

La Revue du Ciné-club universitaire, 2013, n° 2

Claire Denis

ACTIVITÉS CULTURELLES
CINÉ-CLUB UNIVERSITAIRE



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

Sommaire

Éditorial	1
Parcours d'une réalisatrice	3
«Je ne sais même plus comment te parler»	7
L'héritage de la colonisation	11
<i>Trouble Every Day</i> , un cinéma de la chair	17
Regards de femmes et corps d'hommes	26
Le réalisateur est une réalisatrice. Et alors?	36
Filmographie	46
Bibliographie	47
Programmation	48

Illustration

1^{ère} de couverture: *Beau travail*, Claire Denis

Remerciements

Claire Denis; Christelle Laffin (Agility Logistics); Marc Moreaux (Agora Films); Matthias Bürcher (artfilm.ch); Lorraine LeBlanc (Cinémathèque québécoise); André Schäublin (Cinémathèque suisse); Lukas Renggli (Frenetic Films AG); Gilles Robert (JMH Distributions); Agnès Kieft (Lagardère Entertainment Rights); Saadia Karim (MK2); Laura Sztajnkrzyer (Orange Studio); Martin Reinmann (Pathé Films AG); Barbara Giorza et Ilaria Gomasasca (Pyramide International); Arthur Ullmann (Rezo); Claire Thibault (The Festival Agency); Esther Devos (wild bunch distribution); Elodie Sobczak (wild bunch distribution)

Groupe de travail du Ciné-club universitaire

Yaël Elster, Sara Gisselbaek, Léonore Hess, Gilliane Kern, Astrid Maury, Sarah Maes

Activités culturelles de l'Université

responsable: Ambroise Barras, **coordination:** Marius Schaffter,

édition: Véronique Wild, **graphisme:** Julien Jespersen



Recevoir gratuitement
La Revue du Ciné-club universitaire
chez moi?

Je m'abonne!

en 1 minute sur **a-c.ch/revue**

Éditorial

par Sarah Maes

ÉTRANGE. OPAQUE. MARGINAL. EXIGEANT. Tel est le champ sémantique qu'on emploie généralement pour décrire le cinéma de Claire Denis. Avec des œuvres qui déconcertent ne s'encombrant pas de prolixes dialogues, d'explications didactiques, de discours psychologiques et de liens de causalité évidents, elle filme le mineur comme le majeur, en plans toujours d'égale importance. La mise en scène fragmentaire et la narration elliptique offrent peu d'indices et beaucoup de non-dits.

De ce constat émerge une réflexion cruciale: le cinéma de Claire Denis est avant tout un cinéma de la sensation. Il met en son cœur textures de peau, jeux de regards et musique toujours hautement symbolique, avec comme enjeux plastiques une représentation du corps sous toutes ses formes. Influencée par d'autres arts, comme la peinture ou la danse, la réalisatrice propose un cinéma très personnel empreint de nombreuses références.

Les liens qui unissent les individus, ou au contraire ce qui les éloigne, intéressent particulièrement la réalisatrice. Les relations familiales entre frères et sœurs, entre parents et enfants, mais aussi les rapports de domination et de pouvoir issus de l'histoire coloniale française, font partie de ce qui caractérise cette œuvre, sans oublier cette curiosité insatiable pour l'amitié parfois ambiguë qui unit les personnages masculins. Mais c'est surtout le désir charnel, les troubles qu'il occasionne, ses déviances et ses tabous, qui parcourent l'ensemble de ses films.

Comment expliquer cet élan vers l'autre? Comment exprimer et partager l'attirance et la fascination

pour l'ardeur des corps? Là se situe toute la justesse et l'intelligence de ce cinéma, dont le principal fondement esthétique est de faire appel aux sens pour que naisse l'émotion.

Les articles présentés ici sont autant de clés pour accéder à la complexité et à la richesse de ses films. En espérant également que le spectateur prendra plaisir à se laisser désorienter, à lâcher prise et à rester ouvert aux sensations offertes par la beauté déroutante du cinéma de Claire Denis.





Chocolat, 1988

Parcours d'une réalisatrice

Après une enfance passée en Afrique, Claire Denis revient en France pour se lancer dans une carrière cinématographique. Marquée par ce vécu africain, elle réalise des films s'inspirant du contexte colonial et post-colonial et qui placent en leur cœur le désir et sa représentation.

par **Sara Gisselbaek**

CLAIRE DENIS A BEAU ÊTRE NÉE EN FRANCE, le 21 avril 1948, elle se considère comme «une fille d'Afrique»¹. C'est en effet sur ce continent, où son père est administrateur civil, qu'elle passe les quatorze premières années de son existence, voyageant entre le Cameroun, la Somalie, le Burkina Faso et Djibouti. Cette enfance africaine, où elle est ballottée entre différents pays et cultures, lui a permis de développer une ouverture au monde et à l'autre, mais aussi le sentiment de n'être nulle part vraiment chez soi. L'Afrique ne lui est pas étrangère, elle sait pourtant qu'elle y est une étrangère.

À l'adolescence, de retour dans son pays la France, elle n'éprouve ni affinités ni sentiment d'appartenance avec sa terre natale. Cette expérience de double exil va contribuer à façonner son regard sur le monde et cette sensibilité toute particulière qui caractérise son œuvre.

Avec *Beau travail*, Claire Denis met en scène une histoire de désir, de jalousie et de vengeance au cœur de la Légion.

Si c'est également en Afrique qu'elle découvre le cinéma, à travers des films américains de série B, c'est en France que sa passion se développe. Pour la première fois, elle a accès à des films plus ambitieux, et s'enthousiasme tant pour le cinéma japonais que

pour les œuvres d'Eisenstein et d'Antonioni.

Son bac obtenu, alors même qu'elle commence des études en lettres et en sciences économiques, c'est son goût pour le cinéma qui se révèle le plus fort: après avoir travaillé

quelque temps à Télé-Niger puis à l'ORTF, elle s'inscrit à l'Institut des Hautes études cinématographiques, où elle est reçue en 1972. Deux ans plus tard, elle entame sa carrière d'assistante réalisatrice auprès de Robert Enrico (sur le film *Le secret*) pour poursuivre avec des réalisateurs aussi prestigieux que Jacques Rivette, Wim Wenders ou Jim Jarmusch, auprès desquels Claire Denis apprend beaucoup. Pour autant, de tous ces réalisateurs, on ne pourra constater par la suite aucune influence marquante sur son œuvre.

Au milieu des années 1980, après treize années passées à assister d'autres cinéastes, Claire Denis réalise son premier long-métrage, *Chocolat*, articulé autour du personnage d'une Française ayant grandi en Afrique coloniale et qui se souvient de son enfance. Sans être à proprement parler autobiographique, le film se nourrit des souvenirs de la réalisatrice. En effet, si celle-ci ne raconte pas d'événements réels survenus durant sa jeunesse, elle tente cependant «d'exprimer à travers une fiction un goût subjectif, un sentiment ressenti lorsque l'on vit en Afrique, [de]

retranscrire des modes de vie, des rapports concrets entre les gens, la façon dont on les ressent, surtout lorsqu'ils ont une autre couleur de peau... dans un contexte où les Noirs étaient traités en inférieurs»². Le film est bien accueilli par la critique, qui est impressionnée par la maîtrise technique et l'inventivité visuelle de la cinéaste.

Après la réalisation d'un documentaire sur un groupe de musiciens camerounais, elle revient à la fiction avec *S'en fout la mort* (1990), qui connaît un succès semblable. Pour ce film, situé dans l'univers des combats de coqs à Rungis, dans la région parisienne, Claire Denis retrouve son co-scénariste de *Chocolat*, Jean-Pol Fargeau – avec qui elle écrira, par ailleurs, neuf de ses douze longs-métrages³ – et l'acteur africain Isaach de Bankolé. Le désir de travailler à nouveau avec Isaach de Bankolé, qui tenait un rôle important dans *Chocolat*, et de le faire tourner avec son ami Alex Descas, fut l'un des moteurs importants pour l'élaboration de ce deuxième film. Tenter de travailler uniquement avec des personnes qu'elle aime est d'ailleurs l'une des caractéristiques de la personnalité de Claire Denis. Elle a ainsi su s'entourer au fil des années d'une équipe de collaborateurs fidèles, comprenant notamment Agnès Godard à la prise de vues (dès 1990), Jean-Louis Ughetto au son et Nelly Quétier au montage (tous deux dès 1992). Dans le choix des interprètes aussi, on constate une constance rare: ainsi, pour n'en citer que quelques-uns, Alex Descas, Grégoire Colin ou encore Alice Houri font partie des acteurs fétiches de la cinéaste.

Le troisième film de Claire Denis s'inspire de l'affaire Thierry Paulin⁴. Il peut être considéré comme la dernière pièce d'un triptyque formé avec ses deux

premiers films, et qui ont pour sujet commun le mal de vivre des Noirs dans un environnement dominé par les Blancs⁵.

