d'eux.

L'expérience cinématographique unique telle que nous la décrivons, peut être assimilée à un acte perceptif au sens phénoménologique. Le corps propre, celui de l'acteur comme du spectateur, se projettent dans le monde cinématographique (semblable à un champ perceptif) créé par le cinéaste. En percevant les sensations et émotions véhiculées par le film, le spectateur devient un sujet perceptif par le biais de son engagement dans l'expérience cinématographique.

En quoi cet engagement du spectateur, peut-il être interprété comme une chorégraphie ? La dimension chorégraphique émane-t-elle nécessairement de l'acteur, devant la caméra ? La cinéchorégraphie devient alors une manière bien spécifique d'aborder la sensation, une sensation nouvelle aussi bien pour l'acteur que pour le spectateur, sans oublier le cinéaste.

Chapitre 5. Retour sur la danse

De nombreux croisements entre disciplines ont vu le jour au 21^e siècle et c'est donc tout naturellement que les rapprochements intermédiaires entre cinéma et danse deviennent chose commune. Les cinéastes souhaitent mettre la danse au premier plan qu'il s'agisse de documentaires (Frederick Wiseman, *La Danse*, 2009) ou de fictions (Darren Aronofsky, *Black Swan*, 2010). Certains misent sur des collaborations avec des chorégraphes (Claire Denis a fait appel à Bernardo Montet pour *Beau Travail*) ou consacrent une œuvre à la danse ou à un chorégraphe (Chantal Akerman sur Pina Bausch avec *Un jour, Pina m'a demandé* [1983], Claire Denis sur Mathilde Monnier avec *Vers Mathilde* [2005], Olivier Assayas sur Angelin Preljocaj avec *Eldorado* [2007], Wim Wenders sur Pina Bausch avec *Pina* [2011]). Réciproquement, les chorégraphes élargissent leurs horizons et leurs registres (comme Philippe Découflé qui a mis en scène les cérémonies d'ouverture et de clôture des Jeux olympiques d'Albertville en 1992, qui a également organisé à Paris la grande parade *La mêlée des mondes* en faisant appel à des volontaires à l'occasion de l'ouverture de la Coupe du monde de rugby en 2007, et qui a signé la revue *Désirs* au Crazy Horse en 2009), font le pari audacieux d'adapter des films en ballet (José Martinez, danseur étoile de l'Opéra de Paris et chorégraphe s'est attaqué au chef d'œuvre de Prévert et Carné, *Les enfants du paradis* en 2008 et Matthew Bourne a créé *Edward aux pieds d'argent* adapté du film de Tim Burton la même année), choisissent des acteurs pour leurs créations (Boris Charmatz et Jeanne Balibar dans *La*

danseuse malade en 2008 d'après les textes d'Hijikata, fondateur du butô ou encore Akram Khan qui crée *In-I* avec Juliette Binoche en 2008 également).

Tour à tour trop légère ou trop stricte, la danse a longtemps été inadaptée aux mélanges des genres mais est plutôt restée cantonnée à des registres aux narrations prévisibles, aux castings souvent infaillibles, en somme des recettes à succès. La comédie musicale dans la tradition hollywoodienne n'est pas envisageable sans danse qui rassemble les personnages dans un happy ending spectaculaire. La danse a également fonctionné dans de nombreux films comme ascenseur social ou comme toile de fond d'une histoire d'amour entre deux êtres que tout oppose (*Saturday Night Fever*, Badham [1977], *Flashdance*, Lyne [1983], *Footloose*, Ross [1984], *Dirty Dancing*, Ardolino [1987]). Bien que l'intérêt pour la discipline ait toujours été là, celle-ci a peiné à trouver sa place dans d'autres registres jusqu'à récemment. Désormais conscients de sa richesse et de ses innombrables possibilités, les artistes et cinéastes pensent la danse, l'abordent, l'exploitent sous tous ses angles si bien que les collaborations abondent. Dans la mesure où la danse moderne est née d'un rejet de la danse classique, d'intéressantes oppositions binaires se dégagent naturellement de cette dynamique dans la manière dont les deux disciplines ont évolué : verticalité-horizontalité, impassibilité-émotion, équilibre-déséquilibre, tension-abandon, contrôle-prise de risque. Ces oppositions inscrivent nettement les deux disciplines aux antipodes l'une de l'autre, ce qui, nous le verrons, au fur et à mesure des décennies, s'est dissipé pour finalement, donner lieu à un phénomène de réconciliation des disciplines, de métissage des genres. Les chorégraphes eux aussi s'essayaient à la réalisation : Maurice Béjart avec *Bhakti* (1968), *Le Danseur* (1968), Anne Teresa De Keersmaecker avec *Achterland* (1990), Pina Bausch dans *La plainte de l'impératrice* (1990), Philippe Decouflé avec *Le P'tit bal* (1993) et *Abracadabra* (1998),

Wim Vandekeybus dans *Blush* (2005), ou encore Jérôme Bel dans *Le film* (1999). Cette tension constante entre classicisme et modernité n'est bien évidemment pas exclusive à la danse et a traversé toutes les disciplines artistiques. Afin de mieux comprendre comment sont nées ces oppositions, comment elles ont évolué, indépendamment puis conjointement, il est important de remonter aux origines de la danse moderne, ce qui nous permettra de dégager de pertinentes typologies.

5.1 Origines de la danse moderne

5.1.1 Des ballets de cour aux Ballets Russes

Le premier ballet de cour, le *Ballet Comique de la Reyne*, a vu le jour en 1581 et a finalement trouvé sa place pour devenir la principale source de divertissement à la cour dans la première moitié du XVII^e siècle. En 1661, Louis XIV lui-même officialise cette forme de divertissement et fonde une académie de danse qui deviendra onze ans plus tard, l'Académie royale de musique et de danse (ancêtre de l'Opéra de Paris). Vers la fin du siècle, Charles Louis Pierre de Beauchamps (1631-1705), danseur et maître de ballet, élabore un code de la technique classique pour ce qu'on qualifie à l'époque de « belle danse »²⁰⁹ (notamment les cinq positions de pieds et ports de bras qui existent toujours en danse classique) que Raul Auger Feuillet retranscrit dans *Chorégraphie ou art de décrire la danse* (1700). Beauchamps crée par ailleurs avec Jean-Baptiste Lully (1632-1687) et Molière (1622-1673) la comédie-ballet qui se caractérise par la prédominance de la danse.

²⁰⁹ Notons que ce n'est que depuis les années 1960 que l'on qualifie la danse des XVII^e et XVIII^e siècles de danse baroque.

Sous le siècle des Lumières naîtra l'opéra-ballet imposé par Jean-Philippe Rameau (1683-1764, *Les Indes Galantes*, [1735]), successeur de Lully.

Le ballet-pantomime (ou ballet d'action ou ballet en action) marque la deuxième moitié du XVIII^e siècle, notamment à travers un renouveau de la danse que l'on doit à Jean-George Noverre (1727-1810) et à ses *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760). Né un 19 avril, devenu journée internationale de la danse, il a libéré la danse du carcan instauré et popularisé par Lully et Molière, de manière à ce qu'on n'ait plus recours au chant et à la parole mais uniquement au corps, à la narration et à l'émotion que celles-ci procurent. Il s'oppose au port du masque, valorise l'épure et la simplicité des costumes par rapport aux costumes bouffants de l'époque qui réduisaient considérablement la liberté de mouvement. Il monte de nombreux spectacles chorégraphiques narratifs, forme beaucoup d'interprètes mais malgré le triomphe du ballet pantomime, Noverre sera peu reconnu. C'est tout naturellement durant le XIX^e siècle que les premiers ballets romantiques font leur apparition, notamment *La Sylphide* (1832) et *Giselle* (1841), ainsi que l'utilisation des pointes. Mais c'est surtout Marius Petipa (1818-1910) qui s'impose comme le maître incontesté du ballet académique dans la tradition russe. Il crée certains des plus grands ballets qui continuent d'être dansés et revisités aujourd'hui, comme *Don Quichotte* (1869), *La Belle au bois dormant* (1890) ou *Casse-Noisette* (1892) et en dépoussière d'autres comme *Paquita* (1881) ou *Le Lac des cygnes* (1895) qui n'ont pas connu le succès à leurs débuts. Le tournant du siècle rime avec renouveau et modernité si bien que Serge Diaghilev (1872-1929)²¹⁰ prend la relève et fait venir les Ballets russes à Paris pour

²¹⁰ Serge Diaghilev étudie le droit et la musicologie pour finalement se dévouer à l'art russe et occidental et devenir organisateur d'expositions. Il devient par la suite assistant du directeur des théâtres impériaux qui le charge de monter quelques ballets jusqu'en 1907, année durant laquelle il fonde sa propre compagnie, les Ballets russes. Il a œuvré pour étendre la danse à tous les publics et pas seulement à l'aristocratie. C'est

la première fois en 1909, avec pour interprètes vedettes Anna Pavlova et Vaslav Nijinski. Tout en restant dans un registre relativement classique, les Ballets russes se permettent d'expérimenter davantage en termes de mouvement, musique, rythme, costumes. La chute du régime tsariste en 1917 facilite l'exil de nombreux chorégraphes dont George Balanchine²¹¹. Plus tard, alors que l'Amérique du Nord et l'Europe sont en pleine expansion artistique, le rideau de fer isole la Russie et l'empêche de se développer.

5.1.2 Les pionnières de la danse moderne

L'étude danse-cinéma que nous avons choisi d'étudier porte sur la danse moderne, apparue à la fin du XIX^e siècle, comme le cinéma. Et à l'instar du septième art, « c'est un art nouveau qui surgit, même si le plus vieux des supports, le corps humain, en est le

Michel Fokine qui était chorégraphe aux Ballets russes de 1909 à 1923 mais son conformisme empêchant Diaghilev de s'exprimer pleinement, Diaghilev poursuit seul l'aventure en 1916 et prend la tête de la première tournée nord-américaine. Les Ballets russes disparaîtront avec leur fondateur en 1929 (Pastori Jean-Pierre, *La danse : Des Ballets russes à l'avant-garde*, Gallimard, 1997).

²¹¹ La danse classique ne s'efface pas au profit de la danse moderne. Chaque discipline se développe de façon parallèle. Quelques chefs de file qui ont dépoussiéré le ballet classique et bousculé les codes pour créer le style néo-classique. Tout d'abord, Serge Lifar (1904-1986) dont l'ardeur plus que la technique lui a valu d'être remarqué par Diaghilev, qui l'embauche pour ses Ballets Russes. Il est nommé maître de ballet à l'opéra de Paris de 1930 à 1944 et de 1947 à 1958. Il redonne aux rôles masculins une place de choix. Il exploite les différences de niveaux, pliés, genoux au sol et ajoute deux positions de pied, la sixième et la septième positions, délaissant ainsi l'en dehors si fondamentalement classique. Il est l'auteur du *Manifeste du chorégraphe* en 1935.

L'un des chefs de file du mouvement néoclassique, George Balanchine (1904-1983) fait ses premiers pas en tant que chorégraphe au début des années 1920 et reçoit son diplôme du conservatoire en 1923. En 1924, Diaghilev l'accueille au sein des Ballets Russes. En dépit de difficultés financières, médicales et d'événements sociopolitiques, il continue à créer. Une fois sur le sol américain, il crée l'American Ballet, puis la Ballet Society et enfin devient co-fondateur et maître de ballet du New York City Ballet. Sa technique fait de nombreux adeptes dans le monde entier. La danse constitue, selon lui, un langage à part entière qui ne doit aucunement dépendre d'une narration ou d'une thématique mais uniquement de la musique.

Léonide Massine (1896-1979) est remarqué par Diaghilev à l'École impériale de Moscou et il intègre les Ballets Russes, pour qui il dansera dans les années 1910. Il a notamment pris la relève après le départ de Vaslav Nijinski. Il crée *Le Tricorne*, pièce pour laquelle il collabore avec quelques artistes dont Pablo Picasso pour les décors et les costumes. Il gagne la reconnaissance internationale en participant à *Les chaussons rouges* (1948) ou *Les contes d'Hoffman* (1951). Il intègre le folklore et propose une approche théâtrale de la danse.

mandataire »²¹². Penchons-nous donc sur les trois pionnières, Loie Fuller, Isadora Duncan et Martha Graham, sur les circonstances de la naissance de cette discipline, sur ce qui caractérisait chacune d'elles et enfin sur les nouvelles générations de chorégraphes qui, chacun à leur façon, s'inscrivent dans cette continuité. Loie Fuller (1862-1928) a innové en introduisant pour la première fois des jeux de lumière sur scène et a inspiré ainsi de nombreux peintres et sculpteurs. Elle raconte dans son autobiographie comment l'actrice qu'elle était est devenue danseuse en créant la danse serpentine qui l'a rendue si célèbre. En 1890, alors résidant à Londres, elle s'est envolée pour New York pour jouer dans une pièce de théâtre intitulée *Quack docteur médecin*. L'auteur de la pièce a choisi, durant les répétitions, d'intégrer une scène supplémentaire dans laquelle elle devait incarner une femme sous hypnose, ce qui a impliqué un changement d'éclairage et de costume pour la comédienne. Comme elle avait dépensé tout son argent pour acheter d'autres costumes, elle a dû se résoudre à chercher dans sa garde-robe, de laquelle elle a sorti une malle contenant une longue étoffe en soie légère qu'un officier rencontré quelques mois auparavant lui avait envoyée. C'est cette étoffe qui est à l'origine de la danse Serpentine.

Ma robe était si longue que je marchais constamment dessus et, machinalement, je la retenais des deux mains et levais les bras en l'air, tandis que je continuais à voltiger tout autour de la scène comme un esprit ailé un cri soudain jaillit, de la salle : « Un papillon! Un papillon! ». Je me mis à tourner sur moi-même en courant d'un bout de la scène à l'autre, et il y eut un second cri : « Une orchidée! ». À ma profonde stupéfaction, des applaudissements nourris éclatèrent.²¹³

La pièce, sans surprise, n'a pas marché. Cependant, Fuller n'a reçu que des critiques élogieuses sur sa performance si bien qu'elle a voulu reproduire les mouvements exécutés sur scène face au miroir.

²¹² Louppe Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Op. cit., p 46.

²¹³ Fuller Loie. *Ma vie et la danse*. Paris: L'Œil d'or, 2002, p 25.

Des reflets d'or se jouaient dans les plis de la soie chatoyante. Dans cette lumière, mon corps se dessinait vaguement en ligne d'ombre. Ce fut pour moi une minute d'intense émotion. Inconsciemment, je sentais que j'étais en présence d'une grande découverte [...] Doucement – presque religieusement – j'agitai la soie, et je vis que j'obtenais tout un monde d'ondulations que l'on ne connaissait pas encore. J'allais créer une danse!²¹⁴

Elle a fini par déterminer que « chaque mouvement du corps provoqu[ait] un résultat de plis d'étoffe, de chatolement des draperies mathématiquement et systématiquement prévisibles »²¹⁵. La technologie naissante de l'époque et sa créativité (une scénographie unique avec des jeux de couleurs, de lumière et de miroirs) l'ont inspirée à révolutionner le monde du spectacle. Enfin, du point de vue chorégraphique, elle a fait de la cage thoracique la source de ses mouvements par l'omniprésence des bras (pour agiter ses longues robes), se dressant ainsi contre la danse classique valorisant le bas du corps (qu'elle n'exposait d'ailleurs pas tant ses robes étaient longues).

Malgré son rôle majeur, d'autres chorégraphes, telles qu'Isadora Duncan, lui ont fait de l'ombre, puis elle est tombée dans l'oubli après sa mort. Avant de parler de danse moderne, la danse était d'abord qualifiée de « danse libre ». Ce mouvement, initié par Isadora Duncan²¹⁶ (1827-1927), est né d'un rejet de la danse classique, avant tout de ses codes et de sa rigueur. Duncan n'a commencé à connaître le succès qu'une fois qu'elle a quitté les États-Unis pour l'Europe, où elle s'établit longtemps. Des études en mythologie et sculpture grecque ont grandement influencé ses costumes (tunique et pieds nus) et sa danse basée sur la beauté du corps et la spiritualité. En condamnant la rigidité du ballet, elle a privilégié l'improvisation, l'émotion et un corps libéré de toute contrainte

²¹⁴ Fuller Loie. *Ma vie et la danse*. Op. cit., p 26.

²¹⁵ Fuller Loie. *Ma vie et la danse*. Op. cit., p 26.

²¹⁶ Elle fait ses débuts au théâtre à New York mais ne poursuit pas dans cette voie car cet art ne lui apporte ni épanouissement ni notoriété. En 1899, elle quitte les États-Unis pour l'Europe où elle fera carrière (elle s'installera également plus tard à Moscou). Femme au destin tragique, son mari se suicide, ses deux enfants meurent noyés et elle décède accidentellement étranglée par son écharpe qui s'est prise dans la roue de sa voiture.

artificielle. Elle s'attache à trouver la grâce dans les gestes les plus simples et privilégie un retour à la nature en réaction à une danse académique contre-nature. Elle a créé plusieurs écoles partout dans le monde et voulait avant tout exposer ses élèves, les Isadorables, à une nouvelle forme d'expression corporelle.

Bien qu'il y ait eu des prédécesseurs, c'est véritablement Martha Graham²¹⁷ (1894-1991) qui, la première, a fondé une méthode et créé la discipline qui porte le nom de « modern dance » depuis 1926. Au début des années 30, elle théorise en effet un mouvement en constante évolution depuis plusieurs décennies. Les oppositions binaires que nous avons mentionnées plus tôt font partie intégrante de sa méthode, *contraction-release* ou encore *fall-recovery* qui définissent le mouvement. Prêtresse de la danse moderne et grande tragédienne, elle enchaîne la chute et la récupération, elle oscille entre l'équilibre et le déséquilibre qui emmène le corps dans une spirale de mouvements, elle alterne le contrôle et la prise de risque tandis que jusqu'alors, il n'avait jamais été question de chute, de déséquilibre ou de prise de risque. Pour la première fois, ces notions apparaissent comme essentielles à la compréhension de la discipline aussi bien qu'à son évolution. La danse moderne à ses débuts valorise la dimension non-narrative et la sobriété des créations. Le bassin contient l'énergie centrale qui initie le mouvement, magnifié par des vêtements amples qui donnent au danseur toute la liberté nécessaire. Par opposition à la danse classique, qui prône la verticalité, la danse moderne a fait le pari d'explorer

²¹⁷ Martha Graham est d'abord entrée dans la Denishawn School fondé par Ted Shawn (1891-1972) et Ruth St Denis (1878-1968) et y a tenu le premier rôle féminin des principales créations de Ruth St Denis dont elle rejettera par la suite l'exotisme et la dimension commerciale de sa démarche. Elle quitte l'école en 1923 pour deux ans de formation après lesquels elle devient professeure et chorégraphe. Elle a tenu le rôle principal dans la première américaine du *Sacre du printemps*. *Vision of the apocalypse* (1929) a été sa première pièce collective d'importance et *Heretic* constitue encore aujourd'hui l'une de ses plus grandes créations. Elle a travaillé exclusivement avec des femmes jusqu'en 1938. Elle répétait souvent qu'en tant que femme, elle ne pouvait se mettre à la place d'un homme dont le corps et la façon de bouger étaient si différents et en fait, trouvait complexe de chorégrapier pour eux. En dépit de son apport fondamental à la danse, on lui a reproché de créer pour ses danseurs des rôles stéréotypés.

l'horizontalité, de faire valoir l'aspect émotionnel et vécu sur la performance technique et les imperfections, aussi inévitables qu'impardonnables (dans le ballet classique).

Chacune de ces pionnières avait ses spécificités : Fuller a développé son utilisation des lumières et de la scénographie, Duncan a libéré le corps de toutes les contraintes l'empêchant de s'exprimer pleinement et Graham a codifié la danse moderne et a fondé sa propre méthode, dont le prestige est toujours intact. Elles ont ouvert la voie vers la diversité, la prise de risque, l'expérimentation. D'innombrables possibilités s'offraient aux générations suivantes, accompagnées par quelques figures de proue: Merce Cunningham aux États-Unis, Mary Wigman et Pina Bausch en Allemagne, Maurice Béjart en France, en Belgique et en Suisse, pour ne citer qu'eux.

5.1.3 La relève

Interprète chez Martha Graham de 1939 à 1945, Merce Cunningham (1919-2009) a utilisé les bases de la danse classique mais de manière détournée. Il crée sa propre compagnie en 1953 et bouleverse les codes de la scène en refusant une unique perspective frontale, en refusant la symétrie. Comme le centre de la scène ne constituait plus le cœur de la chorégraphie, Cunningham a proposé plusieurs séquences qui se déroulent simultanément et à des endroits différents de la scène afin d'utiliser tout l'espace et par conséquent, de multiplier les possibilités. Il abandonne peu à peu l'idée selon laquelle un ballet doit raconter quelque chose mais s'intéresse au mouvement à l'état pur. Étant donné qu'il ne concevait pas les performances dansées comme des successions de représentations identiques, il a développé l'improvisation, de laquelle est né le concept d'*event* qu'il définit en ces mots :

Présenté sans entracte, un *event* est un assemblage d'extraits du répertoire, ancien ou récent, auxquels viennent souvent se combiner des séquences spécialement conçues pour un lieu et une représentation qui ne se donnera qu'une fois. Il s'agit de créer davantage une expérience de danse qu'une soirée de danse²¹⁸.

Le caractère unique de chaque représentation rend l'expérience du spectateur elle aussi unique. En raison de l'absence de fil conducteur, de narration à proprement parler, Cunningham souligne la participation active du spectateur et l'interprétation différente que chacun peut faire de ses « expériences » vécues. En collaboration avec John Cage, il explore le rapport danse-musique en accordant une place déterminante au hasard et révolutionne le rapport danse-multimédia²¹⁹.

La danse ne pouvait plus être considérée comme une discipline à vocation purement divertissante ni comme un art léger. C'est le critique musical Emile Vuillermoz (1878-1960) qui a théorisé cette tendance; la danse peut aborder tous les sujets y compris les plus sombres. L'Allemagne est ainsi devenue le berceau de la danse d'expression, dans la continuité de la danse libre de Duncan, (*Ausdruckstanz*, dérivée de l'expressionnisme) dont Mary Wigman était la principale ambassadrice et plus tard, de la danse théâtre (*Tanztheater*) avec pour fondatrice et chef de file Pina Bausch. Mary Wigman (1886-1973) étudie auprès d'Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950)²²⁰ ainsi que Rudolf von Laban (1879-1956)²²¹ mais l'élève a vite dépassé ses maîtres. Elle s'est essentiellement

²¹⁸ Pastori Jean-Pierre. *La danse : Des Ballets russes à l'avant-garde*. Luçon: Gallimard, 1997, p 58.

²¹⁹ Une application interactive pour ipad a été créée en 2012, trois ans après sa mort, *Merce Cunningham : 65 years*.

²²⁰ Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) était musicien, compositeur et créateur de la méthode rythmique qui porte son nom. Outre le rôle majeur de sa méthode, il a ouvert un *Bildunganstalt* (centre de formation) en 1911 à Dresde offrant des cours de rythmique, gym, chant, etc. Un mouvement se développe qui mêle danse, sport et nudisme, le tout dans un environnement champêtre et bucolique (*Nacktkultur*, culture du nu). Laban et Dalcroze étaient tous deux adeptes des *Festspiele* rassemblant plusieurs disciplines artistiques dans le but de célébrer le corps humain.

²²¹ Rudolf von Laban était un chorégraphe et théoricien de la danse d'origine hongroise. Il crée un système de notation chorégraphique basé sur les quatre éléments constituant un mouvement à savoir le poids, l'espace, le temps et la force. Ce système, créé en 1928, est appelé Labanotation aux États-Unis,

concentrée sur le solo, qui, selon elle, constitue « la forme la plus concentrée du message dansé »²²². Son univers et sa gestuelle, bien que violents, chaotiques voire morbides, ont fait d'elle une artiste radicale, au talent incontestable, qui a implanté la danse allemande outre atlantique²²³. Dans les années 1950, Suzanne Linke, Pina Bausch et Reinhild Hoffman fréquentent la Folkwang Hochschule de Kurt Jooss. Mais c'est une bourse pour étudier à la prestigieuse Juilliard School qui permet à Pina Bausch (1940-2009) de prendre un avantage certain sur ses deux compatriotes et de revenir en Allemagne animée d'une puissante force créatrice si bien qu'elle remplace Jooss à la direction artistique de la Folkwang Ballett Company en 1969. Peu de temps après, elle gagne une renommée internationale en fondant la danse théâtre (*Tanztheater*) en 1974. Ces pièces se caractérisent par peu de chorégraphie, une forte scénographie, le poids de la musique et du texte, des costumes qui ancrent les personnages dans le réel et leur donnent un caractère atemporel. Citons l'une de ses pièces les plus célèbres, *Café Muller* (1978) (qui figure aussi dans *Parle avec elle* de Pedro Almodovar [2002]) dans laquelle elle revient sur les années passées dans le café-restaurant tenu par ses parents dans l'Allemagne de l'après-guerre et où elle a été témoin de la cruauté des êtres due à leur profond mal-être, leur incapacité à communiquer, leur solitude qui pèse sur leur triste existence.

Pina Bausch cultive une certaine esthétique de la laideur, maquillages débordants, corps maigres ou grassouillets, poils aux pattes, vieilles fripes, boue... L'usure du monde, des objets comme des êtres. Où sont les corps glorieux des danseurs?

Kinetography au Royaume-Uni, Cinétopographie en France. Selon lui, la danse ne se limite pas à un art du spectacle, c'est « une activité de nature éducative et thérapeutique ». Avec *Wege zur Kraft und Schönheit (les chemins de la force et de la beauté)* en 1925, il offre une pièce qui mêle sport, danse, beauté, santé. En 1926, il publie *Tanz und Gymnastik*. Laban ouvre en 1913 une ferme de la danse qui réunit des communautés partageant les mêmes centres d'intérêts (danse, sport et nudisme). Il dirige le ballet de l'Opéra de Berlin au début des années 30. En 1945, il fonde le Laban Art of Mouvement Guild et l'Art of Movement Studio l'année suivante, une fois établi en Angleterre.

²²² Pastori. Jean-Pierre. *La danse : Des Ballets russes à l'avant-garde*. Op. cit. p 66.

²²³ On peut citer, parmi ses pièces les plus connues, *Hexentanz (Danse de la sorcière, 1914)*, *Totentanz (Danse macabre, 1926)*. Sa version du *Sacre du printemps* sonne le glas de la danse d'expression.

Pourtant, de tous ces ingrédients sortent des images très belles. Pina Bausch n'a pas de « corps de ballet » à mille pattes semblables, mais des danseurs, de fortes individualités qui peuvent résister et, sous la pression de sa main de fer, exprimer ces choses grotesques que nous enfouissons, l'air de pas y toucher.²²⁴

Elle a souvent qualifié ses interprètes non pas comme des danseurs mais plutôt comme des êtres humains qui dansent. Nombreux sont les journalistes et critiques qui se sont demandés si son art se rapprochait davantage du théâtre ou de la danse, ou parfois même s'il s'agissait de danse.

Je me suis toujours efforcée de concilier la danse avec ce que je ressentais, avec ce que je voulais exprimer. Mais cela n'a pas toujours été possible, je n'ai pas trouvé la voix pour y accéder. Pourquoi alors faire danser mes interprètes si je le ressens plus comme un mouvement naturel ? J'ai pour la danse un immense respect. Et c'est peut-être bien pour ça que je n'en abuse pas. Ce que je cherche, c'est une forme pour exprimer ce que je ressens. Il se peut que cela n'ait, dans le moment, que peu de rapport avec la danse. Mais, en même temps, je songe que, chez moi, elle n'est pas toujours aisément déchiffrable selon les codes habituels tant les mouvements en sont simples. Et pourtant, ils en sont tous pétris.²²⁵

Maurice Béjart (1927-2007), fils du philosophe Gaston Berger, débute en tant que danseur néo-classique mais se consacre très tôt à la chorégraphie et s'attache à créer son propre langage chorégraphique. Après *Symphonie pour un homme seul* en 1955, il crée ses versions du *Sacre du printemps* (1959) et du *Boléro* (1960) qui le consacrent sur la scène internationale. Ses spectacles sont riches de références littéraires, théâtrales, de montages musicaux innovateurs. Farouchement opposé à la danse comme discipline réservée à une élite, il a œuvré de façon à la rendre accessible à tous les publics, en mélangeant la danse aux autres arts et en la sortant des salles de spectacle traditionnelles. Il a en effet proposé des représentations dans des lieux qui n'accueillaient pas habituellement la danse. Il a aussi donné au danseur un statut majeur, ne le considérant

²²⁴ Bonis Bernadette. « Au-delà du bon et du mauvais goût ». *Danser*, no. 27, 1985, p 15.

²²⁵ Gubernatis Raphaël de. « La Dame de Wuppertal ». *Danser*, no. 56, 1988, p 18.

plus un simple faire-valoir de sa partenaire féminine²²⁶. En 2001, il s'est exprimé sur la démocratisation de la danse qu'il a initiée.

Le public qui vient maintenant n'existait pas il y a cinquante ans. Un vrai travail a été réalisé. Ce ne sont pas du tout les mêmes personnes qui se rendent aux spectacles de danse. Quand j'ai commencé les soirées de ballet, il n'y avait presque rien à Paris à part l'Opéra, le Théâtre des Champs-Élysées, où l'on voyait, de temps en temps, une compagnie qui jouait huit jours. Maintenant, on peut voir de la danse constamment dans trois ou quatre théâtres. En province, ils développent des compagnies, des centres chorégraphiques, c'est un énorme progrès. Je pense que là où j'ai aidé à cet état de choses, c'est en sortant la danse des théâtres traditionnels, en allant jouer dans les Palais des sports, dans des théâtres en plein air, sur des places publiques. J'ai été le premier à danser en Avignon... Je crois que petit à petit, une ouverture s'est réalisée ainsi.²²⁷

Tous ses danseurs ont une formation classique mais ont aussi un répertoire des plus vastes. Son influence est telle qu'il démontre que la danse est un art majeur et également un art pour les masses.

Béjart est un moderne. Une forme particulière de moderne, un moderne européen, de cette école moderne qui aurait pu en mêlant les dissidents des Ballets russes et l'expressivité des formes allemandes, créer une autre voie pour la danse. L'histoire de l'Europe en décida autrement, et il fallut un petit Marseillais complètement en marge de la « danse officielle » - car c'est aussi la grande originalité de Béjart, pour que ce courant s'incarne.²²⁸

La vision de Béjart a contribué à un profond décloisonnement de la danse néoclassique dans un premier temps et de la danse moderne par ailleurs, à travers l'école Mudra qu'il a ouverte à Bruxelles et qui, de 1970 à 1988, a formé bon nombre de chorégraphes, dont certains appartenant à la Nouvelle danse française.

²²⁶ La danse a connu, tout comme le septième art, un va et vient entre monopole de la femme et de l'homme. En effet, la danse à ses débuts avec le ballet de cour, était exclusivement réservée aux hommes. Le siècle romantique a (re)donné à la femme le premier rôle. Marius Petipa a par la suite créé une rupture car il a commencé à proposer des solos pour danseurs et à les sortir de leur rôle de faire-valoir. Le chorégraphe Diaghilev a fait de même avec le danseur Nijinski. Les pionnières de la *modern dance* ont redonné le monopole à la femme. Enfin, plusieurs décennies plus tard, une fois que la danse moderne était bien implantée, on a assisté à un retour au premier plan du danseur/du chorégraphe, tel que Béjart qui avait par exemple pour principale source d'inspiration Jorge Donn.

²²⁷ Izrine Agnès (propos recueillis par). « Que Lumière soit! ». *Danser*, Hors-série Béjart, décembre 2007, p 28.

²²⁸ Verrièle Philippe. « Influences et conséquences ». *Danser*, Hors-série Béjart, décembre 2007, p 80.

5.1.4 La Nouvelle danse française

Peu de temps après la Nouvelle Vague initiée par Godard, Truffaut et Chabrol, la France est aussi le berceau d'une nouvelle danse française. En 1969, le concours *Le Ballet pour demain* débute à Bagnolet et nombreux sont les chorégraphes qui utiliseront ce tremplin avant de créer leur propre compagnie, tels que Maguy Marin, Dominique Bagouet, Karine Saporta, Régine Chopinot, Philippe Découflé, Jean-Claude Galotta etc. Alwin Nikolais crée un centre national de la danse contemporaine en 1978, ce qui n'a été que le début d'une promotion de la danse sans précédent, que l'on doit à l'élection de François Mitterrand en 1981, suivie de la nomination de Jack Lang au Ministère de la culture. Celui-ci, grâce à une augmentation des subventions a pu favoriser la création de près de vingt centres chorégraphiques nationaux en seulement une dizaine d'années. Après les États-Unis, c'est en effet l'Europe qui prend le relais comme berceau d'une nouvelle vague de chorégraphes, en particulier la France et la Belgique. C'est sa diversité qui en fait sa richesse. Certains privilégient la dimension théâtrale, d'autres le texte, le multimédia, le chant, la musique. Bien que de nouvelles disciplines aient fait leur apparition relativement tôt, chacune est restée à sa place pendant longtemps, rendant la collaboration et le dialogue impossibles. Depuis les années 80, la danse dans son ensemble est entrée dans un vaste processus de métissage. Ainsi, de la même façon, nous assistons depuis à un phénomène de réconciliation de la danse classique et de la danse moderne. L'Opéra de Paris invite des chorégraphes contemporains pour reprendre certaines de leurs créations (Pina Bausch pour *Le sacre du printemps* et *Orphée et Eurydice*, Angelin Preljocaj pour *Le songe de Médée*, par exemple). De la même façon, les chorégraphes contemporains piochent dans le répertoire classique et revisitent des monuments tels que *Giselle*, *Le lac des cygnes* ou encore *Cendrillon*. De nombreux

danseurs étoiles ont choisi d'explorer d'autres horizons après la consécration, que ce soit par l'intermédiaire d'une reconversion (Agnès Letestu (1971-) nommée étoile en 1997, maintenant styliste), ou en se lançant dans une carrière internationale (Sylvie Guillem, la plus jeune étoile de l'Opéra de Paris, nommée à l'âge de 19 ans par Noureev, en 1984), ou en poursuivant l'ouverture initiée par Bêjart (Marie-Claude Pietragalla (1963-), nommée étoile en 1990, s'est tournée vers la danse contemporaine, a créé sa propre compagnie et s'est, à son tour, efforcée de proposer la danse à tous les publics).

Plus tard, afin d'augmenter les possibilités de créations, l'idée est progressivement venue d'élargir le champ d'investigation et donc de s'ouvrir aux autres disciplines artistiques. Cela dit, l'interdisciplinarité n'est pas un concept proprement contemporain dans la mesure où déjà au début du vingtième siècle, Serge Diaghilev souhaitait créer des pièces incorporant les trois éléments principaux qui selon lui étaient la musique, le dessin décoratif et la chorégraphie. Ainsi, dès ses débuts, la danse contemporaine se distingue par sa diversité et par son désir d'humanisation. Danser, aujourd'hui, c'est, selon la formule d'Isadora Duncan, 'danser sa vie'. Hybridité et fusion des genres, tels sont les mots d'ordre de la danse contemporaine de nos jours, facilitée par des artistes eux-mêmes pluridisciplinaires et touche-à-tout. Nombreuses sont les pièces qui réunissent à la fois danseurs, comédiens, musiciens et dont les auteurs repoussent constamment les limites de la performance scénique.

5.2 Comment la danse a-t-elle pénétré le 7^e art ?

5.2.1 Les premiers films de danse

Avant que ne se développent des chorégraphies filmiques, des films (à dimension chorégraphique(s), il y a eu de nombreux films de danse, et ce, dès les débuts du 7^e art. Louis Lumière lui-même s’y est essayé (*Danse sur scène* en 1896, *Ballet de Flore* en 1898). Cependant, mis à part quelques captations de ballet réussies comme celle d’Anna Pavlova dans *La Mort du cygne* (1925), la danse classique supporte mal la représentation frontale et le figement de la caméra. Le cinématographe la délaisse alors au profit des genres plus mineurs et participe à leur développement. Les cinéastes comprennent vite l’intérêt de filmer la danse et la discipline accompagne l’évolution du 7^e art. Le film de danse devient un art à part entière. Nicolas Villodre rappelle les propos de Serge Lifar pour qui chorégraphie et cinématographie ont en commun ce qui les définit, à savoir « la notation du mouvement ».

Il (Lifar) pressentit très tôt l’importance du film pour la danse non seulement au plan de la notation (et de la transmission du répertoire) mais aussi aux plans esthétique (certains effets filmiques tels que les ralentis, les mouvements à l’envers pouvant inspirer de nouveaux pas aux chorégraphes) et historique (le cinématographe permettant de dater l’apparition de danses comme le tango, le charleston, le Lindy-Hop ou tout simplement de comparer l’évolution des styles)²²⁹.

La danse est intégrée dans de nombreux films sonores : Alice Guy, *La Matchitche* (1903), Lee DeForest, plusieurs séquences de ballet (1923) ou encore George Méliès qui offre *L’homme Mouche*, *Le Merveilleux éventail vivant* et qui demande aux danseuses du Chatelet de jouer les « leurres érotiques décoratifs ». Dans les années dix et vingt

²²⁹ Villodre Nicolas. « Panorama du film de danse en France ». <<http://www.objectif-cinema.com/spip.php?article4569&artsuite=0>>, page consultée le 9 janvier 2015.

apparaissent les premières ciné-girls telles que Mistinguett²³⁰ ou Joséphine Baker²³¹. Le rapport danse-cinéma est mieux défini à partir des années vingt. Durant cette décennie, les cinéastes proposent de plus en plus de projets incluant la danse, et les plus hardis d'entre eux délaissent la captation de ballet pour s'adonner à ce qui ressemble davantage à de la chorégraphie filmique²³² comme Jean Renoir, Germaine Dulac et Fernand Léger avec *Ballet mécanique* (1924).

Ballet mécanique ne saurait être réduit à son titre en forme de calembour. Il offre une voie nouvelle aux films à venir et marque une date dans l'histoire du film de danse. Cette œuvre ne file pas la métaphore musicale du cinéma abstrait allemand (avec ses Opus et autres Rhythmus), ne se contente pas d'enregistrer le monde moderne (ses objets, son dynamisme) avec ironie, détachement ou fascination (à la manière des films Dada, para-surréalistes ou futuristes de l'époque). *Ballet mécanique* ouvre l'espace cinématographique, grossit les détails, multiplie les points de vue et, surtout, par son montage précis (exécuté au photogramme près, selon Fernand Léger) fait danser le non-dansant. La conception et la structure chorégraphiques du film sont plus importantes que le contenu, que la présence ou non de danse à l'écran.²³³

²³⁰ C'est grâce à une rencontre fortuite avec Saint Marcel, responsable de revue au Casino de Paris, que Mistinguett (1875-1956) entre dans le monde du spectacle à l'âge de quinze ans. Elle a longtemps enchaîné noms de scènes, rôles, théâtres et registres divers avant de se faire réellement connaître à la fin des années 1900. En 1911, elle rencontre Maurice Chevalier dans une revue et tous deux, que les médias surnomment les « danseurs obsédants », vont vivre une longue histoire d'amour. Ses talents de comédienne l'aident à pallier ses faiblesses vocales et dans les années 20 et 30, elle est à l'affiche des plus grandes revues parisiennes telles que *Paris qui danse*, *Ca, c'est Paris*, *Paris qui jazz*, mais ne s'est pas arrêtée aux revues puisqu'elle est aussi apparue dans des pièces de théâtres (*Madame Sans-gêne*), films muets (*Mistinguett détective* (1927) et même parlants. Elle tourne en effet *Rigolboche* (1937) à l'âge de 64 ans.

²³¹ Joséphine Baker (1906-1975) est née à St Louis dans le Missouri. Elle se marie à l'âge de treize ans mais après quelques mois, le mariage se solde par une séparation et c'est alors qu'elle fait ses débuts dans un trio, le Jones Family Band, plus tard les Dixie Steppers. En 1921, elle épouse Willie Baker qu'elle quittera peu de temps après pour aller tenter sa chance à Broadway. On lui offre quelques petits rôles, jusqu'à ce qu'on lui propose le premier rôle dans le spectacle français : La revue *Nègre*. A la fin des années 20, elle s'essaie à la chanson (*J'ai deux amours* (1931) ainsi qu'au cinéma (*Zou-zou*, *Princesse Tam Tam*). La chanson lui réussit mais pas le cinéma. Elle n'a malheureusement jamais été aussi célèbre aux États-Unis qu'en Europe, les mouvements racistes ayant entravé son ascension outre atlantique. Ses représentations aux États-Unis n'ont jamais connu grand succès jusqu'en 1975, où elle se produit devant le public new yorkais qui l'ovationne. Elle se produit sur la scène du théâtre Bobino à Paris à l'âge de 68 ans et exécute quelques-uns de ses numéros qui ont fait le tour du monde. Elle n'a jamais pu avoir d'enfants mais a choisi d'en adopter beaucoup et leur a donné pour nom sa « Rainbow Tribe ». Femme de conviction et engagée, elle se mobilise pour la Croix-Rouge, travaille pour les services secrets français lors de la Seconde Guerre Mondiale et soutient le mouvement afro-américain des droits civiques.

²³² Jean Renoir, *Sur un air de charleston* (1927) (séquence de danse au ralenti), Germaine Dulac, *Thèmes et variations* (1928)

²³³ Villodre Nicolas. « Panorama du film de danse en France ». Op. cit.

À chaque décennie ses figures marquantes : les années 30 ont connu le cinéaste et chorégraphe Busby Berkeley (1895-1976) qui a intégré d'audacieux jeux de lumières dans ses productions cinématographiques. Il a même donné son nom à une prise de vue verticale à 90 degrés qu'il affectionnait particulièrement. Maya Deren (1917-1961), chorégraphe américaine, mais aussi danseuse, cinéaste, théoricienne du cinéma, auteure, photographe et figure de proue dans le domaine, notamment grâce à son court-métrage *A Study in Choreography for Camera* (1945). Grâce à diverses techniques de mise en scène et de montage, la présence du danseur est démultipliée dans l'espace si bien qu'il semble glisser d'un endroit à un autre (forêt, salon, cour, forêt). Il y a soixante ans déjà, la précision du travail cinématographique et la qualité de la synchronisation et des raccords étaient incontestables.

Enfin, n'oublions pas de citer *Les chaussons rouges* (Powell et Pressburger, 1948), adapté du conte d'Hans Christian Andersen (1845), hymne à la danse, à la musique et au processus de création, aujourd'hui film culte. La jeune ballerine, Vicky Page, intègre la prestigieuse troupe de Boris Lermontov et devient première ballerine après que sa danseuse étoile quitte la troupe pour se marier. Lermontov est inspiré de Diaghilev à travers son génie à former les plus grands danseurs d'une part, mais aussi de sa vision de la danse exclusive, soumettant les danseurs à une vie de sacrifice et de renoncement. Vicky est amoureuse du brillant compositeur Julian Crasner, chargé d'écrire la musique du ballet *Les chaussons rouges*, ce qui est d'emblée annonciateur du déchirant dilemme auquel elle sera fatalement confrontée. Il est non seulement question de la création du ballet, mais aussi de sa représentation sur scène. En effet, le superbe ballet *Les chaussons*

rouges a été créé spécialement pour le film et Powell et Pressburger²³⁴ l'ont intégré dans sa totalité (soit une durée de dix sept minutes).

5.2.2 Les premiers films chorégraphiques

Les années 50 voient l'apparition du cinéma-vérité (ou cinéma-direct)²³⁵, dont Jean Rouch (1917-2004) est l'un des pères fondateurs. Au tout début de *Chronique d'un été* (Rouch, Morin, 1961), alors qu'on voit à l'écran des piétons entrer et sortir d'une station de métro parisien, on entend une voix off qui présente le projet en ces mots : « Ce film n'a pas été joué par des acteurs, mais vécu par des hommes et des femmes qui ont donné des moments de leur existence à une expérience nouvelle de cinéma-vérité ». Ce style cinématographique a pour principe de favoriser les images prises sur le vif, ainsi qu'une prise de son directe afin de donner davantage de liberté et de possibilités au cinéaste. Sa présence et celle de la caméra ont une fonction révélatrice, à la recherche d'une vérité parfois cachée. Toutefois, en interviewant spontanément des parisiens dans la rue, Morin et Rouch posent la question de la part de vérité et de mensonge dans les confessions des gens interrogés. Toujours à cheval entre le documentaire et la fiction, Jean Rouch a suivi des cours d'anthropologie, puis a voyagé en Afrique où il a réalisé de nombreux courts, moyens et longs métrages parmi lesquels *Les Maîtres Fous* (1954), *Initiation à la danse des possédés* (1949), *Babatou, les trois conseils* (1976). Michel Brault (1928-2013) a collaboré avec Jean Rouch pour introduire le cinéma-vérité en Europe. Avec *Les raquetteurs* (1958), il a été un pionnier du cinéma d'observation à

²³⁴ Powell et Pressburger ont également réalisé *Les contes d'Hoffmann* (1951), adapté de l'opéra posthume d'Offenbach (1881). On y retrouve aussi Moira Shearer, l'actrice qui a tenu le rôle de Vicky Page, dans les rôles de Stella et d'Olympia. Le chorégraphe Maurice Béjart a adapté l'opéra en ballet en 1961.

²³⁵ L'expression *Candid eye* est également utilisée mais uniquement au Canada car il s'agissait initialement d'une série documentaire du même titre et diffusée sur CBC en 1958. Les documentaires provenaient de l'Office National du Film du Canada.

vocation anthropologique qui met l'accent sur une situation du quotidien pour représenter à l'écran son authenticité, sans aucun jugement. Sa principale contribution a été d'introduire la technique de la caméra à l'épaule qu'il a appliquée dans *La lutte* (1961), où il met en scène l'entraînement et la préparation des lutteurs avant un soir de match. La mobilité de la caméra accompagne les mouvements des lutteurs quasi-chorégraphiés. La caméra à l'épaule a été par la suite largement utilisée par Jean Rouch et par les cinéastes du cinéma vérité, ceux de la Nouvelle Vague qui ont suivi quelques années plus tard jusqu'à de nos jours, y compris chez Denis et Ozon car elle renforce le sentiment de proximité et parvient à rendre une cinématographie plus intime à laquelle le spectateur sera réceptif.

Il convient également de s'arrêter brièvement sur l'univers de Jaques Tati (1907-1982) dans la mesure où il accorde une place prépondérante au rapport son-image, aux mouvements des acteurs et à l'effet comique que ces derniers produisent. *Playtime* (1967) est son œuvre cinématographique la plus aboutie, mais n'a été considérée comme un chef d'œuvre que bien plus tard. Dans son quatrième long-métrage, Tati met en scène un groupe de touristes américains arrivant à Paris pour une visite de 24 heures. Ils découvrent un Paris ultramoderne et surréaliste. On y retrouve également monsieur Hulot dans ses aventures cocasses, où il semble être le seul personnage normal confronté à ce monde inhumain dans lequel évolue une masse anonyme. Tati se distingue par la place accordée au son dans son cinéma. Les bruits du quotidien sont en effet une mine d'or inépuisable, du bruit des chaussures qu'on essuie énergiquement sur le paillason, au bruit du fauteuil dans lequel s'assoit un monsieur Hulot intrigué, en passant par le bruit des haut talons des hôtes qui marchent d'un pas déterminé ou celui du moulin à poivre que le serveur utilise pour assaisonner le poisson au restaurant. Les dialogues, difficilement

compréhensibles et souvent inaudibles, occupent un rôle similaire dans la mesure où Tati se focalise non pas sur leur signification mais sur leur musicalité grâce à l'intonation, le débit, le rythme et les différentes voix en présence. Comme il le disait lui-même, « le dialogue du film n'a pas grande importance, c'est un peu du brouhaha »²³⁶. Ce sont ces associations improbables de sons et de bribes de conversations qui permettent de créer une musicalité jusqu'alors jamais atteinte ni explorée. La dimension burlesque qui accompagne cette mise en scène rigoureuse fait s'enchaîner les gags visuels et sonores. Notons pour finir que les gros plans ou plans moyens ne font pas vraiment partie de la mise en scène telle que Tati la conçoit. Il privilégie en effet les plans d'ensemble pour laisser au spectateur le choix de la focalisation et de l'interprétation et exige ainsi une participation active de ce dernier pour pénétrer l'univers comique de Tati. C'est comme si le spectateur assistait à une performance scénique qui ne se résume pas à ce qui se passe au centre de la scène mais qui offre d'autres points de focalisation pour nourrir l'intérêt de celui-ci.

Jacques Demy (1931-1990) a lui aussi laissé sa trace dans la ciné-chorégraphie. Son premier chef d'œuvre, *Un billet pour Johannesburg* devient *Lola* (1961) et remporte un tel succès qu'il fera partie d'une trilogie. Il souhaite, en réalisant *Les parapluies de Cherbourg* (1964), offrir au public un opéra populaire. Le film est entièrement chanté, comprenant des intermèdes dansés, bien qu'il ne s'agisse pas d'une performance. Il met en avant une poésie du quotidien. Après le succès fulgurant des *Demoiselles de Rochefort* (1967), Hollywood contacte Demy qui s'installe à Los Angeles, mais sans grand succès. De retour en France, la littérature devient sa principale source d'inspiration : *Peau d'âne* (1970) du conte de Perrault, *Anouchka*, adaptation musicale d'Anna Karénine qui n'a

²³⁶ Blouin Patrice. « Playtime : Bienvenue à Tativille ». *Les cahiers du cinéma*, no. 565, mai 2002, p 45.

jamais été achevée faute de moyens (1978), *Lady Oscar* la même année (issu du manga japonais), ou encore *La naissance du jour* (1980) d'après le roman de Colette. *Une chambre en ville* (1982) suit le même format que *Les parapluies de Cherbourg*, mais Demy a renforcé le décalage entre les dialogues puérils et l'intrigue dense. Après une longue période durant laquelle le cinéma s'est désintéressé des films musicaux, Olivier Ducastel et Jacques Martineau remettent le genre au goût du jour et offrent, avec *Jeanne et le garçon formidable* en 1998 (dans lequel Matthieu Demy joue le premier rôle masculin aux côtés de Virginie Ledoyen), un véritable film hommage. Plus récemment, Christophe Honoré, qui affectionne particulièrement ce genre, a réalisé *Les chansons d'amour* (2007) ou encore *Les Bien-Aimés* (2011). Enfin, n'oublions pas *Huit femmes* en 2001 (adapté d'une pièce policière de Robert Thomas des années 60, après avoir laissé tomber le projet de faire une version française de *The Women* de George Cukor, 1939) ainsi que le récent *Potiche* (2010, adapté d'une pièce de Pierre Barillet et Jean-Pierre Grédy) de François Ozon où l'on reconnaît la patte de Demy. Il a instauré une dimension moins mécanique de la comédie musicale telle qu'on la connaissait jusqu'alors outre atlantique, une chorégraphie qui se pense, qui se crée et qui se répète hors tournage, hors caméra, une fusion entre musique, dialogues, cinématographie et mouvement.

5.2.3 L'impact de la Nouvelle danse française

La dimension théâtrale (*Huit femmes*, Ozon) est très présente dans chacune des deux disciplines à travers les adaptations cinématographiques (*Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* adapté d'une pièce de Fassbinder), mais aussi la danse-théâtre, mentionnée plus haut, dont Pina Bausch est l'ambassadrice. Maguy Marin est le chef de file de la danse théâtre en France mais fait aussi partie de la nouvelle danse française, mouvement qui a

été créé en France au tournant des années 80 par des danseurs et des chorégraphes désireux de développer un nouveau langage chorégraphique (notamment en réponse à l'école américaine). Ce mouvement est soutenu par le gouvernement de 1981, avec Jack Lang au Ministère de la Culture, qui va financer de nouvelles œuvres, ainsi que la création de centres chorégraphiques nationaux. Des chorégraphes de renom se voient confier la direction des CCN (Carolyn Carlson, Dominique Bagouet, Karine Saporta, Régine Chopinot, Mathilde Monnier, Jean-Claude Galotta, etc...). Pour une nouvelle scène chorégraphique, il faut favoriser l'enseignement de la discipline, sa diffusion, etc... afin que la discipline soit reconnue comme un art à part entière, au même titre que le ballet classique ou le théâtre. Il s'agit aussi d'entretenir un nouveau rapport avec le public par opposition au rapport traditionnel du public avec la danse classique. Favoriser les rencontres avec les spectateurs est déterminant pour un meilleur dialogue et une meilleure compréhension de la discipline (notons un phénomène parallèle en cinéma car c'est aussi lui qui a pris l'initiative de redéfinir l'école et les formations proposées et la renomme Institut National de l'Image et du Son (INIS). En 1986, alors que Philippe de Villiers est secrétaire d'état à la Culture (auprès du ministre de la Culture François Léotard), l'INIS devient la FEMIS, Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son, dont Denis et Ozon sont diplômés. L'évolution se fait lentement mais le pays a tout de même un avantage considérable, c'est que l'état soutient les projets des chorégraphes et des enseignants. La France est le seul pays où ont été créés des CCN. La convergence entre l'émergence des CCN et la naissance du cinéma de l'intime dont parle Prédal n'est pas anodine et est conforme à ce phénomène interdisciplinaire qui nous intéresse. Grâce à un contexte sociopolitique favorable, les deux disciplines participent au même phénomène d'ouverture et de renouveau artistique. La danse pénètre le septième art de plusieurs

manières, la première étant d'intégrer des séquences chorégraphiées dans la narration cinématographique.

5.3 Les séquences chorégraphiées au sein d'un film

Nous nous interrogerons dans un premier temps sur la manière dont les séquences sont intégrées aux films dans la mesure où celles-ci marquent une nette rupture narrative. Nous analyserons la mise en scène soignée de chacune d'elles (une analyse plan par plan figure en annexe) avec une proximité de la caméra qui crée une intimité entre personnage et spectateur. Nous déterminerons enfin ce que la séquence dansée apporte au film : le moment où le cinéaste choisit de l'intégrer, ce qu'elle nous apprend sur les personnages ou l'intrigue, sa portée.

5.3.1 « Le temps du lien défait », *J'ai pas sommeil*

Nous avons choisi de faire figurer « Le temps du lien défait » (annexe, tableau #2) parmi les scènes chorégraphiées dans la mesure où il s'agit d'un spectacle. Il y a d'ailleurs une double dimension théâtrale à travers une mise en abyme dans laquelle le cinéaste met en scène les acteurs et où les personnages eux aussi se mettent en scène. Vêtu d'une longue robe de velours noir, de manches dévoilant ses épaules dénudées, d'un bandeau dans les cheveux et de noir sur les lèvres, Camille marche pieds nus sur un podium dans une boîte de nuit aux murs couleur bleu-nuit. La scène est filmée caméra à l'épaule, il n'y a pas de travellings mais un léger mouvement balancé qui accompagne le lent déplacement de Camille. On peut considérer qu'il est à la fois en position de force, en

tant que maître de la performance, mais aussi en position d'infériorité, à proximité du public et à la merci des regards et des jugements. Un podium est habituellement davantage surélevé mettant l'artiste en évidence et le plaçant au-dessus des autres au sens propre comme au sens figuré, ce qui n'est pas le cas ici. Bien que toujours objet des regards, Camille est ici au même niveau qu'eux. A ce moment-là du film, il n'y a eu qu'un seul meurtre dont le spectateur ne connaît pas l'auteur. On lui expose le train de vie nocturne obscur de Camille mais sans en révéler véritablement la nature. Ce n'est que plus tard qu'il s'avérera être l'auteur des meurtres. D'un point de vue chorégraphique, c'est le haut du corps et en particulier les mains, les bras, le cou et la tête qui constituent le point de focalisation et le visage, très expressif. Sur la musique, il accentue certains gestes, qu'on pourrait presque assimiler au mime, mais la plupart du temps les mouvements de bras sont gracieux, très légers et aériens. Les mains sont le plus souvent ouvertes, tantôt les bras tendus paumes orientées devant ou au-dessus de lui, tantôt les bras repliés paumes contre lui. « Ses gestes sont retenus, presque timides. L'expressivité est intériorisée. Il ne s'agit pas d'une performance acrobatique; plutôt une expérience intime »²³⁷. Absorbé par la musique et sa performance (danse et playback), il ne regarde pas les spectateurs (on note seulement que son regard croise brièvement celui de son amant). On peut aisément percevoir la mélancolie qui se lit sur son visage et la tendresse qui se dégage de ses gestes. Cette vulnérabilité le rend plus humain que son entourage ou que les spectateurs qui posent leur regard sur lui. Claire Denis joue sur la complexité des personnes qualifiées par leur entourage proche comme des plus gentilles, et chez qui on ne soupçonne pas la moindre violence, mais qui sont parfois capables du pire. Cela dit, Claire Denis ne souhaite pas traiter des raisons qui poussent Camille à tuer, elle ne

²³⁷ Mal Cédric. *Claire Denis : cinéaste à part, et entière....*. Paris : Verneuil, 2007, p 199.

s'intéresse pas à la psychologie des personnages. Le spectateur constate en revanche que chaque individualité (y compris Théo, Mona, Daïga, les amants de Camille) est ambivalente car elle se compose aussi bien de tendresse et d'animosité que de vulnérabilité. Le film fait par ailleurs écho aux notions reliées à l'appartenance, la terre d'accueil, le chez soi. La France est aussi synonyme de désillusions pour Daïga qui espère y tenter sa chance, et Théo qui n'y voit pour lui aucun avenir. Autrement dit, quand les risques pris par les personnages ne portent pas leurs fruits, quand les liens qu'ils créent se défont, ils peuvent à tout moment sombrer. Camille ressent cette césure, l'exprime par la danse de façon extrêmement touchante et il est d'ailleurs le seul à le faire et peut-être à la ressentir aussi profondément. Voici comment Claire Denis pense la danse dans la majorité de ses films, conception qui a une pertinence nette ici :

Je me suis toujours servie des moments de danse comme des moments réalistes, soit dans des boîtes de nuit (*Beau Travail*), soit dans une chambre (un adolescent qui danse seul dans *US Go Home*). Mais j'ai toujours choisi la danse pour exprimer la solitude, un moment où le personnage est très seul. Cela prend la forme d'un monologue. Je ne me suis jamais servie de la danse comme d'un moment qui allait réunir les personnages du film, ainsi que c'était le cas à la fin des comédies musicales. Cette danse-solo est adressée au spectateur. [...] L'idée du solo, c'est aussi un appel, un appel solitaire à l'empathie du spectateur, un cri, une main tendue. Je ne parle pas de niaiserie sentimentale, je parle d'un appel. L'appel, comme un monologue dans une tragédie. Les moments de danse dans mes films ressemblent en cela à des moments où la scène, ou bien le plateau, se vide.²³⁸

Quand la performance touche à sa fin, la caméra descend le long du corps de Camille jusqu'aux pieds nus, puis le jeune homme se dirige vers le mur, métaphore de l'impasse dans laquelle il se trouve. Paumes des mains contre celui-ci, son dos bouge légèrement et on peut voir les lumières danser sur sa peau nue. « La caméra reste focalisée sur le jeune homme pour souligner la minutieuse discrétion de sa composition » si bien que le

²³⁸ Monnier Mathilde ; Nancy Jean-Luc ; Denis Claire (avec la participation de). *Allitérations : conversations sur la danse*. Op. cit., p 126.

spectateur ne peut que se laisser séduire par « le pouvoir d'attraction quasi-féérique. La séquence compte plusieurs plans subtilement montés qu'on peut en conserver le souvenir d'une seule prise »²³⁹.

La scène est empreinte de fatalisme, elle n'est qu'une vaine tentative de prise de conscience dans une société en perte de repères, un appel au secours qui n'est pas entendu comme l'explique Denis dans un entretien : « The lyrics say, "The link is cut, there's no more connection." I thought that this was the film's central theme because a society and a city work best when the links are tight. For me, life is a story of connections — without them society will self-destruct^{240,241}.

5.3.2 Les solos dans *Huit femmes*

Dans *Huit femmes*, Ozon nous offre huit femmes, huit chansons, toutes interprétées en français (certaines ont été adaptées de chansons en anglais). La chanson, et la danse pour certaines, servent à la fois d'exutoire pour ces femmes, toutes accusées du même meurtre, mais sont aussi un prétexte à une performance parfois burlesque et décalée qui s'accorde parfaitement avec la dimension mélodramatique qu'affectionne Ozon, comme il l'explique lui-même sur son site officiel : « Les chansons, reprises par les actrices du film sur des arrangements des années 50, participent à ce travail de

²³⁹ Mal Cédric. *Claire Denis : cinéaste à part, et entière...*. Op. cit. p 199.

²⁴⁰ Reid Mark. A. (propos recueillis par). « Colonial observations ». *Jump Cut : a review of contemporary media*, no. 40, mars 1996, <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC40folder/ClaireDenisInt.html>>, page consultée le 4 décembre 2014.

²⁴¹ On se croit d'amour, on se croit féroce enraciné / mais revient toujours le temps du lien défait / On se croit d'amour, on se sent épris d'éternité / mais revient toujours le temps du lien défait (tiré de l'album, *Le manteau de pluie*, 1991).

distanciation, et permettent à chaque personnage féminin de dévoiler son intériorité, comme dans un monologue à la fois émouvant et comique »²⁴².

Au lever, Catherine descend en pyjama dans la salle à manger où se trouvent Suzon, Gaby et Mamy. Quand cette dernière lui reproche de manquer de respect à son père, Catherine lui répond avec cette chanson chorégraphiée « T'es plus dans l'coup papa ». Sa chorégraphie, fraîche et énergique inspirée de la musique yéyé, reflète son attitude encore enfantine empreinte de masculinité et tranche avec les mouvements plus féminins et gracieux de Suzon et Gaby, en retrait. D'un point de vue cinématographique, la caméra reste fixe et alterne les plans américains et les plans moyens, mais aussi les plans où les trois femmes partagent l'écran et d'autres où elles sont seules.

Lorsque tout le monde accable Augustine, celle-ci s'assoit au piano et joue en reprenant le célèbre texte de Françoise Hardy, « Message personnel » (annexe, tableau #3), sans le chanter (comme dans l'original) avec une parfaite élocution, elle de nature si impulsive. La caméra alterne entre des plans d'ensemble d'Augustine au piano, des plans rapprochés et des plans d'ensemble de Mamy, Chanel, Suzon et Catherine assises sur une marche l'écoutant religieusement. Puis elle retire ses lunettes, qui lui durcissent le visage et qui semblent contribuer à sa carapace, se lève et chante le refrain²⁴³ face aux quatre autres femmes. La caméra se rapproche jusqu'au gros plan et dévoile une Augustine au bord des larmes à la voix très douce et tremblotante qui tranche avec l'agressivité et la froideur qui la caractérise.

²⁴² Ozon François. « Note d'intention ». <<http://www.francois-ozon.com/fr/entretiens-8-femmes>>, page consultée le 24 janvier 2015.

²⁴³ Mais si tu crois un jour que tu m'aimes / Ne crois pas que tes souvenirs me gênent / Et cours, cours jusqu'à perdre haleine, viens me retrouver. / Si tu crois un jour que tu m'aimes et si ce jour-là, tu as de la peine / À trouver où tous ces chemins te mènent, viens me retrouver. / Si le dégoût de la vie vient en toi / Si la paresse de la vie s'installe en toi, pense à moi, pense à moi. (Tiré de l'album *Message personnel*, 1973)

Pierrette, la sœur de Marcel, fait son apparition près de trente minutes après le début du film après avoir reçu un appel anonyme lui signalant la mort de son frère. Perçue comme une menace, elle accepte ce rôle de mante religieuse qu'on lui attribue et en joue pleinement. Son solo « À quoi sert de vivre libre » (annexe, tableau #4) est moins fixé en termes de mouvements, mais peut-être était-ce la volonté d'Ozon d'ainsi mettre en valeur sa spontanéité et la fougue de Pierrette qui n'a sans doute pas besoin de copier ou de répéter des mouvements à l'exception de ses gants, qu'elle retire à la manière de Rita Hayworth dans *Gilda* sur la chanson « Put the blame on Mame » (Charles Vidor, 1946). La caméra suit de haut en bas ses mains glissant le long de sa silhouette parfaite. Elle alterne également les travellings avant et arrière et épouse ses déhanchés et mouvements langoureux. Pour le solo de Pierrette, le spectateur est transporté dans une pièce (ou une partie d'une pièce) qui lui est inconnue. La cheminée et l'éclairage tamisé renforcent l'idée de performance et de théâtralité, tout comme les lumières qui s'éteignent à la fin du solo de Pierrette, accompagné de son éclat de rire, qui vient ponctuer le solo.

Les deux sœurs Suzon et Catherine se retrouvent dans leur chambre de petite fille pour se confier l'une à l'autre, ce qui souligne l'insouciance et la naïveté de la séquence. La chanson que Suzon interprète, « Mon amour, mon ami », est dédiée au père de son enfant, peu après avoir avoué sa grossesse. Sur les premières notes, elles pivotent sur elles-mêmes et une fois face à face, elles exécutent un jeu de mains (similaire à ceux que répètent les enfants dans les cours d'école) en même temps que Suzon chante. Puis, face à la caméra qui les cadre en plan rapproché, elles réalisent quelques pas, puis, se refont face et répètent le même jeu de mains. Catherine tend un ours en peluche à sa sœur et la regarde terminer la danse seule. Catherine sort du cadre et la caméra s'éloigne pour montrer Suzon qui effectue quelques tours, l'ours en peluche entre les mains. Notons

qu'avant que le solo ne commence, Catherine interroge sa sœur sur le père de son enfant et Ozon choisit de filmer cette séquence de l'extérieur de la maison alors qu'elles regardent dehors par la fenêtre, ce qui n'est pas un cas isolé chez Ozon²⁴⁴.

Le solo de madame Chanel ne comporte pas de chorégraphie. Après ses aveux sur sa relation entretenue avec Pierrette, elle se réfugie dans la cuisine, son espace, son territoire et extériorise cette solitude qu'elle doit endurer à travers cette chanson, « Pour ne pas vivre seul ». Qu'elle soit assise à table ou debout à la fenêtre, la caméra reste fixe et la cadre en plan américain ou rapproché.

Le solo de Louise, la domestique, est précédé par une conversation entre elle et Augustine, qui sollicite ses conseils pour séduire les hommes. Louise considère la féminité, le charme et la séduction comme « des armes qu'on a ou qu'on a pas »²⁴⁵ mais peut tout de même tenter quelques suggestions. La chanson, « À pile ou face », fait écho aux deux personnalités de Louise, d'un côté la domestique obéissante, soumise et introvertie et de l'autre la séductrice qui monnaie ses charmes (comme elle le chante, « un coup je m'égare, un coup je me garde »). La performance de Louise reproduit la structure de la chanson qui calque aussi son personnage, c'est-à-dire que les couplets sont plus lents, ce qui se reflète dans la danse minime, se limitant aux mouvements de bras, mais durant le refrain (« Et moi je vis ma vie à pile ou face »), le tempo s'accélère. La danse de Louise devient plus expressive, plus délurée et plus affriolante, elle est faite de sauts, de tours et mobilise tout le corps. On le remarque également aux gros plans qu'Ozon intercale sur le visage d'Augustine à la fois indignée et captivée. Ozon donne à

²⁴⁴ Il semblerait qu'Ozon affectionne les fenêtres ainsi que ce type de focalisation et de cadrage, en particulier dans des moments de confiance ou de révélation, comme c'est le cas dans *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* où Franz raconte son rêve à Léopold, mais aussi dans des moments de détresse comme dans la dernière scène du même film avec Véra qui ne parvient pas à ouvrir la fenêtre du salon, ce qui la condamne à l'enfermement et à l'aliénation.

²⁴⁵ Louise dans *Huit femmes*, 1'08''13.

Emmanuelle Béart un uniforme typique de domestique et joue complètement avec le stéréotype de la soubrette et les connotations sexuelles qui l'accompagnent : Augustine lui demandant conseil, Louise séduisant le maître de maison, et jouant de ses charmes sur tous les fronts car son attitude laisse dévoiler une attirance plus ou moins cachée pour Gaby la maîtresse de maison (elle garde d'ailleurs dans son tablier une photo de son ancienne maîtresse de maison qui n'est autre que Romy Schneider).

Quand Pierrette accuse Gaby d'avoir un amant, cette dernière se lève et interprète « Toi jamais » sous les yeux de Pierrette avec une chorégraphie sobre, tout en élégance et en retenue qui coordonne parfaitement les déplacements avec les mouvements de bras. Ce solo s'adresse à Marcel. Elle confirme sa fidélité malgré les nombreuses sollicitations et promesses qu'elle a reçues d'autres hommes.

Après les révélations de Catherine et le suicide de Marcel, Mamy monte quelques marches pour rejoindre Catherine en pleurs sur les escaliers et chante une adaptation d'un poème de Louis Aragon, « Il n'y a pas d'amour heureux », pendant que les six autres femmes exécutent une sobre chorégraphie uniquement à base de déplacements. Deux par deux, épaules contre épaules, elles pivotent en se regardant. Puis dos contre dos, en se tenant par la main, elles tournent sur elles mêmes. Sur les dernières notes, les femmes s'avancent et s'alignent, se donnent la main, puis le rideau tombe. Qu'il s'agisse de séquences en harmonie ou en décalage avec la narration cinématographique ou la perception du spectateur, Ozon joue habilement avec les genres et les registres, la dimension vécue ou fantasmée, ce qu'on laisse paraître et ce qui reste enfoui, si bien que la mise en scène, en adéquation, est tantôt intime et sensuelle, tantôt plus contenue et en retrait.

5.3.3 « Tanze Samba mit mir », *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*

La séquence qui nous intéresse dans *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* intervient après l'arrivée de Véra, alors que Franz se tient à l'écart et observe les deux femmes en ébullition se plier à la volonté de Léopold. Il les voit comme des « marionnettes, incapables de bouger toutes seules, manipulées d'on ne sait où ». Anna, sous le charme, ne veut plus s'en aller. Franz tente alors de partir seul, mais Léopold l'en empêche. C'est alors que Véra demande à mettre un disque. Aussitôt, on entend les premières notes de « Tanze Samba mit mir » (annexe, tableau #5) accompagnées par un gros plan des fesses de Léopold se déhanchant sur cette musique, aussi déroutante que divertissante, suivi de celles de Véra, puis d'Anna et enfin de Franz. La caméra offre ensuite un plan moyen des quatre personnages alignés, de dos, puis de face, permettant ainsi de constater qu'il s'agit d'une danse fixée, chorégraphiée, laissant toutefois place à une certaine spontanéité faisant ressortir la personnalité de chacun. D'abord fixe et distante, la caméra exécute un travelling en plan rapproché de gauche à droite sur Anna et Léopold, puis de droite à gauche sur Franz et Véra. Elle souligne les expressions faciales d'une Anna désinhibée et libertine, d'un Léopold à la fois séducteur et très concentré, d'une Véra plus pudique mais toujours sensuelle (clins d'œil à la caméra) et d'un Franz complètement désorienté dont la principale préoccupation est de suivre la cadence imposée par les trois autres, en particulier Léopold. En effet, confiant, sans perdre de vue le nouvel objet de son désir, ce dernier regarde droit devant lui, exagère les mouvements auxquels il donne beaucoup d'amplitude afin de montrer son assurance et de garder son emprise sur les autres. Il est également important de mentionner son équilibre. Il est très stable et bien ancré sur ses appuis. Léopold a tout du danseur dans cette courte séquence. Il a une conscience spatiale, musicale, corporelle et humaine (du spectateur et de la caméra aussi bien que des

autres danseurs qui l'entourent). Tout son corps est son être sont engagés dans le mouvement. La légèreté de la chanson et la chorégraphie des personnages soulignent l'aspect spectaculaire et burlesque de cette séquence pour le moins inattendue et inévitablement comique. En effet, Ozon a voulu créer « ce moment de danse, comme un moment de défoulement, où brusquement les personnages échappent au dialogue et laissent leur corps s'exprimer de manière grotesque et émouvante »²⁴⁶

J'ai senti dans l'adaptation de la pièce qu'il fallait accélérer les choses, ne plus les exprimer par les dialogues. Et j'ai eu l'idée de cette danse qui, en deux minutes, résume la situation et fait transition avec la tragédie. Tout est là : le jeune garçon qui ne suit pas le rythme, les deux filles subjuguées par le personnage de Giraudeau qui, au propre et au figuré, mène la danse²⁴⁷.