Claire Denis se tourne ensuite vers un tout autre aspect des rapports humains: la relation frère-sœur, dans le cadre d'une série coproduite par Arte, intitulée *Tous les garçons et les filles de leur âge*, et qui s'occupe de raconter, sur une durée d'une heure, la jeunesse française des années 1960 à 1980 en utilisant la musique emblématique de l'époque: aux côtés de neufs réalisateurs, parmi lesquels on trouve André Téchiné et Olivier Dahan, Claire Denis choisit de situer son film, *US Go Home*, en 1965, dans la banlieue parisienne. Avec beaucoup de délicatesse, elle dépeint le quotidien de deux adolescents, Alain et Martine, leurs rêves et leurs aspirations à la lisière de l'âge adulte. Le film se concentre sur une fête, à laquelle participent le frère et la sœur, interprétés par Grégoire Colin et Alice Houri, et après laquelle la jeune fille perdra sa virginité. Claire Denis est enthousiasmée par les jeunes acteurs, et l'envie de retravailler avec eux se concrétisera dans *Nénette et Boni* (1996). À nouveau, Grégoire Colin et Alice Houri interprètent un frère et une sœur adolescents: alors que Boni travaille dans une pizzeria à Marseille, sa sœur Antoinette, dite Nénette, s'enfuit du foyer où elle vivait pour le rejoindre. Elle est enceinte. Boni commence par repousser cette sœur qui vient déranger son quotidien avant de finir par assumer son rôle de grand frère protecteur, allant même jusqu'à prendre en charge l'enfant que Nénette, faute de pouvoir avorter, souhaite abandonner. Non conçu de prime abord comme une suite d'*US Go Home*, ce film peut pourtant être vu comme sa suite logique:

▼ Nénette et Boni

ayant pris de l'âge, les personnages, tout comme les acteurs qui les interprètent, ont évolué, découvrent de nouvelles émotions et doivent faire face à de nouvelles responsabilités. Claire Denis, qui tente ici une approche originale de ses acteurs au travers d'un vocabulaire des corps tout particulier, sonde diverses facettes de cette relation humaine singulière liant un frère et une sœur qu'elle considère comme la plus désintéressée.

Son film suivant la ramène en Afrique, à Djibouti, pour y filmer la Légion étrangère. Inspirée par l'œuvre d'Herman Melville et par l'opéra Billy Budd de Benjamin Britten, Claire Denis crée avec *Beau travail* (1999) un film d'une grande intensité émotionnelle. Tout en restant fidèle à un style caractérisé par une grande parcimonie dans les dialogues et par une narration épurée, voire elliptique, elle emploie une large palette de moyens plastiques et de disciplines artistiques différentes – comme la musique ou la danse – pour mettre en scène une histoire de désir, de jalousie et de vengeance entre deux légionnaires et leur commandant. *Beau travail* marque un aboutissement dans le travail de la cinéaste, mais aussi le début d'une réflexion sur la représentation du désir qui se poursuivra dans *Trouble Every Day* (2001) et *Vendredi soir* (2002).

▼ Beau travail

Pour *L'intrus* (2004), Claire Denis retrouve Michel Subor, qui interprétait le commandant de *Beau travail*. Il tient ici le rôle de Louis Trébor, un vieil homme qui cherche à vivre un nouveau départ, symbolisé par la greffe de cœur qu'il subit. Il s'agit sans doute de son film le plus elliptique, le plus mystérieux, développant une réflexion sur l'étranger qu'on est pour les autres et pour soi-même. Quoi qu'il fasse

▼ L'intrus

en effet, Louis Trébor demeure un être solitaire qui ne parvient pas à créer de véritables liens avec son entourage. Même ses fils, qui représentent sa seule chance de survivre au-delà de lui-même – la greffe de cœur n'étant qu'une prolongation illusoire (tant de son corps physique que de sa vie) – le rejettent ou sont rejetés par lui. À l'opposé, le personnage d'Alex Descas dans *35 rhums*, que Claire Denis réalise en 2008, tente de couper le lien trop fort qui l'unit à sa fille Joséphine, afin que la jeune fille, qu'il a élevée seul, puisse prendre enfin son envol et vivre aussi pour elle-même.

Dans son dernier film en date, *White Material* (2009), Claire Denis revient encore une fois à l'Afrique et aux rapports entre Noirs et Blancs. Le corps étranger, cette fois, n'est plus un cœur greffé, mais le white material, les Blancs sur le continent africain qui finiront par être rejetés. Sans tomber dans les facilités ou le manichéisme, Claire Denis dresse un portrait sans concession de la situation dramatique de l'Afrique post-coloniale.

De *Chocolat* à *White Material*, Claire Denis a ainsi construit une filmographie d'une grande richesse sans avoir peur d'aborder des thèmes sensibles. Par l'usage d'une esthétique singulière et d'une narration privilégiant les moyens d'expression plastiques plutôt que les longs dialogues, elle s'est imposée comme l'une des cinéastes les plus originales et les plus passionnantes du cinéma français actuel.

- 1 Chris DRAKE, 2000.
- 2 Samra BONVOISIN et Mary-Anne BRAULT-WIART, 1989.
- 3 Le douzième, qui s'intitule *Les salauds*, sort normalement en 2013.
- 4 Entre 1984 et 1987, Thierry Paulin, un jeune homme d'origine martiniquaise, assassine une vingtaine de vieilles dames pour leur dérober leur argent. Il est arrêté en novembre 1987 mais meurt du sida en prison avant d'avoir été jugé.
- 5 Cédric MAL, 2007, pp. 50-51.

«Je ne sais même plus comment te parler»

Isabelle Huppert, dans *White Material*

Nénette et Boni, US Go Home, 35 rhums, trois films de Claire Denis qui mettent en scène, avec pudeur et sensibilité, des sentiments ambivalents faits de désir, de possessivité et de répulsion unissant les membres d'une même famille.



par **Léonore Hess**

IL Y A LE LANGAGE, CELUI DES PAROLES, DES MOTS QU'ON EXPRIME, QU'ON CHUCHOTE, QU'ON CRIE, QU'ON TAIT. Il y a l'autre langage, celui du corps, celui qui parle différemment, avec le regard, les gestes, les larmes, les mains. Parfois les deux ne s'accordent pas à dire la même chose. Les rapports entre les différents personnages des films de Claire Denis sont souvent construits sur cette ambivalence. Les corps parlent beaucoup, les gens s'expriment peu. Le

désir est partout. Il est là où il dérange aussi. Dans la famille. Entre frères et sœurs, entre pères et filles. Il n'y a pas d'abus, pas de perversion, «...il y a là quelque chose qui est, non pas l'inceste (ce serait trop simplificateur) mais deux corps qui s'attirent, peut-être parce qu'ils ont la même odeur, et qui en même temps s'en défendent et préfèrent tout détruire plutôt que d'accepter cette attirance.»¹

La proximité qui existe entre Nénette et son frère Boni (*Nénette et Boni*, 1997) ou entre Martine et Alain

White Material, 2009

**Claire Denis filme la
séparation inévitable des
vies, pose la question
du noyau familial, de
l'attente de sa rupture.**

(*US Go Home*, 1994) – qui sont d'ailleurs joués par les mêmes acteurs – évoque parfois celle d'un couple. Ce qui se passe entre Joséphine et son père Lionel également (*35 rhums*, 2008). Car il existe un désir, d'une autre sorte peut-être que celui qui lie des amants, mais qui s'en approche et qui laisse ces couples en proie à une certaine violence.

Et l'inacceptation du désir parfois dissout. Dans les films de Claire Denis, les familles sont en effet souvent décomposées, détruites. Divorcés ou morts, les parents sont rarement présents, et ceux qui restent se font tuer par leurs propres enfants. Dans *Nénette et Boni*, la mère est morte depuis longtemps, et il semble que l'assassinat du père dans sa voiture ait été commis ou du moins commandité par le fils. Dans *US Go Home*, la figure paternelle est absente, la mère est, elle, presque inexistante. Dans *35 rhums*, il y a juste un père et sa fille. Mais la violence est ailleurs que dans la mort, elle se cristallise dans les rapports entre êtres vivants, dans la tension latente entre l'amour et la haine, dans le désir refoulé, la proximité des corps, l'attirance physique inhibée.

Ces trois films soulèvent la question de la possessivité entre membres d'une famille ainsi que la mainmise sur le corps de l'autre, – qu'il soit père, frère, fille ou sœur –, des antagonismes, des impasses que celle-ci engendre et de la destruction sous-jacente des liens familiaux.

Rapports conflictuels donc, désaccordés aussi. Pourtant la manière dont Claire Denis les met en

scène les préserve toujours d'un certain avilissement. C'est une violence empreinte de poésie et d'un regard sensible, jamais pervers.