Danser est libérateur pour tous sauf pour Franz, chez qui le manque d'assurance est évident. Il est à l'écart visuellement (sur le côté de l'image) et esthétiquement car on retrouve une fois encore cette raideur corporelle qui ne l'a jamais vraiment quitté. Il manque de repères spatiaux, il regarde les autres pour essayer de les copier (en particulier Léopold qui reste son modèle malgré tout), ses mouvements ont un temps de décalage par rapport aux autres, il les enchaîne de façon mécanique et très maladroite sans aucun plaisir, ni entrain alors que les trois autres affichent la plus grande décontraction. Anna et Véra acceptent l'emprise et Franz cherche vainement à s'en libérer. Le fait de résister et de paradoxalement chercher à reproduire les mouvements dansés témoigne bien de sa lutte intérieure. Léopold, en bon maître des lieux, décide brusquement de mettre fin à cette bouffonnerie et éteint la musique en envoyant « tout le monde dans la chambre ». Anna et Véra y courent, Franz demeure immobile.

²⁴⁶ Grant Jacques (propos recueillis par). Entretien avec François Ozon à propos de *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*, janvier 2000, <<http://www.francois-ozon.com/fr/entretiens-gouttes-eau-sur-pierres-brulantes>>, page consultée le 29 novembre 2014.

²⁴⁷ Rouyer Philippe, Vassé Claire, « Entretien avec François Ozon: la vérité des corps », *Positif*, volume 521-522, 2004, p 44.

- Tu viens pas ?
- T'as besoin de moi ?
- Et toi t'as besoin de moi ?
- J'arrive.

Ozon nous offre une mise en scène agressive, à l'image des interactions entre les personnages et de la tension grandissante présageant le drame. Cette agressivité, signe de l'incommunicabilité entre les êtres, se situe aussi dans la capacité du cinéaste à passer de la lenteur et la confidentialité des moments intimes à la rapidité avec laquelle s'enchaînent les dialogues percutants et les situations improbables. Thibault Shilt, dans son ouvrage consacré au cinéaste, explique dans quelle mesure le film se démarque des comédies musicales traditionnelles:

Gouttes d'eau does something that traditional musicals strive to avoid at all costs. It lays bare the very artifice of this entertainment piece, first, by letting the sequence "sneak up on us" (we know we are *not* watching a musical) and, second, by exposing Franz as unable to keep up with the beat. The poor lad stumbles, scrutinizes the others' dance moves, and eventually gives up dancing altogether. In this light, the scene does not convincingly function as escapist entertainment, partially preventing the viewer from suspending disbelief and undermining the utopian values it is supposed to promote.²⁴⁸

Dans la mesure où cette séquence va à l'encontre d'une séquence de comédie musicale où tout est fixé et interprété parfaitement, le décalage est évident. La personnalité et l'état d'esprit des personnages se reflètent dans leurs mouvements et dans leur façon d'aborder la séquence et d'y évoluer. La dimension carnavalesque de la danse n'apprend rien au spectateur mais elle accentue tous les traits des personnages dans une gestuelle artificielle mais non dépourvue d'émotion.

²⁴⁸ Schilt Thibaut. *François Ozon*. Champaign : University of Illinois Press, 2011, p 126.

5.4 Les séquences improvisées

Quand l'improvisation, en danse comme au cinéma, prend le pas sur la chorégraphie fixée, travaillée, elle consiste en un élan corporel mêlé à une prise de risque. « La danse aujourd'hui », comme l'affirme elle-même Claire Denis, « est le travail sur l'accession à des états de corps inconnus »²⁴⁹ (à une forme de transcendance, selon la conception de Merleau-Ponty). Et pour reprendre les propos de Truffaut, « il n'est pas vrai qu'un film soit fini quand on en a écrit la dernière ligne »²⁵⁰. Nous nous poserons les mêmes questions que celles provoquées par les chorégraphies en ce qui concerne des séquences improvisées choisies.

5.4.1 La séquence du café dans *35 rhums*

Dans *35 rhums*, après avoir finalement choisi de rester dans le bar au lieu de rentrer, les protagonistes retirent leur veste, se mettent à l'aise, les corps et les esprits se réchauffent tandis qu'on entend les premières notes de « Siboney » (annexe, tableau #6). La scène illustre cinq interactions, cinq rapports différents : un ancien couple entretenant de bons rapports, un homme et une femme s'avouant timidement leur désir mutuel, un père et sa fille très complices, la séduction entre deux jeunes adultes, deux proches amis qui voient leur amitié prendre un virage décisif et un père qui teste son pouvoir de séduction. L'invitation à danser de Lionel à Gabrielle arrive comme une main tendue inespérée et le spectateur est invité à partager ce rare moment privilégié. A l'affût du moindre geste tendre de la part de Lionel, Gabrielle est comblée. La caméra à l'épaule

²⁴⁹ Lalanne Jean-Marc ; Larcher Jérôme (propos recueillis le 11 mars 2000 par). « Entretien avec Claire Denis (*Beau Travail*). *Les Cahiers du cinéma*, no. 545, avril 2000.

²⁵⁰ Truffaut François. *Le plaisir des yeux*. Op. cit., p 16.

souligne ce soudain rapprochement sous le regard approbateur de Joséphine. La caméra de Denis filme le haut du corps de Lionel et Gabrielle, les regards furtifs échangés et les sourires renforcent leur complicité. Un autre couple, plus réservé, se joint à eux. Un travelling vertical de haut en bas s'arrêtant sur les hanches traduit une certaine raideur corporelle qui tranche avec la fluidité de Lionel et Gabrielle. Leurs regards intenses laissent toutefois deviner un désir naissant, encore timide et peut être non-révéle.

Leurs pieds marquent le tempo, mais leurs corps ne se laissent pas guider par la musique à l'image de Lionel et Gabrielle qui eux, s'abandonnent. En effet, tout le corps de Gabrielle est en mouvement et c'est pourquoi la caméra s'attarde langoureusement sur ses épaules, sa nuque et son dos légèrement dénudé qui dévoile un grain de peau superbe. Son langage corporel manifeste son désir d'être à ses côtés et les forts sentiments qu'elle éprouve. En retrait de la piste de danse, Noé caresse le visage de Joséphine du revers de la main et provoque la gêne de la jeune femme qui baisse les yeux. Dans la mesure où le contact corporel par l'intermédiaire de ce geste affectueux a créé un certain malaise, il choisit les mots :

- Et toi, tu dances pas?
- Pour que tout le monde me regarde...
- Toi alors... (dit-il en agrafant une rose du bouquet sur la poche avant de sa veste).

Lionel invite alors Joséphine à danser. Elle se lève pour le suivre et ils s'enlacent tendrement. Sa tête sur l'épaule de Lionel témoigne de la confiance qu'elle lui porte d'une part et d'autre part, le soutien inconditionnel dont il a toujours fait preuve. L'harmonie est telle qu'ils évoluent sur la musique comme un seul corps faisant bloc contre les adversités. Alors qu'on entend les premières notes de « Nightshift » des Commodores, le spectateur voit apparaître Noé qui se dirige lentement vers eux. Il invite à son tour Joséphine. Les sourires et les regards remplacent les dialogues, accessoires et

futiles. Après que Lionel s'en va, les deux jeunes adultes se font face et suivent les conventions du slow d'une manière similaire à celle du couple hésitant mentionné plus haut. Plus qu'une danse, la scène évolue en séduction, un bouleversement dans la vie de jeunes gens qui se côtoient depuis longtemps et avouent leur attirance l'un pour l'autre sans y mettre de mots mais en laissant leurs corps parler. Il la fixe du regard, elle n'ose pas lever les yeux, mais leur premier échange de regard, quoique furtif et timide, est riche en émotions. Puis les corps se rapprochent, les fronts et les paumes des mains se touchent, les regards s'intensifient. Il caresse ses épaules et défait ses cheveux coiffés en chignon. Joséphine est surprise mais ne résiste pas. A l'initiative de Noé, ils s'approchent doucement sans se quitter du regard et s'embrassent. Assis au bar, Lionel observe et le spectateur peut lire dans son regard l'étonnement, la tristesse, l'admiration puis la résignation. Cette intimité, à la fois soudaine mais inévitable, fait place à la gêne à tel point que Joséphine va s'asseoir, laissant Noé seul sur la piste de danse. Elle le tire par le bras et lui demande de venir s'asseoir (« Viens »). Dans ses bras, elle s'est laissée porter sans réfléchir et assise elle donne l'impression d'une enfant qui a commis une bêtise. La chanson « Nightshift » se termine avec Lionel qui jette son dévolu sur la propriétaire des lieux, l'invite à danser, lui fait comprendre qu'elle lui plaît sous l'œil jaloux de Gabrielle qui comprend désormais qu'il a définitivement tiré un trait sur le passé. Claire Denis parvient à l'aide d'une chanson et sans une seule parole à faire basculer l'intrigue et à faire comprendre au spectateur que Joséphine suit le conseil de son père et vole maintenant de ses propres ailes et que Lionel songe à refaire sa vie. Père et fille se projettent dans le futur.

Claire Denis a un secret : elle sait filmer avec une troublante évidence, une effusion fluide, ces instants furtifs où tout vacille, ces danses qui irradient de solitude, ces mains tendues vers le vide, ces corps qui incarnent un désir, un mal,

une musique ou une transgression. Filmer sans transcendance ni compassion, au-delà du moindre dialogue, juste comme ça, poétiquement, par le rapport plastique qu'elle entretient avec l'image, avec l'étrangeté, avec la contemplation, avec une forme d'innocence presque documentaire²⁵¹.

Il est par ailleurs intéressant de noter que Gabrielle et Joséphine partagent le même partenaire (respectivement dans le rôle d'ancien amant et père) et la même chanson (« Siboney »). Cette première chanson symbolise sa relation passée avec Gabrielle, et sa relation avec Joséphine, dont l'adolescence désormais révolue conduit Lionel à assumer pleinement son rôle de père qui consiste à l'accompagner vers l'âge adulte en prenant la distance nécessaire à mesure qu'une autre présence masculine entre dans sa vie. Cette transition musicale symbolise la transition humaine que vit Joséphine, jusqu'à présent prise en charge par Lionel, puis relayée par Noé.

La danse dans ce film, qui plus est associée à la musique, permet d'oublier les mots et de laisser parler le corps, de se laisser porter par une vague d'émotions qui transportent les personnages (ainsi que le spectateur) vers un territoire jusqu'alors inexploré et va les angoisser, les contrarier, les émanciper ou leur ouvrir les yeux.

5.4.2 La séquence finale dans *Beau Travail*

L'improvisation est à l'évidence fondamentale au cinéma, en danse aussi bien que dans toute discipline artistique. Il s'agit d'expérimenter, découvrir de nouvelles sensations car c'est de la prise de risque que naît un mouvement nouveau et unique. Il est fondamental d'apprendre à perdre le contrôle afin d'utiliser au mieux ce moment de défaillance. La scène illustrant au mieux les notions de prise de risque et de corps libéré

²⁵¹ Douin Jean-Luc. « Quand vient l'heure de se quitter ». *Le Monde*, 17 février 2009, p 22. <http://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/02/17/35-rhums-quand-vient-l-heure-de-se-quitter_1156568_3476.html>, page consultée le 2 décembre 2014.

est la scène finale de *Beau Travail* (annexe, tableau #7), que Denis Lavant (l'acteur jouant le rôle de Galoup) a totalement improvisée. Après avoir été démis de ses fonctions au sein de la Légion (ou peut être avant, il pourrait s'agir d'une analepse), Galoup se retrouve seul dans une boîte de nuit et se laisse aller à une danse effrénée. La boîte de nuit est semblable à celle que l'on voit à plusieurs reprises dans le film, bondée de légionnaires et de femmes, dans laquelle Galoup apparaît, observateur et passif, par opposition à cette séquence finale, où il est seul et offre au spectateur une danse anarchique. Entrecoupée d'un morceau de générique de fin du film, la danse est divisée en trois séquences. Dans la première partie, vêtu de noir, Galoup fume, marche d'un air décontracté sans perdre l'élégance qui le caractérise. Il se regarde dans les miroirs qui lui reflètent son image de légionnaire déchu. Du point de vue chorégraphique, il fait preuve d'hésitation, il ne mobilise pas tout son corps dans la mesure où il amorce un geste puis s'arrête. Son poignet esquisse un mouvement balancé qui l'emporte momentanément dans une spirale de mouvements (ce qui fait écho à l'opposition 'tension-release' de Martha Graham évoquée plus haut). Dans la deuxième, l'écran noir ainsi que les noms des acteurs qui apparaissent l'un après l'autre portent à croire que le film s'achève, cependant la musique continue. Dans la troisième et dernière partie qui suit le générique, on retrouve Galoup au milieu de la piste de danse, debout, immobile dans une posture semblable au garde-à-vous. Puis il s'élanche et se laisse tomber à terre à l'horizontale. Tandis qu'il montre une certaine réticence au début de la séquence, il s'abandonne totalement dans la dernière partie et se laisse aller une succession de mouvements en multipliant tours, contretemps, déséquilibres, changements d'axes et « des vrilles, des figures qui renferment le corps sur lui-même »²⁵². Donc bien que cette danse soit plus expansive, elle est aussi plus solitaire.

²⁵² Bouquet Stéphane. « La hiérarchie des anges ». *Les Cahiers du cinéma*, no. 545, avril 2000, p 48.

La spirale, écrit la critique et historienne de la danse Laurence Louppe, symbolise « le refus d'un corps se constituant d'un bloc »²⁵³, autrement dit le refus d'appartenir à un bloc comme la Légion. Le spectateur s'interroge sur la signification et le symbolisme de cette séquence. Tandis que la danse effrénée et le choix de la musique peut laisser penser que le fait que la performance de Galoup le libère enfin et « redonne corps à cette voix qui tente de se constituer »²⁵⁴, les figures chorégraphiques et le lieu confiné qui le transporte dans un autre espace-temps nous laissent à penser qu'il s'agirait plutôt de sa tombe et qu'il demeure inexorablement *inapte à la vie, inapte au civil*.

Nous avons démontré que la danse, chorégraphiée ou improvisée, donnait une esthétique singulière au cinéma contemporain. Denis se distingue par une démarche intuitive sans aucune vision esthétique du produit fini, démarche que partagent de nombreux chorégraphes en activité : ils partent d'une sensation ou d'un souvenir, les explorent et prennent le risque de voir où cette expérience va les mener. Il en est de même pour cette séquence que nous venons d'analyser et pour les autres présentes dans l'univers de Denis dans la mesure où la danse n'a pas de fonction esthétique. Elle constitue un appel au secours où l'intensité du sentiment commande l'intensité du geste. Cette façon d'aborder le processus de création est semblable à celle d'un chorégraphe contemporain. Ozon, quant à lui, propose tantôt une danse des genres, époques et registres afin de pousser le spectateur à prendre la distance nécessaire dans son interprétation du film, tantôt des œuvres plus épurées. Les séquences dansées intercalées, dont la fonction n'est pas de faire avancer l'intrigue, mais de dérouter le spectateur, sont tour à tour amusantes, captivantes, attendrissantes ou troublantes. Cinéaste tout en contrastes, joueur et

²⁵³ Louppe Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Op. cit., p 202.

²⁵⁴ Bouquet Stéphane. « La hiérarchie des anges ». Op. cit., p 48.

manipulateur, tel un chef d'orchestre pour qui tout est minutieusement réglé, semble offrir avec ces séquences dansées l'un des seuls sinon le seul moment d'égarement qu'il autorise. Quoiqu'il en soit, les deux cinéastes offrent au spectateur une expérience cinématographique singulière, renforcée par la participation active de celui-ci.

Nous avons déterminé que la danse présente dans les univers de Denis et Ozon, improvisée ou chorégraphiée, répondait aux principes clés de la danse contemporaine, à savoir la vulnérabilité, la sensibilité et la fragilité (principalement mais pas exclusivement) et faisaient partie intégrante de la représentation du corps contemporain. En s'inscrivant dans un refus de l'aliénation de l'individu et en valorisant une construction et une revendication des différences de chacun, la danse contemporaine prône la recherche et l'expression de sa subjectivité. Ainsi, elle « s'assimile à tout projet moderne, qui implique que chaque créateur réinvente à son usage un langage entièrement personnel »²⁵⁵. Ce qui l'éloigne de la danse classique la rapproche du septième art. C'est pourquoi elle correspond parfaitement à ce que Denis et Ozon veulent exprimer visuellement et émotionnellement.

²⁵⁵ Louppe Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Op. cit., p 108.

Chapitre 6. Le film comme création chorégraphique

Il est évident que la mise en scène (qui comprend les décors, la lumière, les costumes, les déplacements des acteurs) contribue grandement à la dimension chorégraphique d'un film. Voici la définition qu'en donnent David Bordwell et Kristin Thompson dans *Film Art : An Introduction* :

In the original French, the term means “the fact of putting in the scene”, and it was first applied to the practice of stage direction. Film scholars, extending the term to film direction as well, use the term to signify the director’s control over what appears in the film frame. As you would expect from the term’s theatrical origins, mise-en-scene includes those aspects that overlap with the art of the theater: setting, lighting, costume, and the behavior of the figures. In controlling the mise-en-scene, the director stages the event for the camera.²⁵⁶

Dans le cadre de ce chapitre, nous considérerons également la musique et le montage comme éléments participants à la création chorégraphique qu'est le film. Bien qu'il soit l'un des principaux éléments du cinéaste pour son film, le corps des acteurs n'est ni le seul élément déterminant de la chorégraphie, ni le seul acteur du mouvement. C'est pourquoi nous aborderons dans ce chapitre les dimensions scénique et musicale d'une part, pour ensuite nous consacrer à la chorégraphie de la mise en scène d'autre part. Dans les films qui sont au cœur de notre étude, Denis et Ozon oscillent entre décor réel (non conçu pour les besoins du tournage) et décor artificiel (tournage en studio), entre confinement (huis clos) et immensité (une grande ville, l'océan, la montagne, le désert africain) et entre espaces uniques (unité de lieu) et espaces multiples. Nous nous pencherons sur la façon dont Denis et Ozon utilisent les huis clos et les successions

²⁵⁶ Bordwell David. Thompson Kristin. *Film Art : An Introduction*. New York: Alfred A. Knopf, 1986. p 119.

d'espaces réels ou imaginaires et à quelles fins : bulles de quiétude, espaces transgressifs ou territoires secrets. Le corps, au cœur de notre recherche, constitue lui aussi un décor puisqu'il est à la fois la source et le territoire de l'intrusion (*L'Intrus*). Musicalement, les deux cinéastes alternent entre partition originale et emprunts de chansons populaires. Quand ils se tournent vers celles-ci, elles révèlent la solitude des personnages (Denis) ou constituent une parenthèse enchantée qui traduit tour à tour leur insouciance ou leur souffrance tout en créant une distance avec le spectateur (Ozon). Nous mentionnerons bien évidemment l'étroite collaboration d'Ozon avec Philippe Rombi et celle de Denis avec The Tindersticks et verrons comment leurs compositions originales font partie intégrante de ces deux univers cinématographiques. La mise en contexte de la danse et le corps en mouvement ayant fait l'objet du précédent chapitre, nous nous pencherons sur la chorégraphie de la mise en scène, aspect toujours très remarqué et commenté par les journalistes et critiques cinématographiques sans être toutefois étudié en profondeur, qui inclut le *corps sans mouvement* et le *mouvement sans corps* (concepts définis dans le chapitre initial afin de ne pas réduire la danse au *corps en mouvement*). Nous nous arrêterons sur les mouvements de la caméra, non pas ceux des acteurs (le cadrage, les éléments visuels, les clins d'œil, la part de féerie parfois), sur l'environnement qui s'anime et la nature mouvante jusqu'à devenir un personnage, la chorégraphie du corps absent, le jeu des genres et des époques cher à Ozon et la chorégraphie du montage.

6.1 L'espace scénique

6.1.1 Le huis clos

6.1.1.1 *Sitcom*

Outre la pièce référence de Sartre, écrite en 1943, représentée pour la première fois en 1944, et adaptée au cinéma en 1954 et 1962, d'autres cinéastes ont choisi le motif du huis clos et ont connu le succès avec entre autres *Lifeboat* (Hitchcock, 1944), *12 hommes en colère* (Lumet, 1957), *La jeune fille et la mort* (Polanski, 1994), *Cris et chuchotements* (Bergman, 1972) pas tous adaptés de pièces de théâtre. Le huis clos est un style cinématographique qu'affectionne Ozon. Bien que *Sitcom* (1998) n'ait pas été adapté d'une pièce, le film se déroule exclusivement dans la demeure d'une famille bourgeoise bien sous tous rapports. Tout en souhaitant garder l'unité de lieu, Ozon a été inspiré par *Théorème* (Pasolini, 1968) film dans lequel un jeune homme mystérieux séjourne chez une famille bourgeoise italienne qu'il va séduire, en développant un ascendant sur chacun des membres, et la détruire. Notons la dimension fantastique qu'Ozon aime ajouter dans certains de ses films, puisque dans *Sitcom*, il ne s'agit pas d'une personne mais d'un rat de laboratoire, que le père a apporté dans la maison, qui va inexplicablement désinhiber ses habitants et faire voler en éclats les conventions. Chaque contact entre le rat et un membre de la famille, d'abord le fils, la fille, puis la mère et enfin le père, va fragiliser la famille mais la libérer. Nicolas, le fils, ouvre le bal en avouant son homosexualité à table. La maison devient par la suite lieu d'émancipation sexuelle où se succèdent des hommes de tous bords contactés par petites annonces venus assouvir leurs fantasmes réciproques. Sophie, la fille, distante et effacée mais très éprise

de son petit-ami se transforme en sadomaso aux tendances suicidaires (elle devient paraplégique après s'être jetée par la fenêtre) qui refuse sèchement les marques d'affection du petit ami David prêt à tout pour elle. C'est ainsi qu'en quête de plaisir sexuel et d'expériences nouvelles, elle se rapproche de son frère. Tandis qu'Ozon laisse planer le doute quant à une possible relation incestueuse entre Nicolas et Sophie, le mystère sera vite dissipé avec la mère. D'abord hostile, cette dernière trouve refuge dans ses séances de psychothérapie et ses cours de gym. Rejetée et incomprise par le reste de la famille, elle se tourne inexorablement vers le rat et c'est auprès de cette créature repoussante qu'elle trouve un peu de réconfort, suite à quoi elle entreprend de « guérir » son fils en le séduisant et lui redonnant goût aux femmes. Ni les excentricités de ses enfants, ni l'inceste ne semblent ébranler le père qui montre une telle indifférence qu'elle appelle le rire du spectateur, à l'image du masque de nuit qu'il porte symbolisant son déni et sa résistance face aux inquiétudes de sa femme. Quand elle lui demande de se débarrasser du rat, il décide de le manger, suite à quoi il se transforme lui-même en rongeur géant qui bondit sur sa femme et tente de la dévorer. Ozon met naturellement en évidence l'ironie du rat²⁵⁷ de laboratoire qui, au lieu d'être manipulé par les humains, les manipule en les soumettant à des expériences et fait de la maison une cage.

6.1.1.2 *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*

Avec *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*, tiré d'une pièce de Reiner Werner Fassbinder, *Tropfen auf Heisse Steine*, qu'il a écrite à l'âge de 19 ans mais qu'il n'a

²⁵⁷ Selon les croyances populaires, le rat, indésirable et propagateur d'épidémies (réaction initiale de la mère), n'a pas été un choix anodin pour Ozon. Il apparaît au cinéma comme signe de séduction, manipulation, abondance (astrologie chinoise). Dans *Cosmopolis* (Cronenberg, 2012) il symbolise la chute du système capitaliste.

jamais mise en scène, Ozon va encore plus loin dans l'univers théâtral puisqu'en plus de l'adaptation de pièce et l'unité de lieu, il a choisi le découpage du film en actes. Le film s'ouvre sur Léopold qui, venant de faire la connaissance de Franz, l'invite dans son appartement. Le spectateur le voit donc y entrer mais ne le verra plus en sortir. Léopold règne naturellement sur son territoire dès le début. Ses allers et venues contrastent avec l'immobilité de Franz. La domination est spatiale, reliée aux possibilités de mouvements, avant d'être nettement psychologique. Ensuite seulement Léopold dirigera le dialogue à son avantage et enfin séduira Franz, scellant ainsi l'enfermement physique et psychologique du jeune homme, à la merci de Léopold. Le jeune homme sortira physiquement de l'appartement par nécessité, pour vaquer à ses occupations d'homme au foyer lors des déplacements professionnels de Léopold mais, sous l'emprise du quinquagénaire, il ne trouvera jamais la force de vraiment le quitter. C'est d'ailleurs ce qui rend son personnage d'autant plus tragique, tout droit sorti de l'univers fassbindérien, ne lui donnant que la mort comme seule échappatoire possible. Le huis clos est ici une façon de resserrer l'étau autour des personnages, déjà fragilisés. C'est ainsi qu'il finit par se suicider et le film se termine sur Véra qui se dirige vers la fenêtre pour l'ouvrir, ultime bien que vaine tentative de s'échapper. La caméra passe de l'intérieur à l'extérieur de l'appartement et, par l'intermédiaire d'un travelling arrière, s'éloigne de Véra, prisonnière de son existence et à jamais sous l'emprise de Léopold.

Pour finir, il nous faut mentionner que le choix du décor pose la question temporelle dans la mesure où le décor doit refléter l'époque (les époques) dans laquelle l'intrigue se déroule. Ozon explique les éléments qu'il a dû prendre en compte pour procéder à la reconstitution dans *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* :

Ce refus de la notion de la marginalité ne pouvait être formulé que par un homme des années 70, particulièrement lucide sur les ambiguïtés de la libération sexuelle. C'est pourquoi j'ai voulu être fidèle à cette époque dont Fassbinder est tant imprégné. J'ai essayé d'éviter au maximum l'effet mode actuel de ces années, en atténuant tout le folklore rétro et les clichés qui en découlent. Avec le décorateur, nous avons voulu garder du mobilier et des ambiances des années 60 et ne pas trop marquer l'époque. Il faut dire aussi que ces années ont été beaucoup moins flamboyantes pour les Allemands qu'en France. Ils commençaient juste à sortir d'une longue période de travail, de reconstruction avec toujours une forte culpabilité liée au passé. Les décors s'en ressentent, ils ne sont pas de couleurs vives mais plutôt tristes, avec cette mode des murs en fausse brique, peints en noir ou blanc, que Fassbinder à lui-même beaucoup utilisés dans ses films.²⁵⁸

6.1.1.3 *Huit femmes*

Les mêmes considérations pour le décor se sont posées pour la mise en scène de *Huit femmes*, le huis clos policier hitchcockien adapté d'une pièce de Robert Thomas (*Huit femmes*, 1958) et inspiré d'un film de George Cukor (*The Women*, 1939). Ozon offre un décor des années 1950 aux couleurs flamboyantes et réunit une distribution féminine des plus attrayantes. Le meurtre de Marcel, le maître de maison, retrouvé un poignard dans le dos (la métaphore ne passe pas inaperçue), va alimenter les querelles entre sa femme Gaby, sa mère Mamy, sa belle sœur Augustine, ses filles Suzon et Catherine, sa sœur Pierrette, sa femme de chambre Louise et sa gouvernante Madame Chanel et va faire éclater la vérité. Mis à part le premier plan extérieur offrant un travelling circulaire de la maison sous la neige et son environnement paisible et champêtre –le calme avant la tempête– le film se déroule exclusivement dans la maison. Durant le film, seules Suzon et Pierrette y entrent mais personne n'en sort, ou plutôt, ne parvient à en sortir. Le film commence avec l'arrivée de Suzon, la fille aînée, qui vit à Londres et rentre passer les fêtes de Noël en famille. Pierrette, la sœur du défunt, fait son

²⁵⁸ Grant Jacques. (propos recueillis par). Entretien avec François Ozon à propos de *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*, Op. cit.

entrée plus tard pour rendre visite à son frère. Quand Louise, la femme de chambre, tente de sortir de la maison pour chercher de l'aide, elle revient aussitôt paniquée : « C'est pas possible la grille est bloquée. On peut pas sortir du parc, on est enfermées ». La maison devient une prison dont les femmes ne peuvent sortir tant qu'elles n'auront pas élucidé le meurtre ni réglé leurs comptes. Tour à tour accusatrice ou accusée, chacune dissimule un lourd secret qu'elle ne veut en aucun cas révéler. Ces tensions font resurgir les vieilles rivalités et les sentiments refoulés.

Le huis clos renforce l'espace scénique, lui-même renforcé par chacune des chorégraphies interprétées par les personnages féminins (et analysées précédemment) dévoilant une facette méconnue de leur personnalité ou renforçant la perception du spectateur sur celle-ci. Le rideau se lève au début de *Sitcom*, puis il tombe à la fin de *Huit femmes*, juste après que les actrices s'avancent, s'alignent et se prennent la main comme pour saluer leur public. Les scènes dansées ne sont pas réduites à la performance d'une seule femme. Elle peut être accompagnée par une ou deux autres femmes en guise de « choristes », comme c'est le cas pour « T'es plus dans l'coup papa ». Elles peuvent être en retrait ou rejoindre l'interprète principale (« Toi, mon amour mon ami ») pour participer à la performance. Notons qu'elles ne sont pas seulement interprètes mais aussi spectatrices. Devant la performance de Catherine, Mamy remue les épaules au rythme de la musique. Mamy, Madame Chanel, Suzon et Catherine assistent à la performance d'Augustine assises les unes à côté des autres sur les marches des escaliers, main dans la main, bercées par la musique et visiblement touchées par ce moment de vulnérabilité. Pierrette, quant à elle, fait une entrée remarquée dans la maison mais est loin de faire l'unanimité. Toutes les femmes sont néanmoins présentes lors de sa performance durant laquelle elle retire ses gants à la manière de Gilda dans le petit salon légèrement en retrait de la pièce principale

où il y a un feu et la lumière est tamisée ; intriguées (Catherine), agacées (Mamy, Augustine) séduites (Madame Chanel), jalouses (Gaby) mais incontestablement envoûtées. La présence de spectatrices émettant un jugement sur les prestations, les accueillant parfois d'applaudissements d'approbation (Madame Chanel applaudissant Pierrette), souligne la dimension performative.

Les films en huis clos ne constituent bien évidemment qu'une minorité car le plus souvent les cinéastes proposent une succession de lieux, de décors, de fenêtres sur l'intimité des personnages, le décor reflétant les besoins de la mise en scène. Le changement de décor implique un changement d'environnement ou d'atmosphère, générateur d'émotions nouvelles. Ainsi, le passage d'un endroit à un autre (ou d'un état à un autre), peut être révélateur de frontières entre bien et mal, rêve et réalité, errance et quête, voyage et immobilité, sentiment d'appartenance et sentiment d'étrangeté.

6.1.2 L'isolement transgressif (recherché et subi)

6.1.2.1 Les endroits confinés

Cette transition, ce franchissement peut s'avérer nécessaire ou pas, il peut apparaître comme un refuge, une bulle d'intimité, tantôt rassurante, tantôt angoissante. Enfin, il peut faire figure de transgression. Le changement de décor peut être initié par le désir d'une vie meilleure comme dans *J'ai pas sommeil*, où Daïga quitte la Lituanie pour Paris dans l'espoir de s'y faire une place et aspire à de meilleures conditions de vie. Dans *L'intrus*, Louis se réfugie en Polynésie française à la recherche de son deuxième fils tout en étant indifférent à la main tendue du premier, Sidney, pourtant très proche géographiquement. Dans *Trouble Everyday*, Shane profite de son voyage de noces à Paris

pour y rencontrer Léo, un scientifique, dont l'épouse, Coré, est atteinte du même mal que lui.

Il peut s'agir d'un isolement recherché comme pour Mousse qui choisit de se réfugier dans le sud-ouest de la France après avoir survécu à une overdose à laquelle son ami Louis a succombé, afin d'y donner naissance à son enfant (*Le refuge*). L'auteur, Sarah Morton, décide de s'isoler dans la villa de son éditeur dans le sud de la France, espérant y retrouver l'inspiration (*Swimming pool*). Le refuge prend aussi la forme du déni dans *Sous le sable*, l'appartement de Marie et Jean est le seul endroit que Jean n'a jamais quitté et où il est toujours présent. Marie s'y comporte d'ailleurs comme s'il n'avait jamais disparu. Dans *Beau Travail*, l'isolement se justifie par la discipline à laquelle les légionnaires sont soumis. La boîte de nuit que l'on voit à plusieurs reprises semble être leur seule distraction. Dans *35 rhums*, la relation profonde et privilégiée que partagent Lionel et Joséphine se reflète dans leur appartement à travers leur mode de vie, leurs habitudes semblables à celles d'un couple. Il ne faut pas oublier le petit café-restaurant où le groupe se réfugie après avoir manqué le concert en raison d'une panne de voiture. Nous reviendrons sur ce lieu révélateur de leurs désirs et incertitudes.

La transgression peut être perçue comme telle par le personnage qui transgresse ou son environnement portant un jugement ou les mœurs de la société dans laquelle il évolue. On sait que quand Camille pénètre dans l'appartement de la vieille dame, il n'a pas d'autre intention que de la tuer afin de cambrioler son domicile (*J'ai pas sommeil*). La chambre d'hôtel que partageront Laure et Jean (*Vendredi soir*) renfermera leur secret. Dans *Jeune et Jolie*, les chambres d'hôtel dans lesquelles Isabelle rencontre ses clients font figure de lieu de transgression à l'abri des regards cachant une activité qui doit rester secrète elle aussi. Il peut s'agir d'un confinement du monde extérieur forcé mais nécessaire, comme

celui de Coré (*Trouble everyday*) cloîtrée chez elle lorsque Léo s'absente, conscient du danger qu'elle représente. C'est une façon de garder le mal dont elle souffre secret, mais cela attire les visiteurs comme Erwan, qui d'abord intrigué, puis guidé par le désir de la délivrer de sa prison et par son appétit sexuel n'en sortira pas. Les activités clandestines d'Édouard Laporte deviennent concrètes lorsque Marco découvre avec horreur l'endroit sordide où sa nièce participe aux soirées sexuelles organisées par ce dernier, y compris son père (*Les Salauds*). C'est la maison de la famille Artole qui provoque la fascination malsaine de Claude mais devient source d'inspiration pour ses rédactions de français (*Dans la maison*). C'est également le processus de création qui fait l'objet de *Swimming pool* où Sarah Morton, en panne d'inspiration, quitte l'Angleterre pour s'isoler et écrire dans la maison de son éditeur dans le sud de la France.

Sarah Morton pour son travail a besoin de s'isoler, de s'enfermer dans une maison confortable, de faire un régime et de s'imposer des règles. Et soudain la réalité vient frapper à sa porte. Sa première réaction est bien entendu de l'ordre du rejet, du repli sur soi. Puis elle décide de faire rentrer cette réalité dans son projet. Tôt ou tard, l'artiste est obligé de pactiser avec le réel.²⁵⁹

La villa et l'arrivée de Julie deviennent source d'inspiration pour Sarah et source de confusion pour le spectateur, ce dont Ozon joue durant tout le film en brouillant les pistes et en mettant en scène l'imaginaire et la réalité de la même façon. Il n'y a aucune certitude, que des questions, des suppositions. Il ajoute par ailleurs l'élément aquatique qu'il affectionne particulièrement. La piscine de la villa constitue le lieu de prédilection de Julie et symbolise l'imaginaire de Sarah dans lequel elle refuse de plonger dans un premier temps.

Ici la piscine m'intéresse pour son côté plastique, mais aussi pour l'aspect "enfermement" de l'eau. Une piscine, contrairement à l'océan, est quelque chose

²⁵⁹ Entretien avec François Ozon à propos de *Swimming pool*, <<http://www.francois-ozon.com/fr/entretiens-swimming-pool>>, page consultée le 30 mars 2014.

de façonnable, de maîtrisable. Ici, la piscine est l'espace de Julie. Elle est comme un écran de cinéma, sur lequel on projette des choses et sur lequel un personnage pénètre. Sarah Morton met beaucoup de temps à rentrer dans cette piscine : elle ne peut le faire que lorsque Julie devient son inspiration, et lorsque la piscine est enfin propre.²⁶⁰

6.1.2.2 La mer

L'eau, la piscine et plus particulièrement la mer, constituent un autre espace transgressif qu'Ozon aime explorer. L'océan, que l'on associe communément au repos, au calme et à l'épanouissement est en réalité annonciateur de drame, « c'est toujours le lieu où la bourgeoisie en vacances se frotte avec ce qui l'excède, où son goût pour la nature sauvage l'entraîne au-delà de ce qu'elle pouvait imaginer. C'est un lieu de licence ou de mort »²⁶¹ : la mort dans *Le temps qui reste*, le meurtre dans *Regarde la mer*, la disparition dans *Sous le sable*. Comme l'explique Benjamin Delmotte,

La plage rassemble en un même lieu les différents éléments (terre et mer), et marque la limite entre l'ici et l'ailleurs. Mais cet ailleurs, cet autre, est toujours barré : la nage ne permet pas de s'aventurer bien loin et l'on encourt le risque de la noyade. La plage devient ainsi paradoxalement un lieu d'enfermement : alors même que l'on est en plein air et que l'horizon s'offre à perte de vue, les personnages s'enlisent.²⁶²

C'est le cas de Marie qui ne peut faire le deuil de son mari tant qu'elle n'aura pas accepté sa mort.

La mer est par ailleurs synonyme de confusion, de brouillage : entre rêve et réalité, entre passé et présent. La théorie selon laquelle Jean serait mort noyé est impossible à accepter par Marie. Elle continue à parler de lui au présent, lui achète des cadeaux, lui parle. Tout au long du film *Le temps qui reste*, Ozon propose des flashbacks de l'enfance

²⁶⁰ Entretien avec François Ozon à propos de *Swimming pool*, Op. cit.

²⁶¹ Blouin Patrice. « La place du mort ». Op. cit., p 74.

²⁶² Delmotte Benjamin. « François Ozon : le même et l'autre ». *L'avant-scène cinéma*, 2002, p 84.

de Romain où celui-ci se remémore des moments qui lui sont chers. La mer est synonyme de brouillage identitaire, en particulier dans les trois longs-métrages *Le temps qui reste*, *Regarde la mer* et *Sous le sable*, qui s'achèvent au bord de la mer. Il retourne au bord de la mer, comme si cet environnement l'aidait à faire face à la mort avec sérénité, et observe les familles et groupes de jeunes autour de lui. Les visages souriants et les corps en mouvement pleins de vie contrastent évidemment avec son immobilité et son corps affaibli indiquant que la fin est proche. Il récupère le ballon d'un groupe d'enfants jouant à proximité et dans le visage du jeune garçon venant chercher le ballon, Romain se voit enfant et la caméra prolonge ce moment où ils se regardent en champ-contrechamp. Dans *Regarde la mer*, le mari de Sasha trouve une maison vide à son retour et le cadavre de sa femme ligotée dans la tente de Tatiana au bord de la mer. En tuant Sasha et en s'enfuyant avec l'enfant de celle-ci, Tatiana prend l'identité de sa victime. Enfin, dans *Sous le sable*, Marie retourne dans les Landes et rencontre le médecin légiste qui lui a fait un compte rendu du corps retrouvé et identifié à 90% comme celui de Jean. Étant donné le stade de décomposition avancé du corps, on ne peut plus parler de corps à proprement parler, ce qui rend son identification d'autant plus délicate.

Jean no longer functions as either a perspective or an object in space. In being "lost at sea" he loses his identity and his subjectivity. The separation between his body and his environment has been neglected as his lungs have filled with seawater, so that the differences between interior and exterior, body and sea, have broken down.²⁶³

Elle reconnaît son maillot de bain mais refuse d'identifier sa montre comme telle rejetant ainsi l'expertise médicale. Finalement, elle revient sur les lieux de la disparition de Jean, s'assoit sur la plage, plonge les mains dans le sable (elle porte toujours son alliance) et

²⁶³ Handyside Fiona. « The possibilities of a beach: queerness and Francois Ozon's beaches ». *Screen*, no. 53, printemps 2012, pp 54-71, p 62.

s'effondre en larmes. C'est alors qu'elle aperçoit au loin une silhouette masculine, croit le reconnaître et court à sa rencontre. Elle refuse d'une part de reconnaître l'identification scientifique du corps de Jean puis d'autre part, le sourire qu'elle esquisse quand elle voit la silhouette laisse penser qu'elle n'a pas fait son deuil.

6.1.3 Le tournage hors studio

6.1.3.1 L'environnement urbain

Contrairement à Ozon qui passe du décor réel au décor artificiel (plateau de tournage), Claire Denis privilégie le décor réel, et l'environnement urbain constitue pour elle une source d'inspiration considérable. Elle alterne les vues d'ensemble de grandes villes ou les fenêtres sur l'intimité de ses personnages tout en montrant ses personnages dans des situations quotidiennes et ordinaires afin de faire pénétrer le spectateur dans son univers cinématographique. *J'ai pas sommeil* débute sur deux policiers qui survolent Paris à bord d'un hélicoptère, suivi d'un plan de Daïga, au volant, qui arrive à Paris espérant y tenter sa chance. En revanche, dans *Nénette et Boni*, la ville de Marseille n'apparaît pas dès le début, mais la caméra nous offre un aperçu du personnage de Nénette, qui semble vivre dans une bulle, préférant la solitude et le silence aux préoccupations des adolescentes de son âge, et sur la vie de Boni à travers un monologue nous dévoilant des éléments clés et intimes le concernant : une mère décédée, un père inexistant, son occupation de pizzaiolo et son fantasme, la boulangère du quartier, qu'il trouve extrêmement séduisante. Bien que Denis ne dévoile pas le lieu de l'intrigue dès le début, elle laisse entrevoir au spectateur la vie des deux adolescents aux existences très distinctes mais tous deux marginaux, chacun à leur manière. *Vendredi soir* s'ouvre sur un

travelling horizontal sur les cartons de Laure. La fenêtre sur l'intimité de la jeune femme précède la vue d'ensemble sur les toits de Paris. À mesure que la nuit tombe, les foyers allument les lumières et la caméra se rapproche progressivement pour finalement entrer dans l'un des appartements, celui de Laure en train de finir ses cartons. C'est également avant que la nuit tombe que s'ouvre *35 rhums*, sur un plan de chemins de fer entremêlés à travers la perspective d'un conducteur de train de banlieue qui rejoint le cœur de Paris et qui va d'un chemin de fer à l'autre pour arriver à destination, une métaphore de la vie et des choix qui s'offrent à nous. Denis choisit de présenter le spectateur aux deux principaux protagonistes séparément, d'abord Lionel, qui fume une cigarette sur un quai de gare avant de rentrer chez lui, et Joséphine dans le train qui l'amène à la maison, pour ensuite lui dévoiler cette forte complicité qu'ils partagent et qui va faire l'objet du film.

Fidèle à l'un des aspects fondateurs de la Nouvelle Vague, Denis explique l'importance d'un lieu réel et non un décor créé pour les besoins du tournage et insiste également sur le fait que les grandes lignes de la mise en scène se dessinent déjà lors du choix du lieu, voire conditionnent ce choix, comme c'est le cas du café-restaurant où Joséphine, Lionel, Gabrielle et Noé se retrouvent après être tombés en panne sous une pluie torrentielle. Le lieu est porteur des émotions véhiculées par le film et le cinéaste est le premier à les ressentir dès la découverte du lieu.

In the scene like in the bar, in the rain when they miss the concert, it had something to do with location. I had to find a place that was small and warm, like a small oasis in the rain, and that was not prepared to have this moment. It's a very banal, small African restaurant, and suddenly it will become the nest of change. So I chose it because it had this little bar that the characters could lean on, and an extra little room by the kitchen. For me when I'm location scouting, it's the beginning of camera placement and it's not just to find the right location. You know, I am of a generation of directors in France who were not able to build their own locations or work in a studio, like Ozu for example. We do have to work on location, and now I'm used to that. I've only worked once on a studio or built a set, it was for *Friday Night*, and it was a new thing for me. When you're on location,

it's the beginning of the scene, you already know that they have to lean, and you have to select a low-backed pullover so you can see the back of Nicole. It was part of the feeling I had for her character, as well as for the girl and the neighbor to be in a line. It's difficult to explain what I never explain to myself.²⁶⁴

6.1.3.2 La notion d'appartenance à un territoire

Denis préfère éviter le tournage en studio et choisit le décor réel pour son authenticité. Cette méthode est une alternative au sentiment d'appartenance à un territoire, sentiment que Claire Denis, bien que née en France, n'a jamais ressenti au même titre que les personnes qui y ont grandi, elle qui a passé son enfance en Afrique. Elle connaît bien le pays, son histoire, sa géographie, sa culture mais selon elle, toute cette connaissance ne remplacera jamais la complexité du sentiment d'appartenance : « Quand j'étais enfant, mon père voulait absolument nous emmener visiter toute la France pour qu'on la connaisse. On a tout vu. Pour autant, nous n'avions pas l'impression d'"appartenir" à la France²⁶⁵ ». Plus qu'un domicile, plus qu'une connaissance, plus qu'un attachement, c'est l'appartenance à un pays ou une région qui, selon elle, valide son utilisation dans son art afin de le faire partager pleinement et de la façon la plus authentique qui soit. Denis est à la recherche de cette authenticité – qu'elle a trouvée dans le café-restaurant de *35 rhums* – et quand elle ne peut l'apporter elle-même, elle fait appel à ses collaborateurs de longue date, comme Jean-Paul Fargeau, originaire de Marseille.

J'ai connu Jean-Paul Fargeau, avec qui j'ai écrit beaucoup de scénarios, et qui est marseillais. Lui, il a un territoire à lui. J'aime Marseille, que je connais bien, et quand on a tourné *Nénette et Boni* on a tourné dans sa rue, on a gardé tous les vrais lieux où on a écrit le scénario. Je ne me voyais pas m'exporter dans un autre coin de Marseille : je suis plus pour l'import que pour l'export. Les morceaux de Marseille qu'on voit dans *Beau Travail*, c'est la maison et la rue de Jean-Paul. Il

²⁶⁴ Lee Kevin (propos recueillis par). « Spectacularly intimate : an interview with Claire Denis ». Op. cit.

²⁶⁵ Azalbert Nicolas; Malausa Vincent (propos recueillis par). « Le territoire s'oppose au paysage ». Entretien avec Claire Denis. *Les cahiers du cinéma*, no. 665, mars 2011, p 17.

faut que les lieux aient une logique interne, qu'on les comprenne. L'idée de tourner dans un décor, ça m'effraierait.²⁶⁶

Elle apparente le terroir à une prison qu'elle envie paradoxalement car l'absence de racines entraîne le sentiment de non-appartenance. À la manière de Maria dans *White Material*, qui malgré le fait qu'elle ait vécu en Afrique la plus grande partie de sa vie, souffre de l'hostilité de l'environnement et de la population qui lui rappelle sans cesse qu'elle vient d'ailleurs.

Le territoire n'est pas à considérer comme un folklore mais un lieu à découvrir. C'est le cas de l'univers cinématographique de Bruno Dumont (1958-), qui a choisi sa région du Nord comme source d'inspiration et lieu de tournage de certains de ses films, dont son premier long métrage, *La vie de Jésus* (1996), qu'il a réalisé dans sa ville natale de Bailleul ou encore *Flandres* (2006), tous deux récompensés²⁶⁷. Denis distingue le territoire du paysage.

Le paysage, c'est les Pyrénées vues par Yann Arthus-Bertrand. Dans le territoire, il y a quelque chose de mystérieux et de prenant qu'on doit offrir. J'aime qu'un territoire de cinéma soit logique, à mes yeux, dans la fiction. Je n'aurais pas aimé, dans *J'ai pas sommeil*, qu'on fasse qu'une boulangerie du 15^e arrondissement était dans le 18^e. Un territoire, il faut pouvoir le parcourir. Je ne suis pas contre l'artificiel, mais il faut au moins qu'à l'intérieur de moi je ressente la géographie.²⁶⁸

Le cinéma de Denis, à la manière de celui de Bresson, ne se contente pas d'offrir des images, mais une expérience cinématographique qui nourrit le spectateur. Si Denis ne ressent pas ce potentiel cinématographique et sensoriel dans l'endroit choisi, il n'aura pas sa place dans ses films. Elle explique avoir trouvé un semblant de territoire dans le Jura,

²⁶⁶ Azalbert Nicolas; Malausa Vincent (propos recueillis par). « Le territoire s'oppose au paysage ». Op. cit.

²⁶⁷ *La vie de Jésus* a été récompensé par une Mention Spéciale Caméra d'or à Cannes ainsi que par le prix Jean Vigo en 1997. *Flandres* a remporté le Grand Prix du Jury à Cannes en 2006.

²⁶⁸ Azalbert Nicolas; Malausa Vincent (propos recueillis par). « Le territoire s'oppose au paysage ». Op. cit.

ce qui l'a inspirée pour le tournage de *L'intrus*, dans lequel la région constitue le lieu central.

J'étais très envieuse des gens qui « avaient » une région et qui disaient : « moi, je suis de là ». Par exemple, quand j'entendais Eustache parler avec sa pointe d'accent, je me disais qu'il venait de quelque part, qu'il avait une région. Quand j'ai vu *La Brèche de Roland* des frères Larrieu, j'avais l'impression de voir les Pyrénées pour la première fois alors que mon père me les avait montrées enfant. Tout à coup, un cinéaste peut montrer quelque chose de son « territoire ». Alors que, me concernant, j'avais l'impression de devoir inventer un territoire, de le présupposer pour un film. (...) Le lien au territoire est différent quand c'est un pays que l'on choisit pour un film ou un pays d'où l'on vient. (...) La seule chose qui peut se rapprocher du territoire pour moi, c'est au début de *L'intrus* quand je suis allée tourner dans le Jura. Je ne suis pas jurassienne mais une de mes tantes par alliance est de Franche-Comté et, enfants, elle nous emmenait là²⁶⁹. On se retrouvait dans un monde hostile, parce qu'on avait été façonnés par une famille voyageuse, itinérante, provisoire. Pour moi, le terroir était comme une secte. Je pensais qu'être flottant, n'appartenir à rien, c'était mieux.²⁷⁰

Ce sentiment d'étrangeté dont elle fait l'expérience depuis son plus jeune âge se prolonge naturellement de manière cinématographique et devient même un leitmotiv. On le retrouve dans les personnages marginaux qu'elle met en scène, aux prises avec leurs questions, émotions, démons (la marginalisation étant une forme d'intrusion). *S'en fout la mort* raconte le quotidien de Dah et de Jocelyn, l'un trafiquant de coqs de combat, l'autre éleveur, et leur succès, non sans conséquences, dans le monde des combats de coqs clandestins. Dans *White Material*, Marie représente la femme blanche venue du pays colonisateur avec l'espoir de s'intégrer mais qui sera toujours perçue comme une menace. Coré et Shane luttent contre le mal qui les ronge dans *Trouble Every Day*. Dans *J'ai pas sommeil*, Daïga espère que Paris pourra lui offrir davantage que la Lituanie et Camille reste un amant, un fils, un frère, un ami malgré les crimes commis. Dans *Beau Travail*, la

²⁶⁹ Intégré à un canton germanophone en 1815, l'espace jurassien, et de fait, son identité, a longtemps été menacé et difficile à définir. Divisé entre un mouvement séparatiste demandant la création d'un nouveau canton, et le maintien au canton germanophone, il a fallu attendre les années 70 et plusieurs scrutins pour redéfinir une nouvelle frontière. La redéfinition de l'espace a permis une meilleure acceptation.

²⁷⁰ Azalbert Nicolas; Malausa Vincent (propos recueillis par). « Le territoire s'oppose au paysage ». Op. cit.

présence des légionnaires est perçue comme une intrusion. Même hors caméra, l'équipe s'est sentie étrangère par rapport à la population locale pendant le tournage. Enfin, le sentiment d'étrangeté est omniprésent dans *L'intrus*, de la façon la plus flagrante mais aussi la plus complexe.

6.1.3.3 La notion d'étrangeté et *L'intrus*

Denis s'est inspirée de l'essai philosophique et autobiographique de Jean-Luc Nancy écrit quelques années après avoir subi une greffe du cœur. Le philosophe y décrit toute la complexité et le paradoxe de l'intrusion. Qui est l'intrus? Le cœur greffé, introduit dans un corps étranger sans y être invité? Ou ce cœur qui fait partie de nous mais qui finalement s'avère ne plus être fonctionnel? Le cœur fait défaut à son propre corps, ce qui est perçu comme un abandon, une trahison. Il n'y a alors pas d'autre choix que d'accepter l'intrusion d'un autre.

Un cœur qui ne bat qu'à moitié n'est qu'à moitié mon cœur. Je n'étais déjà plus en moi. Je viens déjà d'ailleurs, ou bien je ne viens plus. Une étrangeté se révèle « au cœur » du plus familier – mais familier est trop peu dire : au cœur de ce qui jamais ne se signalait comme « cœur ». Jusqu'ici, il était étranger à force de n'être même pas sensible, même pas présent. Désormais, il défaille, et cette étrangeté me rapporte à moi-même. « Je » suis, parce que je suis malade. Mais celui qui est fichu, c'est cet autre, mon cœur. Ce cœur désormais intrus, il faut l'extruder²⁷¹.

Dans la mesure où l'intrusion peut également provenir du cœur « fichu », il est naturel de ressentir l'étrangeté dans son propre corps. L'intrusion que Louis subit se situe à tous les niveaux : dans la greffe cardiaque en elle-même bien sûr, mais aussi à travers le personnage de Katia Golubeva dont la présence aussi fascinante qu'angoissante hante Louis, les personnes qui entrent par effraction chez lui et les autres, comme la sauvageonne qui tient à garder ses distances en sa présence. Son corps, de même que son

²⁷¹ Nancy Jean-Luc. *L'Intrus*. Paris: Galilée, 2000, p 17.

environnement lui font défaut si bien qu'il devient étranger à lui-même : « il y a l'intrus en moi, et je deviens étranger à moi-même »²⁷². Il n'a plus de corps propre et donc plus d'identité propre. Il fuit son territoire, ses chiens, son fils, son identité et commet à son tour l'intrusion en voyageant à l'autre bout du monde dans le but de (re)tisser des liens avec son autre fils. Il quitte son environnement familial, celui dans lequel il a toujours, ou du moins longuement, vécu pour s'imposer dans un autre où il n'est pas le bienvenu, d'où il pourrait potentiellement être rejeté, de la même façon que son corps peut rejeter le cœur greffé. Le corps est à la fois la source et le territoire de l'intrusion. Il s'agit d'un corps en proie à ses démons qui souffre, qui lutte et que Denis traduit cinématographiquement par une dimension onirique qui brouille les frontières entre intrusion subie et commise, entre rêve et réalité, entre ce qui est nature et contre-nature. Comme l'a dit très justement Jean-Luc Nancy lui-même : « Claire Denis n'a pas adapté mon livre²⁷³, elle l'a adopté »²⁷⁴. La cinéaste explique la raison pour laquelle elle a choisi Michel Subor pour tenir le rôle de Louis.

C'est un personnage qui semble fatigué d'être jeune, qui a le charme de la jeunesse et en même temps, déjà, la lassitude et le désenchantement. J'avais l'impression que cette fatigue ne venait pas seulement du personnage mais de Michel. Ça m'a beaucoup séduit. Quand on s'est rencontré sur *Beau travail*, quarante ans plus tard, ça a été un choc. Il venait avec ce passé, encore imprégné du rôle de Bruno Forestier, dont il se rappelait par cœur chaque réplique. Mais j'aurais du mal à en dire davantage : Michel est un type secret, toujours sur le qui-vive, qui a horreur de dépendre des autres et qui donne parfois l'impression d'avoir envie de se fuir. Sur le plateau de *L'intrus*, il a captivé tout le monde, mais personne n'a voulu

²⁷² Nancy Jean-Luc. *L'Intrus*. Op. cit. p 31.

²⁷³ Nicolas Klotz s'est également inspiré de *L'intrus* pour son film *La blessure* (2004) qui traitent des sans-papiers, des demandeurs d'asile qui ne sont pas les bienvenus sur le sol français. Il y décrit la blessure de Blandine face à sa présence en France et sa souffrance. Selon le cinéaste, les intrus « attendent d'être greffés à la France ».

²⁷⁴ Beugnet Martine. « The Practice of Strangeness: *L'Intrus* – Claire Denis (2004) and Jean-Luc Nancy (2000) ». *Film-Philosophy*, vol. 12, no. 1, avril 2008, <<http://www.film-philosophy.com/2008v12n1/beugnet.pdf>>, page consultée le 28 octobre 2014.

percer son mystère. Michel Subor n'est pas le personnage de *L'intrus*, il est L'intrus.²⁷⁵

Clef de voûte du film, Michel Subor est l'objet et le sujet de l'intrusion. Sa présence à la fois charismatique et énigmatique constitue un exemple supplémentaire du corps sans mouvement que nous avons identifié comme l'une des formes chorégraphiques de notre étude. Un corps fort, sur lequel repose tout le film et autour duquel gravitent tous les autres corps et les éléments essentiels au film qui lui donnent sa dimension chorégraphique, comme le décor que nous venons d'explorer. Le décor offre un cadre propice au corps en mouvement et peut aussi incarner, nous le verrons plus loin, le mouvement sans corps. La dimension musicale complète le rapport acteurs-décor.

6.2 La dimension musicale

L'utilisation des décors est profondément liée à celle de la musique. Elle n'est jamais choisie au hasard chez Denis et Ozon, elle s'harmonise parfaitement avec l'intrigue ou l'état d'esprit des personnages. Sa forte puissance significative renforce l'atmosphère que souhaite le cinéaste, légère, envoûtante, troublante. Qu'il s'agisse d'emprunt de musique existante d'une part, ou de musique originale d'autre part, elle accompagne le récit et la mise en scène.

²⁷⁵ Mandelbaum Jacques. « Michel Subor, "Petit Soldat" pour Godard, n'a jamais pu se résoudre au mercenariat ». *Le Monde*, 3 mai 2005, <http://www.lemonde.fr/cinema/article/2005/05/03/michel-subor-petit-soldat-pour-godard-n-a-jamais-pu-se-resoudre-au-mercenariat_645691_3476.html>, page consultée le 12 janvier 2015.

6.2.1 Les emprunts

6.2.1.1 François Ozon

Ozon est amateur d'emprunt de chansons. Il oscille toujours entre plusieurs époques, plusieurs cultures (il réutilise des classiques de la chanson française, parfois allemande ou anglo-saxonne), deux genres, deux tonalités et la musique renforce cette ambivalence. *Potiche* balance entre les registres comique et sentimental, décrivant la femme potiche superficielle et inexistante qui se transforme en femme d'affaires affirmée et appréciée. *Ricky* est à la fois un film social et un film fantastique. Le processus d'écriture sur lequel reposent *Swimming pool* et *Dans la maison* fait s'interroger le spectateur sur ce qui est réel et ce qui est fantasmé. Le mélodrame fassbindérien à l'honneur dans *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* est lui-même à cheval sur plusieurs registres.

Ozon a choisi des chansons très emblématiques des années 70 pour recréer cette période comportant « deux veines : l'une plutôt comique, liée à Robert Pujol et une plus sentimentale renvoyant à l'histoire d'amour entre Suzanne et Babin »²⁷⁶. Mentionnons par exemple la scène durant laquelle Suzanne danse et chante en écoutant la radio qui joue « Emmène-moi danser ce soir » (interprété par Michèle Torr, 1977), chanson qui a marqué toute une génération. Malgré la dimension hautement kitsch de cette séquence, on ne peut qu'être touché par le texte reflétant la situation de Suzanne, celle d'une

femme qui demande à son mari de s'occuper d'elle, comme avant... Cela renvoyait directement à la position de Suzanne au début du film. Quand Catherine danse et chante dans sa cuisine, l'idée était de rester ancré dans la réalité du personnage, que Catherine continue à ranger sa cuisine comme tous les matins,

²⁷⁶ Entretien avec François Ozon à propos de *Potiche*, <<http://www.francois-ozon.com/fr/entretiens-potiche/239-francois-ozon>>, page consultée le 12 janvier 2015.

que cela reste très concret et quotidien, qu'on sente que cette femme est heureuse dans sa cuisine, malgré tout.²⁷⁷

Pour finir, la séquence au Badaboum durant laquelle Suzanne et Maurice esquissent quelques pas de danse est non seulement kitsch et attendrissante mais elle met également en avant le couple cinématographique légendaire Deneuve-Depardieu²⁷⁸. Conseillé par Benjamin Biolay, Ozon a choisi « Viens faire un tour sous la pluie » du groupe Il était une fois. Cette chanson

avait l'avantage de coller complètement à l'époque dans ses arrangements et de proposer pour la chorégraphie deux tempos différents : un côté slow et un autre disco pour les refrains, dans l'esprit des Bee Gees. Pour cette danse entre Suzanne et Babin, il s'agissait d'assumer complètement le couple mythique Deneuve/Depardieu. L'artifice est ici nécessaire : ils regardent la caméra, c'est un moment hors du temps, un peu magique. On n'est plus dans le réalisme, mais dans la vérité et l'incarnation de ce couple qui éprouve une grande tendresse et s'amuse.²⁷⁹

Dans *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*, la chanson « Tanze samba mit mir » et la chorégraphie des personnages soulignent l'aspect spectaculaire et burlesque de cette séquence pour le moins inattendue. Ozon a voulu créer « ce moment de danse, comme un moment de défolement, où brusquement les personnages échappent au dialogue et laissent leur corps s'exprimer de manière grotesque et émouvante »²⁸⁰. Il intègre également « Septembre (Quel joli temps) » interprété par Barbara et l'utilise dans *Sous le sable* comme moment charnière mais aussi moment de suspension : Marie vient de passer la nuit chez Vincent et a « trompé » Jean pour la première fois. Elle fait ses courses au

²⁷⁷ Entretien avec François Ozon à propos de *Potiche*, Op. cit.

²⁷⁸ François Truffaut a été le premier à les réunir à l'écran dans le mythique *Le dernier métro* en 1980 suivi d'Alain Corneau (*Le choix des armes* (1980) et *Fort Saganne* (1983), puis de Claude Berri (*Je vous aime*, 1980), François Dupeyron (*Drôle d'endroit pour une rencontre* (1988), André Téchiné (*Les temps qui changent* (2004), Laurent Tirard (*Astérix et Obélix : au service de sa majesté* (2012).

²⁷⁹ Entretien avec François Ozon à propos de *Potiche*, Op. cit.

²⁸⁰ Grant Jacques (propos recueillis par). entretien avec François Ozon, Op. cit.

supermarché, semble heureuse et épanouie. Comme l'explique Ozon, cette chanson a une double fonction dans la mesure où la légèreté apparente fait écho au drame.

« Septembre » est une chanson nostalgique qui introduit un contrepoint avec le bien-être de Marie qui vient de faire l'amour avec Vincent. À ce moment-là, elle est heureuse et comblée: elle a son mari à la maison et son amant à l'extérieur. On est dans le présent de cette femme, son quotidien, les courses dans un supermarché, et tout d'un coup, cette chanson nous rappelle la première partie, leurs vacances en septembre dans les Landes, ce qui est arrivé, cet événement qui n'est pas cicatrisé. Cette chanson ramène le souvenir, et la scène suivante elle trouve le message du commissaire annonçant qu'ils ont retrouvé le corps de Jean. C'est un moment de suspension poétique qui annonce le retour à la réalité, à la vérité.²⁸¹

Les chansons de Françoise Hardy, icône des années 60 presque malgré elle tant elle s'est définie par sa timidité et son manque d'estime de soi, apparaissent souvent. Ozon avait déjà utilisé ses chansons dans *Gouttes d'eau* (« Traume ») et *Huit femmes* (« Message personnel »). Le film *Jeune et jolie* est découpé en quatre saisons, chacune illustrée par une chanson de cette artiste : « L'amour d'un garçon » (1963), « À quoi ça sert » (1968), « Première rencontre » (1973) et « Je suis moi » (1974). Le cinéaste explique son choix dans un entretien trois mois après le festival de Cannes 2013.

Le choix des chansons de François Hardy pour structurer le récit m'est venu assez naturellement. Pour moi, c'est celle qui a le mieux chanté la tristesse et la désillusion de l'adolescence. [...] Ses chansons véhiculent une mélancolie qui correspond bien à mon cinéma. Quand je lui ai parlé de *Jeune & Jolie*, elle m'a découragé de prendre ses chansons des années 60. Elle les déteste: "*Ne prenez pas L'Amour d'un garçon, c'est une chanson idiote*", m'a-t-elle dit. Ce genre de musique un peu niaise et démodée peut trouver une autre dimension au cinéma et devenir très émouvant. Tout dépend de comment on l'intègre à une histoire. Tout dépend de l'histoire.²⁸²

²⁸¹ Entretien avec François Ozon à propos de *Sous le sable*, <<http://www.francois-ozon.com/fr/entretiens-sous-le-sable>>, page consultée le 24 octobre 2014.

²⁸² Reneaud Nathan (propos recueillis par). « *Jeune et Jolie* de François Ozon: Derrière cette jeune fille, un monde vaste et complexe ». *Slate*, 20 août 2013, <<http://www.slate.fr/story/76574/jeune-jolie-entretien-tablette-francois-ozon>>, page consultée le 8 janvier 2015.

Il est vrai que le fait d'intégrer ces chansons renforce la naïveté de l'adolescence et la dimension kitsch jusqu'à paraître quasi-caricatural. Mais c'est ce décalage entre l'époque à laquelle ces chansons ont été composées et la façon dont Ozon les utilise qui leur donne tout leur intérêt. Par ailleurs, la souffrance et la désillusion chantée par Françoise Hardy semble contraster avec le fait que, pour Isabelle, la prostitution n'est ni un moyen de gagner de l'argent ni un moyen d'être une adolescente comme les autres. Il ne s'agit pas d'un appel au secours. Ozon a choisi de trancher la vision brute d'Isabelle avec les chansons romantiques datées de Françoise Hardy.

Les chansons arrivent comme des ponctuations, des moments de suspension. Ce que j'aime particulièrement dans ses chansons c'est qu'elle retranscrit l'essence de l'amour adolescent : un amour malheureux, de désillusion, romantique... Je trouvais intéressant de synchroniser cette vision iconique sur un portrait plus cru de cette adolescente. Au fond d'elle, Isabelle a aussi envie de coller au modèle d'une adolescence sentimentale et idéalisée, que ses parents souhaitent pour elle, mais elle a d'abord besoin de se trouver elle, de se confronter aux désirs conflictuels qui la traversent pour pouvoir tomber amoureuse.²⁸³

Ozon pousse le décalage jusqu'à affirmer que son personnage féminin souffre de ne pas avoir une adolescence idéalisée, mais choisit un mannequin pour incarner son rôle. Le spectateur peut être déconcerté et non réceptif face à tant de paradoxes. S'il est sensible à ce décalage, Ozon réussit son tour de force.

6.2.1.2 Claire Denis

Denis aime utiliser la musique en remplacement des dialogues. Elle n'utilise les dialogues que pour véhiculer des informations ou émotions seulement exprimables par ceux-ci. Dans *35 rhums*, Gabrielle se montre très nostalgique, en particulier vis-à-vis de sa relation avec Lionel, pour qui elle éprouve encore des sentiments forts, mais aussi vis-

²⁸³ Entretien avec François Ozon à propos de *Jeune et jolie*, <<http://www.francois-ozon.com/fr/entretiens-jeune-et-jolie/413-entretien-avec-francois-ozon>>, page consultée le 10 décembre 2014.

à-vis de Joséphine qu'elle considère comme sa fille. On suppose qu'elle a joué un rôle important dans son éducation de par la référence à l'enfance de Joséphine (« C'était moins compliqué quand t'étais petite ») mais aussi la vieille lettre de Gabrielle à Lionel que Joséphine trouve en faisant le ménage. Elle tente constamment de recréer des liens, elle ne perd pas espoir de recoller les morceaux, mais ce n'est pas réciproque. Alors quand elle, Lionel, Joséphine et Noé sont en voiture, sous la pluie, en chemin vers le concert, elle est aux commandes du véhicule, de la musique (« I can't live without you »), de la soirée : « Ca fait tellement longtemps qu'on n'est pas sortis en famille », ce à quoi Lionel répond : « Tu peux pas baisser un peu la musique là? On s'entend plus! ». Cette chanson, symboliquement adressée à Lionel, n'a malheureusement pas l'effet escompté. La panne qui suit survient comme une réponse à la main tendue de Gabrielle dans la mesure où ils manquent le concert auquel ils se rendaient et trouvent refuge dans un café qui rouvre ses portes pour les accueillir. Malgré les visages souriants, la musique ambiante et la danse, l'isolement des personnages est flagrant. Gabrielle tente de séduire Lionel qui la repousse et Noé embrasse Joséphine qui fait de même, ce qui nous renvoie aux propos de Claire Denis sur la façon dont elle utilise la danse dans ses films, c'est-à-dire pour exprimer la solitude et pour faire appel à l'empathie du spectateur. C'est durant la séquence suivante que Claire Denis a choisi d'intégrer la chanson « Nightshift » interprétée par The Commodores, extrêmement révélatrice des comportements et tensions entre les personnages, car la transition musicale est annonciatrice de leurs bouleversements personnels. Alors que Joséphine danse avec son père, Noé intervient sur les premières notes de « Nightshift », invitant la jeune femme à danser. Aucune parole n'est nécessaire pour comprendre que le père accepte le fait qu'il n'est plus le seul homme dans la vie de sa fille. Comme mentionné dans le chapitre précédent où nous

avons consacré quelques pages à l'analyse de cette scène, Noé personnifie le changement. Il est dans un premier temps bien accueilli, puis repoussé par Joséphine, vulnérable et hésitante. Cette chanson apparaît durant une scène charnière du film, porteuse de profonds bouleversements pour les personnages et révélatrice de leurs incertitudes. Elle a choisi à plusieurs reprises d'intégrer des chansons très populaires qui constituent parfois des « tubes de l'été » comme c'est le cas par exemple de « The Rhythm of the Night », Corona, « Simarik », ou Tarkan (*Beau travail*). Malgré le fait qu'il s'agisse de chansons synonymes d'amusement et de divertissement, Denis les utilise paradoxalement dans les moments où elle révèle la solitude de ses personnages. Ce décalage qu'elle crée renforce cruellement leur isolement, en particulier Galoup qui se laisse aller à une danse effrénée seul dans la boîte de nuit. Son renvoi de la Légion l'a conduit à sa perte et l'a paradoxalement libéré d'un monde auquel il n'appartenait de toute évidence pas. Il nous faut toutefois nuancer les propos de Foster dans son article "Reconsidering The Landscape of the Homoerotic Body in Claire Denis's *Beau Travail*", selon qui Galoup se libère d'une homosexualité refoulée renforcée par le choix de la chanson :

Indeed the joyously ambiguous ending suggests that Galoup may ultimately escape a prison of closeted homosexuality and the limited and ritualized life of the exiled Legionnaire as he dances to the strains of the classic gay anthem, Corona's *The Rhythm of the Night*.²⁸⁴

Cette scène finale ne connote à notre sens rien de joyeux, mais évoque le suicide de Galoup, incapable de trouver un sens à sa vie en dehors de la Légion. Malgré un homoérotisme présent tout au long du film et une homosexualité suggérée (qui plus est

²⁸⁴ Foster Gwendolyn Audrey, "Reconsidering The Landscape of the Homoerotic Body in Claire Denis's *Beau Travail*", *Film International*, 10 septembre 2013, <<http://filmint.nu/?p=9446>>, page consultée le 9 janvier 2015.

renforcée à travers la musique de Britten [1913-1976]²⁸⁵), on ne peut aller aussi loin dans ces propos, car la séquence suggère certes une forme de libération mais une libération qui le conduit à sa perte.

6.2.2 La musique originale

La musique originale occupe une place tout aussi importante chez Denis et Ozon que l'emprunt de chansons. Elle est le fruit d'une étroite collaboration avec le cinéaste et doit refléter parfaitement les sensations et émotions qu'il souhaite véhiculer.

6.2.2.1 Philippe Rombi pour Ozon

En ce qui concerne Ozon, il nous faut nous pencher sur sa collaboration de longue date avec Philippe Rombi. Lors d'un entretien avec le compositeur durant le festival de Cannes 2013, ce dernier nous éclaire sur sa façon de travailler avec Ozon et comment la musique doit compléter le film, faire partie intégrante de celui-ci et faire corps avec l'image. L'image donne sens à la musique et inversement. Il explique par exemple comment il a su suggérer l'absence du mari dans *Sous le sable*.