Il y a *Nénette et Boni*, le «je t'aime moi non plus» d'un frère et de sa petite sœur qui n'est pas si petite d'ailleurs. Boni, parce qu'il est plus âgé, et parce que c'est un homme aussi, se sent l'âme d'un protecteur. Ses liens avec Nénette sont ambivalets, ils oscillent entre dégoût, empathie, protection, rejet, désir. Boni tente, et ce de manière violente parfois, de prendre contrôle sur sa petite sœur, sur sa sexualité, ses choix, sa maternité. Boni adopte en fait plusieurs rôles, celui d'un père, d'un amant et d'un frère. Il vacille entre ces différents statuts. Frère pour les chamailleries et les disputes, amant pour les nuits qu'ils passent ensemble dans le même lit, père pour le bébé que sa sœur refuse d'avoir et pour la mainmise qu'il a sur sa maternité. Si Nénette fuit son père afin d'échapper au contrôle et à la domination de celui-ci, elle retrouve ces oppressions chez Boni, exacerbées peut-être. Mais Nénette n'est pas seulement sœur non plus. Elle est femme, elle est mère. Elle n'est pas que fantasme comme l'est la boulangère du quartier et en ce sens elle oblige Boni à se remettre en question, à s'exprimer, à se réaliser.

Et malgré l'ambiguïté de leur rapport il n'y a pas d'inceste, pas de paroles ou d'actes amoureux, les choses ne sont pas dites, elles sont comprises à travers l'expression de leur corps, dans les regards, dans le rejet de l'autre aussi. Car Claire Denis montre l'intimité de ce couple avec pudeur, malgré la violence, l'égarement et la mélancolie de *Nénette et Boni*.

Il y a Martine et Alain (*US Go Home*), où la transformation de la sexualité et son émancipation

engendrent des rivalités entre sœur et frère. Ce film interroge le sentiment de fidélité, ou plutôt d'infidélité. Comme dans *Nénette et Boni*, Martine est plus jeune qu'Alain, moins expérimentée aussi et subit l'oppression d'un grand frère à la sexualité effrénée. Martine est jalouse, envieuse, intriguée par ce grand frère sans retenue, libre de ses actes et de son corps, de ses choix aussi.

Alain, lui, est possessif et protecteur. Bien que ses paroles envers sa sœur montrent un désintérêt pour celle-ci, le regard qu'il porte sur elle reflète sa mainmise. À nouveau, l'antagonisme de deux langages atteste la difficulté des rapports. Il est, tout comme Boni, dans le contrôle. Comme si l'affranchissement de la sexualité de sa sœur était un acte d'infidélité à son égard. Comme si le corps de Martine et ses envies étaient en sa possession à lui.

US Go Home n'est pas une simple fiction sur l'adolescence, c'est un film qui questionne la nature et les formes que peut prendre le sentiment de possessivité au sein des rapports familiaux. Possessivité du corps de l'autre, ici d'une sœur, de sa sexualité, de ce qu'elle a d'érotique, d'attirant. Et parce qu'il arrive un moment où le frère n'est plus le seul homme à voir cela chez sa sœur, d'autres y sont sensibles, d'autres ont envie de ce corps. Alors l'idée de fidélité qui jusque-là existait n'est plus ou est autre.

Il y a Lionel et Joséphine (35 rhums), ou la séparation silencieuse d'un père et de sa fille, à la façon d'un couple marié. Ils vivent ensemble, avec les habitudes et la routine de tout un chacun. Les gestes sont tendres, les actes attentionnés et les sourires fréquents. Ils s'observent, se questionnent de loin, et sans rien dire découvrent que le temps est peut-être

venu pour eux de se séparer même s'ils pourraient, comme le dit Joséphine, «toujours vivre comme ça». Car pourquoi devoir se détacher d'un amour inné? Claire Denis filme la séparation inévitable des vies, pose la question du noyau familial, de sa rupture, de l'attente de celle-ci. Il n'y a pas de conflit, juste l'expectative d'un éloignement. Comme si ce dernier n'était pas une volonté, mais l'ordre naturel des choses. Sans que celle-ci soit conflictuelle, il y a, comme dans *US Go Home*, la question de la fidélité, d'un lien trop fort pour en permettre d'autres, entre Joséphine et son ami Noé ou entre Lionel et sa voisine Gabrielle par exemple.

Claire Denis filme la pudeur et l'adversité des rapports familiaux. Des films où les corps sont parfois trop proches pour éviter le conflit ou la séparation. Montrer l'intimité des vies, sa complexité, sa violence, sa délicatesse et sa sensibilité aussi.

Si les thèmes et les questionnements se font écho, Claire Denis ne répète ni ne montre jamais la même chose. Car chacun de ses films est habité par toutes ces choses incompréhensibles et tues, toutes ces choses qu'on ne saura jamais. Et heureusement.

1 Rémi FONTANEL, 2008, p. 43.



White Material, 2009

L'héritage de la colonisation

Un regard sans concession

Fille de l'Afrique, Claire Denis livre sur les anciennes colonies et leurs ressortissants un regard décomplexé et sans compassion. À côté de Chocolat, White Material et Beau travail qui se déroulent en Afrique, ses films tournés en France offrent à des acteurs des minorités dites «visibles» des rôles de qualité, loin de ceux de faire-valoir que propose le cinéma dominant.

par Gilliane Kern

Une enfance africaine: les rapports d'inégalité dans *Chocolat* (1988)

Née à Paris en 1948, Claire Denis est âgée de deux mois quand sa famille déménage en Afrique. Jusqu'à ses quatorze ans, elle suit son père, administrateur colonial, dans plusieurs pays d'Afrique francophone, en particulier le Cameroun et Djibouti, avant leur indépendance¹.

Quand Claire Denis réalise son premier film, *Chocolat*, en 1988, elle s'inspire de ses souvenirs africains. Dans cette fiction, une jeune femme, France, retourne sur les lieux de son enfance, dans le Cameroun post-colonial. «J'ai un rapport fort avec ce pays qui tient une grande place dans ma vie. C'est une terre que je connais bien. Je voulais marier mon premier film avec l'idée du retour en Afrique.»²

Avec ce récit en partie autobiographique, Claire Denis raconte l'histoire d'une attirance impossible entre une femme blanche et un homme noir dans l'Afrique coloniale. À partir de cette intrigue, elle

s'interroge sur les rapports entre dominants et dominés en contexte colonial. Dans la scène où la mère (blanche) caresse le pied du boy (noir), celui-ci la relève comme pour lui dire, dans un rapport d'humain à humain: «Mets-toi debout, et quand on sera face à face dans un rapport d'égalité, il pourra s'ajouter entre nous un rapport d'homme à femme.»

Ce rapport dominant/dominé se découvre également au travers de l'habillement des domestiques: ceux-ci sont vêtus selon les désirs du maître, ce qui leur confère un statut d'objets. Selon Claire Denis: «En Afrique, le maillot de corps était le vrai costume des boys. Il y a un contraste avec les Blancs boutonnés jusqu'au cou. On leur mettait des vêtements simples, qu'on peut laver tous les jours parce que, c'est bien connu, «les Africains sont sales!»»³

Pourtant, avec *Chocolat*, Claire Denis se défend non pas de faire un film contre la colonisation, mais plutôt de porter un regard de Française sur l'Afrique.

«J'aborde l'Afrique avec des rêves, un inconscient qui fait que, autour de moi, dans une rue africaine où il y a les gens, le ciel, la chaleur, tout est plus concret

qu'à Paris, parce que je suis réveillée par toutes ces choses qui ne sont pas ma civilisation. Mais on a toujours la sensation de sous-couches inaccessibles. La partie cachée de l'iceberg. Le fantôme de l'Afrique.»⁴

La décolonisation: le rejet du corps blanc par le continent noir dans *White Material* (2005)

Claire Denis et sa famille quittent le continent noir en pleine indépendance des pays africains; c'est ainsi à l'adolescence dans les années 1960 que la future réalisatrice découvre la France. Si ni Claire Denis ni ses parents n'ont regretté la décolonisation⁵, ils ont pourtant eu le sentiment de perdre un monde qu'ils ne retrouveraient jamais en France⁶.

Quand Claire Denis revient en Afrique noire en 2009 pour tourner *White Material*, elle s'intéresse au contexte troublé de la décolonisation. Dans ce film, Isabelle Huppert y interprète Maria, une femme qui s'accroche à sa terre dans un climat de fin de règne pour l'homme blanc. Menacée d'exil, elle cherche à sauver sa récolte et refuse de perdre sa terre, c'est-à-dire ce avec quoi elle a grandi.

Ici, tout est chaos. Isaach de Bankolé, qui interprétait le personnage du boy dans *Chocolat*, joue cette fois-ci un chef rebelle qui tient tête au personnage incarné par Isabelle Huppert. Bien que tourné dans une vraie plantation de café, le contexte géographique et temporel de ce film reste flou: mise en route de militaires européens sur fond de guerre civile, radio qui attise la haine et enfants soldats, autant d'éléments qui font référence à plusieurs situations de crise sur le continent noir.

À l'origine, l'idée du film vient d'Isabelle Huppert qui souhaitait voir Claire Denis adapter le roman de

Doris Lessing *Vaincue par la brousse* (*The Grass is Singing*, 1950). Comme la cinéaste s'était déjà inspirée de ce roman pour réaliser *Chocolat*, elle préférerait partir d'un scénario original pour son nouveau projet. Pour l'occasion, elle collaborera avec Marie NDiaye, lauréate du prix Goncourt 2009, délaissant son co-scénariste Jean-Pol Fargeau.