La difficulté dans *Sous le sable* c'était les emplacements, trouver le ton, puisque le film parlait de la solitude d'une personne aussi. Il fallait pas tout habiller, il fallait trouver la juste émotion et faire une musique qui a un rapport avec le temps, le temps qui n'est plus le même quand la personne n'est plus là. Donc j'avais créé un thème très allongé et lyrique et assez long dans le tempo, avec des notes plaintives. C'est la mer qui a emporté Jean et j'avais créé ce thème comme des vagues, nostalgique.²⁸⁶

²⁸⁵ Sa relation avec le poète W. H. Auden (1907-1973) l'a considérablement influencé tant sur le plan artistique (il a beaucoup composé dans les années qui ont suivi leur rencontre) que personnel (Auden étant beaucoup plus à l'aise avec son homosexualité, cela a permis à Britten de mieux l'assumer.

²⁸⁶ Entretien avec Philippe Rombi, *Ciné Pub*, 17 mai 2013, <<http://vimeo.com/66965181>>, page consultée le 19 novembre 2014.

C'est également ce thème que l'on entend lorsque Marie rentre chez elle après un dîner chez des amis, dîner durant lequel elle a rencontré Vincent qui l'a raccompagnée et lui a fait des avances qu'elle a repoussées. La silhouette de Jean apparaît dans l'embrasement de la porte puis il s'approche et s'assoit aux côtés de Marie. Ozon montre Jean comme Marie le voit. Ainsi, la mise en scène de ses apparitions est à l'image du déni de Marie et de l'ambiguïté qu'elle entretient en parlant de lui au présent. Philippe Rombi a donc composé une musique reflétant cette ambiguïté,

un motif harpe qui égrainait le temps, une sorte de tic tac du temps quand elle se retrouvait seule dans l'appartement. Et c'était pas évident car les apparitions de Jean n'étaient pas traitées comme des apparitions de fantôme. Je commençais à découvrir l'univers de François Ozon [basé sur] l'ambiguïté. La musique ne devait pas être tout à coup fantastique avec des effets magiques, des évanescences. Donc ce dosage à trouver était très intéressant.²⁸⁷

Philippe Rombi s'est également basé sur l'ambiguïté pour composer la musique de *Swimming Pool*. Dans la mesure où le film porte sur le processus de création et fait le spectateur s'interroger constamment sur ce qui est réel et fantasmé, Rombi a très habilement traduit l'ambiguïté dans les harmonies et l'instrumentalisation. Il explique la difficulté de trouver

un thème qui ne finit jamais et qui module tout le temps, parce que c'est le vrai et le faux. On ne sait jamais si ce que Sarah Morton écrit c'est ce qu'elle est en train de vivre ou c'est ce qu'elle fantasme. Donc le thème module par mesure et change d'harmonie tout le temps. C'est assez obsessionnel et dans l'instrumentation c'est très mélangé. Il y a des guitares cordes nylon, cordes métal et tous les instruments sont traités par deux, pour faire le vrai et le faux justement : il y a deux pianos, deux harpes. Tout l'orchestre a été traité en miroir.²⁸⁸

Pour *Dans la maison*, Philippe Rombi offre une musique lancinante, assez rythmée qui donne envie au spectateur de se laisser emporter de la même façon que Germain est intrigué et séduit par le talent d'écrivain de Claude. C'est une musique « qui rend accro le

²⁸⁷ Entretien avec Philippe Rombi, Op. cit.

²⁸⁸ Entretien avec Philippe Rombi, Op. cit.

spectateur. La mélodie qui revient souvent sur les rédactions a un côté feuilletonnant, elle donne envie de connaître la suite des rédactions de Claude, puis contamine tout le film »²⁸⁹.

6.2.2.2 The Tindersticks pour Denis

Depuis près de vingt ans, Claire Denis fait appel aux Tindersticks pour composer les partitions originales de la majorité de ses films. Le groupe a même donné un concert en images le 28 avril 2011 à l'église Saint-Eustache à Paris entièrement consacré aux bandes originales qu'il a composées pour ses films. Stuart Staples revient sur les débuts de cette belle rencontre artistique qui se poursuit en collaboration quasi-exclusive :

Sometime in Paris '95, I thought it was La Cigale, she says it was the Bataclan, I'm not sure. That is where we met anyway, one of those places, after a concert. She was writing the screenplay for *Nénette et Boni* and something in our song "My Sister" had clicked with her, she asked us if we would like to make the music for the film. It seemed the right next move for us, it fitted with the energy and flow of our band. We had this thing about Miles Davis' *Ascenseur pour l'échafaud*. Passing through Paris he stopped off at the studio and recorded the score right there and then, in a day, watching the film for the first time and reacting musically²⁹⁰. Seemed like a good place to start. I suppose the essence was there, that's how we began, and after a few fumbling months we delivered the music for *Nénette et Boni*, nervously. That's how it all started, maybe we just got on, had some kind of understanding; we have never really talked about it. I was told she said in an interview that we understand the films before she does; maybe that's true in some way, but I think she was just being gracious.²⁹¹

On retrouve dans le processus de création musicale des éléments clés qui définissent le travail de Denis, tels que la dimension intuitive à partir d'un script qui, sans être une

²⁸⁹ Vassé Claire (propos recueillis par). Entretien avec François Ozon à propos de *Dans la maison*, <<http://www.francois-ozon.com/fr/entretiens-dans-la-maison/335-entretien-avec-francois-ozon>>, page consultée le 19 décembre 2014.

²⁹⁰ Sans avoir au préalable écrit de partition mais en ayant simplement vu le film une fois, Miles Davis a effectivement, en 1957, improvisé une musique tout en visionnant les images du film qui demandaient un accompagnement musical comme on peut le voir sur cette vidéo incluant par ailleurs un bref entretien avec le cinéaste du film Louis Malle, alors âgé de 25 ans : <http://www.youtube.com/watch?v=XQ4I4oRkh_8>, page consultée le 30 octobre 2014.

²⁹¹ Vassé Claire (propos recueillis par). Entretien avec François Ozon à propos de *Dans la maison*, Op. cit.

ébauche, va subir encore bien des changements. Cette dimension intuitive n'est pas sans rappeler celle que l'on retrouve en danse, notamment l'improvisation qui constitue, comme nous l'avons démontré, une partie fondamentale du processus de création. Staples précise dans les entretiens qu'il a accordés qu'après une première rencontre avec Denis et une première lecture du script, ils tentent de réagir musicalement au texte et aux commentaires. Il indique que le processus de création requiert une ouverture d'esprit dans la mesure où il nécessite un saut dans l'inconnu.

Approaching each film has always asked us to step into an unknown, stretch ourselves and do things we did not think we were able. At the end we always feel changed in some way. This has fed into all our other music and is a contributing factor to why we're still struggling to catch our ideas after all these years, still frustrated and fascinated in equal measure.²⁹²

Chaque projet est unique, en particulier lorsqu'il s'agit de l'univers de Claire Denis. La première scène de *Trouble Every Day* bien que très brève est inoubliable tant l'image est puissante. Un jeune couple dont on ne sait rien s'embrasse langoureusement dans une voiture en pleine nuit. Les premières notes qui accompagnent ces images sont tellement envoûtantes que ce moment intime et sensuel devient aussi troublant. Par ailleurs, la façon dont le jeune homme caresse le cou de sa partenaire du bout des doigts est aussi érotique qu'angoissante. La mise en scène de Denis à laquelle s'ajoute la musique des Tindersticks suggère l'ambivalence des sentiments amoureux et le fait que l'amour passionnel peut basculer à tout moment et devenir destructeur.

Stuart Staples et the Tindersticks ont toujours su comprendre les attentes de la cinéaste et leur collaboration fonctionne car il existe une réelle confiance de part et d'autre qui se

²⁹² Propos de Stuart Staples à l'occasion de la sortie en 2011 d'un coffret contenant toutes les musiques originales composées par le groupe pour les films de Denis, <<http://cstrecords.com/tinderscores/>>, page consultée le 2 novembre 2014.

traduit en un respect du travail de Denis mais aussi une autonomie par rapport au projet. Il s'agit de trouver le juste milieu entre le contrôle et l'abandon.

Other people have asked us to score their films, but we always reached a point where we realised that the freedom and conversation Claire affords (and expects from) us is not there, and then it becomes something different, making music for money - something we're well aware we have never been very good at.²⁹³

Le rôle des emprunts est d'offrir une touche d'humour, d'excentricité, de burlesque, de tendresse, tout en créant parfois un décalage avec l'intrigue et la mise en scène. Le rôle de la musique originale, en revanche, est d'harmoniser, d'unifier les différentes composantes du film. En guise de conclusion sur la dimension musicale dans les univers cinématographiques de Denis et Ozon, il pourrait y avoir conflit entre ces deux veines mais il n'en est rien. Philippe Rombi estime que l'ajout de chansons ou musiques pour le film n'est jamais source de conflit entre lui et le cinéaste car il sait que « sa démarche est sincère et fondée sur une pensée »²⁹⁴. Ozon « sait ce qu'il veut très tôt parce que ça fait partie de la narration. Ou alors c'est l'esthétique de la chanson, sa datation stylistique qui fait que ça va apporter dans son film un parfum particulier »²⁹⁵. Stuart Staples respecte la démarche de Denis et considère que les ajouts n'enlèvent rien à sa composition, bien au contraire.

The film arrived with two big centerpieces in it with “Night Shift” and also with the song in the taxi [Sophia George’s “Can’t Live Without You”]. I think they were filmed to that music as well. That’s integral for her—it’s all about how she sees it and what it means emotionally to her. There’s always been an element of that, like using “God Only Knows” in *Nenette et Boni* and “Night Nurse” in *White Material*. I think it is really important to have music that is happening at that moment within the world of these characters. That’s a very different thing than our music. I think our music is more internal within the images. When you get a

²⁹³ Propos de Stuart Staples à l'occasion de la sortie en 2011 d'un coffret contenant toutes les musiques originales composées par le groupe pour les films de Denis, Op. cit.

²⁹⁴ Entretien avec Philippe Rombi, Op. cit.

²⁹⁵ Entretien avec Philippe Rombi, Op. cit.

pop song or a situation where people are experiencing music, it all breaks out into a different colour.²⁹⁶

6.3 La chorégraphie de la mise en scène

6.3.1 Une caméra clandestine mais solidaire

Claire Denis a toujours valorisé la proximité avec les corps qu'elle filme, elle n'a jamais envisagé le cinéma différemment. Avant le tournage de *S'en fout la mort*, Denis a dû se renseigner sur les combats de coqs et ces derniers lui faisaient penser à la capoeira ainsi qu'à une danse pratiquée en Martinique et en Guadeloupe appelée le *bel air*. Au moment du tournage, Agnès Godard et elle sont arrivées à la conclusion qu'elles devaient elles aussi se déplacer pour suivre les déplacements des acteurs, plutôt que d'être immobiles. Denis explique comment ce choix s'est imposé à elle pour des raisons non pas esthétiques mais simplement instinctives.

En faisant les essais caméra, j'ai pensé qu'il fallait que nous soyons nous-mêmes en mouvement pour accompagner les acteurs, et nous avons décidé de prendre la caméra sur l'épaule. Dans le même temps, je me suis dit que, face à cette situation des acteurs clandestins (dans le film), je ne pouvais pas les filmer dans un cadre, sur un travelling ou sur un dispositif de cinéma traditionnel, mais qu'il fallait qu'on soit clandestin avec la caméra, qu'on les accompagne, que l'on marche à côté d'eux jusque dans leur soupenne, là où ils s'entraînaient. À ce moment, nous n'avons plus douté de la caméra à l'épaule, cela a scellé quelque chose entre nous. Agnès Godard, Alex Descas et moi. Nous avons fait ce choix pour une raison qui n'était pas du tout esthétique, mais viscérale.²⁹⁷

Ce tournage a été un moment décisif dans son style, ses principes fondamentaux, ce qui la définit en tant que cinéaste, son traitement de l'image, sa technique.

²⁹⁶ Anderson Jason (propos recueillis par). « A Marriage Made in Heaven: Stuart Staples on Tindersticks' Claire Denis Film Scores », *Cinema Scope*, no. 47, été 2011, pp 24-27, <<http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-a-marriage-made-in-heaven-stuart-staples-on-tindersticks-claire-denis-film-scores/>>, page consultée le 10 décembre 2014.

²⁹⁷ Monnier Mathilde ; Nancy Jean-Luc ; Denis Claire (avec la participation de). *Allitérations : conversations sur la danse*. Op. cit., p 123.

Ce déplacement est apparu comme la décision interne d'une place de la caméra pour devenir un personnage. Cela nous a alertés sur une chose essentielle : le déplacement des acteurs et celui de la caméra étaient liés par une décision temporelle et spatiale, et je dirais aussi par une solidarité avec les personnages du film. Après ce film, cela ne s'est plus posé pour moi de savoir si j'avais envie en préparant le film, d'un travelling, d'une panoramique ou d'une élévation de grue, mais plutôt de comprendre comment allait être le déplacement des comédiens dans la durée et dans l'espace. Et au fond, cette question est arrivée par le biais de quelque chose qui est la danse : le « bel air ».²⁹⁸

La caméra et le cinéaste ne font qu'un. Cette notion de caméra clandestine traverse son œuvre, une caméra qui ne devrait pas être là mais dont la présence n'est pas dérangeante. C'est le cas avec le cadrage, probablement l'un des aspects chorégraphiques les plus évidents dans la mesure où le cinéaste sélectionne ce qu'il souhaite montrer au spectateur, ce qui selon lui mérite son attention. Claire Denis cadre les corps de façon unique. Elle va plus loin que le gros plan, elle fragmente les corps. Dans *Vendredi Soir*, on observe cette fragmentation quand Jean entre dans la voiture de Laure. Il se met à l'aise, baisse le dossier du siège et les plans se resserrent sur son col déboutonné, son cou, sa pomme d'Adam, ses lèvres lorsqu'il fume. Lorsque Jean prend le volant de la voiture de Laure, Claire Denis offre un gros plan sur les mains de Jean et sur le visage de Laure, quelque peu affolée, quand celui-ci s'engouffre dans les petites rues de Paris pour essayer de contourner les embouteillages. Cette scène, qui symbolise la prise de contrôle, évolue en métaphore de séduction entre les deux futurs amants. Dans *Beau Travail*, Denis fragmente les corps masculins, pour montrer leur perfection. La caméra s'arrête ainsi sur des parties de corps des légionnaires quand ils travaillent, s'entraînent, mangent, nagent, repassent, cuisinent. Les gros plans sont nombreux, sur une cuisse, un dos, une épaule, les fesses, le cou, un bras, etc : « le corps est filmé comme il l'est rarement. Peu de paroles,

²⁹⁸ Monnier Mathilde ; Nancy Jean-Luc ; Denis Claire (avec la participation de). *Allitérations : conversations sur la danse*. Op. cit., p 124.

peu de réflexions ; c'est un cinéma presque muet, elliptique, et c'est bien le corps de l'homme qui prime »²⁹⁹. Il y a d'ailleurs un net décalage entre la banalité de leurs tâches et une focalisation très soignée sur la perfection de leurs corps. La fragmentation des corps permet d'éviter toute vulgarité ou voyeurisme pouvant être liée à la nudité totale et frontale mais privilégie l'intensité et la beauté de la rencontre. Elle met également en valeur les corps si bien qu'ils deviennent un substitut aux mots.

Ozon affectionne les plans fixes sur Isabelle allongée sur la plage dans *Jeune et jolie*, les travellings très proches sur le corps de Julie qui se prélassait au bord de la piscine ou sur le corps de Sarah qui attire Marcel dans la villa (*Swimming pool*). Les travellings sont également utilisés dans *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* lors du jeu de rôles de Léopold et Franz qui rythme la mise en scène : le premier acte se termine par Léopold dominateur, debout au pied du lit portant un manteau (comme dans le rêve de Franz) et ce dernier, dominé, nu allongé sur le lit, tandis que dans le deuxième, les rôles sont inversés. Il ne fragmente pas les corps mais si les images peuvent être plus frontales, plus crues parfois, il choisit de montrer le visage et les émotions liées aux mouvements et sensations du corps.

Dans la continuité du cadrage, nous aimerions également nous pencher brièvement sur les clin d'œil humoristiques, la part de féerie, particulièrement présente dans certains films de Claire Denis et qui contribuent par ailleurs à la dimension chorégraphique. Dans les clin d'œil, nous avons relevé les lunettes, enseigne de magasin d'optique, qui apparaissent à l'image juste avant que Jean ne remarque Laure dans sa voiture. De même, l'enseigne de l'hôtel apparaît à l'écran juste avant que Laure et Jean n'y entrent pour réserver une chambre. Parfois, ce sont les objets qui s'animent : l'abat jour et le radiateur

²⁹⁹ Brault Pascale-Anne. « Claire Denis et le corps à corps masculin dans *Beau Travail* ». Op. cit., p 293.

électrique dont Laure s'était débarrassée avant de déménager refont leur apparition dans la chambre d'hôtel afin de créer un sentiment de familiarité, un peu de chaleur ou encore, qui sait, un brin de nostalgie. Les lettres à l'arrière de la voiture indiquant le modèle dansent sur *Manureva* d'Alain Chamfort. Une fois que Jean a quitté la voiture de Laure et qu'elle semble revenir sur sa décision de le retrouver, les enseignes d'hôtels apparaissent comme un clin d'œil à Laure. Puis, quand elle l'a rejoint au café, Laure prétexte un appel téléphonique, va aux toilettes et y lit « cet appareil ne prend que les cartes ». Puis la caméra glisse pour montrer un distributeur de préservatifs sur le même mur qui lui accepte les pièces. En ne montrant que son regard, la caméra de Denis choisit de ne pas montrer ce qu'elle a choisi de faire mais préfère entretenir le mystère. C'est le visuel qui prévaut sur les dialogues et par conséquent les mouvements de caméra. C'est aussi pourquoi Denis a finalement décidé de supprimer la voix off correspondant au dialogue intérieur de Laure qu'elle voulait initialement garder (pour rester fidèle au roman d'Emmanuèle Bernheim). Et pour finir, lorsque Laure et Jean dînent dans un restaurant italien, la pizza que Laure a commandée lui sourit : les anchois et les feuilles de basilic s'animent et dessinent un sourire. Dès le début de *Nénette et Boni*, le spectateur connaît l'attrance du jeune homme pour la boulangère du quartier. Citons en particulier le rêve érotique avec celle-ci qui s'achève quand le bruit de sa toute nouvelle cafetière soigneusement programmée le réveille. Elle devient substitut d'une présence féminine lorsqu'on voit le jeune homme se réveiller et tendre le bras vers celle-ci pour la caresser. La cinématographie n'est basée ni sur les actions ni sur les dialogues, mais sur les mouvements et une forte dimension visuelle. Ces petits détails transportent le spectateur dans un autre espace-temps et rendent son expérience cinématographique unique.

6.3.2 Le jeu chorégraphique

6.3.2.1 Le rythme

Le rythme constitue l'un des fondements de la chorégraphie. Nous avons déjà abordé les chorégraphies intercalées dans le film qui, parce qu'elles provoquent une rupture, génèrent un changement brutal dans la cinématographie et dans le rythme. Dans *Vendredi soir*, Claire Denis offre une cinématographie très rythmée, alterne entre ralentis et accélérations. La voiture de Laure, où celle-ci et Jean se rencontrent pour la première fois, devient un refuge. L'agitation du monde extérieur, ainsi que la température hivernale, tranchent avec l'espace exigü, la chaleur et l'impression que tout se ralentit, ce qui renforce le sentiment d'entrer dans un autre espace-temps. La mise en scène, que nous avons déjà mentionnée à travers le cadrage, s'accélère quand Jean prend le contrôle de la voiture. Apeurée et paniquée, Laure lui ordonne de s'arrêter : « arrêtez-vous, je veux sortir ». Quand ils se croisent dans les escaliers et que leurs corps se frôlent, le ralenti renforce le contact physique superficiel mais intense et les regards échangés très brefs mais profonds.

Dans *35 rhums*, la voiture génère des conflits. Lorsque Lionel, Gabrielle, Joséphine et Noé tombent en panne sous une pluie battante, tout devient prétexte aux reproches mais ils se trouvent poussés à communiquer. L'enfermement provisoire réveille les tensions et la caméra passe de l'un à l'autre mais progressivement, ils se partagent l'écran et les tensions s'apaisent quand le groupe décide finalement de se réfugier dans un café.

Dans *Les salauds*, Raphaëlle revient seule d'une soirée et s'apprête à rentrer dans son appartement pour libérer la baby-sitter quand elle se rend compte de la présence de Marco qui l'attend dans les escaliers. Elle le rejoint et dit « je reste deux minutes » mais le temps

semble s'arrêter comme si une parenthèse, dont seul le spectateur est témoin, s'ouvrirait pour laisser Raphaëlle s'échapper de son univers afin de glisser provisoirement dans celui de Marco. Temporellement, cette parenthèse se déroule la nuit et spatialement, dans un endroit improbable à savoir les escaliers entre deux étages. La cinématographie change, la caméra se rapproche et on retrouve alors les très gros plans chers à Denis comme par exemple le contact des lèvres, la main de Marco qui ouvre lentement la robe de Raphaëlle, sa main sur une épaule nue, qui défait le chignon de Raphaëlle, le regard contemplatif de Marco sur son corps. Tous deux s'endorment et le téléphone qui sonne quelques marches plus bas dans l'appartement de la jeune femme est un retour brutal à la réalité. La parenthèse se referme et Raphaëlle reprend sa place au sein de son couple en répondant à l'appel d'Édouard et sa place de mère en payant et revoyant chez elle la baby-sitter de Joseph.

Qu'ils soient brusques ou harmonieux, les changements de rythmes apportent une dimension supplémentaire au film. Ils sont propices à des parenthèses d'une durée ou d'une fonction indéfinies mais représentent un moment unique dans l'expérience cinématographique et génèrent une participation active du spectateur.

6.3.2.2 Le jeu des genres et des époques chez Ozon

Comme en danse ou dans d'autres disciplines artistiques, le vécu, l'Histoire, les écrits, l'héritage cinématographique dont disposent les cinéastes servent de point de départ à la création. Nous avons déjà démontré à quel point Ozon aime créer l'ambiguïté et le décalage dans ses choix de musique et de décor. Cinéaste très prolifique et versatile, il est capable de passer avec la même aisance de l'extravagance à la subtilité, de la violence à la comédie, du rétro au contemporain. Il mélange constamment les genres ou

les époques, des simples clins d'œil pouvant presque passer inaperçus aux yeux de certains spectateurs, au changement total de registre, parfois au sein d'un même film. Il ne s'agit pas ici d'une chorégraphie telle que nous l'avons définie, mais nous souhaitons davantage montrer que la démarche du cinéaste est semblable à celle d'un chorégraphe de danse moderne qui jongle avec les registres, qui utilise divers points de départ et qui parvient à donner à sa création plusieurs facettes afin de la rendre complète et complexe.

Ozon s'est par exemple essayé à la comédie de boulevard avec *Potiche* (2010), adaptation cinématographique d'une comédie de Pierre Barillet et Jean-Pierre Grédy créée en 1980.

Le rôle de Suzanne Pujol a été initialement interprété par Jacqueline Maillan puis par Danielle Darrieux. Bien que le film relate la période de désillusions post mai 68, Ozon intègre des références plus contemporaines, comme l'un des slogans de Nicolas Sarkozy lors de sa campagne présidentielle de 2007 « Travailler plus pour gagner plus », et la fameuse réplique « Casse-toi pauv' con » qu'il a prononcée en février 2008 alors qu'il était en visite au salon de l'agriculture, quand un homme dans la foule a refusé de lui serrer la main. La visite de Suzanne Pujol dans la fromagerie est une référence évidente à Ségolène Royal et à ses interventions en faveur du fromage Chabichou du Poitou, contribuant ainsi à la promotion de la région dont elle était présidente du conseil régional (Poitou-Charentes). Pierre Barillet aurait également admis s'être inspiré de Bernadette Chirac pour créer le personnage de Suzanne après que celle-ci a déclaré lors de l'élection de son mari à la mairie de Paris en 1977 ne pas vouloir être une potiche.

Ozon fait par ailleurs se chevaucher deux genres en utilisant l'intrusion fantastique dans un milieu réaliste, comme nous l'avons déjà mentionné avec le rat dans *Sitcom*. C'est également le cas dans *Ricky* (2009) adapté de la nouvelle *Moth* par l'auteur britannique Rose Tremain (*The Darkness of Wallis Simpson and other stories*, 2006), qui commence

comme un film social, à la manière des frères Dardenne ou de Ken Loach, auquel s'ajoute une dimension fantastique. Le film raconte l'histoire d'une jeune femme, Katie³⁰⁰, issue d'un milieu modeste, qui fait la rencontre de Paco. Le spectateur a l'impression qu'une menace plane sur la famille mais de cette rencontre unique va naître un bébé extraordinaire, Ricky. Son arrivée va perturber la cellule familiale mais d'une façon que l'on ne soupçonne pas : des ailes lui poussent dans le dos, ce qui va amener Katie à vouloir dans un premier temps le protéger du monde extérieur, y compris de son père, puis finalement se résoudre à le laisser prendre son envol.

Alors que Fassbinder avait choisi comme toile de fond l'Allemagne contemporaine pour écrire *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*, Ozon a voulu établir un décalage en maintenant l'histoire durant les années 70, à l'époque où Fassbinder avait écrit sa pièce. Ce choix renforce la dimension mélodramatique de l'histoire d'amour dont le pathos trop exagéré appelle au rire et donc à la distanciation. Cette distanciation s'observe dès le générique de début, une série d'images urbaines fixes semblables à des cartes postales. Parent et Xanthos parlent de *clichés* : « cette immobilité photographique de l'image ainsi exhibée dans l'univers cinématographique des images en mouvement met de l'avant l'artifice – et, par contagion métonymique, l'artificialité du contexte social et urbain dans lequel l'appartement est situé »³⁰¹. S'ajoutent aux images fixes des klaxons, des chants d'oiseaux et une musique germanique visant à dresser un portrait paradisiaque du monde urbain. Tous ces éléments vont se transformer « en une faillite complète (et complètement voulue) de cet acte de représentation d'une réalité urbaine. Ce dispositif aboutit ainsi à la

³⁰⁰ Notons que François Ozon a proposé à Alexandra Lamy un rôle à contre emploi, ce qui a aidé l'actrice à se défaire de son étiquette d'actrice de comédie.

³⁰¹ Parent Anne-Martine; Xanthos Nicolas. « Être de langage, être de désir : fantasma, parole et identité dans *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* de François Ozon ». *Australian Journal of French Studies*, vol. 43, mai 2006, p 198.

totale déréalisation de l'univers fictionnel qui se situe en dehors de l'appartement »³⁰². Cette « déréalisation » volontaire du monde extérieur impose l'appartement comme seul et unique lieu de l'action, où ceux qui y entrent n'en sortiront plus tandis que les images *cartes postales* sont annonciatrices du figement des personnages. En conclusion, Ozon a voulu rendre hommage aux maîtres du mélodrame comme Fassbinder ou Sirk, mais son projet est allé bien au-delà. Ce qui était utilisé comme arme de dénonciation pour Fassbinder devient un instrument d'universalisation pour Ozon, qui souhaite montrer les difficultés que tout couple peut rencontrer. Le spectateur sait que Franz est soumis à une descente aux enfers de par la vampirisation de Léopold, la mise en scène opprimante d'Ozon et son statut de personnage fassbindérien. Grace à cet équilibre entre des personnages à la fois cruels et vulnérables, des séquences à la fois touchantes et absurdes et une époque lointaine comme toile de fond de l'universalité des problèmes de couple, Ozon a su trouver le ton juste, « faire coexister à la fois » comme il l'explique lui-même, « un sentiment de distanciation esthétique et de proximité émotionnelle »³⁰³, à l'image de la caméra qui s'éloigne de Vera dans la scène finale mais qui paradoxalement nous rapproche de sa souffrance.

Nous souhaitons pour finir mentionner la façon dont Ozon joue sur les contrastes des couleurs ponctuellement dans *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* et *Potiche* (à travers les vêtements aux couleurs vives portés par les personnages ainsi que la couleur de leurs cheveux) mais surtout dans *Huit femmes*, c'est-à-dire spécifiquement les films non contemporains, dont l'intrigue se déroule quelques décennies plus tôt. Ce traitement de la couleur, inspiré du technicolor, était en particulier utilisé dans les mélodrames ou

³⁰² Parent Anne-Martine, Xanthos Nicolas, « Être de langage, être de désir : fantasma, parole et identité dans *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* de François Ozon ». Op. cit., p 199.

³⁰³ Grant Jacques (propos recueillis par) 2000, entretien avec François Ozon, Op. cit.

comédies musicales comme *Un américain à Paris* (Minnelli, 1951), ou encore *Les chaussons rouges*³⁰⁴ (Powell et Pressburger, 1948) que nous avons précédemment cités. Le fait de voir ce traitement de la couleur dans ces trois films d'Ozon renforce le jeu des genres et des époques et confirme l'influence de cinéastes comme Powell et Pressburger.

6.3.2.3 Le mouvement de monde

Nous avons observé que l'environnement des personnages s'anime aussi dans un contexte urbain. Les personnages dans *Vendredi soir* sont immobilisés dans leur véhicule et doivent attendre patiemment dans les embouteillages. Prisonniers de leurs mouvements, le monde s'anime autour d'eux. Les lumières de la ville et les vitrines illuminées des magasins semblent prendre vie. Le mouvement est alors « dépersonnalisé », étant donné que le mouvement de la caméra se substitue au mouvement des personnages. Théorie introduite par Deleuze en 1985, elle révèle que le monde – la caméra – prend sur lui le mouvement dont le sujet est incapable. Donc les objets, l'environnement, semblent s'animer face au figement des personnages. Cette théorie s'inscrit dans la vision deleuzienne selon laquelle l'image-mentale dépasse l'image-action. L'image optique et sonore se prolonge en mouvement de monde.

Ce n'est pas le personnage qui réagit à la situation optique-sonore, c'est un mouvement de monde qui supplée au mouvement défaillant du personnage. [...] Les personnages ne bougent pas mais la caméra fait bouger le chemin sur lequel ils se déplacent. Le monde prend sur soi le mouvement que le sujet ne peut plus ou ne peut pas faire. C'est un mouvement virtuel, mais qui s'actualise au prix d'une expansion de l'espace tout entier et d'un étirement du temps.³⁰⁵

³⁰⁴ Powell et Pressburger utilisent dans *Les chaussons rouges* le technicolor trichrome, procédé datant de 1932 et qui consiste à utiliser trois négatifs, chacun sensible à une couleur, d'où le rouge flamboyant des chaussons rouges de Vicky et sa chevelure (les rousses étant plébiscitées durant l'ère du technicolor) contrastant avec son costume blanc. Les années 30 et 40 ont vu l'âge d'or du technicolor et les derniers films utilisant le procédé datent du début des années 50 comme *Fenêtre sur cour* (Hitchcock, 1954) ou *Les hommes préfèrent les blondes* (Hawks, 1952).

³⁰⁵ Deleuze Gilles. *L'image-temps*. Op. cit., p 81.

Le mouvement de monde a une fonction compensatrice qui se substitue au mouvement des personnages. Il s'opère dans l'alternance, il y a un va et vient entre le mouvement des personnages et celui de leur environnement.

L'espace exigü peut se limiter également au propre corps des personnages comme c'est le cas de Louis (*L'intrus*) ou de Romain (*Le temps qui reste*). Romain se rend à la plage et s'installe résigné, attendant la mort paisiblement. Prisonnier de son corps, de sa maladie, il est assis, immobile au milieu des enfants qui jouent sur la plage et contemple la vie qui continue tandis que la sienne prend fin. C'est également le cas de Louis qui souffre constamment, tente de se battre contre la maladie et accepte une greffe risquée. C'est parce qu'ils sont tous deux prisonniers et impuissants qu'ils sont extrêmes dans leurs décisions. Romain choisit d'exclure sa famille (à l'exception de sa grand-mère) et ne met pas ses proches au courant. Aussi, après avoir initialement refusé la proposition d'un couple dont le mari est stérile de l'aider à avoir un enfant, il décide finalement d'accepter. Quant à Louis, Il voyage à l'autre bout du monde, où il n'est pas le bienvenu, pour y retrouver son deuxième fils.

La chorégraphie peut ainsi se présenter sous forme de jeu, à la fois des jeux de rôles, de genres, d'époques, de lumières, de rythmes qui vont mettre en valeur le mouvement (celui des personnages, de leur environnement et de la cinématographie) et l'exploiter sous toutes ses formes. C'est une alternance, un va et vient allant parfois d'un extrême à un autre, une poésie des paradoxes complémentaire et nécessaire au développement de la chorégraphie inhérente.

6.3.3 La chorégraphie inhérente

6.3.3.1 La préparation des corps

On peut également parler de dimension chorégraphique concernant le travail des corps auquel Claire Denis soumet ses acteurs avant le tournage. Ce travail, bien évidemment, ne consiste pas en une chorégraphie fixée, répétée hors caméra et reproduite lors du tournage. Il s'agit d'un « travail d'approche », comme l'appelle Claire Denis, afin qu'on ait l'impression que ce soit la première fois au moment de tourner la scène. Denis, ainsi que les personnes dont elle choisit de s'entourer, met les corps en condition de façon à ce que l'attitude et le mouvement soient justes à l'écran.

Le travail des déplacements dans le cinéma ne peut avoir lieu que dans le lieu du tournage au moment du tournage, comme toujours sur un plateau du cinéma où les mises en place ne se font pas pendant les répétitions, mais dans l'urgence des décors naturels. Dans la préparation, nous parlons de tas de choses, du scénario, de l'espace dans lesquels nous allons tourner, de ce que l'on va y faire, mais je n'essaie jamais de mettre en place les choses avant le tournage. J'ai l'impression que le déplacement du comédien doit être saisi comme si c'était la première fois qu'il avait lieu. J'ai remarqué, quand je tentais de répéter des déplacements à l'avance (comme sur *Beau Travail*), quand je fignolais à l'avance, cela devenait déjà une représentation alors que, pour la première prise, il faut que ce soit la première fois.³⁰⁶

Bien que quelques séquences soient toujours plus travaillées et soignées que les autres, dans l'ensemble il existe toujours une part d'improvisation chère à la cinéaste. Dans un entretien à propos du documentaire *Vers Mathilde*, elle explique les similitudes entre son approche et celle de Mathilde Monnier :

Si j'ai l'impression qu'un acteur ou une actrice est téléguidé dans ses déplacements, dans son tempo aussi, dans son rythme, parce qu'il a été usé par trop de répétitions, ça n'aura lieu qu'une fois, donc il faut que ce soit porteur de tout ce que ça doit offrir au spectateur. Et si l'émotion est usée, c'est juste un mouvement, un geste. Sur scène, c'est différent, on accumule une énergie qui peut

³⁰⁶ Monnier Mathilde ; Nancy Jean-Luc ; Denis Claire (avec la participation de). *Allitérations : conversations sur la danse*. Op. cit., p 125.

se reproduire, mais au cinéma on n'a qu'une fois, donc il faut tenter le saut dans le vide. Ca ne veut pas dire qu'il n'y a pas de travail en amont, au contraire, mais un travail différent, un travail d'approche justement pour être prêt à sauter.³⁰⁷

Cette préparation s'observe quand on admire l'esthétisation du quotidien (les interactions entre frère et sœur dans *Nénette et Boni*, entre père et fille dans *35 rhums*), ou la ritualisation des gestes – ceux de Franz dans *Gouttes d'eau*, ceux de Camille, ceux de Laure durant son déménagement dans *Vendredi soir*. Mais elle s'observe avant tout et incontestablement dans *Beau Travail*. Il s'agissait avant toute chose de développer un collectif, un esprit de corps, d'où l'importance d'un long travail éprouvant afin de souder ce groupe d'hommes.

Ce groupe doit apprendre à devenir groupe. Bernardo Montet doit développer la conscience du corps de ces individus, et travailler l'esprit de corps de cet ensemble de jeunes gens. Ils doivent comprendre de l'intérieur comment se forme l'âme des légionnaires, comment cette communauté parvient à tenir debout, ensemble, sans qu'un pied ne dépasse. Une fois les différentes individualités soudées en un collectif imperméable, les jeunes comédiens seraient alors disposés à se sentir étrangers en terre djiboutienne. Les aléas du tournage ne les affecteraient pas individuellement tant leurs différentes singularités se fonderont dans leur appartenance collective.³⁰⁸

Denis met en scène les légionnaires aussi bien durant leurs entraînements exigeants que dans l'exécution des tâches les plus ordinaires telles que la cuisine, la toilette, le ménage. Afin que chacune de ces tâches soit filmée avec la même qualité, sensibilité et vision, le travail en amont était fondamental. Denis explique comment se déroulait la préparation.