Le rapport distinct qu'entretiennent avec cette région du monde Claire Denis, la Blanche d'Afrique, et Marie NDiaye, la Noire née en Europe, se rejoint pourtant dans le personnage de Maria qui incarne un visage du colonialisme presque humain. «Claire [Denis] a toujours le sentiment qu'on se montre passionnel avec l'Afrique. C'est cette femme-là qu'elle avait en tête. C'est cette femme-là qu'elle a voulu filmer. Maria n'est pas dure. Elle est pragmatique. Elle se tient à sa place sans démagogie et traite d'égal à égal avec les autres. Elle affiche la même détermination à faire travailler ses ouvriers qu'à conduire son camion, un revolver sur la tempe.»⁷

Loin de toute psychologie, face à ce film porté par trois femmes qui brouillent l'image que l'on peut avoir de l'héritage du colonialisme, le spectateur se trouve aussi désorienté que le personnage de Maria.

«Ce qui reste, en fin de compte, c'est l'idée du rejet du corps blanc par le continent noir. Pour la plus africaine des cinéastes françaises, même si son film peut paraître renvoyer dos à dos la faute des Blancs et la folie des Noirs, la colonisation de l'Afrique se solde ainsi par une catastrophe. Et ça, on se rend compte qu'à peu près aucun film français n'avait tenté de le dire auparavant.»⁸

Des mondes post-coloniaux qui se côtoient: la Légion étrangère de *Beau travail* (1999)

Entre *Chocolat* et *White Material*, Claire Denis a tourné un autre film sur le continent africain: dans *Beau travail* (1999), réalisé pour la télévision (Arte), elle s'inspire de la trame du roman *Billy Budd* de Herman Melville, mis en musique par Benjamin Britten dans l'opéra du même nom, et s'interroge sur le mythe de la Légion étrangère en poste dans l'ancienne colonie de Djibouti⁹.

Ici, le contexte est clairement post-colonial. En donnant à Michel Subor le rôle vieillissant d'un Bruno Forestier que l'acteur avait déjà interprété dans *Le petit soldat* (1960) de Jean-Luc Godard, Claire Denis évoque l'héritage de la guerre d'Algérie et de la décolonisation.

Dans *Beau travail*, la Légion est décrite comme une armée fantôme, presque inutile. Lors de l'entraînement, ses mouvements, chorégraphiés par Bernardo Montet, deviennent une véritable danse. Quant au légionnaire, qui communique essentiellement de façon non verbale (silences, regards et mouvements), il est réduit à son corps¹⁰.

Pour Claire Denis, le mythe de la Légion représente aussi la quintessence du modèle identitaire français de l'assimilation¹¹: «Tu n'es plus Africain, tu es légionnaire» entend-on dans le film.

Ce corps étranger ne vit pas avec les Djiboutiens et en reste éloigné. Car les légionnaires restent des étrangers où qu'ils aillent. «La Légion parcourt un territoire comme un terrain d'entraînement physique. Ils n'ont aucun intérêt à connaître les gens. C'est pourquoi je voulais montrer les Djiboutiens

et les légionnaires côte à côte sans qu'il y ait des connexions entre eux.»¹²

Les quelques relations entre légionnaires et autochtones ne se font qu'à travers la sexualité. Ici, à l'inverse de *Chocolat* où la femme blanche ne peut aller jusqu'au bout du désir qu'elle éprouve pour son domestique noir, les légionnaires blancs sont libres de goûter aux femmes djiboutiennes.

Ce faisant, Claire Denis décrirait la perpétuation d'une situation coloniale à la fois raciste et sexiste qui dénie autant au colonisé (homme ou femme) qu'à la femme (de colon ou colonisée) tout droit du libre choix de son partenaire sexuel. Par ce biais, la femme colonisée est considérée par le colon au mieux comme un objet passif de plaisir, au pire comme la génitrice de futurs colonisés métis. L'homme colonisé n'a pas voix au chapitre. Quant à la femme de colon, elle est reléguée au rang d'icône sans désir (en tout cas pas envers l'homme colonisé), car garante de la pureté de la race blanche. Ainsi, dans ces mondes qui se côtoient, Claire Denis ajoute à l'inégalité des rapports colons-colonisés une inégalité des rapports hommes-femmes.

«Maria affiche la même détermination à faire travailler ses ouvriers qu'à conduire son camion, un revolver sur la tempe.»

Un cinéma loin des préjugés

Claire Denis évoque les rapports Nord-Sud et la négritude en Europe également dans ses films tournés en France, en particulier dans *S'en fout la mort* (1989), *J'ai pas sommeil* (1994) et *35 rhums* (2008). Elle y dépeint des micro-communautés, notamment la population antillaise de la région parisienne (halles



White Material, 2009

de Rungis ou 18^e arrondissement en particulier). Par-
tant, elle donne un nouvel éclairage sur les minorités
dites visibles, sans faire forcément de film à sujet,
et fait bouger les rapports dominants-dominés en
changeant le regard que la majorité peut avoir sur
des réalités a priori étrangères.

L'acteur français d'origine martiniquaise Alex
Descas, en particulier, a bénéficié de cet apport sans
préjugé de Claire Denis:

«À l'époque, au début des années 1980, il n'y avait
rien d'intéressant pour un comédien noir. On vous
proposait des petits rôles pour des personnages qui
n'avaient généralement pas d'autre qualification
dans le scénario que "le Noir". Cette réduction au
stéréotype m'a rapidement écœuré. J'ai fini par pas-
ser pour un type difficile. [...] Vu le désert que c'était
à l'époque pour nous, [le film *S'en fout la mort* aux

côtés d'Isaach de Bankolé] a constitué une expérience
magnifique.»¹³

Pourtant, bien que le sujet de *S'en fout la mort* –
les combats de coqs – soit une tradition antillaise et
que Jean-Claude Brial y incarne un ancien colonial
nostalgique et paternaliste auprès de ses employés
noirs, Claire Denis s'abstrait de cette réalité sociale
post-coloniale pour donner à son film une dimen-
sion universaliste avec la citation de Chester Himes:
«Tout homme, quelles que soient sa race, sa couleur,
son origine, est capable de tout et de n'importe quoi.»

Plus généralement, on l'a vu, Claire Denis ne déve-
loppe aucune dimension psychologique pour expli-
quer ses personnages et les Noirs sont représentés
hors des stéréotypes.

Dans *J'ai pas sommeil* (1994) et *35 rhums* (2008),
elle dresse encore le portrait de personnes de la

communauté antillaise, communauté qui se sent comme un corps étranger dans sa propre nation (en métropole), un corps noir rejeté par l'homme blanc. Pourtant, si le contexte de ces deux films est éminemment social, les histoires que Claire Denis racontent sont simplement universelles, hors de tout schéma racial (histoire d'amitié entre deux hommes ou relation entre un père et sa fille par exemple). «[Claire Denis] filme d'abord les êtres, non leur couleur de peau ou leur origine. Ce devrait être la règle et non l'exception. Nous vivons dans une société multiple, on devrait pouvoir retrouver l'évidence d'un tel regard dans notre cinéma.»¹⁴

Au final, à travers ses films se rapportant à l'héritage de la colonisation française, Claire Denis ironise sur les idéaux de la République, en premier lieu ceux de l'égalité et de la liberté, illustrant par là même la citation de Coluche: «Les hommes naissent libres et égaux, mais certains sont plus égaux que d'autres.» Par ailleurs, la cinéaste dénonce l'hypocrisie, dans la société française, sous-jacente à la volonté d'assimilation de toutes les composantes culturelles au détriment des particularités individuelles¹⁵. Une identité «une et indivisible» semble insensée face aux discriminations qu'elle implique. Claire Denis, la Française «fille de l'Afrique» y répond avec un discours sans concession, regardant l'homme pour ce qu'il est: un humain, quel qu'il soit, quoi qu'il fasse et d'où qu'il vienne, avec ses forces et ses faiblesses universelles.

1 Chris DARKE, 2000.

2 Tify GAILLAC et Jean-Yves MORGUE «Le chocolat est servi, bwana!» in Cinéma, «Entretien avec Isabelle Huppert».

3 *ibidem*.

4 *ibidem*.

5 Aucun n'était né dans les colonies et le père de Claire Denis a ouvertement soutenu les indépendances africaines.

6 Chris DARKE, 2000.

7 «Entretien avec Isabelle Huppert», sur www.parvis.net.

8 Norbert CREUTZ, 2010.

9 Claire Denis a passé une partie de son enfance à Djibouti avant l'Indépendance, mais n'avait jamais vu de légionnaires avant de réaliser *Beau travail*.

10 Susan HAYWARD, 2001, pp. 159-165.

11 Martine BEUGNET et Jane SILLARS, 2001, pp. 166-173.

12 Jean-Marc LALANNE et Jérôme LARCHER, 2000, pp. 50-53.

13 Jacques MANDELBAUM, 2009.

14 *ibidem*.

15 Chez Claire Denis, cette volonté d'assimilation de deux corps étrangers est également perceptible hors du contexte colonial, en particulier dans *L'intrus* (2004), quand le corps du personnage interprété par Michel Subor rejette le cœur implanté.