Nous avons répété pendant deux mois des mouvements militaires, sans play-back, sans musique, avec la cadence assez lente de la Légion étrangère : nous nous retrouvions tous les jours pour quelque chose qui ne soit pas la recherche de la perfection d'un déplacement, mais plutôt la préparation d'un corps unique, afin que ces quinze hommes (des légionnaires) arrivent à former un corps unique. Il nous semblait que l'entraînement militaire ne consistait pas seulement à muscler ou à assouplir le corps, mais à essayer de partager ensemble et en même temps

³⁰⁷ Entretien avec Claire Denis à propos de *Vers Mathilde*. Univers Ciné, <<http://www.universcine.com/films/vers-mathilde>>, page consultée le 2 décembre 2014.

³⁰⁸ Mal Cédric. *Claire Denis : cinéaste à part, et entière....* Op. cit., p 86.

une discipline. Par la suite, au moment du tournage, cette fois avec la caméra, et pour la première fois avec de la musique, nous n'avons jamais eu le sentiment de refaire, mais de faire pour la première fois quelque chose qui était puisé dans une sorte de routine (les répétitions) : notre lien avec un idéal militaire.³⁰⁹

La proximité et la solidarité déjà mentionnées à plusieurs reprises constituent des éléments clé qui aident à un travail en profondeur pour parvenir à une authenticité. Derrière ces images on ne peut plus banales et quotidiennes et ses mouvements improvisés se cachent des semaines de préparation corporelle et une discipline collective pour parvenir à ce que nous appelons une esthétisation du quotidien.

6.3.3.2 L'esthétisation du quotidien

Intégrer une chorégraphie dans une narration cinématographique peut être un exercice périlleux qui peut se faire avec ou sans transition, de façon brutale ou pas, mais la rupture est inévitable. En revanche, quand la chorégraphie est inhérente au film, il n'y a pas de séquences, donc pas de rupture. Elle se caractérise par le fait que la cinéaste ne recherche pas une chorégraphie à proprement parler, mais l'obtient par un travail rigoureux des corps et sur les corps comme nous venons de le mentionner, mais aussi par une esthétisation du quotidien. La chorégraphie est implicite mais fait partie intégrante du quotidien des personnages. Elle est présente jusque dans les gestes quotidiens les plus élémentaires. Il y a une perfection du geste par sa ritualisation dans *Beau Travail*. La cinématographie se focalise sur les légionnaires dans leurs tâches quotidiennes les plus élémentaires telles que le ménage (repassage de l'uniforme), mais aussi la cuisine (épluchage des pommes de terre), la lessive (étendage du linge parallèlement à une leçon de français portant sur le vocabulaire des vêtements). N'oublions pas les séquences

³⁰⁹ Monnier Mathilde ; Nancy Jean-Luc ; Denis Claire (avec la participation de). *Allitérations : conversations sur la danse*. Op. cit., p 126.

consacrées à l'entraînement intensif des légionnaires. Quand pour l'un de leurs exercices, ils doivent creuser dans la roche, la caméra de Denis cadre les corps entiers et leurs mouvements puis se rapproche progressivement pour ne montrer que des morceaux de corps, un dos, une épaule, une cuisse, un bras, une fesse : les corps fascinent par leur beauté et par la perfection de leurs gestes qu'on en oublie le rôle de la légion étrangère et la fonction de ces entraînements intensifs. Ces derniers comprennent également des randonnées, des scènes de combat simulées, des courses d'obstacles pour lesquelles Claire Denis nous offre des images de toute beauté. La perfection se situe aussi bien dans le mouvement des personnages, que dans celui de la caméra qui cadre ces mouvements, que dans les paysages à couper le souffle. On observe cette même ritualisation durant le déménagement de Laure dans *Vendredi soir* : le traveling horizontal sur les cartons de Laure symbolisant la chronologie de sa vie jusqu'à ce jour, ses dernières décisions sur ce dont elle se débarrasse et ce qu'elle garde (traveling vertical sur la jupe qu'elle décide finalement de garder comme pour ne pas abandonner définitivement son désir de plaire), les gros plans sur son visage pensif laissant deviner une femme partagée entre son indépendance qui lui est chère et son amour pour son partenaire. Dans le roman dont a été adapté le film, il y a un dialogue intérieur de Laure qui rythme l'intrigue mais qui ne fait pas partie du film car ajouté à la dimension visuelle, il aurait été superflu. Comme nous l'avons déjà mentionné à plusieurs reprises, l'image étant le principal vecteur d'émotions et de sensations pour Denis, la psychologie des personnages devient secondaire.

Les chorégraphes et danseurs prennent comme point de départ ce qu'il y a de plus élémentaire dans leurs mouvements, nos mouvements à tous, des « actes du corps liés à

ce que nous avons de plus ancien dans la phylogenèse de nos comportements »³¹⁰. Ces mouvements font ensuite l'objet d'une recherche profonde. Le quotidien devient ainsi un support pour la recherche et la création chorégraphiques. La façon dont Jocelyn entraîne les coqs dans *S'en fout la mort* est un excellent exemple. « La préparation au combat c'est un rituel, » cite Dah en parlant de son partenaire, « ça obéit à des règles rigoureuses. Faut pas y déroger ». La journée commence à sept heures avec la pesée. Puis il s'agenouille sur un tapis rouge conçu pour l'entraînement et il utilise ses mains pour faire pratiquer au coq les déplacements latéraux rapides, puis circulaires. Avec des gestes très aériens, il le soulève des plus en plus vite et de plus en plus haut pour le forcer à se rétablir et à ne pas perdre l'équilibre. Très méticuleux sur l'achat des produits, il le nourrit ensuite d'une pâte à base de riz et de carottes en l'immobilisant et lui maintenant les pattes. Les gestes sont simples et quotidiens mais l'attachement de Jocelyn pour ses bêtes, son dévouement et la ritualisation donnent à ces séquences une réelle dimension chorégraphique.

Denis se désintéresse des intrigues linéaires et détaillées, ce qui fait écho aux propos de Jean-Michel Frodon dans son analyse de 35 rhums dans *Les cahiers du cinéma* où il explique que « si le film prend grand soin de retarder la transmission des informations, c'est que toute sa mise en scène tend non pas à la construction d'une ligne (narrative) mais d'un volume »³¹¹. En somme, il ne s'agit pas d'un projet unidimensionnel se focalisant uniquement sur la chronologie des événements mais d'une approche résolument pluridimensionnelle. Il ajoute par ailleurs que « la réalisation élabore quelque chose d'équivalent à l'espace que construisent des danseurs par leurs circulations, et leur rapport à la musique, à ce qui anime leurs mouvements. Cette manière de faire du cinéma

³¹⁰ Louppe Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Op. cit., p 114.

³¹¹ Frodon Jean-Michel. « Beautés des passages ». *Les Cahiers du Cinéma*, no. 642, février 2009, p 35.

– mais qui d'autre que Claire Denis fait cela? »³¹². Les personnages, tout comme leurs actions, mouvements ou circulations, peuvent être visibles (transparents ou énigmatiques) ou invisibles, ce qui nous amène, pour clore cette étude, au corps absent qui lui aussi a une présence, une intention, une fonction aussi bien dans le récit filmique que dans le projet cinématographique.

6.3.3.3 Le montage : vers une chorégraphie du corps absent

L'artiste pluridisciplinaire Isabelle Prim (scénariste, monteuse, directrice de la photo) et la vidéaste Laure Prouvost ont présenté une création sur le montage comme chorégraphie dans le cadre du projet « Channel », une exposition synchrone réunissant des artistes français et anglais qui travaillent sur et avec l'image numérique en mouvement. Organisée et supervisée par Barbara Sirieix et Josefine Wikström, l'exposition a été présentée en juin 2011. Le projet est semblable à un collage qui mêle images d'archives et images contemporaines. À l'aide d'une plateforme en ligne qui diffuse continuellement discussions, interventions et performances, le spectateur, professionnel ou non, est engagé dans l'œuvre et encouragé à participer car « ces œuvres suggèrent une dimension performative dans la mesure où le spectateur est mis en permanence dans une posture où il doit réajuster la signification de ce qu'il voit »³¹³. Le résultat est une sorte de catalogue en ligne qui change constamment, à mesure que les spectateurs y contribuent. L'idée est de ne pas figer l'œuvre, de lui donner une dimension atemporelle et constamment en mouvement, ce qui par ailleurs change la perception du spectateur.

³¹² Frodon Jean-Michel. « Beautés des passages ». Op. cit., p 36.

³¹³ Channel Project. <<http://chez-treize.blogspot.ca/2011/06/soon-channel-project-act-1-editing-as.html>>, page consultée le 10 décembre 2014.

Le film, une fois tourné et monté, est une œuvre définitive, contrairement au théâtre, au mime, à la danse, aux happenings de toutes sortes qui sont des arts du spectacle et par définition éphémères. Les performances se multiplient mais chaque représentation est unique. Ce que nous souhaitons démontrer est que les cinémas de Denis et d'Ozon offrent une expérience cinématographique telle qu'on peut les assimiler, sous bien des aspects, à un art du spectacle, c'est-à-dire un art en mouvement non figé et non définitif. La représentation du corps (sa dimension à la fois narcissique et pudique), le langage du corps significatif, la mise en scène contrastée (à la fois épurée et transgressive), et l'expérience sensorielle à part entière que représente le film sont autant d'aspects déjà abordés qui contribuent à considérer leur cinéma comme une écriture chorégraphique. Pour clore cette étude, il nous reste à poser la question du corps absent et de l'impact sur le processus de création et le statut de l'œuvre cinématographique. Le corps absent, c'est dans un premier temps celui du monteur qui réécrit le film, mais il se manifeste de plusieurs autres façons : l'absence de l'enveloppe charnelle (un personnage appartenant à la narration), mais aussi de celle du corps du récit (la narration cinématographique ou le texte dont est adapté le film), ou encore celle du corps du film (le montage final). En posant la question du corps absent, nous revenons à la définition que nous avons donnée de la danse dans notre premier chapitre, à savoir qu'elle se manifeste de la façon la plus conventionnelle comme *corps en mouvement* mais aussi *corps sans mouvement* et *mouvement sans corps*. C'est ce dernier qui nous intéresse ici, le *mouvement sans corps*, qui traverse les univers cinématographiques de Denis et Ozon et qui transparait dans le processus du montage.

Le montage est à la fois temporel et visuel puisqu'il consiste à recréer et à synchroniser temps et image (et son). Le premier exemple le plus manifeste est celui des flashbacks,

très présents chez Denis et Ozon, comme les flashbacks sur l'enfance de Romain dans *Le temps qui reste*. Nous souhaitons également revenir sur *5x2* qui, lors de sa sortie officielle, a été monté à l'envers. Le film, qui dissèque les difficultés d'un couple, commence par la fin, au moment d'officialiser son divorce chez le notaire. On pourrait penser qu'il a suivi le modèle du controversé *Irréversible* (Gaspard Noé, 2002), mais il semblerait plutôt qu'il a puisé dans un téléfilm réalisé par Jane Campion intitulé *Two Friends* (1986) dans lequel elle raconte, en commençant par la fin, une amitié entre deux adolescentes qui s'est dégradée³¹⁴. Avec *5x2*, il a souhaité offrir un film qui pouvait être monté aussi bien à l'endroit qu'à l'envers, si bien que les deux versions figurent sur le DVD. Un montage non-conventionnel déconstruit le film, ce qui pousse le spectateur à le reconstruire. Si ce dernier est engagé dans l'expérience cinématographique, chaque visionnement constituera une nouvelle expérience unique, donnant par la même occasion au film plusieurs sens, plusieurs interprétations possibles.

D'un point de vue aussi bien temporel que visuel, le montage est également une forme de greffage. L'exemple le plus éloquent est *L'Intrus* qui, rappelons-le, est une adaptation très libre de l'essai de Jean-Luc Nancy suite à sa transplantation cardiaque. La greffe est ainsi omniprésente dans ce projet cinématographique, tant dans l'intrigue (greffe de cœur de Louis), que dans le montage (greffe d'image) dans la mesure où Denis a intégré des images du *Reflux* (Paul Gégauff, 1962). Il s'agit d'un film fantôme qui n'a jamais vu le jour car Gégauff l'avait adapté du roman de Stevenson (1894) sans en obtenir les droits. L'intrusion est au cœur du film et du roman. Ajoutons que Michel Subor faisait également partie de la distribution si bien qu'intégrer des images a été une façon pour Denis de donner vie à ce film qui n'a jamais existé autrement que pour ceux qui y ont

³¹⁴ Schilt Thibaut. *François Ozon*. Op. cit., p 130.

participé. On trouve ces images lorsque Louis s'envole pour l'hémisphère sud, synonyme de deuxième chance, deuxième vie, dans l'espoir de retrouver son deuxième fils et s'imposer dans sa vie après des années d'absence. Ce voyage est évidemment une métaphore de la greffe de cœur qu'il a subie, une greffe, perçue comme une intrusion d'un corps étranger qui peut se solder par un « rejet ». Sa présence est malvenue, son arrivée perçue comme une intrusion. L'intrusion est à tous les niveaux et le corps de Michel Subor (à la fois jeune et âgé) au carrefour de toutes ces intrusions comme l'explique Claire Denis :

La véritable dimension de cette question s'est imposée d'emblée à travers le corps de Michel. Il ne s'agissait pas de filmer un vieil acteur. C'était un homme qui trimbalait un morceau de sa vie avec lui et ça n'avait rien à voir avec la vieillesse mais avec le passé. Et à partir de ce moment là, je me suis rendu compte qu'il y avait tout une part de ce passé qui me manquait. Entre le tournage de *L'Intrus* et *Le Reflux* de Paul Gégauff, il y a quarante années de vie qui ne m'appartiennent pas. Elles appartiennent à Michel (et je suis en intrusion vis-à-vis de ce passé)³¹⁵.

On pourrait également ajouter que Denis est en intrusion vis-à-vis du spectateur. Elle n'offre pas des films qui se regardent qu'une seule fois. Chaque couche de complexité est une porte ouverte qu'elle ne referme pas et qui guide le spectateur vers une expérience différente, plus consciente et certainement plus profonde car chaque visionnement est une réinterprétation, une réécriture du film.

De l'intrusion physique de *L'Intrus*, nous passons naturellement à l'intrusion mentale qui s'observe cinématographiquement par l'apparition de rêves (Marco imaginant la disparition de Joseph dans *Les salauds*), de fantasmes (Boni rêvant de la boulangère dans *Nénette et Boni*), ou encore d'images oniriques (comme dans *L'Intrus* où le corps de Louis est brutalement traîné dans la neige tiré par un cheval). Il s'agit d'une autre manifestation du corps absent qui règne par exemple dans l'intrigue de *Swimming Pool*

³¹⁵ Bombarda Olivier (propos recueillis par), entretien avec Claire Denis à propos de *L'Intrus*. Op. cit.

sur la présence réelle ou fictive du personnage de Julie. Comme à son habitude, Ozon brouille réalité et fiction et ne donne aucune indication cinématographique que la présence de Julie et les événements que celle-ci entraîne sont vécus ou fantasmés. A-t-elle simplement imaginé une autre enveloppe corporelle que celle de la fille qui se présente au bureau de son éditeur dans la scène finale ? Ou l'a-t-elle inventée de toutes pièces ?

L'ambiguïté du corps absent s'observe également à travers le deuil de Marie dans *Sous le sable*. Jean, dont la disparition aussi étrange que soudaine plonge sa femme dans la plus grande solitude et incompréhension, est physiquement absent mais son fantôme est toujours présent dans leur appartement et par extension dans la vie de Marie. Le film est clairement divisé en deux parties : avant et après la disparition de Jean. Marie est un corps et une personnalité effacés dans la première partie du film, en retrait par rapport à la présence imposante de Jean à la fois physique et psychologique.

La première partie, tournée en été et en 35 millimètres, multiplie les changements d'angles à 180 degrés. Les personnages y sont vus de face, puis de dos, dans une symétrie et une réversibilité sans reste. La seconde, tournée en hiver et en super 16, ne possède plus le même tranchant dans le découpage ni même la clarté. L'espace, souvent obstrué, y est plus limité. A la nature sauvage succède la ville, comme à la mer, les eaux de la Seine ou celles de la piscine. Ce qui est alors censé faire le lien entre ces deux moments, c'est indissociablement le parcours psychologique d'un personnage et le travail d'incarnation d'une actrice.³¹⁶

Le corps de Jean est cependant mis en scène de la même façon. N'ayant pas de preuve concrète de sa mort, Marie demeure dans le déni et le considère toujours comme son mari. Ozon renforce le sentiment de Marie en maintenant l'ambiguïté en permanence car il filme Jean de la même façon avant et après l'accident. Il nous offre la vision de Marie, inchangée. Elle continue à parler de Jean au présent, elle lui offre des cadeaux, s'achète

³¹⁶ Blouin Patrice. « La place du mort » Op. cit., p 78.

une robe qu'elle lui montre en rentrant. Lorsque sa relation avec Vincent devient plus intime, elle avoue tromper Jean « pour la première fois ».

Le monde de Marie est double. Il y a le monde extérieur, celui des autres, où Jean est mort pendant l'été, et il y a le grand appartement où elle continue d'habiter. Ici, la mort n'a jamais frappé et Jean, le corps de Jean, n'a jamais disparu. Il attend patiemment le retour de son épouse, toujours prêt à surgir du hors-champ où il avait glissé, pour lui tenir à nouveau compagnie.³¹⁷

Tout comme Marie, c'est le déni de Germain, dans le récent *Dans la maison*, qui va le conduire dans un engrenage. Professeur insatisfait au quotidien monotone, il reprend goût à l'enseignement quand il lit, corrige et conseille le jeune Claude, visiblement doué pour l'écriture et en qui il voit le talent qu'il a toujours rêvé de posséder. Ses rédactions ont éveillé chez lui une telle curiosité (à la fois littéraire et malsaine) qu'il va, à travers ses suggestions stylistiques, encourager Claude à explorer la maison et à s'immiscer dans la vie de la famille Artole. Les images reflètent le texte écrit et lu par le narrateur, Claude, mais on ignore si ce qui se passe dans la fiction se déroule dans la réalité. Bien que certaines scènes soient à l'évidence purement imaginées ou fantasmées, la cinématographie d'Ozon est telle que le brouillage entre réalité et fiction est constant. Par exemple, Germain semble ne pas mesurer la dimension malsaine de la situation ni la dangereuse tournure que pourraient prendre les événements jusqu'à ce qu'il lise le suicide de Rapha fils. Lorsque Germain abandonne le « projet » de Claude le jugeant trop compromettant et risqué, le jeune homme choisit le couple de son professeur comme prochain sujet d'inspiration partant ainsi « à la recherche d'une fin pour monsieur Germain ». Un jour d'école, il se présente chez Jeanne qui le laisse entrer. Celle-ci remet alors à son mari la fin de Claude, une fin ouverte et suggestive qui provoque sa colère dans la mesure où, tout comme le spectateur, il ne peut que faire des suppositions sur ce

³¹⁷ Blouin Patrice. « La place du mort ». Op. cit., p. 75.

qui s'est passé, mais toujours est-il que la fiction prend le pas sur la réalité tant d'un point de vue narratif que cinématographique. Ozon manipule le spectateur et le provoque, comme lorsqu'il donne corps à Germain dans les moments intimes de Claude (le baiser partagé avec Esther). Enfin, le fait de filmer réalité et fiction de la même façon renforce le doute du spectateur et à la fois l'encourage, lui aussi, à trouver sa propre fin.

Dernièrement, nous considérons que le corps absent peut faire référence au corps du film qui se décide durant le montage, et qui devient parfois volontairement incomplet et elliptique. Selon Godard, le montage est « avant tout le fin mot de la mise en scène. On ne sépare pas l'un de l'autre sans danger. Autant vouloir séparer le rythme de la mélodie »³¹⁸. Le cinéaste québécois Xavier Dolan, cinéaste, costumier, scénariste, traducteur et également monteur, considère le montage comme une « réécriture du temps et des mots »³¹⁹. Il s'agit en effet de faire des choix déterminants : dialogues, cadrages, déplacements des acteurs, présence corporelle, mouvements de caméra, musique fusionnent pour incarner la vision du cinéaste de façon (en apparence) définitive et irrévocable. Le montage peut tout à fait privilégier les coupes franches ou harmonieuses, être en accord ou en décalage avec la mise en scène, il peut être linéaire ou décousu, explicite ou énigmatique à condition qu'il reflète le projet du cinéaste. Il peut être assimilé à une forme de collage. Robert Bresson était un précurseur du montage-collage qu'il a utilisé dans *Journal d'un curé de campagne* (1951) où il a juxtaposé des scènes très courtes, sans repères temporels, ce qui reflète la perte de repères du prêtre et est annonciatrice de sa chute alors qu'il lutte contre la maladie et les médisances des

³¹⁸ Bergala Alain (ed.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (Tome 1). « Montage, mon beau souci ». [Première publication dans *Les Cahiers du cinéma* no. 65, 1965], Paris : Cahiers du cinéma, 1998, p 93.

³¹⁹ Ciment Michel (propos recueillis par). *Projection privée*. Émission consacrée à Xavier Dolan diffusée sur France Culture le 18 octobre 2014. <<http://www.franceculture.fr/emission-projection-privée-xavier-dolan-2014-10-18>>, page consultée le 2 novembre 2014.

paroissiens. Alain Resnais (1922-2014) a commencé sa carrière cinématographique en tant que monteur avec entre autres, *La Pointe courte* (Varda, 1955) et *Nuit et Brouillard* (Resnais, 1955). Mais ses deux films les plus marquants sont sans doute *Hiroshima mon amour* et *L'année dernière à Marienbad*. Dans *Hiroshima mon amour* (1959), une actrice se rend à Hiroshima afin de tourner un film sur la paix. Resnais mêle l'Histoire à l'histoire entre deux êtres, l'amour passionnel aux pires atrocités de la guerre à l'aide d'une mise en scène reflétant ces paradoxes, alternant gros plans et longs travelings. Dans *L'année dernière à Marienbad* (1961), où un homme rencontre une femme et tente de la convaincre de leur liaison un an auparavant, Resnais se plaît à déconstruire les récits linéaires et à casser la temporalité. En bouleversant la chronologie, il déconcerte le spectateur. Ils ont tous deux fait figure de précurseurs, en introduisant le montage comme un art à part entière.

C'est souvent le cas chez Denis qui choisit un montage elliptique car elle privilégie un cinéma où l'essentiel passe par l'image. C'est la raison pour laquelle, comme nous l'avons déjà mentionné à plusieurs reprises, les intrigues sont sobres et la psychologie des personnages quasi-absente. Elle prend le parti de ne pas prendre parti ni de porter un jugement sur ce qui motive les actions ou décisions des personnages (*Vendredi soir*, *J'ai pas sommeil*, *Les Salauds*). Le montage elliptique s'inscrit alors dans la continuité d'un cinéma épuré, dénué d'explications comme nous l'avons précédemment évoqué. Afin de renforcer cette idée, mentionnons à nouveau *Jeune et jolie* et *Les Salauds* où aucune explication n'est donnée sur les raisons qui poussent Isabelle à se prostituer, ni sur la nature incestueuse des relations entre Justine et son père et encore moins sur le silence de Sandra. On peut néanmoins voir l'incompréhension et le désarroi dans le regard de la mère d'Isabelle et le langage du corps de Marco vis-à-vis de sa sœur Sandra qui témoigne

de sa détresse et de sa colère. Il nous faut également ajouter que Denis et Ozon affectionnent les adaptations cinématographiques de textes soigneusement sélectionnés. Le montage elliptique pourrait être un moyen pour le cinéaste de s'approprier l'œuvre qu'il adapte très librement. Lorsqu'on considère l'importance de la dimension théâtrale chez Ozon et son choix d'adapter des pièces sur grand écran comme cela a été le cas pour *Potiche*, *Huit femmes*, *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*), cela renforce le lien avec la danse qui constitue un art scénique et par définition éphémère. Chaque performance est unique. On ne peut revoir la même performance deux fois. L'inspiration peut aussi venir d'un roman, une nouvelle ou un essai philosophique (*Dans la maison*, *Une nouvelle amie*, *L'intrus*, *Vendredi soir*, *Beau Travail*). Avec le voyage elliptique et décousu qu'est *L'intrus*, Denis offre une adaptation extrêmement libre, au point que le corps du texte y est absent, comme si elle avait voulu, en allant tellement loin dans l'adaptation libre, montrer parallèlement et paradoxalement ses limites.

Étant donné l'approche phénoménologique sur laquelle repose notre réflexion et les aspects clés qui la constitue, nous pouvons nous interroger sur la possibilité de plusieurs montages ou monteurs et de fait, sur le caractère définitif et irrévocable du film. Au vu des éléments que nous venons de citer, décrire et analyser (flashbacks, ellipses, greffages, intrusion physique et mentale), nous considérons que le montage se poursuit inévitablement une fois le film monté et que chaque visionnement constitue une forme de réécriture. Encouragé à participer activement, le rôle du spectateur se situerait ainsi dans le prolongement du montage. Ainsi, le montage, à travers des mouvements temporels, visuels et corporels (précédents chapitres) parfois décousus et volontairement déconstruits, sans oublier l'absence de ses mouvements (dernière sous partie) qu'offre les cinéastes, sont autant d'éléments qui nous poussent à nous interroger sur le film comme

œuvre en mouvement, une œuvre qui emprunte tellement à la danse moderne (travail d'approche, processus de création, performance et réponse du spectateur) qu'elle peut être considérée comme une œuvre cinéchorégraphique à part entière.

Chapitre 7. Conclusion

Nous avons déterminé, à travers un bref survol de la représentation du corps au cinéma, que celle-ci a évolué parallèlement à l'évolution des mœurs, au contexte sociopolitique changeant. L'intérêt de la danse pour le cinéma et inversement n'est pas nouveau mais les collaborations se diversifient et abondent. Tourné vers la pluridisciplinarité et les échanges intermédiaux, le cinéma contemporain n'en oublie cependant pas ses origines. Preuve en est le retour en force du noir et blanc, du mime et de ses principes comme nous l'avons vu avec *The Artist*, mais mentionnons par ailleurs *Ida* (Pawlikowski, 2014) qui a récemment été oscarisé dans la catégorie meilleur film étranger. Bien que cet hymne au corps contribue incontestablement à la présence d'une dimension chorégraphique, voire d'une ciné-chorégraphie dans les films, nous avons néanmoins démontré que cette expression cinématographique et artistique allait bien au-delà du *corps en mouvement* et se manifestait à travers le *corps sans mouvement* et le *mouvement sans corps*.

Nous avons par la suite expliqué dans quelle mesure la censure avait aussi bien empêché les agissements transgressifs que favorisé la construction de l'identité sexuelle, une identité sexuelle qui a longtemps reflété les canons de beauté (la femme garçon, la femme fatale) mais qui a progressivement su s'en détacher (fin des types unidimensionnels). Cette affirmation de l'identité sexuelle est comparable au conventionnel *male gaze* qui ne correspond plus à la diversité de perspectives du cinéma français contemporain. Denis et Ozon illustrent parfaitement ces deux tendances dans la

mesure où leurs choix cinématographiques ne sont pas dictés par les conventions. D'une part, ils contribuent à élargir les perspectives du cinéma en explorant le regard d'un corps sur les autres corps et ses rapports avec les autres : rapports au sein d'un couple, frères-sœurs, parents-enfants, ou entre inconnus qu'ils soient affectifs ou amoureux, révélateurs d'animosité ou d'atrocité. D'autre part, les canons de beauté ne font pas partie de leur univers, à moins de les tourner en dérision (François Ozon dans *Huit femmes* ou *Potiche* par exemple).

Cet abandon des types unidimensionnels au profit des types plus complexes se trouve ainsi à tous les niveaux : les canons de beauté, le rapport regardant / regardé, mais aussi dans la mise en scène de la nudité (narcissique ou pudique). Quand la nudité pudique est au premier plan, elle s'harmonise avec le langage du corps et le mutisme des rencontres. Notre approche phénoménologique a permis de mettre en évidence le fait que le cinéma favorisait la mobilisation des sens pour une expérience cinématographique plus authentique et unique. Nous avons vu par exemple comment Denis sollicitait l'engagement du spectateur grâce à la dimension autobiographique (associée à l'adaptation dans le cas de *35 rhums*), ce qui fait ressurgir les sensations et renforce les émotions.

Un bref survol de la danse nous a permis d'établir que la danse moderne s'était élevée contre les codes de la danse classique, voire, comme l'explique Laurence Louppe, qu'elle est née « non dans la danse, mais dans une absence de danse »³²⁰. La (ré)affirmation de son corps et la liberté de mouvement prônées par la danse moderne ont par ailleurs poussé la danse classique à se renouveler et à sortir de son carcan. Dans les différentes séquences dansées que nous avons analysées (fixées ou improvisées), nous avons ainsi montré que,

³²⁰ Louppe Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Op. cit., p 47.

contrairement à ce à quoi la discipline est à l'origine destinée, la danse n'était ni une parenthèse costumée ni une performance parfaitement exécutée dont le seul but était de divertir. La danse ne fait pas porter un masque. Au contraire, elle le fait tomber. Cette mise à nu, consciente ou non, constitue un fondement de la danse contemporaine qui s'inscrit dans une construction et une revendication des différences de chaque danseur afin de retrouver sa subjectivité³²¹. La danse moderne, écrit Laurence Louppe, « a autorisé chacun sur le plan individuel à trouver son propre geste [...]. À cet égard, la danse s'assimile à tout projet moderne, qui implique que chaque créateur réinvente à son usage un langage entièrement personnel³²² ».

Enfin, nous avons démontré que les aspects chorégraphiques n'étaient pas simplement perceptibles dans le produit fini tel qu'il est projeté dans les salles, mais aussi et surtout dans le processus de création, à savoir la préparation des acteurs avant le tournage, les musiques, les lieux, le travail des acteurs durant le tournage, la mise en scène, les mouvements de caméra et jusqu'aux parallélismes forts à établir avec le montage. Étudier les différents aspects chorégraphiques qui composent les univers de Denis et Ozon nous a permis d'établir que leurs films étaient des créations chorégraphiques à part entière.

Le mariage de la danse et du cinéma, plus communément appelé cinédanse, est loin d'être nouveau à l'instar des travaux de Maya Deren, précédemment citée, notamment le remarquable *A Study in Choreography for Camera* (1945). La cinédanse aujourd'hui évolue selon les mêmes principes, mais avec davantage de moyens et de possibilités. Liberamae Performance & Films est une compagnie de danse contemporaine fondée en

³²¹ Louppe Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*. Op. cit., p 102.

³²² Louppe Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Op. cit., p 108.

2005 et basée à Montréal. Dirigée par Louis-Martin Charest, son projet artistique se situe à la frontière de la danse, du théâtre et du cinéma. Voici comment il définit la cinédanse :

La cinédanse est une danse faite expressément pour l'écran où la chorégraphie et les pratiques cinématographiques sont unies. C'est l'invention d'un langage corporel en mouvement qui ne peut exister qu'à l'écran (pour l'écran). La cinédanse est une expression hybride. Elle est l'union de deux disciplines distinctes, la danse et le cinéma, dans une discussion à deux sens, réciproque dans ce désir de produire une rencontre innovatrice entre le corps (ou tout autre sujet), la caméra et le montage. Cette forme d'art en constante évolution peut aussi porter le nom de vidéo danse, de cinédanse, de danse à l'écran ou simplement de film de danse.³²³

La cinédanse est représentative du corps contemporain, de ses forces comme de ses faiblesses. Elle s'inscrit aussi bien dans la perfection d'une performance que dans la beauté brute, sans fard. Elle peut représenter à l'écran des danseurs de toutes statures (professionnels ou amateurs), de tous horizons (venant d'autres disciplines artistiques) et de toutes formations (classique ou moderne). Voici quelques exemples récents représentatifs de cette mixité : l'artiste française Christine and the Queens à la personnalité artistique hybride et aux influences multiples³²⁴, a sorti son premier album en 2014. Ses performances très remarquées, ses vidéos soigneusement mises en scène et chorégraphiées, notamment « Saint Claude » et « Christine », font d'elle une nouvelle artiste incontournable. En février 2015, David LaChapelle a réalisé une vidéo dans laquelle il met en scène le danseur classique Sergei Polunin, chorégraphié par Jade Hale-Christofi et sur la musique d'Hozier « Take me to Church ». En janvier 2015, le dernier clip vidéo de Sia, « Elastic Heart », superbe performance interprétée par la jeune danseuse

³²³ Charest Louis-Martin. Liberramae Performance & Films. « Une étude en cinédanse ». 2013, <<http://www.liberramae.com/2013/03/25/etude-cinedanse-2013/>>, page consultée le 10 février 2015.

³²⁴ Elle ne s'identifie pas à un genre musical spécifique, et parle régulièrement de ses influences diverses : le cinéma (Kubrick, Cronenberg), les films d'animation, la danse (Pina Bausch) et la chanson de tous horizons (Christophe, Alain Bashung, William Sheller, Michael Jackson, Kanye West), <<https://www.youtube.com/watch?v=ynhshVyBNFQ>>, page consultée le 27 février 2015. Le 13 février 2015, lors de la 30^e cérémonie des Victoires de la Musique, elle est récompensée artiste interprète féminine de l'année.

prodige Maddie Ziegler³²⁵ et l'acteur Shia LaBeouf, réalisée par Daniel Askill et chorégraphiée par Ryan Heffington, est diffusé en ligne. Ce dernier, qui avait déjà travaillé en collaboration avec Maddie Ziegler et Sia pour « Chandelier », a expliqué l'engouement populaire pour cette vidéo :

I think it's because there are certain things about the video that people can understand. It's very simple. You understand this young girl. They've been young adults before. On the flipside, there are so many questions: Why is she in the house? What does that movement mean? The way she's choreographed, it's very new for someone of that age. And so, that's challenging. I think those questions are why people watch it over and over. For me, when I see artwork that I don't fully understand, those are the things I'm drawn the most to. I feel like that's how I create work. If there's something that just ... rings inside my body. When I get chills, I know I'm doing something right.³²⁶

On retrouve cette démarche intuitive dans le processus de création cinématographique chez Denis ainsi que chez Ozon (bien que dans une moindre mesure). Elle implique d'être à l'écoute de ses sens, de son corps et de celui des autres, dans un « un état de perméabilité à l'autre »³²⁷ qui favorise la transmission selon la chorégraphe Mathilde Monnier, à qui Claire Denis a consacré un documentaire :

L'idée de penser à une transmission par imprégnation permet de ne pas anticiper le moment où une chose va se passer, se transmettre, mais donne une chance au temps. L'imprégnation demande un rapport qui est moins dans l'efficacité immédiate, mais crée une valeur d'enracinement. Si je m'imprègne du mouvement de l'autre, je ne l'apprends pas, je me le réapproprie, après l'avoir compris et regardé. L'imprégnation suppose de faire des choix : je me laisse imprégner, je reste disponible aussi à mon propre corps et je choisis le moment du passage de

³²⁵ Maddie Ziegler est une jeune danseuse et mannequin dont les talents ont été découverts dans l'émission de télé-réalité, *Dance Moms*, qui a fait ses débuts en 2011. Abby Lee Miller est la directrice de la Abby Lee Dance Company dont le but est de découvrir et de former des jeunes filles âgées de 9 à 13 ans afin de créer une élite.

³²⁶ Jarvis, Erika (propos recueillis par). Entretien avec Ryan Heffington. *The Guardian*, 29 août 2014, <<http://www.theguardian.com/stage/2014/aug/29/ryan-heffington-sia-chandelier-choreographer>>, page consultée le 15 février 2015.

³²⁷ Monnier Mathilde ; Nancy Jean-Luc ; Denis Claire (avec la participation de). *Allitérations : conversations sur la danse*. Op. cit., p 50.

l'information. S'imprégner, c'est être autant sensible à la place et au moment de l'inscription qu'à sa transmission.³²⁸

Nous pouvons également rapprocher l'imprégnation de la préparation des corps avant le tournage et le fait que Denis et Ozon travaillent régulièrement avec des chorégraphes (Bernardo Montet pour *Beau Travail*, Sébastien Charles pour *Huit femmes* et Chris Gandois pour le tout récent *Une nouvelle amie*³²⁹) dont la fonction n'est pas d'enseigner une séquence de mouvements qui va être mémorisée puis répétée à l'identique, mais de conditionner les corps des acteurs en soignant leurs déplacements, leurs attitudes, afin qu'ils *s'imprègnent* d'une discipline corporelle et afin que se crée une forme d'*enracinement*, pour reprendre les propos de Mathilde Monnier.