Trouble Every Day, 2001

Trouble Every Day, un cinéma de la chair

Film sur le désir dans tout ce qu'il a de plus charnel et destructeur, Trouble Every Day met en exergue un cinéma des sens, de la chair et de la tactilité, grâce à une écriture plastique à la fois sensuelle et violente.

Pour C.

«Quand j'ai le visage injecté de sang, il devient rouge et obscène. Il trahit en même temps, par des réflexes morbides, l'érection sanglante et une soif exigeante d'impudeur et de débauche criminelle»
Georges Bataille, *L'anus solaire*, 1927.

«Baisers ardents, coups de dents, cela rime, et celui qui aime vraiment de tout son cœur peut aisément confondre l'un avec l'autre»
Heinrich Von Kleist, *Penthesilée*, 1808.

par **Astrid Maury**

LE DÉSIR, TOPOS DANS LE CINÉMA DE CLAIRE DENIS, INNERVE JUSQU'À LA COMPOSITION DÉCADRÉE DES PLANS. Il s'immisce dans le rythme des films et les caresses des travellings. Il contamine jusqu'à la plastique des plans, jusqu'aux images, infusées de sensualité et chargées d'une tension érotique, faisant des corps un enjeu esthétique. Que le désir soit exprimé ou refoulé par les personnages, par la stase ou le mouvement des corps, dans la manière de cadrer et de filmer dans une absolue proximité, les films de Claire Denis abordent le désir dans tous ses aspects, émotionnels, sexuels et transgressifs.

La cinéaste poussera au paroxysme son cinéma de la chair désirante avec *Trouble Every Day* (2001),

premier de ses films à représenter la physicalité des rapports charnels et où les pulsions de la chair se mêlent à l'anthropophagie. Morsures. Coïts cannibales. Personnages tenaillés par d'irrépressibles pulsions sexuelles. À l'instar de Coré, la femme du Docteur Léo Sémeneau qui s'offre sexuellement à des inconnus qu'elle dévore, mais aussi de Shane Brown, un chercheur américain en lune de miel à Paris, aussi tourmenté par des pulsions cannibales et qui cherche à rencontrer Sémeneau pour trouver un remède à son mal.

Si, dans *Vendredi soir* (2002), autre film qui explore les relations charnelles, la circulation du désir entre Laure, engagée dans une relation amoureuse, et Jean, l'inconnu qu'elle a pris en auto-stop, est l'expérience solaire d'une complétude charnelle, dans *Trouble Every Day* celle-ci prend la forme d'une chasse prédatrice. À travers le mal incurable qui relie Coré (sublime Béatrice Dalle en amazone animale et tragique) et Shane (troublant Vincent Gallo en prédateur tourmenté), Claire Denis thématise les pulsions obscures et insatiables du désir, où le sujet désirant est prisonnier de ses pulsions de mort, de son désir dévorant d'incorporer fantasmatiquement l'Autre, et par là même de littéralement le dévorer¹. Dans *Trouble Every Day*, si Claire Denis puise dans l'imaginaire des films gores et



de vampire, elle transgresse le genre pour un cinéma plastique de la sensation, affranchi des codes conventionnels de la narration.

Le désir comme pulsion de mort

Dès l'ouverture de *Trouble Every Day*, la cinéaste expose les ramifications inconscientes du désir, liant Eros à Thanatos. Le baiser inaugural du couple anonyme surpris à travers la vitre de la voiture, où la femme semble avalée dans l'obscurité de la nuit alors que l'homme caresse sa gorge, annonce déjà la voracité du désir et l'appel à la morsure. Les séquences des dix premières minutes, qui mettent en scène plusieurs couples, dévoilent les profondeurs obscures du désir et leur violence. Espaces hétérogènes reliés par la bande sonore des *Tindersticks* et par un montage fait d'insistants fondus au noir ou de brusques montages cut: la voiture dans laquelle le couple s'embrasse; l'aire d'autoroute, le terrain de chasse sexuelle de Coré, où Léo retrouve sa femme mâchant la chair de sa proie; l'avion dans lequel Shane porte un toast à sa jeune épouse, quand bien même il est obsédé par l'image de celle-ci baignant dans son sang [FIG 1 | FIG 2].

La musique tout en circularité mélancolique et romantique des *Tindersticks* renforce la sensualité des plans. Le travail somptueux sur la photographie d'Agnès Godard plonge le spectateur dans une atmosphère d'une inquiétante étrangeté. Les lumières violacées du lever du jour confèrent un éclat gothique au décor de Paris et à l'autoroute. Les jaunes crépusculaires qui baignent les quais de la Seine transforment la surface scintillante de l'eau en un espace mystérieux comme un flot de sang noir, et la parcelle

herbeuse de l'autoroute, où le routier a été étreint et dévoré à mort, en savane suintant l'animalité et le sang. Les teintes bleutées, inondant la carlingue de l'avion, distillent un soupçon d'inquiétude palpable. La représentation romantique du bonheur véhiculée par le cadrage, où le couple de jeunes mariés apparaît comme une icône à travers le hublot [FIG 3], est rapidement déconstruite. Ainsi éclairé, l'espace confiné de l'avion, loin d'être le refuge protecteur de leur lune de miel, se charge d'une sourde menace, renforcée par ce plan glaçant qui montre les corps inertes des passagers endormis.

La couleur rouge, renvoyant au sang, au désir et à la mort, est aussi thématifiée au début du film, dans la scène de drague-prédation sur l'autoroute (le camion rouge et le pull carmin du routier, victime désignée). La bâche rouge du camion envahit l'écran, comme une coulée de sang, et annonce la mise à mort barbare, dont Claire Denis élude la représentation par un montage elliptique. L'homme descend du véhicule, happé littéralement par le regard intense et médusant de Coré, filmée en gros plan. La première apparition de Coré à l'écran, postée au bord de la route à l'aube, peut donner à penser qu'elle est une prostituée. Lorsque Coré retournera sur l'autoroute en quête d'une nouvelle proie, un plan large la montre ouvrant son imperméable, telle une femme-vampire qui déploierait ses ailes de chauve-souris [FIG 4]. Le point d'orgue de la première manifestation des troubles de Shane sera atteint dans la séquence de l'avion avec les plans subjectifs des visions hallucinatoires de Shane. Perturbé par la violence de ses pulsions, il se réfugie dans les toilettes et s' imagine sa jeune épouse, à qui il vient d'exprimer le bonheur

d'être à ses côtés, baignant dans son sang. Montage cut et inserts troublants d'une main imbibée de sang caressant un dos ensanglanté [fig 1], du visage radieux et maculé de sang de June [fig 2], et de son corps baigné dans une matière rouge. Plans d'autant plus perturbants que, loin d'exprimer l'effroi, la jeune mariée semble heureuse et apaisée, comme si les connotations négatives du sang liées à la souffrance et à la mort, s'étaient muées en force vitale et source d'apaisement.

Le désir dans *Trouble Every Day* est dépeint comme un appel viscéral et morbide de la chair. L'amour véritable, frappé d'interdit charnel, s'oppose aux pulsions sexuelles et prend une connotation tragique. Le Docteur Léo Sémeneau aime profondément sa femme, mais doit repousser ses étreintes et l'enfermer dans sa chambre pour la protéger de ses pulsions cannibales. Il nettoie tendrement à l'éponge la bouche et le corps de Coré, souillés de sang [FIG 5] comme pour faire disparaître à travers ses douces caresses toute trace de désir impur. Shane est amoureux de June, mais il est conscient que le désir pour sa femme suscite en lui des pulsions criminelles. Le plan aquatique et sensuel du corps de June, avec son pubis immergé dans les eaux laiteuses et troubles de la baignoire, réveille l'ambivalence de ses pulsions [FIG 6]. «Est-ce que je t'ai fait peur?» dit-il à June dans la salle de bain, lorsque celle-ci ressort sa tête de l'eau, surprise par le visage de son mari, rendu menaçant par le point de vue en contre-plongée. Le spectateur découvrira l'empreinte ecchymosée inquiétante d'un baiser-morsure sur sa

**Le désir est dépeint
comme un appel viscéral
et morbide de la chair.**

pâle épaule. Pour la protéger de ses pulsions cannibales, Shane ne peut aller jusqu'au bout du rapport sexuel. Il s'interrompt brutalement et se réfugie dans la salle de bain, se masturbant face au miroir. La cinéaste filme de dos les soubresauts frénétiques de son corps, jusqu'à l'expulsion du flot spermatique. Comme si l'appel viscéral à la jouissance renvoyait à une forme d'effroi.

L'appel viscéral de la chair

Le désir fonctionne dans *Trouble Every Day* comme une puissance magnétique, aimantant les corps envers et contre tout. Puissance qui pousse les personnages à transgresser les interdits et les obstacles, à trouver des stratégies pour attiser le désir et l'assouvir². L'attraction magnétique entre Coré et le jeune voisin, qui a pénétré par effraction dans la maison, est renforcée par la présence des planches clouées, qui barrent l'entrée de la chambre et qui provoquent une excitation supplémentaire appelant la violence. Un appel à arracher à mains nues les planches, à faire fi sauvagement des obstacles barrant l'accès à la physicalité du désir. L'animalité érotique du désir est renforcée par la façon de filmer le corps et les jeux de regard³ à travers les interstices des planches [FIG 7 | FIG. 8]. Quant à Shane, guidé par la puissance animale de son désir, il sait d'instinct où aller (les sous-sols de l'hôtel) pour mordre la chair de la femme de chambre, en laquelle s'est cristallisée sa pulsion dévorante.

La caméra de Claire Denis, puissamment chevillée aux profondeurs de l'inconscient, capte la puissance et la montée du désir. Tout à la fois regard charnel et présence invisible prédatrice, elle scrute et érotise

des fragments de corps (jambe, nuque, dos, bras, mains) [FIG 9 | FIG. 10]. Elle découpe en gros plans et plans rapprochés le corps de la femme de chambre, Christelle, filmée de dos, qui déambule dans les couloirs de l'hôtel, où réside le couple d'Américains. Ces séquences, où la caméra suit la jeune femme dans les couloirs confinés et les souterrains de l'hôtel, débordent de sensualité. Appuyées par les mélopées lancinantes des *Tindersticks* et le grincement du chariot, elles se chargent d'une tension érotique et inquiète⁴. Les plans décadrés et fragmentés de son corps font fantasmatiquement chair avec le désir vampirique de Shane. Ceux-ci sont un contrepoint mental à son désir de dévoration induit par le montage parallèle. Filmé en gros plans, Shane, le regard tendu, semble ainsi ressentir à distance depuis sa chambre le souffle de Christelle, ses allées et venues dans les couloirs, comme une bête aux aguets flairant sa proie.

Le regard parfois voyeur de la caméra, qui observe derrière une pile de linge la jeune femme se déshabiller dans les sous-sols de l'hôtel [FIG 11], fait tout à la fois écho au fantasme du spectateur et au désir de Shane. Un plan ultérieur dans la chambre d'hôtel montre Shane sur le ventre se masturbant, comme pris entre les feux morbides de sa pulsion sexuelle et le désir nimbé d'amour pour sa femme. En fond sonore, le bruitage de l'eau, émanant de la salle de bain, où sa femme prend un bain.

Les déplacements de la caméra dans les couloirs traduisent ainsi la circulation du désir et la fascination de Shane pour le corps de Christelle, fétichisé par les cadrages. C'est après avoir étranglé Coré, après avoir commis la transgression du crime, qu'il



5



6



7



8

pourra partir en chasse. Comme guidé par un instinct animal, il s'enfonce dans les sous-sols de l'hôtel pour assouvir ses pulsions vampiriques. La caméra semble avaler, voire dévorer avec frénésie l'espace, métaphore de l'espace pulsionnel du personnage. Le montage elliptique nerveux condense la puissance animale du désir, sans qu'il soit besoin de faire intervenir un alibi scénaristique pour justifier la présence de Shane dans les souterrains de l'hôtel. La pulsion sexuelle s'affirme avant tout comme une pulsion viscérale de mort. C'est vers le sexe de sa victime qu'il se penche et enfonce brutalement ses dents. Séquence crue à la limite de l'insoutenable (comme celle de Coré arrachant des lambeaux de chair du corps du jeune garçon), les suffocations et les râles de la victime traduisent la cruauté du désir et l'ambivalence de la jouissance, cette «petite mort».

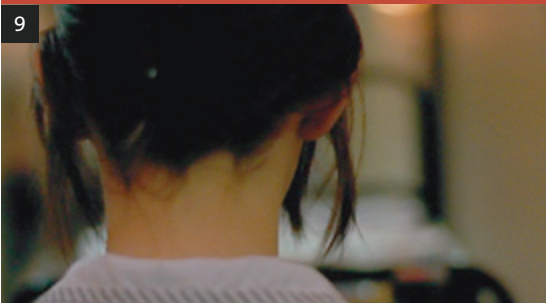
L'expérience sensorielle du cinéma de la chair

L'esthétique du cinéma denisien doit beaucoup au somptueux travail sur la lumière et les cadrages de sa formidable directrice de la photographie Agnès Godard. Le cinéma de Claire Denis est d'abord un cinéma plastique, au détriment d'un cinéma narratif. Un cinéma qui développe une poétique subjective de la sensation, ou, pour reprendre la terminologie employée à son propos par Martine Beugnet dans son ouvrage *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*⁵, un «cinéma des sens». Un cinéma qui donne ainsi à éprouver au spectateur la tactilité des images produite par «la chair des plans» à travers la texture des corps et des objets, et les correspondances tissées dans le montage entre les sens de la vue, de l'ouïe et du toucher. À l'instar de

ces plans de fragments de corps, de mains qui saisissent ou caressent, de regards [FIG 1 | 5 | 7 | 8 | 9 | 10 | 12], dont Martine Beugnet souligne les effets «défamiliarisants» pour le spectateur, à travers le choix des angles de vue, de l'échelle ou des cadrages. Ainsi que le souligne Pascal Bonitzer dans un article des *Cahiers du cinéma*⁶, le décadrage «qui consiste à vider le centre de l'image plutôt qu'à le remplir, dans le but d'évoquer plutôt que de montrer», participe à conférer du mystère aux corps et aux choses, à accentuer leur matérialité. Les figures décentrées et entourées de vide, comme le corps morcelé par le cadre de la femme de chambre, tendent à donner le sentiment d'une menace prête à surgir hors-cadre. Du corps envisagé comme une proie possible.

Ce cinéma des sens appelle le spectateur à «une visualité haptique», concept développé pour la peinture par Gilles Deleuze⁷ et repris pour le cinéma par Laura U. Marks dans son essai *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Sense*. Ce terme désigne la manière dont un film peut exacerber une forme sensuelle de tactilité, un sentiment de «toucher un film avec les yeux».

Dans les plans des visions hallucinées de Shane, où la caméra panote avec sensualité sur les fragments ensanglantés du corps touché par une main [FIG 1], la cinéaste joue avec la texture quasi organique des drapés du tissu imprégnés de sang et avec la matière liquide des coulées de sang sur la peau. L'oscillation de la caméra sur le corps, saisi dans sa matérialité, dans sa chair vive, confère à ce mouvement ondulatoire du regard une sensation de désorientation et d'aliénation. La proximité induite par le gros plan assimile la caméra à une bouche dévorante. Le sang



est aussi traité dans sa picturalité haptique dans le plan gore de Coré déambulant avec grâce et terreur devant une chaise et un mur peint d'arches de sang et d'une croix, fresque murale à l'hémoglobine qui rend perceptible le passage des doigts sur le mur et l'odeur du sang [voir photo p. 16].

Dans ce mode esthétique, la visualité haptique renforce la matérialité du film, instituant un contact matériel entre le percevant (caméra/substitut du regard du spectateur) et l'objet représenté. «Elle conduit le spectateur à contempler l'image en elle-même au lieu d'être totalement absorbé dans le récit narratif. Elle assigne de plus une dimension érotique car indépendamment de leur contenu, les images haptiques sont érotiques dans le sens où elles construisent une relation intersubjective entre le spectateur et l'image. Le spectateur est amené à combler les vides dans l'image, à s'engager auprès des traces laissées par l'image»⁸.

La séquence de l'arrivée du couple américain dans la chambre d'hôtel, où Christelle refait le lit pendant que celui-ci s'étirent à même le matelas, est érotisée par la bande-son et le découpage en gros plans des visages de Shane (le regard perçant) et de la femme de chambre (le regard embarrassé). Par le montage, la cinéaste produit cette sensation de correspondance haptique des sens, en l'occurrence ici de la vue et du toucher. Les bruissements du tissu provoqués par la main de Christelle lissant le drap du lit sont la métonymie du désir de Shane de caresser sa peau. Lorsque la femme de chambre, profitant de l'absence du couple, investira leur espace privé, en s'allongeant sur leur lit pour fumer une cigarette, elle ne refera pas le lit, laissant derrière elle l'empreinte encore

chaude de son corps. Découvrant la forme en creux dans le couvre-lit, Shane, comme un animal à l'affût de sa proie, hume et caresse la trace du corps absent, nous donnant à ressentir la présence tactile de l'obscur objet de son désir [FIG 12]. Le désir est ici incarné dans une surface multi-sensorielle faisant se croiser la vue et le toucher.