Cette expérience authentique du corps passe par une réciprocité entre cinéaste et acteurs, puis entre acteurs et spectateurs. Cette approche résolument phénoménologique traverse le processus de création jusqu'à la réception du spectateur. À travers la *transmission par imprégnation*, c'est l'être au monde cher à Merleau-Ponty que l'on retrouve et la perception active de l'individu. Un échange s'opère entre les maillons de la chaîne, participant au processus de création. La création ne s'arrête pas au produit fini, elle n'est qu'une vision, une perspective possible. Elle nécessite l'engagement du spectateur pour offrir d'autres interprétations.

La cinédanse s'inscrit dans une forme de performance, une exécution réussie qui va être embellie par la mise en scène, contrairement à la cinéchorégraphie qui ne recherche ni la beauté du geste ni la perfection du mouvement (les interprètes ne sont d'ailleurs pas

³²⁸ Monnier Mathilde ; Nancy Jean-Luc ; Denis Claire (avec la participation de). *Allitérations : conversations sur la danse*. Op. cit., p 51.

³²⁹ Le dernier long métrage d'Ozon, *Une nouvelle amie* (2014), est adapté d'une nouvelle de Ruth Rendell (*The New Girlfriend*, 1985), dans lequel un jeune veuf va nouer des liens avec la meilleure amie de sa défunte femme.

danseurs professionnels). La cinéchorégraphie prône l'authenticité, une authenticité qui peut nécessiter la recherche d'une faille, comme l'explique Mathilde Monnier : « S'il n'y pas de faille, je n'ai pas d'espace pour inventer à l'intérieur, je suis toujours au même niveau de l'idée »³³⁰. Voici comment la chorégraphe, sous l'œil de Claire Denis, s'adresse à ses danseurs sur le processus de création tel qu'elle l'envisage :

C'est toujours un peu désordonné [...]. Ca fait partie du processus de travail donc je crois que c'est aussi à vous de me questionner pour mettre de l'ordre et puis à moi d'essayer de vous redonner du désordre aussi par moments, puis on éclaire le projet, sachant qu'il n'est pas très clair au début mais c'est pas très grave. Quelque chose de clair c'est pas forcément très intéressant. Après il faut arriver à quelque chose qu'on arrive plus à définir, mais disons qu'on va accepter de se perdre un peu dans ce texte, se perdre dans l'espace, et puis petit à petit on va arriver à avancer.³³¹

La nécessité de trouver la faille est fondamentale dans le processus de création (le choix des acteurs, de la musique, des lieux de tournage, puis de la mise en scène et du tournage), aussi bien en danse contemporaine que dans les films de notre corpus. C'est l'acceptation de la perte de repères, du lâcher prise, qui va faire tomber le masque, devant ou derrière la caméra. Ceci, à notre sens, constitue une distinction majeure entre cinéchorégraphie et cinédanse. De plus, la narration, les dialogues, la psychologie des personnages chez Denis et Ozon, bien que parfois minimalistes, sont néanmoins présents et font partie intégrante du film. Par conséquent, l'impact n'est pas le même sur le spectateur. Nous avons établi que les films des deux cinéastes constituaient un spectacle visuel, une expérience cinématographique unique, mais aussi qu'il ne faut pas négliger leur dimension narrative et leur visée divertissante, plus ou moins présentes selon les films. En résumé, l'expérience authentique du corps et des sens se situe à tous les niveaux de la création et de la réception de l'œuvre cinématographique : le cinéaste qui

³³⁰ *Vers Mathilde*, Claire Denis (2005), 49''05.

³³¹ *Vers Mathilde*, Claire Denis (2005), 02''02.

communique son projet, l'acteur qui prépare son corps et le spectateur qui visionne et interprète l'œuvre. C'est cette diversité de perspectives et de perceptions qui donne à la cinéchorégraphie tout son intérêt. La cinédanse est un genre à part entière, qui peut difficilement se mélanger aux autres. La cinéchorégraphie est une tendance qui, au contraire, encourage les mélanges intermédiaux, révélant ainsi une façon nouvelle et bien contemporaine de penser et de vivre le cinéma.

Annexe

Tableau #1 – *Beau Travail* (Le duel des regards)

Description du plan	Cadrage et mouvements de caméra	Minutes	Son	Réflexions
<p>Les deux hommes, l'un dos à la caméra l'autre face à la caméra) sont d'abord immobiles, puis simultanément commencent à marcher en cercle sans se quitter du regard.</p>	<p>Caméra fixe Plan moyen : Galoup et Sentain de la tête aux pieds mais également le décor. À mesure que le cercle se referme, le cadrage lui, ne change pas, seule la distance entre les deux hommes se réduit.</p>	1'02''31	Britten	<p>Le seul mouvement perceptible est celui de la mer agitée ainsi que les vêtements qui flottent au vent.</p>
<p>Chacun soutient le regard de l'autre. L'intensité du regard chez les deux hommes témoigne de l'hostilité qui les anime et la jalousie destructrice de Galoup</p>	<p>Gros plan sur Galoup Caméra à l'épaule qui suit les mouvements des personnages.</p>	1'03''19	Britten	
<p>La focalisation est d'abord sur Sentain. Quelques autres légionnaires apparaissent derrière lui avec les montagnes en arrière plan. Quand Galoup apparaît à l'image, c'est le ciel bleu et le vide qu'on voit derrière lui.</p>	<p>Gros plan sur Sentain Puis la caméra glisse sur Galoup sans coupe. Enfin, les deux hommes se rapprochent et se partagent l'écran toujours en soutenant le regard de l'autre.</p>	1'03''26	Britten	<p>Le fait qu'on voit les légionnaires d'abord derrière Sentain lorsqu'il apparaît à l'écran pourrait symboliser le soutien qu'ils lui témoignent.</p>
<p>La focalisation est sur le profil droit de Sentain, puis l'ombre du visage de galoup vient obscurcir celui de Sentain.</p>	<p>Gros plan sur Sentain</p>	1'03''42	Britten	

Description du plan	Cadrage et mouvements de caméra	Minutes	Son	Réflexions
On peut discerner l'expression du regard mais le visage est fragmenté, il n'apparaît pas en entier.	Très gros plan sur Sentain et Galoup à la fois	1'03''52 (fin de la séquence : 1'03''56)	Britten	Jeu d'ombres et lumières sur les visages

Tableau #2 – J’ai pas sommeil (« Le temps du lien défait »)

Description du plan	Cadrage et mouvements de caméra	Minutes	Son	Réflexions
La caméra montre les clients du bar. Un homme allume la cigarette d’un ami de Camille	Plan moyen Caméra fixe	37’19	Les premières notes de la chanson « Le temps du lien défait »	
L’ami de Camille est en présence d’un autre jeune homme. Il lui sourit, lui passe la main dans les cheveux et lui chuchote quelques mots à l’oreille (« je crois que tu te trompes »).	Plan rapproché	37’27	Musique + les premières paroles de la chanson de Murat	La caméra se rapproche pour montrer la complicité apparente des deux hommes
Caméra sur le profil de Camille, en tenue de scène, les yeux au sol. Playback. Chorégraphie des mains et du regard	Plan rapproché La caméra suit le déplacement latéral de Camille	37’37’’		
La caméra fait face à Camille. Sa main glisse le long de son visage et se pose sur son cœur. Les spectateurs situés des deux côtés du podium le regarde.	Plan moyen Caméra fixe	37’50’’		
Camille marche lentement et son regard croise celui de son amant, puis il lui fait face et fait demi tour sur le podium.	Plan rapproché (les haut du dos et la nuque) Caméra à l’épaule dans le dos de Camille qui le suit lentement	37’59’’		

Description du plan	Cadrage et mouvements de caméra	Minutes	Son	Réflexions
De profil, Camille lentement sur le podium, les bras en croix sur son torse, sous les yeux des spectateurs		38'09''	Refrain	Les mains qui se séparent symbolisent le « lien défait »
5 spectateurs, immobiles, le regardent de haut.	Plan moyen sur les spectateurs. Caméra fixe.	38'31''	Refrain	
Yeux et mains au ciel, il baisse à nouveau les yeux et croise les bras.	Plan rapproché	38'35''	Refrain	
Dos à la caméra et le bras droit tendu, il prend appui sur le mur où sont adossés certains spectateurs		38'48''		
Camille de profil	Gros plan sur le visage de Camille Caméra à l'épaule qui suit le déplacement latéral de Camille	38'52''		
2 spectateurs positionnés différemment mais regardent dans la même direction	Plan rapproché sur 2 spectateurs	39'01''		
Chorégraphie des mains et de la cage thoracique, gestes aériens (bras tendus, paume des mains orientée vers l'extérieur)	Plan rapproché Puis plan moyen	39'04		La caméra s'éloigne pour montrer l'amplitude de ses mouvements

Description du plan	Cadrage et mouvements de caméra	Minutes	Son	Réflexions
Bras levés, il fait demi-tour sur lui-même. Quand il recroise les bras, la caméra descend le long de son corps, jusqu'à ses pieds nus.	Plan rapproché Traveling vertical de la tête aux	39'59''		
Mouvements accentués sur la musique		40'18''	Arrangement musical différent	
Spectateurs accroupis derrière une grille	Plan d'ensemble sur les personnes accroupies	40'25''		
Dos à la caméra, face au mur	Plan d'ensemble	40'28''		
Camille est face au mur, mains appuyées contre celui-ci, dos à la caméra.	Plan rapproché sur le dos de Camille	40'34''		
Paris, vue du toit de l'immeuble de Théo Le jour se lève		40'45''	Pas de musique Bruits de circulation	

Tableau #3 – Huit femmes (le solo d’Augustine)

Description du plan	Cadrage et mouvements de caméra	Minutes	Son	Réflexions
Augustine ouvre le clavier du piano, y positionne ses doigts et joue les premières notes de « Message personnel »	Gros plan sur ses mains Caméra fixe	24’’55		
Les 4 autres femmes arrêtent de se chamailler, marchent jusqu’aux escaliers et s’assoient sur les premières marches, Catherine la première.	Plan moyen Caméra fixe	25’’07		
La focalisation est sur Augustine et son élocution parfaite du texte de Françoise Hardy, ce qui tranche avec l’impulsivité de son personnage. Le texte initial n’est pas chanté originellement, ce que fait également Augustine.	Plan de demi-ensemble La caméra se rapproche lentement pour se focaliser sur Augustine.	25’’14	Texte	
De gauche à droite, Mamy, Suzon, Chanel et Catherine assises côte à côte, se balancent au rythme de la musique, visiblement émues.	Plan moyen Caméra fixe	25’’46		
La focalisation est sur Augustine et sur le texte qui reflète son état d’esprit et qui laisse entrevoir sa fragilité.	Gros plan sur le visage d’Augustine Caméra fixe	25’’57		
De gauche à droite, Mamy, Suzon, Chanel et Catherine assises côte à côte, se balancent au rythme de la musique, visiblement émues.	Plan rapproché, quasi gros-plan Traveling horizontal de gauche à droite sur les quatre autres femmes.	26’’15		

Description du plan	Cadrage et mouvements de caméra	Minutes	Son	Réflexions
La focalisation est sur Augustine et le sens qu'elle donne au texte. On ne voit plus d'animosité ni de tension sur son visage, elle dévoile une sensibilité à fleur de peau.	Gros plan sur Augustine Caméra fixe	26''24 (26''41 elle retire ses lunettes et se lève)		
Les 4 femmes sont toujours assises et suivent Augustine du regard. On voit Augustine passer devant la caméra pour se placer face à elles. Puis, caméra	Plan rapproché sur les quatre autres femmes	26''45	Refrain chanté	
Paumes de mains tournées vers elle, les mains se rejoignent horizontalement pour cacher son visage puis se séparent. Même mouvement des mains mais vertical Mains jointes en prière sur la joue droite puis sur la joue gauche Elle ferme les yeux et les larmes coulent sur ses joues	Du plan rapproché on passe au gros plan et l'on peut voir les larmes qui montent	26''57	Refrain chanté	Ballet des mains reflète sa personnalité ambivalente et fragile. D'habitude si froide et impulsive ne montrant aucune faiblesse Elle montre enfin sa vulnérabilité et le fait qu'elle est différente des autres et incomprise.
Les 4 femmes se lèvent et la rejoignent		27''51		

Tableau #4 – Huit femmes (solo de Pierrette)

Description du plan	Cadrage et mouvements de caméra	Minutes	Son	Réflexions
Pierrette se dirige dans le petit salon avec feu de cheminée et lumière tamisée. De dos, retire son foulard qui lui cache les cheveux. Retire sa ceinture et déboutonne son manteau. Elle tourne sur elle-même, jette son manteau, puis déboutonne sa veste.	Plan moyen Caméra fixe	32''48		Choix des couleurs, jeu sur les contrastes. Manteau noir avec doublure rouge. Jupe rouge, veste noire.
Caméra se rapproche Décolleté et cou et visage tandis qu'elle retire sa veste. Puis la caméra descend à mesure qu'elle fait glisser son gant à la manière de Rita Hayworth dans <i>Gilda</i> .	Plan rapproché Caméra fixe, puis traveling vertical. La caméra descend puis remonte à nouveau	33''16		
Séductrice, elle joue avec son gant, le fait tourner au-dessus de sa tête puis taquine son public.	Plan moyen / américain	33''34		
Le numéro de séduction ne plait pas à Suzon, visiblement contrariée tandis que Catherine semble amusée.	Plan rapproché Caméra fixe.	33''40		
Pierrette lance le premier gant devant elle puis retire le deuxième et fait de même.	Plan américain Caméra fixe	33''43		
Le deuxième gant atterrit sur Mamy, mécontente. Augustine, à ses côtés a les bras croisés et le visage dur.	Plan rapproché Caméra fixe	33''54		

Description du plan	Cadrage et mouvements de caméra	Minutes	Son	Réflexions
<p>Claque des doigts en même temps qu'elle chante « il faut payer » Claque des doigts au rythme de la musique.</p>	<p>Plan rapproché La caméra suit ses mouvements.</p>	33''58		
<p>La caméra suit les mains de Pierrette</p>	<p>Traveling vertical épousant sa silhouette qui descend et monte La caméra est proche, on ne distingue pas bien le décor. La focalisation est sur les formes de Pierrette et le contraste entre sa robe rouge et l'arrière plan sombre.</p>	34''04		
<p>Gaby tend son manteau à la domestique tout en gardant un œil sur Pierrette.</p>	<p>Plan américain Caméra fixe</p>	34''10		
<p>Pierrette s'approche et s'éloigne, claque des doigts au rythme de la musique.</p>	<p>Plan américain Caméra fixe</p>	34''16		
<p>Chanel est amusée et séduite. Elle sourit et chantonne mais reste discrète pour ne pas être remarquée.</p>	<p>Plan rapproché Caméra fixe</p>	34''27		
<p>Gaby regarde fixement Pierrette avec ce qui semble être à la fois mépris et envie.</p>	<p>Plan rapproché Caméra se rapproche lentement de Gaby</p>	34''30		

Description du plan	Cadrage et mouvements de caméra	Minutes	Son	Réflexions
<p>Pierrette tourne sur elle-même. Elle ralentit ses mouvements tandis que la chanson touche à sa fin.</p> <p>Elle prend une pose finale à mesure que la pièce s'obscurcit comme pour marquer la fin du spectacle.</p>	<p>Quasi plan américain La caméra s'approche quand Pierrette prend sa pose puis se fixe sur son buste et son visage.</p>	34''34		

Tableau #5 – Gouttes d'eau sur pierres brûlantes (« Tanze Samba mit mir »)

Description du plan	Cadrage et mouvement de caméra	Minutes	Son	Réflexions
Déhanché de Léopold sur les premières notes de « Tanza Samba mit mir »	Gros plan sur les fesses de Léopold	1'01''52	Premières notes de « Tanze Samba mit mir »	
Déhanché de Véra sur les premières notes de « Tanza Samba mit mir »	Gros plan sur les fesses de Véra	1'01''54	Premières notes de « Tanze Samba mit mir »	Bien que la chorégraphie soit à l'unisson, elle est exécutée différemment par les quatre personnages en fonction de l'engagement, de l'aisance de l'entrain et de la musicalité de chacun.
Déhanché d'Anna sur les premières notes de « Tanza Samba mit mir »	Gros plan sur les fesses d'Anna	1'01''56	Premières notes de « Tanze Samba mit mir »	
Déhanché de Franz sur les premières notes de « Tanza Samba mit mir »	Gros plan sur les fesses de Franz	1'01''58	Premières notes de « Tanze Samba mit mir »	
Les quatre personnages sont alignés, dos à la caméra puis font demi-tour pour se retrouver de face.	Plan moyen	1'02''00	Premières notes de « Tanze Samba mit mir »	Ils effectuent la même chorégraphie mais leur aisance ou inconfort reflètent leur état d'esprit à ce moment de l'intrigue et donc la façon dont ils reproduisent les mouvements.

Description du plan	Cadrage et mouvements de caméra	Minutes	Son	Réflexions
<p>La chorégraphie effectuée est plutôt kitsch. Les personnages pointent le spectateur du doigt, ils agitent les mains vers la gauche, puis la droite, paume de main tournée vers la caméra. Puis, ils avancent de quelques pas, reculent et reprennent les mêmes gestes.</p>	<p>Caméra se rapproche légèrement</p>	<p>1'02''10</p>	<p>« Tanze Samba mit mir »</p>	<p>L'engagement de Léopold contraste avec la raideur corporelle de Franz</p>
<p>Sourire espiègle d'Anna qui lance un regard malicieux à Léopold qui le lui rend.</p>	<p>Plan rapproché d'Anna Traveling horizontal vers Léopold à côté d'elle.</p>	<p>1'02''18</p>	<p>« Tanze Samba mit mir »</p>	
<p>Franz a l'air déboussolé et a du mal à suivre la chorégraphie. Vera est focalisée sur le spectateur.</p>	<p>Plan rapproché sur Franz Traveling horizontal vers Vera.</p>	<p>1'02''21</p>	<p>« Tanze Samba mit mir »</p>	
<p>Anna est très amusée et n'a d'yeux que pour Léopold.</p>	<p>Plan rapproché d'Anna</p>	<p>1'02''26</p>	<p>« Tanze Samba mit mir »</p>	
<p>Léopold a l'air très sévère, focalisé sur le spectateur et clairement mène la danse.</p>	<p>Plan rapproché Caméra fixe</p>	<p>1'02''28</p>	<p>« Tanze Samba mit mir »</p>	
<p>Tous les quatre sont à l'image. On remarque particulièrement l'engagement de Léopold. Par exemple, son regard suit le reste du corps, tel un danseur.</p>	<p>Plan américain. L'angle de prise de vue est différent mais les personnages ont fait un quart de tour donc sont toujours orientés face caméra avec un léger décalage</p>	<p>1'02''30</p>	<p>« Tanze Samba mit mir »</p>	

Description du plan	Cadrage et mouvements de caméra	Minutes	Son	Réflexions
Camera centrée sur Léopold, entourée d'Anna et de Véra, écartant ainsi Franz.	Même angle, même orientation mais plan rapproché.	1'02''33	« Tanze Samba mit mir »	
Franz semble désorienté, il regarde les autres pour essayer de suivre le tempo.	Plan rapproché	1'02''36	« Tanze Samba mit mir »	Le décalage de Franz dans la chorégraphie traduit son malaise. (voir chapitre 5, page 159)
Tous les quatre font face à la caméra, alignés comme au début de la séquence. Bras levés, ils se déhanchent et avancent vers la caméra.	Plan moyen	1'02''39	« Tanze Samba mit mir »	Jusque dans les moments les plus burlesques, Franz veut copier Léopold.
Véra regarde Léopold.	Plan rapproché	1'02''45	« Tanze Samba mit mir »	
Léopold regarde la caméra, séduit le spectateur	Plan rapproché	1'02''47	« Tanze Samba mit mir »	
Tous les quatre face caméra, ils accentuent leurs mouvements sur la musique.	Plan moyen	1'02''49	« Tanze Samba mit mir »	
Anna fait du play back sur la chanson et tourne sur elle-même.	Plan rapproché	1'02''52	« Tanze Samba mit mir »	
Léopold tourne sur lui-même.	Plan rapproché	1'02''53	« Tanze Samba mit mir »	

Description du plan	Cadrage et mouvements de caméra	Minutes	Son	Réflexions
Véra, dos à la caméra avance et donc s'éloigne de la caméra.	Plan rapproché	1'02''55	« Tanze Samba mit mir »	
Juste Franz regarde Véra et reproduit son déplacement.	Plan rapproché	1'02''56	« Tanze Samba mit mir »	
Déhanché d'Anna de dos	Gros plan sur les fesses d'Anna.	1'02''57	« Tanze Samba mit mir »	
Tous les quatre sont de dos, puis Léopold fait un demi-tour en sautant pour se retrouver face caméra Les autres suivent quelques secondes plus tard. Puis Léopold se lasse, tape dans ses mains et s'arrête brutalement de danser.	Plan moyen	1'02''58	Léopold dit d'un ton déterminé : « Bon allez, ca suffit » et va couper la musique.	Sans surprise, Léopold montre à nouveau son contrôle et son emprise sur les trois autres personnages.
Léopold comment à se lasser et va couper la musique	Plan rapproché	1'03''06	Une fois la musique coupée, Léopold décrète : « Tout le monde dans la chambre ».	

Tableau # 6 - 35 Rhums (la scène du café)

Description du plan	Cadrage et mouvements de caméra	Minutes	Son	Réflexions
Lionel est assis au bar et propose à Gabrielle de rester	Gros plan La caméra passe de Gabrielle, puis à Lionel et Gabrielle et enfin à Gabrielle seule	57''58	Musique de fond Gabrielle : « Changement de programme, on reste »	
Noé boit un verre de rhum au bar puis se tourne vers Joséphine assise à ses côtés	Gros plan	58''04	On entend toujours la voix de Gabrielle	
Noé caresse le visage Joséphine	Gros plan sur la main de Noé et le visage de la jeune femme	58''09	Premières notes de « Siboney »	
Noé retire sa main mais ses yeux ne quitte pas Joséphine.	Gros plan sur Noé	58''12	« Siboney »	Gêne perceptible des deux jeunes adultes (voir chapitre 5 page 162)
Gabrielle enlève sa veste et laisse entrevoir son dos et sa nuque. Elle sourit à Lionel, ravie de rester.	Plan rapproché	58'16	« Siboney »	
Lionel retire sa veste	Plan rapproché	58''19	« Siboney »	
Profil sur Gabrielle qui sirote un verre de rhum	Gros plan sur son profil, son dos légèrement dénudé	58''22	« Siboney »	

Description du plan	Cadrage et mouvements de caméra	Minutes	Son	Réflexions
Lionel et Gabrielle dansent	Caméra à l'épaule, proche de Lionel et Gabrielle qui suit leurs mouvements. Plan rapproché puis gros plan	58''25	« Siboney »	Caméra toujours en mouvement, même dans les plans plus statiques pour donner l'impression qu'elle constitue un personnage à part entière
Joséphine sourit, contente de les voir garder de bons rapports	Gros plan sur Joséphine	58''33	« Siboney »	
Ils dansent. Gabrielle, les yeux fermés, profite de ce moment. Lionel regarde Joséphine	Gros plan	58''38	« Siboney »	
Sourire de Joséphine qui rend à son père son regard	Gros plan	58''55	« Siboney »	
Noé demande à Joséphine pourquoi elle ne danse pas. La caméra suit les mains de Noé et glisse vers le bouquet offert par Ruben. Noé prend une rose qu'il épingle sur sa veste. Puis il prend la carte du fleuriste.	Gros plan	58''58	- « Et toi tu danses pas ? » - « Pour que tout le monde me regarde ? » - « Toi alors... »	Le numéro de téléphone griffonné au dos d'une carte constitue un indice visuel cher à Denis de façon à ce que le spectateur comprenne sans dialogues.
Il la tourne et voit numéro au dos, sans doute celui de Ruben.	Gros plan sur le numéro de téléphone	59'21	« Siboney »	
Joséphine ignore Noé et écoute simplement la musique.	Gros plan fixe sur le visage de Joséphine	59''23	« Siboney »	

Description du plan	Cadrage et mouvements de caméra	Minutes	Son	Réflexions
Lionel et Gabrielle dansent	Caméra à l'épaule qui suit leurs mouvements Gros plan sur la nuque et le haut du dos de Gabrielle	59''26	« Siboney »	
Un autre couple danse	Gros plan sur le visage de l'homme	59''35	« Siboney »	
La camera descend du bas du dos jusqu'aux pieds	Traveling vertical de haut en bas	59''38	« Siboney »	
	Gros plan sur le visage de Joséphine, pensive.	59''44	« Siboney »	
Lionel et Gabrielle se séparent et la caméra suit Lionel qui va chercher Joséphine pour l'inviter à danser. Père et fille échangent un sourire complice et Joséphine enlace tendrement son père. Puis Noé apparaît dans le cadre pour, à son tour, inviter Joséphine à danser. Joséphine accepte timidement l'invitation.	Plan rapproché La caméra suit les déplacements des personnages	59''48	Fin de la chanson « Siboney » Premières notes de « Nightshift »	Se référer au chapitre 5 page 162 pour des remarques plus exhaustives
On peut lire la surprise dans le regard de Lionel	Gros plan	1'01''06	« Nightshift »	Moment clé durant lequel Lionel se rend compte qu'il n'est plus le seul homme dans sa vie (voir chapitre 5 page 162).

Description du plan	Cadrage et mouvements de caméra	Minutes	Son	Réflexions
Les deux jeunes gens se rapprochent, se sourient et Noé défait le chignon de Joséphine et lui caresse les cheveux. La gêne de Joséphine prend le dessus comme à chaque initiative de Noé.	Plan rapproché	1'01''09	« Nightshift »	
La surprise fait place à la résignation, puis il baisse les yeux.	Plan rapproché	1'01''42	« Nightshift »	
Noé embrasse Joséphine. Gênée, elle le repousse et va s'asseoir. Puis elle le tire vers elle pour qu'il aille s'asseoir également.	Plan rapproché	1'01''47	« Nightshift »	
Les plats leur sont servis : Noé, Joséphine, ainsi que l'autre couple, puis son regard s'arrête sur Lionel	Plan rapproché	1'02''34	« Nightshift »	
Le désir est perceptible dans le regard insistant de Lionel.	Gros plan sur Lionel au bar qui regarde fixement la serveuse.	1'03''02	« Nightshift »	Les plans se rallongent considérablement
Elle s'apprête à le servir mais il attrape sa main et l'invite à danser.	Du plan rapproché, on passe au gros plan qui cadre exclusivement Lionel et la serveuse.	1'03''07	« Nightshift »	
Du gros plan, la caméra remonte au visage où l'émotion est la plus perceptible chez la jeune femme.	Gros plan sur les deux mains puis sur le visage de la jeune femme, séduite par Lionel.	1'03''09	« Nightshift »	

Description du plan	Cadrage et mouvements de caméra	Minutes	Son	Réflexions
Gabrielle est témoin du rapprochement. Elle comprend que Lionel a définitivement tourné la page.	Plan rapproché	1'03''27	« Nightshift »	
L'attirance est visiblement réciproque.	Très gros plan sur Lionel et la jeune femme (bouches et yeux)	1'03''33	« Nightshift »	
Ils sont dans les transports en commun qui les emmène à la maison (sauf Lionel)	Plan rapproché	1'03''40	Arrêt soudain de la musique	

Tableau #7 – *Beau Travail* (le solo de Galoup – séquence finale)

Description du plan	Cadrage et mouvements de caméra	Minutes	Son	Réflexions
Galoup fume, appuyé contre le mur, puis marche d'un air décontracté, emprunt de nonchalance, mais toujours avec beaucoup d'élégance. Il se regarde constamment dans les miroirs, miroirs qui lui reflètent son image de légionnaire déchu. Il porte ses vêtements noirs comme un uniforme.	Plan moyen	1'25'03	« The Rythmn of the Night »	Il démontre beaucoup d'hésitation avant de s'élancer. Il esquisse un mouvement balancé, une sorte de va-et-vient, puis l'énergie l'emporte dans une spirale de mouvements. Cette gestuelle reflète l'opposition 'tension-release' de la chorégraphe américaine Martha Graham
Ecran noir Distribution Les noms des acteurs apparaissent l'un après l'autre	Plan moyen	1'26''27	« The Rythmn of the Night »	portent à croire que le film s'achève, sauf la musique qui ne s'interrompt pas
Debout dans une position semblable au garde à vous. S'appuie contre le miroir et se jette au sol, sort du cadre en roulant et revient Il ne fume plus, ne se regarde plus dans le miroir, mais fait face au spectateur. Puis il s'élance et se laisse tomber à terre à l'horizontale. Il est alors emporté dans une succession de mouvements dont on ne voit pas la fin.	Plan moyen	1'26''49	« The Rythmn of the Night »	La danse de Galoup tranche avec celle des légionnaires tout au long du film. Sa danse à lui est beaucoup plus expressive, expansive, mais aussi plus solitaire il perd tout repère et s'abandonne totalement contrairement à la première partie.
Générique de fin	Plan moyen	1'27'23	« The Rythmn of the Night »	

Bibliographie - Filmographie

SOURCES PRIMAIRES

Notre corpus

Films de Claire Denis

S'en Fout la mort, Cinea – Pyramide – Les films de Mindif – Caméra One – Nef Filmproduktion – La Sept, 1990.

J'ai pas sommeil, Agora Films, Orsans Productions, Les films de Mindif, France 3 Cinéma, M6 Films, Arena Film, Vega Film Productions, 1994. 2007. DVD.

Nénette et Boni, Dacia Films – La Sept Cinéma – CNC – IMA Productions – La Sept Cinéma – StudioCanal, 1996. Pyramide Distribution, 2005. DVD.

Beau travail, Pathe télévision – La Sept-Arte – Tanaïs Productions, 2000. Pyramide Distribution, 2003. DVD.

Trouble Every Day, Dacia Films – Kinétique Inc. – Arte – Canal+ - CNC – Rezo Productions – ZDF – Arte France Cinéma – Messaoud/a Films – Rezo Films, 2001. Rezo Films, 2007. DVD.

Vendredi soir, Arena Films – France 2 Cinéma, 2002. Bac Films, 2003. DVD.

L'Intrus, Ognon Pictures – Arte France Cinéma – CNC, 2004. Pyramide Distribution, 2010. DVD.

Vers Mathilde, Why Not Productions – Arte France, 2005.

35 rhums, Soudaine Compagnie – Pandora Film Produktion – Arte France Cinéma, 2008. New Wave Films – Wild Bunch Distribution, 2009. DVD.

White Material, Why Not Productions – France 3 Cinéma – Wild Bunch – Les Films de la Terre Africain, 2009. Wild Bunch Distribution, 2012. DVD.

Les Salauds, Alcatraz film - Wild Bunch – Arte France Cinéma – Pandora Film Produktion, 2013. Wild Bunch Distribution, 2014. DVD.

Films de François Ozon

Regarde la mer, Fidélité Films – Local Films, 1997. Mars Distribution.

Sitcom, Fidélité Films, 1998. Mars Distribution.

Gouttes d'eau sur pierres brûlantes, Fidélité Films – Les Films Alain Sarde – Euro Space Inc – 2000. Haut et Court, 2004. DVD.

Sous le sable, Fidélité Films – Arte France Cinéma – Haut et Court – Euro space, 2001. Haut et Court, 2004. DVD.

Huit femmes, France 2 Cinéma – Mars Distribution, 2002. Celluloid Dreams, 2013. DVD.

Swimming pool, Fidélité Films – France 2 Cinéma – Gimages – Headforce Ltd. – Canal + (France) – FOZ, 2003. Mars Distribution, 2004. DVD.

5x2, Fidélité Films, 2004. Mars Distribution, 2006. DVD.

Le temps qui reste, Fidélité Films – StudioCanal, 2005. Mars Distribution, 2006. DVD.

Ricky, Eurowide Film Production, 2008. Le Pacte, 2009. DVD.

Le refuge, Eurowide Film Production – FOZ – France 2 Cinéma, 2009. Le Pacte, 2010. DVD.

Potiche, Scope Pictures – Mandarin Cinéma – FOZ – France 2 Cinéma – Mars Films – Wild Bunch, 2010. Mars Distribution, 2011. DVD.

Dans la maison, Mandarin Film – France 2 Cinéma – Mars Films – FOZ, 2012. Mars Distribution, 2013. DVD.

Jeune et Jolie, Mandarin Cinéma – Mars Films – FOZ – France 2 Cinéma, 2013. Mars Distribution, 2014. DVD.

Ouvrages de références

Bataille, George. *L'érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.

Beugnet, Martine. *Claire Denis*. Manchester: Manchester University Press, 2004.

Bordwell, David; Thompson, Kristin. *Film Art : An Introduction*. New York: Alfred A. Knopf, 1986.

- Bresson, Robert (1975). *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 1988.
- Christout, Marie-Françoise. *Béjart*, Paris: Seghers, 1972.
- Clouzot, Claire. *Catherine Breillat : indécence et pureté*. Paris: Cahiers du cinéma, 2004.
- Decroux, Etienne. *Paroles sur le mime*. Paris: Gallimard, 1963.
- Deleuze, Gilles. *L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- . *L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- Deschamps, Marc-Alain. *Le langage du corps et la communication corporelle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- Fuller, Loie, *Ma vie et la danse*, Paris: L'Œil d'or, 2002.
- Graham, Martha. *Mémoire de la danse [Blood Memory, traduit par Christine Le Bœuf]*. Arles: Actes Sud, 1992.
- Gsell, Paul (entretiens d'Auguste Rodin réunis par) (1911). *L'Art*. Paris : Grasset, 2008.
- Jullier, Laurent ; Leveratto, Jean-Marc. *Les hommes objets au cinéma*. Paris: Armand Colin, 2009.
- Le Breton, David. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.
- Lenne, Gérard. *Erotisme et cinéma*. Paris: La Musardine, 1998.
- Louppe, Laurence (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse, 2004.
- Madison, Gary Brent. *La Phénoménologie de Merleau-Ponty*. Paris: Klincksieck, 1973.
- Mal, Cédric. *Claire Denis : cinéaste à part, et entière....* Paris: Verneuil, 2007.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- Monnier, Mathilde ; Nancy, Jean-Luc ; Denis, Claire (avec la participation de). *Allitérations : conversations sur la danse*. Paris: Galilée, 2005.
- Nancy, Jean-Luc. *L'Intrus*. Paris: Galilée, 2000.
- Pastori, Jean-Pierre. *La danse : Des Ballets russes à l'avant-garde*. Luçon: Gallimard, 1997.

Prédal, René. *Le jeune cinéma français*. Paris: Nathan, 2002.

----- *Le cinéma depuis 2000 : un renouvellement incessant*. Paris: Armand Colin, 2008.

Robert, Michel. *Conversations avec Maurice Bédart*. Tournai: Paroles d'Aube, 2000.

Schilt, Thibaut. *François Ozon*. Champaign : University of Illinois Press, 2011.

Truffaut, François. *Le plaisir des yeux*. Paris : Flammarion, 1987.

SOURCES SECONDAIRES

Articles sur Claire Denis

Anderson, Jason (propos recueillis par). « A Marriage Made in Heaven: Stuart Staples on Tindersticks' Claire Denis Film Scores », *Cinema Scope*, no. 47, été 2011, pp 24-27, <<http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-a-marriage-made-in-heaven-stuart-staples-on-tindersticks-claire-denis-film-scores/>>, page consultée le 10 décembre 2014.

Azalbert, Nicolas; Malausa, Vincent (propos recueillis par), « Le territoire s'oppose au paysage ». Entretien avec Claire Denis. *Les cahiers du cinéma*, no. 665, mars 2011, p 17.

Beugnet, Martine. « The Practice of Strangeness: *L'Intrus* – Claire Denis (2004) and Jean-Luc Nancy (2000) ». *Film-Philosophy*, vol. 12, no. 1, avril 2008, <<http://www.film-philosophy.com/2008v12n1/beugnet.pdf>>, page consultée le 28 octobre 2014.

Bouquet, Stéphane. « La hiérarchie des anges ». *Les Cahiers du cinéma*, no. 545, avril 2000.

Brault, Pascale-Anne. « Claire Denis et le corps à corps masculin dans *Beau Travail* ». *The French Review*, vol. 78, no. 2, décembre 2004.

Chauvin, Jean-Sébastien; Delorme, Stéphane (propos recueillis par). « L'irrémediable ». *Les Cahiers du cinéma*, no. 691, juillet-août 2013, pp 82-88.

Créancier, Marc-Benoît. « Beau travail de Claire Denis ». *Il était une fois le cinéma*, <<http://www.iletaitunefoislecinema.com/chronique/1716/beau-travail-2000-de-claire-denis>>, page consultée le 16 janvier 2015.

Douin, Jean-Luc. « Quand vient l'heure de se quitter ». *Le Monde*, 17 février 2009, p 22.

<http://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/02/17/35-rhums-quand-vient-l-heure-de-se-quitte_1156568_3476.html>, page consultée le 2 décembre 2014.

Foster, Gwendolyn Audrey. "Reconsidering The Landscape of the Homoerotic Body in Claire Denis's *Beau Travail*". *Film International*, 10 septembre 2013, <<http://filmint.nu/?p=9446>>. Page consultée le 9 janvier 2015.

François, Elysa (propos recueillis par). « Claire Denis : toute première fois ». Entretien avec Claire Denis, 8 septembre 2002, <<http://www.chronicart.com/digital/claire-denis-toute-premiere-fois/>>, page consultée le 16 janvier 2015.

Frodon, Jean-Michel. « Beautés des passages ». *Les Cahiers du Cinéma*, no. 642, février 2009, pp 35-36.

Lalanne, Jean-Marc ; Larcher, Jérôme (propos recueillis le 11 mars 2000 par). « Entretien avec Claire Denis (*Beau Travail*) ». *Les Cahiers du cinéma*, no. 545, avril 2000.

Lalanne, Jean-Marc. « Quitte ou 'trouble' », *Libération*, 11 juillet 2001, <http://www.liberation.fr/culture/2001/07/11/quitte-ou-trouble_371253>, page consultée le 20 janvier 2015.

Lee, Kevin (propos recueillis par). « Spectacularly intimate : an interview with Claire Denis ». *Notebook*, 2 avril 2009, <<http://mubi.com/notebook/posts/spectacularly-intimate-an-interview-with-claire-denis>>, page consultée le 20 février 2015.

Mandelbaum, Jacques. « Michel Subor, "Petit Soldat" pour Godard, n'a jamais pu se résoudre au mercenariat ». *Le Monde*, 3 mai 2005, <http://www.lemonde.fr/cinema/article/2005/05/03/michel-subor-petit-soldat-pour-godard-n-a-jamais-pu-se-resoudre-au-mercenariat_645691_3476.html>, page consultée le 12 janvier 2015.

Reid, Mark. A. (propos recueillis par). « Colonial observations ». *Jump Cut : a review of contemporary media*, no. 40, mars 1996, pp 67-72, <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC40folder/ClaireDenisInt.html>>, page consultée le 4 décembre 2014.

Romney, Jonathan (propos recueillis par). « Claire Denis interviewed by Jonathan Romney ». *The Guardian*, 28 juin 2000, <<http://www.theguardian.com/film/interview/interviewpages/0,6737,338784,00.html>>, page consultée le 10 novembre 2014.

Thomson, David. « Claire Denis », *The Guardian*, no. 95, 8 juillet 2010, <<http://www.theguardian.com/film/2010/jul/08/claire-denis-david-thomson>>, page consultée le 18 janvier 2015.

Autres sources (Claire Denis)

Bombarda, Olivier (propos recueillis par). Entretien avec Claire Denis sur *35 rhums*. Arte TV, <<http://www.youtube.com/watch?v=BixBO8dalk0>>, page consultée le 12 décembre 2014.

Bombarda, Olivier (propos recueillis par). Entretien avec Claire Denis à propos de *L'Intrus*. <<https://www.youtube.com/watch?v=DCWm8MNEfdE>>, page consultée le 12 décembre 2014.

Entretien avec Isabelle Huppert figurant sur le DVD de *White material*.

Entretien avec Claire Denis figurant sur le DVD de *White material*.

Entretien avec Claire Denis à propos de *Vers Mathilde*. Univers Ciné, <<http://www.universcine.com/films/vers-mathilde>>, page consultée le 2 décembre 2014.

Penaranda, Albane (propos recueillis par). « La nuit rêvée de Claire Denis ». *France Culture*, 16-17 novembre 2014, <<http://www.franceculture.fr/emission-la-nuit-revee-de-la-nuit-revee-de-claire-denis-entretien-13-2014-11-16>>, page consultée le 12 janvier 2015.

Articles sur François Ozon

Blouin, Patrice. « La place du mort ». *Les cahiers du cinéma*, no. 554, février 2001, pp 74-78.

Bonnaud, Frédéric. « François Ozon : le droit du plus fort ». *Les Inrockuptibles*, 15 mars 2000, <<http://www.lesinrocks.com/2000/03/15/cinema/actualite-cinema/francois-ozon-le-droit-du-plus-fort-11116857/>>, page consultée le 18 janvier 2015.

----- « *Sous le sable* ». *Les Inrockuptibles*, 30 novembre 2000, <<http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/sous-le-sable-3/>>, site consulté le 12 novembre 2013.

Coulombe, Michel (propos recueillis par). « Entretien avec François Ozon ». *Ciné-Bulles*, vol. 19, no. 1, 2000, pp 32-36, <<http://www.erudit.org/culture/cb1068900/cb1093117/33649ac.pdf>>, page consultée le 20 février 2015.

Delmotte, Benjamin. « François Ozon : le même et l'autre ». *L'avant-scène cinéma*, 2002, pp 83-86.

Handyside, Fiona. « The possibilities of a beach: queerness and Francois Ozon's beaches ». *Screen*, no. 53, printemps 2012, pp 54-71.

Parent, Anne-Martine; Xanthos, Nicolas. « Être de langage, être de désir : fantasme, parole et identité dans *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* de François Ozon ». *Australian Journal of French Studies*, vol. 43, mai 2006, pp 195-209.

Reneaud, Nathan (propos recueillis par). « *Jeune et Jolie* de François Ozon: Derrière cette jeune fille, un monde vaste et complexe ». *Slate*, 20 août 2013, <<http://www.slate.fr/story/76574/jeune-jolie-entretien-tablette-francois-ozon>>, page consultée le 8 janvier 2015.

Rouyer, Philippe ; Vassé, Claire (propos recueillis par). « Entretien avec François Ozon: la vérité des corps ». *Positif*, vol. 521-522, juillet 2004, pp 41-45.

Tonet, Auréliano (propos recueillis par). « Comment François Ozon s'est sauvé de chez lui ». *Le Monde*. 10 octobre 2012. <http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/10/10/comment-francois-ozon-s-est-sauve-de-chez-lui_1772367_3246.html>, page consultée le 10 janvier 2015.

Autres articles et entretiens (site officiel de François Ozon)

Entretien avec François Ozon à propos de *Potiche*, <<http://www.francois-ozon.com/fr/entretiens-potiche/239-francois-ozon>>, page consultée le 12 janvier 2015.

Entretien avec François Ozon à propos de *Sous le sable*, <<http://www.francois-ozon.com/fr/entretiens-sous-le-sable>>, page consultée le 24 octobre 2014.

Entretien avec François Ozon à propos de *Swimming pool*, <<http://www.francois-ozon.com/fr/entretiens-swimming-pool>>, page consultée le 30 mars 2014.

Entretien avec François Ozon à propos de *Jeune et jolie*, <<http://www.francois-ozon.com/fr/entretiens-jeune-et-jolie/413-entretien-avec-francois-ozon>>, page consultée le 10 décembre 2014.

Grant, Jacques. (propos recueillis par). Entretien avec François Ozon à propos de *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*, janvier 2000, <<http://www.francois-ozon.com/fr/entretiens-gouttes-eau-sur-pierres-brulantes>>, page consultée le 3 août 2014.

Ozon, François. « Note d'intention ». <<http://www.francois-ozon.com/fr/entretiens-8-femmes>>, page consultée le 24 janvier 2015.

Vassé, Claire (propos recueillis par). Entretien avec François Ozon à propos de *Dans la maison*, <<http://www.francois-ozon.com/fr/entretiens-dans-la-maison/335-entretien-avec-francois-ozon>>, page consultée le 19 décembre 2014.

Autres sources (François Ozon)

Entretien avec Philippe Rombi, *Ciné Pub*, 17 mai 2013, <<http://vimeo.com/66965181>>, page consultée le 19 novembre 2014.

Autres articles

Aldstadt, David. « Arletty, star image, and the return of the gaze: gazing back from Marcel Carné's *Les enfants du paradis* ». *West Virginia Philological Papers*, vol. 48, 2001, pp 67-70.

Alvin, Rebecca (propos recueillis par). « The silent treatment : an interview with Michel Hazanavicius ». *Cinéaste*, vol. 37, no. 2, printemps 2012, pp 6-9.

Bergala, Alain (ed.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (Tome 1). « Montage, mon beau souci ». [Première publication dans *Les Cahiers du cinéma* no. 65, 1965], Paris : Cahiers du cinéma, 1998, pp 92-94.

Blouin, Patrice. « Playtime : Bienvenue à Tativille ». *Les cahiers du cinéma*, no. 565, mai 2002, pp 44-47.

Bonis, Bernadette. « Au-delà du bon et du mauvais goût ». *Danser*, no. 27, 1985, p 15.

Chauvin, Jean-Sébastien (propos recueillis par). « Les visages d'Alex : entretien avec Denis Lavant ». *Les Cahiers du cinéma*, no. 678, mai 2012, pp 30-32.

Cieutat, Michel. « Alain Delon : la star aux trois visages ». *Positif*, no. 617-618, juillet-août 2012, pp 42-44.

Crébasol, Dominique. « Je dis danse et se lève ». *Danser*, no. 319, juillet-août 2012, p 52.

De Beauvoir, Simone. *Brigitte Bardot : the Lolita Syndrome*. London: Foursquare. 1962.

Dolfus, Ariane. « Les clés du paradis ». *Danser*, no. 280, octobre 2008, pp 24-26.

----- (propos recueillis par). « Entretien avec José Martinez ». *Danser*, no. 280, octobre 2008, p 28.

Douin, Jean-Luc. « *Un conte de Noël : Arnaud Desplechin lâche ses démons* ». *Le Monde*, 17 mai 2008, <http://www.lemonde.fr/cinema/article/2008/05/17/un-conte-de-noel-arnaud-desplechin-lache-ses-demons_1046216_3476.html>, page consultée le 23 novembre 2014.

Fischer-Guinard, Christine. « Un entretien avec Catherine Breillat: L'opacité absolue de l'intimité ». *The Journal of Twentieth Century Contemporary French Studies*, vol. 6, no. 1, printemps 2002, pp 5-12.

Gubernatis, Raphaël de. « La Dame de Wuppertal ». *Danser*, no. 56, 1988, p 18.

Harris, Sue. « The Cinéma du look ». Ezra, Elizabeth (ed.). *European Cinema*, Oxford: Oxford University Press, 2003, pp 219-232.

Hazanavicius, Michel, émission *Projection privée*, présentée par Michel Ciment sur France Culture, <<http://www.franceculture.fr/emission-projection-privee-projection-privee-michel-hazanavicius-2011-10-15>>, consulté le 2 décembre 2012.

Izrine, Agnès. « La danse, tentative de définition ». *Danser*, no. 319, juillet-août 2012, p 37.

----- (propos recueillis par). « Que Lumière soit! ». *Danser*, Hors-série Béjart, décembre 2007, pp 28-29.

Liban, Laurence. « *Les Enfants du paradis* ». *L'Express*, <http://www.lexpress.fr/culture/les-enfants-du-paradis_636958.html>, page consultée le 15 janvier 2015.

Liban, Laurence. « Garance entre dans la danse ». *L'Express*, octobre 2008, pp 128-131.

Lust, Annette. « Étienne Decroux and the French School of Mime ». *Quarterly Journal of Speech*, vol. 57, no. 3, 1971, pp 291-297.

Malausa, Vincent. « Le fantôme banlieue ». *Les Cahiers du cinéma*, no. 665, mars 2011, pp 14-15.

Millieri, Carole. « Le cinéma de banlieue : un genre instable ». *Mise au point* (Cahiers de l'Association française des enseignants chercheurs en cinéma et audiovisuel), <<http://map.revues.org/1003?lang=en>>, page consultée le 9 novembre 2014.

Rollet, Brigitte. « Le tournant des années 70 : féminisme et cinéma ». *Le machisme à l'écran*. Puaux, Françoise (éd.). 2001, pp 216-221.

----- « Femmes cinéastes en France : l'après mai 68 », *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, février 2005, <<http://clio.revues.org/266?lang=en>>, page consultée le 10 octobre 2014.

Roux, Céline. « *The Show must Go On* de Jérôme Bel ». Musée de la danse, janvier-février 2011, <http://www.museedeladanse.org/system/article/attachments/documents/161/original_pp-cc-6-c-roux.pdf?1384941259>, page consultée le 15 novembre 2014.

Six, Nicolas. « Le corps, frontière de la danse ? ». *Danser*, no. 319, juillet-août 2012, pp 47-50.

Sorlin, Pierre. « Les Valseuses/Going Places ». *The Cinema of France*. Powrie, Phil (ed.), London : Wallflower, 2005, pp 143-150.

Taillibert, Christelle. « La Grande Bouffe ». *Cinquante films qui ont fait scandale*, Camy, Gérard (éd.), Paris : Charles Corlet, 2002, pp 126-131.

Verrière, Philippe. « Influences et conséquences ». *Danser*, Hors-série Béjart, décembre 2007, p 80.

----- « Intimes convictions ». *Danser*, no. 319, juillet-août 2012, pp 42-45.

Vincendeau, Ginette. *Stars and Stardom in French Cinema*. « The old and the new: What Bardot meant to 1950s France », London: Bloomsbury, 2000.

Autres sources

Channel Project. <<http://chez-treize.blogspot.ca/2011/06/soon-channel-project-act-1-editing-as.html>>, page consultée le 10 décembre 2014.

Charest, Louis-Martin. Liberramae Performance & Films. « Une étude en cinédanse ». 2013, <<http://www.liberramae.com/2013/03/25/etude-cinedanse-2013/>>, page consultée le 10 février 2015.

Ciment, Michel (propos recueillis par). *Projection privée*. Émission consacrée à Xavier Dolan diffusée sur France Culture le 18 octobre 2014. <<http://www.franceculture.fr/emission-projection-privee-xavier-dolan-2014-10-18>>, page consultée le 2 novembre 2014.

Entretien avec Christine and the Queens. Mai 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=ynhshVyBNFQ>>. Page consultée le 3 mars 2015.

Jarvis, Erika (propos recueillis par). Entretien avec Ryan Heffington. *The Guardian*, 29 août 2014, <<http://www.theguardian.com/stage/2014/aug/29/ryan-heffington-sia-chandelier-choreographer>>, page consultée le 15 février 2015.

Szaryk, Evelyne (propos recueillis par). Entretien avec Lucie Mongrain à l'occasion de la venue de la compagnie Marie Chouinard à Halifax en Nouvelle Écosse pour *Orphée et Eurydice*, 6 octobre 2008, diffusée sur CKRH Radio Halifax Metro le 10 octobre 2008.

Villodre, Nicolas. « Panorama du film de danse en France ». <<http://www.objectif-cinema.com/spip.php?article4569&artsuite=0>>, page consultée le 9 janvier 2015.

Autres films cités (liste non exhaustive)

- Akerman, Chantal. *Un jour, Pina m'a demandé*. 1983.
Antonioni, Michelangelo. *L'Éclipse* [*L'Eclisse*]. 1962.
Ardolino, Emile. *Dirty Dancing*. 1987.
Aronofsky, Darren. *Black Swan*. 2010.
Assayas, Olivier. *Irma Vep*. 1996.
----- *Les destinées sentimentales*. 2000.
----- *Demonlover*. 2002.
----- *Eldorado*. 2008.
----- *Après mai*. 2012.
Audiard, Jacques. *Un prophète*. 2009.
----- *De rouille et d'os*. 2012.
Autant-Lara, Claude. *En cas de malheur*. 1958.
Badger, Clarence G ; Sternberg, Josef von. *Le coup de foudre* [*It*]. 1927.
Badham, John. *Saturday Night Fever*. 1977.
Balasko, Josiane. *Gazon Maudit*. 1996.
Beineix, Jean-Jacques. *Diva*. 1981.
Benedek, Laslo. *L'Équipée sauvage* [*The Wild One*]. 1953.
Bergman, Ingmar. *Cris et chuchotements* [*Viskningar och rop*]. 1972.
Bertolucci, Bernardo. *Le dernier tango à Paris* [*Last Tango in Paris*]. 1972.
Besson, Luc. *Subway*. 1985.
----- *La femme Nikita*. 1990.
----- *Léon*. 1994.
----- *Le Cinquième Élément*. 1997.
----- *Jeanne d'Arc*. 1999.
----- *Lucy*. 2014
Blier, Bertrand. *Notre histoire*. 1967.
----- *Les valseuses*. 1974.

Brault, Michel. *Les raquetteurs*. 1958.
 ----- *La lutte*. 1961
 Brennon, Herbert. *La fille des dieux* [*Daughter of the Gods*]. 1916.
 Bresson, Robert. *Journal d'un curé de campagne*. 1951.
 Bruni-Tedeschi, Valérie. *Actrices*. 2007.
 ----- *Un château en Italie*. 2013.
 Campi, Yves. *Les héros sont fatigués*. 1958.
 Cantet, Laurent. *Entre les murs*. 2008.
 Carax, Leos. *Boy Meets Girl*. 1984
 ----- *Les amants du Pont-Neuf*. 1991.
 ----- *Holy Motors*. 2012.
 Carné, Marcel. *Le jour se lève*. 1939.
 ----- *Les Enfants du paradis*. 1945.
 Damiano, Gerard. *Gorge profonde* [*Deep Throat*]. 1972.
 Dardenne, Jean-Pierre; Dardenne, Jean-Luc. *Rosetta*. 1999.
 ----- *L'Enfant*. 2005.
 Decoin, Henri. *La Chatte*. 1958.
 DeMille, Cecil B. *Les Dix Commandements* [*The Ten Commandments*]. 1956.
 Demy, Jacques. *Lola*. 1961.
 ----- *Les parapluies de Cherbourg*. 1964.
 ----- *Les Demoiselles de Rochefort*. 1967.
 Deren, Maya. *A Study in Choreography for Camera*. 1945.
 Desplechin, Arnaud. *La Sentinelle*. 1992.
 ----- *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)*. 1996.
 ----- *Esther Kahn*. 2000.
 ----- *Rois et Reine*. 2004.
 ----- *L'Aimée*. 2007.
 ----- *Un conte de Noel*. 2008.
 Dmytryk, Edward. *Le Bal des maudits* [*The Young Lions*]. 1957.
 Ducastel, Olivier ; Martineau, Jacques. *Jeanne et le garçon formidable*. 1998.
 Eustache, Jean. *La maman et la putain*. 1973.
 Farhadi, Asghar. *Le passé*. 2013.
 Ferreri, Marco. *La grande bouffe* [*La grande abbuffata*]. 1973.
 ----- *La dernière femme* [*L'ultima donna*]. 1976.
 Forestier, Frédéric ; Langmann, Thomas. *Astérix aux jeux olympiques*. 2008.
 Gégauff, Paul. *Le Reflux*. 1962
 Gibbons, Cedric ; Conway, Jack. *Tarzan et sa compagne* [*Tarzan and his Mate*]. 1934.
 Gilbert, Lewis. *Alfie*. 1966.
 Godard, Jean-Luc. *La chinoise*. 1967
 Gries, Tom. *Les 100 Fusils* [*100 Rifles*]. 1969.
 Guy, Alice. *La Matchitche*. 1903.

Habib, Ralph. *La rage au corps*. 1954.
 Hawks, Howard. *Les hommes préfèrent les blondes* [*Gentlemen Prefer Blondes*]. 1952.
 Hazanavicius, Michel. *The Artist*. 2011
 Hitchcock, Alfred. *Lifeboat* [*Lifeboat*]. 1944.
 -----. *Fenêtre sur cour* [*Rear Window*]. 1954.
 Honoré, Christophe. *Les chansons d'amour*. 2007.
 -----. *Les Bien-Aimés*. 2011.
 Houston, John. *Reflets dans un œil d'or* [*Reflections in a Golden Eye*]. 1967.
 Hughes, Ken. *Sextette*. 1978.
 Hughes, Howard. *Les Anges de l'enfer* [*Hell's Angels*]. 1930.
 Jaeckin, Just. *Emmanuelle*. 1974.
 Jaoui, Agnès. *Le goût des autres*. 2000.
 Kaplan, Nelly. *La fiancée du pirate*. 1969.
 Kazan, Elia. *Un tramway nommé désir* [*A Streetcar Named Desire*]. 1951.
 -----. *Viva Zapata!* [*Viva Zapata!*]. 1952.
 -----. *Sur les quais* [*On the Waterfront*]. 1954.
 Kassovitz, Matthieu. *La Haine*. 1995.
 Kechiche, Abdellatif. *L'Esquive*. 2003.
 -----. *La Graine et le Mulet*. 2006.
 -----. *La vie d'Adèle*. 2013.
 Kubrick, Stanley. *Spartacus*. 1960.
 -----. *Lolita*. 1962.
 Kurys, Diane. *Diabolo menthe*. 1977
 -----. *Cocktail Molotov*. 1979.
 Lamb, John. *The raw ones* [*The Raw Ones*]. 1966.
 Léger, Fernand. *Ballet mécanique*. 1924.
 Lemercier, Valérie. *Quadrille*. 1997.
 Loach, Ken. *Sweet Sixteen*. 2002.
 -----. *The Wind That Shakes the Barley*. 2006.
 Lumet, Sidney. *12 hommes en colère* [*12 Angry Men*]. 1957.
 Lvovsky, Noémie. *La vie ne me fait pas peur*. 1999.
 Lyne, Adryan. *Flashdance*. 1983.
 Machaty, Gustav. *Extase* [*Ecstasy*]. 1933.
 Mayo, Archie. *Nuit après nuit* [*Night After Night*]. 1932.
 Melford, George. *Le Cheik* [*The Sheik*]. 1921.
 Mergault, Isabelle. *Je vous trouve très beau*. 2006.
 Maiwenn. *Le bal des actrices*. 2009.
 -----. *Polisse*. 2011.
 Marceau, Sophie. *Parlez-moi d'amour*. 2002
 Méliès, George. *Le Tub*. 1905.
 Melville, Jean-Pierre. *Le samouraï*. 1967.

-----. *Un flic*. 1972.

Milestone, Lewis. *Les révoltés du bounty* [*Mutiny on the Bounty*]. 1962.

Minnelli, Vicente. *Un américain à Paris* [*An American in Paris*]. 1951.

Molinaro, Édouard. *L'homme pressé*. 1977.

Nichols, Mike. *Qui a peur de Virginia Woolf ?* [*Who's Afraid of Virginia Woolf ?*]. 1966.

Nosseck, Max. *Jardin d'Éden* [*Garden of Eden*]. 1954.

Ozu, Yasujiro. *Printemps tardif*. 1949.

-----. *Voyage à Tokyo*. 1953.

Pabst, Georg Wilhelm. *Loulou* [*Die Büchse der Pandora*]. 1929.

Pasolini, Pier Paolo. *Théorème* [*Teorema*]. 1968.

-----. *Porcherie* [*Porcile*]. 1969.

Polanski, Roman. *La jeune fille et la mort* [*Death and the Maiden*]. 1994.

Powell, Michael ; Pressburger, Emeric. *Les chaussons rouges* [*The Red Shoes*]. 1948.

-----. *Les contes d'Hoffmann* [*The Tales of Hoffmann*]. 1951.

Ray, Nicholas. *La fureur de vivre* [*Rebel Without a Cause*]. 1956.

Renoir, Jean. *French cancan*. 1954.

Resnais, Alain. *Nuit et Brouillard*. 1955.

-----. *Hiroshima mon amour*. 1959.

-----. *L'année dernière à Marienbad*. 1961.

Rivette, Jacques. *Suzanne Simonin, La Religieuse de Diderot*. 1967.

Rouch, Jean. *Les Maîtres fous*. 1954.

Rouch, Jean ; Morin, Edgar. *Chronique d'un été*. 1961.

Ross, Herbert. *Footloose*. 1984.

Rozier, Willy. *L'Épave*. 1949.

Ruggles, Wesley. *Je ne suis pas un ange* [*I'm no Angel*]. 1933.

Sarne, Michael. *Myra Breckinridge*. 1970.

Serreau, Coline. *Mais qu'est-ce qu'elles veulent ?*. 1975

-----. *Pourquoi pas !*. 1977.

Sternberg, Josef von. *L'Ange Bleu* [*Der Blaue Engel*]. 1930.

Tati, Jacques. *Playtime*. 1967.

Truffaut, François. *L'homme qui aimait les femmes*. 1977.

Vadim, Roger. *Les liaisons dangereuses*. 1960.

-----. *Sait-on jamais*. 1957.

Van Dyke, W.S. *Tarzan l'homme singe* [*Tarzan the Ape Man*]. 1932.

Varda, Agnès. *La pointe courte*. 1955.

Vigo, Jean. *Zéro de conduite*. 1933.

Visconti, Luchino. *Rocco et ses frères* [*Rocco e i suoi fratelli*]. 1960.

-----. *Le guépard* [*Il Gattopardo*]. 1963.

Walsh, Raul. *Le voleur de Bagdad* [*The Thief of Bagdad*]. 1924.

Wenders, Wim. *Pina*. 2013.

Wiseman, Frederick. *La Danse*. 2009.

Wyler, William. *Ben-Hur*. 1959.
Zonca, Eric. *La vie rêvée des anges*. 1999.

Autres films cités (liste non exhaustive)

Akerman, Chantal. *Un jour, Pina m'a demandé*. 1983.
Antonioni, Michelangelo. *L'Éclipse* [*L'Eclisse*]. 1962.
Ardolino, Emile. *Dirty Dancing*. 1987.
Aronofsky, Darren. *Black Swan*. 2010.
Assayas, Olivier. *Irma Vep*. 1996.
----- *Les destinées sentimentales*. 2000.
----- *Demonlover*. 2002.
----- *Eldorado*. 2008.
----- *Après mai*. 2012.
Audiard, Jacques. *Un prophète*. 2009.
----- *De rouille et d'os*. 2012.
Autant-Lara, Claude. *En cas de malheur*. 1958.
Badger, Clarence G ; Sternberg, Josef von. *Le coup de foudre* [*It*]. 1927.
Badham, John. *Saturday Night Fever*. 1977.
Balasko, Josiane. *Gazon Maudit*. 1996.
Beineix, Jean-Jacques. *Diva*. 1981.
Benedek, Laslo. *L'Équipée sauvage* [*The Wild One*]. 1953.
Bergman, Ingmar. *Cris et chuchotements* [*Viskningar och rop*]. 1972.
Bertolucci, Bernardo. *Le dernier tango à Paris* [*Last Tango in Paris*]. 1972.
Besson, Luc. *Subway*. 1985.
----- *La femme Nikita*. 1990.
----- *Léon*. 1994.
----- *Le Cinquième Élément*. 1997.
----- *Jeanne d'Arc*. 1999.
----- *Lucy*. 2014
Blier, Bertrand. *Notre histoire*. 1967.
----- *Les valseuses*. 1974.
Brault, Michel. *Les raquetteurs*. 1958.
----- *La lutte*. 1961
Brennon, Herbert. *La fille des dieux* [*Daughter of the Gods*]. 1916.
Bresson, Robert. *Journal d'un curé de campagne*. 1951.
Bruni-Tedeschi, Valérie. *Actrices*. 2007.
----- *Un château en Italie*. 2013.
Campi, Yves. *Les héros sont fatigués*. 1958.
Cantet, Laurent. *Entre les murs*. 2008.

Carax, Leos. *Boy Meets Girl*. 1984
 ----- *Les amants du Pont-Neuf*. 1991.
 ----- *Holy Motors*. 2012.
 Carné, Marcel. *Le jour se lève*. 1939.
 ----- *Les Enfants du paradis*. 1945.
 Damiano, Gerard. *Gorge profonde* [*Deep Throat*]. 1972.
 Dardenne, Jean-Pierre; Dardenne, Jean-Luc. *Rosetta*. 1999.
 ----- *L'Enfant*. 2005.
 Decoin, Henri. *La Chatte*. 1958.
 DeMille, Cecil B. *Les Dix Commandements* [*The Ten Commandments*]. 1956.
 Demy, Jacques. *Lola*. 1961.
 ----- *Les parapluies de Cherbourg*. 1964.
 ----- *Les Demoiselles de Rochefort*. 1967.
 Deren, Maya. *A Study in Choreography for Camera*. 1945.
 Desplechin, Arnaud. *La Sentinelle*. 1992.
 ----- *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)*. 1996.
 ----- *Esther Kahn*. 2000.
 ----- *Rois et Reine*. 2004.
 ----- *L'Aimée*. 2007.
 ----- *Un conte de Noel*. 2008.
 Dmytryk, Edward. *Le Bal des maudits* [*The Young Lions*]. 1957.
 Ducastel, Olivier ; Martineau, Jacques. *Jeanne et le garçon formidable*. 1998.
 Eustache, Jean. *La maman et la putain*. 1973.
 Farhadi, Asghar. *Le passé*. 2013.
 Ferreri, Marco. *La grande bouffe* [*La grande abbuffata*]. 1973.
 ----- *La dernière femme* [*L'ultima donna*]. 1976.
 Forestier, Frédéric ; Langmann, Thomas. *Astérix aux jeux olympiques*. 2008.
 Gégauff, Paul. *Le Reflux*. 1962
 Gibbons, Cedric ; Conway, Jack. *Tarzan et sa compagne* [*Tarzan and his Mate*]. 1934.
 Gilbert, Lewis. *Alfie*. 1966.
 Godard, Jean-Luc. *La chinoise*. 1967
 Gries, Tom. *Les 100 Fusils* [*100 Rifles*]. 1969.
 Guy, Alice. *La Matchitche*. 1903.
 Habib, Ralph. *La rage au corps*. 1954.
 Hawks, Howard. *Les hommes préfèrent les blondes* [*Gentlemen Prefer Blondes*]. 1952.
 Hazanavicius, Michel. *The Artist*. 2011
 Hitchcock, Alfred. *Lifeboat* [*Lifeboat*]. 1944.
 ----- *Fenêtre sur cour* [*Rear Window*]. 1954.
 Honoré, Christophe. *Les chansons d'amour*. 2007.
 ----- *Les Bien-Aimés*. 2011.
 Houston, John. *Reflets dans un œil d'or* [*Reflections in a Golden Eye*]. 1967.

Hughes, Ken. *Sextette*. 1978.
 Hughes, Howard. *Les Anges de l'enfer* [*Hell's Angels*]. 1930.
 Jaeckin, Just. *Emmanuelle*. 1974.
 Jaoui, Agnès. *Le goût des autres*. 2000.
 Kaplan, Nelly. *La fiancée du pirate*. 1969.
 Kazan, Elia. *Un tramway nommé désir* [*A Streetcar Named Desire*]. 1951.
 -----. *Viva Zapata!* [*Viva Zapata!*]. 1952.
 -----. *Sur les quais* [*On the Waterfront*]. 1954.
 Kassovitz, Matthieu. *La Haine*. 1995.
 Kechiche, Abdellatif. *L'Esquive*. 2003.
 -----. *La Graine et le Mulet*. 2006.
 -----. *La vie d'Adèle*. 2013.
 Kubrick, Stanley. *Spartacus*. 1960.
 -----. *Lolita*. 1962.
 Kurys, Diane. *Diabolo menthe*. 1977
 -----. *Cocktail Molotov*. 1979.
 Lamb, John. *The raw ones* [*The Raw Ones*]. 1966.
 Léger, Fernand. *Ballet mécanique*. 1924.
 Lemercier, Valérie. *Quadrille*. 1997.
 Loach, Ken. *Sweet Sixteen*. 2002.
 -----. *The Wind That Shakes the Barley*. 2006.
 Lumet, Sidney. *12 hommes en colère* [*12 Angry Men*]. 1957.
 Lvovsky, Noémie. *La vie ne me fait pas peur*. 1999.
 Lyne, Adrian. *Flashdance*. 1983.
 Machaty, Gustav. *Extase* [*Ecstasy*]. 1933.
 Mayo, Archie. *Nuit après nuit* [*Night After Night*]. 1932.
 Melford, George. *Le Cheik* [*The Sheik*]. 1921.
 Mergault, Isabelle. *Je vous trouve très beau*. 2006.
 Maiwenn. *Le bal des actrices*. 2009.
 -----. *Polisse*. 2011.
 Marceau, Sophie. *Parlez-moi d'amour*. 2002
 Méliès, George. *Le Tub*. 1905.
 Melville, Jean-Pierre. *Le samouraï*. 1967.
 -----. *Un flic*. 1972.
 Milestone, Lewis. *Les révoltés du bounty* [*Mutiny on the Bounty*]. 1962.
 Minnelli, Vicente. *Un américain à Paris* [*An American in Paris*]. 1951.
 Molinaro, Édouard. *L'homme pressé*. 1977.
 Nichols, Mike. *Qui a peur de Virginia Woolf?* [*Who's Afraid of Virginia Woolf?*]. 1966.
 Nosseck, Max. *Jardin d'Éden* [*Garden of Eden*]. 1954.
 Ozu, Yasujiro. *Printemps tardif*. 1949.
 -----. *Voyage à Tokyo*. 1953.

Pabst, Georg Wilhelm. *Loulou [Die Büchse der Pandora]*. 1929.
 Pasolini, Pier Paolo. *Théorème [Teorema]*. 1968.
 -----. *Porcherie [Porcile]*. 1969.
 Polanski, Roman. *La jeune fille et la mort [Death and the Maiden]*. 1994.
 Powell, Michael ; Pressburger, Emeric. *Les chaussons rouges [The Red Shoes]*. 1948.
 -----. *Les contes d'Hoffmann [The Tales of Hoffmann]*. 1951.
 Ray, Nicholas. *La fureur de vivre [Rebel Without a Cause]*. 1956.
 Renoir, Jean. *French cancan*. 1954.
 Resnais, Alain. *Nuit et Brouillard*. 1955.
 -----. *Hiroshima mon amour*. 1959.
 -----. *L'année dernière à Marienbad*. 1961.
 Rivette, Jacques. *Suzanne Simonin, La Religieuse de Diderot*. 1967.
 Rouch, Jean. *Les Maîtres fous*. 1954.
 Rouch, Jean ; Morin, Edgar. *Chronique d'un été*. 1961.
 Ross, Herbert. *Footloose*. 1984.
 Rozier, Willy. *L'Épave*. 1949.
 Ruggles, Wesley. *Je ne suis pas un ange [I'm no Angel]*. 1933.
 Sarne, Michael. *Myra Breckinridge*. 1970.
 Serreau, Coline. *Mais qu'est-ce qu'elles veulent ?*. 1975
 -----. *Pourquoi pas !*. 1977.
 Sternberg, Josef von. *L'Ange Bleu [Der Blaue Engel]*. 1930.
 Tati, Jacques. *Playtime*. 1967.
 Truffaut, François. *L'homme qui aimait les femmes*. 1977.
 Vadim, Roger. *Les liaisons dangereuses*. 1960.
 -----. *Sait-on jamais*. 1957.
 Van Dyke, W.S. *Tarzan l'homme singe [Tarzan the Ape Man]*. 1932.
 Varda, Agnès. *La pointe courte*. 1955.
 Vigo, Jean. *Zéro de conduite*. 1933.
 Visconti, Luchino. *Rocco et ses frères [Rocco e i suoi fratelli]*. 1960.
 -----. *Le guépard [Il Gattopardo]*. 1963.
 Walsh, Raul. *Le voleur de Bagdad [The Thief of Bagdad]*. 1924.
 Wenders, Wim. *Pina*. 2013.
 Wiseman, Frederick. *La Danse*. 2009.
 Wyler, William. *Ben-Hur*. 1959.
 Zonca, Eric. *La vie rêvée des anges*. 1999.