L'écriture plastique de Claire Denis se pose en véritable cinéma de la chair et investit avec poésie et force le champ du sensoriel. Son appréhension des corps et du réel passe par l'exploration tactile et vibrante d'un territoire de la chair désirante, affleurant une certaine forme d'abstraction. La caméra découpe les corps, les lieux, les objets avec une tension toute chargée d'érotisme. Une exploration haptique pour le spectateur des dimensions multi-sensorielles du réel à travers un remarquable travail sur le plan. Un plan qui n'est plus «l'unité narrative et plastique avec laquelle se construisent les séquences qui composent l'ensemble du film. Du plan bloc on passe au plan touche, au plan trait, signe visuel dont seul l'assemblage à d'autres signes suscitera une recomposition mentale, productrice d'émotion et de sens»⁹. Néanmoins, la démarche plastique de Claire Denis ne relève pas au sens strict du cinéma expérimental. Même si son approche se défie d'un cinéma centré sur le scénario et privilégie l'exaltation sensorielle et impressionniste produite par une couleur, un reflet de lumière, une texture, un mouvement, un son, un rythme. La cinéaste ne réduit pas pour autant les corps à des objets inanimés et des éléments graphiques parmi d'autres, mais cherche à incarner l'humanité et la sensualité qui les imprègnent, les pulsions violentes et les désirs qui les traversent. À travers ce cinéma des sens, le spectateur

se voit renvoyé à la matérialité même du cinéma, à son étrange pouvoir d'incarnation et de représentation sensible du réel, ainsi appelé à traquer sous la pellicule – la peau matérielle des photogrammes – et sous l'écran-peau de la salle de cinéma, la chair vibrante des images.

- 1 «Moi, je parle du désir de manger l'autre, de la dévoration dont il est question dans les romans, de ces moments de trouble dans la passion amoureuse où se révèle une force brute (et non brutale) qu'on appelle la libido». Claire Denis à propos de *Trouble Every Day*.
- 2 Bien qu'enfermée à clé dans sa chambre, Coré réussit à s'en échapper, dissimulant une scie électrique sous son lit.
- 3 Dans une ultime provocation, Coré retrousse sa robe blanche et laisse entrevoir au jeune garçon son pubis, objet de sa convoitise.
- 4 Elles ne sont pas sans rappeler les plans de couloirs dans le film *Shining* de Stanley Kubrick.
- 5 Martine BEUGNET, 2007.
- 6 Pascal BONITZER, «Décadrement», *Les cahiers du cinéma*, n° 284, 1978.
- 7 Gilles DELEUZE, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Éditions Le Seuil, 1989.
- 8 Valérie POZNER, 2004.
- 9 Citation extraite d'un article de Jean-Michel Frodon sur *Trouble Every Day* paru dans le journal *Le Monde* du 11 juillet 2001.



Trouble Every Day, 2001

Regards de femmes et corps d'hommes

A contrario du cinéma dominant qui donne aux personnages masculins le monopole du regard, le cinéma de Claire Denis offre aux femmes le pouvoir et la fonction d'observatrices, réduisant les hommes et leurs corps à de simples objets désirés, convoités, érotisés¹.

par **Sarah Maes**

Les regards dans le cinéma dominant

L'ARTICLE FONDATEUR DE LAURA MULVEY, *VISUAL PLEASURE AND NARRATIVE CINEMA* (1975), EXPLIQUE que trois types de regards sont généralement associés au cinéma classique hollywoodien: celui de la caméra qui enregistre les événements filmiques, celui du public qui regarde le film, et celui que se portent les personnages à l'écran. Dans le cinéma dominant, les hommes ont tendance à monopoliser ce regard entre les personnages. En effet, les mécanismes du plaisir visuel au cinéma, tels que le voyeurisme et le fétichisme, travaillés à l'aune de théories psychanalytiques, contraignent souvent les femmes à l'état d'objets regardés, mis en spectacle pour la satisfaction du désir de personnages d'hommes, auxquels s'identifient les spectateurs.

Depuis cette réflexion amplement revue, critiquée mais toujours citée comme une référence incontournable, le regard est reconnu comme un élément central de la construction des rapports entre le genre masculin et le genre féminin dans les films de fiction. Théoriciens et théoriciennes se sont demandés si le monopole du regard appartenait aux personnages d'hommes, comme tente de le démontrer la théorie de Mulvey, ou

si les femmes pouvaient en être également porteuses. Plusieurs textes théoriques, héritiers de la pensée de Mulvey, expliquent que les conséquences d'un regard et d'un désir féminins explicites peuvent être dévastatrices. Les personnages féminins qui s'accaparent le pouvoir de regarder sont souvent punies et meurent à l'issue du film (*Fatal Attraction*, Adrian Lyne, 1987) car le personnage masculin ne parvient pas à assumer la position d'objet érotique (*Carmen*, Carlos Saura, 1983)².

Également pamphlet politique, le texte de Mulvey revendique la possibilité de faire des films différemment, des films «alternatifs» dans lesquels les femmes ne seraient pas seulement des objets faits pour être regardés.

Les regards féminins chez Claire Denis

Le rapport au corps de l'autre, perçu majoritairement grâce au regard des personnages, est un enjeu narratif et esthétique fort du cinéma de Claire Denis et c'est surtout la présence particulière des hommes qui frappe le spectateur. En effet, dans la plupart de ses films, la caméra s'intéresse à leurs corps, en mouvement, en danse, en exercice, mis à nu, désirés, beaux ou méprisés. Les corps des personnages de femmes sont moins présents à l'écran. Elles ont surtout des rôles d'observatrices, silencieuses et curieuses, et sont des spectatrices passives



qui regardent se dérouler le récit et qui semblent n'avoir que très peu de poids dans le processus narratif.

Il est légitime d'interroger la faculté du cinéma de Claire Denis à répondre à la revendication de «cinéma alternatif» souhaitée par Mulvey. En inversant les rôles, en donnant le pouvoir du regard à des femmes qui observent des hommes, les films de Claire Denis participent-ils à la construction d'une forme de cinéma alternatif?

L'ensemble de la filmographie de Claire Denis travaille les questions de désir, de regard, de mise en

scène des corps. Néanmoins, trois objets cinématographiques semblent être les plus féconds pour cette analyse du fait que le déséquilibre entre hommes et femmes y est très marqué et que la différence entre les deux univers y est particulièrement visible: *Chocolat* (1988), *J'ai pas sommeil* (1994) et *Beau travail* (1999).

Au début de *Chocolat*, premier film de la réalisatrice, France, jeune blonde d'une trentaine d'années, revient au Cameroun où elle a grandi avant l'Indépendance. Après une dizaine de minutes, le film

Beau travail, 1999

▼ *Chocolat*

nous fait partager ses souvenirs d'enfant, à la fin des années 1950. Elle se rappelle les paysages déserts de la région reculée où elle vivait, une petite subdivision de l'administration française, Mindif. Peu de routes y sont goudronnées et le courrier n'y arrive que deux fois par mois. Le père, Marc Dalens, un administrateur colonial fasciné par l'Afrique, est souvent absent, occupé à ses tournées d'inspection. La mère, Aimée, qui lutte contre l'ennui en s'affairant dans la maison et le jardin, désire secrètement le boy taciturne de la maison. Nommé Protée, il est le premier objet de contemplation du film: son charisme appelle la fascination et le désir (dans des formes variables) des autres personnages, qu'il s'agisse de France ou bien sûr d'Aimée. Cette dernière a évidemment beaucoup

de mal à admettre l'attraction qu'elle ressent pour son boy, alors que tout le monde semble le lui confirmer. «Il est beau ton boy», lui dit une amie lorsque les manœuvres

commencent à réparer la route. Plus tard, lorsqu'elle se repose à l'ombre, on lui lit ce texte: «Moi-même en 1891, après n'avoir vu pendant des mois que des gens de couleur, j'aperçus à nouveau [...] les premiers Européens. Je trouvais la peau blanche antinaturelle à côté de la plénitude savoureuse de la noire». Elle écoute ces propos tout en regardant fixement Protée venu amener une citronnade. Dans une autre séquence, Luc, qu'Aimée observe lorsqu'il mange avec les domestiques, verbalise les désirs frustrés de la jeune femme: «Au fond Aimée, vous aimeriez bien être à ma place, à vous frotter contre Protée. Allez, venez, je vous fais une petite place». Cette fascination,

interdite par des siècles de colonisation française et de théories racistes, ne cesse de s'intensifier au fur et à mesure du film.

Pour ce qu'il en est de *J'ai pas sommeil*, dans la deuxième scène, la caméra emboîte le pas d'une voiture lituanienne qui arrive en ville, alors même que le générique d'ouverture apparaît. La caméra s'approche encore un peu plus de celle qui sera identifiée plus tard comme Daïga grâce à une série de plans de côté, pris depuis l'extérieur de la voiture. La caméra emmène ensuite le spectateur dans l'habitable: nous entrons dans Paris aux côtés de la jeune Lituanienne. Si Daïga est un personnage clé du film, ce n'est pas elle que les nombreux autres personnages vont croiser pendant son séjour à Paris et ce n'est pas forcément en sa présence que les événements importants auront lieu. Néanmoins, Daïga conserve un statut particulier en détenant le privilège d'observer au plus près le personnage masculin au centre de l'histoire, Camille, parfois de manière ostensible, parfois en secret: elle entre dans sa chambre, accède à ses photos, l'observe à travers la fenêtre. De plus, elle est la première personne à reconnaître l'identité du tueur de vieilles dames, qui n'est autre que Camille, grâce à un portrait-robot fait par la police. Cédric Mal, dans un passage de son ouvrage qui définit le rapport entre Daïga et les autres personnages, décrit son statut de «tour de contrôle»: «Dans ce jeu qui lie observateur et observé, Daïga occupe une place de choix, peut-être en fonction de son étrangeté d'ailleurs. Elle est comme la tour de contrôle d'un récit [...]. La place d'un spectateur finalement actif; la même que la nôtre vis-à-vis de la fiction. Elle s'inscrit dans le sillage du tueur, à son contact, dans une proximité que les représentants de l'ordre public n'auront jamais.

«Les femmes africaines symbolisent une chorale grecque silencieuse.»

Mais son guide à elle, c'est la curiosité (qui la pousse, par exemple, à inspecter la chambre du tueur), jamais la volonté d'élucider un crime»³.

De la même manière, le rôle des femmes est également important dans le film *Beau travail*: avant tout spectatrices, elles appartiennent à deux catégories, représentées dès le début du film dans des séquences distinctes. Il y a d'abord les femmes de la nuit, jeunes et libérées, qui dansent en boîte avec les légionnaires – bien qu'évoquant le plaisir, elles ne sont toutefois pas clairement définies comme des prostituées (nombreuses à Djibouti). Puis il y a les femmes dans le train, voilées, en habits traditionnels. Ces deux groupes très différents partagent néanmoins une caractéristique: ce sont des observatrices. Un statut que plusieurs études évoquent, à l'image de Judith Mayne qui l'assimile à celui de témoin dans le passage de son livre consacré à *Beau Travail*⁴. Jonathan Rosenbaum abonde également dans ce sens dans sa critique publiée par le *Chicago Reader*: «Claire Denis a recours aux femmes africaines pour imposer un cadre ironique autour de l'histoire. Du début jusqu'à la fin, elles symbolisent implicitement et discrètement une chorale grecque silencieuse, qu'elles dansent en boîte de nuit, parlent au marché, apparaissent en tant que petites amies de certains légionnaires (dont Galoup), ou servent comme témoins de certaines actions. Elles sont clairement en dehors de l'intrigue, mais elles ne sont en aucun cas absentes, physiquement ou moralement, et leur noble fonction est soulignée par le contraste entre les couleurs vives de leurs vêtements et le vert kaki des uniformes militaires»⁵.

Pascale-Anne Brault, auteure d'un article sur les rapports entre les hommes dans *Beau Travail*,



Chocolat, 1988

confirme elle aussi cette lecture. «Ces femmes sont souvent représentées en tant que spectatrices; au bord des routes et des chemins, parfois en compagnie d'enfants, elles observent silencieusement ces légionnaires en exercice, mais ponctuent aussi quelquefois le spectacle d'un rire ou d'un geste qui en dit long»⁶. Cédric Mal, quant à lui, note que les hommes djiboutiens n'occupent jamais le même plan que les légionnaires. Seules les femmes djiboutiennes ont ce «privilege». Un privilege qui leur permet de remplir leur fonction de spectatrices et celle de contrepoint, l'identité de ces hommes étant construite en opposition à ces femmes qui les regardent.

Ces trois films, à leur manière, donnent aux femmes un statut d'observatrice. Ce statut est central pour comprendre les relations de genre puisque c'est par ce biais que les personnages masculins se construisent: c'est en effet à travers le regard des femmes que nous atteignons et appréhendons les hommes. Des femmes qui deviennent dès lors des guides, parfois silencieux, parfois actifs, mais toujours curieux face aux mystères de la beauté masculine.

Les corps d'hommes

Le corps de ces hommes est évidemment un enjeu essentiel dans la construction de cette idée de beauté.



Chocolat, 1988

De plus, il est central pour comprendre les représentations de genre. Partant du principe que le genre est performatif, Judith Butler dit bien que le corps en est le lieu de mise en œuvre et que de sa stylisation dépend l'effet de genre. Les hommes performent leur masculinité à travers l'utilisation et l'expérience de leur corps: «De tels actes, gestes et accomplissements, au sens le plus général, sont performatifs, par quoi il faut comprendre que l'essence ou l'identité qu'ils sont censés refléter sont des fabrications, élaborées et soutenues par des signes corporels et d'autres moyens discursifs»⁷. L'étude de la masculinité dans les films de Claire Denis ne peut donc se faire qu'en observant de près la mise en scène des corps et plus particulièrement de la nudité qui y tient une place singulière.

Dans *J'ai pas sommeil*, par exemple, la nudité de Camille participe à la construction d'un personnage ambivalent, ambigu et même hybride. Son corps est exposé sous toutes ses coutures. Il est fétichisé, découpé, réifié, comme dans cette scène où Daïga entre dans sa chambre et découvre des photos de lui nu. Ainsi cette représentation de Camille, très érotique, ne correspond en rien à l'image du tueur que pourtant il est: dans la première partie du film, lorsque le spectateur ne sait pas encore qui est le meurtrier des

vieilles dames, Camille vêtu en drag-queen interprète une chanson dans un club gay. Ses pas, les mouvements de ses mains, son attitude, son interprétation éthérée de cette chanson de Jean-Louis Murat, «Le lien défait» – évoquant, selon Judith Mayne, la fragilité des rapports humains et des désirs⁸ –, tout dans sa performance évoque la fragilité, la pureté et la délicatesse, c'est-à-dire une façon d'être et d'agir à l'opposé de l'image que l'on peut se faire d'un meurtrier. À la fin de la chanson, nous découvrons néanmoins les épaules musclées et solides de Camille, appuyé contre le mur, de dos. Selon Janet Bergstrom, cette scène révèle une personnalité qui mélange des signes de féminité et de masculinité⁹. Claire Denis dit au sujet de ce passage: «C'est une scène où un homme s'offre aux regards, il faut que ce geste soit senti. Je pensais qu'il fallait aussi qu'il y ait un peu de danger, qu'on sente que dans l'offrande du corps, il y a la possibilité des coups»¹⁰.

La danse décrite ici participe à la construction d'un personnage opaque et hybride, qui échappe à une définition univoque et catégorique, oscillant entre les genres masculin et féminin. Camille est d'ailleurs un nom épïcène, comme le fait remarquer un policier quand ils l'arrêtent à la fin du film: «Camille, c'est un nom de fille, ça».

Parmi les trois films étudiés ici, c'est *Beau travail* qui érotise le plus le corps masculin mis principalement en avant au travers de sa beauté plastique. La caméra suit au plus près les légionnaires, souvent filmés nus ou peu habillés, dans toutes leurs activités quotidiennes: entraînements, cuisine, repas, repasage, étendage du linge, pêche, baignade, etc. Leur beauté correspond aux caractéristiques des canons

esthétiques dominants actuels: une peau bronzée, le muscle tendu, la peau imberbe. Le corps masculin est ainsi véritablement au centre de ce film qui construit une beauté masculine fétichisée et explicitement érotique. En effet, il y a peu de dialogues et on ne sait quasiment rien du parcours de ces hommes, à l'exception de celui de Galoup. Pour les spectateurs et spectatrices, les légionnaires qui n'existent que par leur corps, acquièrent dès lors quasiment le statut d'hommes objets. Une telle mise en scène de la beauté des corps masculins contribue également à mettre en avant le potentiel exhibitionniste et spectaculaire d'un modèle masculin. En effet, les hommes de *Beau travail* se doivent de correspondre avant tout au modèle d'une masculinité collective, solidaire, idéale, cohérente et débarrassée de toute idée d'«anormalité». En cela, le tabou de l'homosexualité est tel que la moindre menace de s'en approcher, la moindre mise en danger de l'hétérosexualité, doit être éliminée. Il est d'ailleurs intéressant de lire, dans un entretien avec la réalisatrice sur la genèse du projet, que les dirigeants de la Légion étrangère en poste à Djibouti ont refusé d'aider la réalisatrice pour le tournage, car ils pensaient qu'elle tournait un film pornographique homosexuel¹¹.

Un corps nu peut être aussi un corps humilié. Dans *Chocolat*, Protée est en effet soumis au regard d'Aimée et ne peut que le subir en silence, sans pouvoir agir. Cette impuissance prend tout son sens dans une courte séquence dans laquelle le domestique prend une douche, à l'extérieur de la maison. L'organisation de l'espace dans la maison et aux alentours est clairement marquée par une limite entre le domaine des domestiques noirs et celui des maîtres blancs. Les

Africains mangent, vivent dans des espaces publics constamment exposés à la vue de tous, tandis que le lieu de vie de la famille Dalens est protégé des regards¹². C'est explicite dans cette scène où Protée, après avoir préparé la douche d'Aimée qui se lave dans un lieu fermé, à l'abri des regards, est en train de se doucher à l'extérieur, comme offert aux yeux de tous. Lorsqu'Aimée et France s'approchent de la maison, Protée ne s'en rend pas compte. Son corps musclé recouvert de savon qui, selon Beugnet, est filmé d'une manière particulièrement réifiante¹³, France est la première à le voir: elle s'arrête sur son chemin, tandis que sa maman la tire par la main pour qu'elle avance. Lorsqu'alors elles échangent des mots inaudibles en s'éloignant, Protée remarque leur présence, recule puis s'immobilise, accablé par un sentiment de tristesse et de rage: il pleure de colère, tape de son coude le mur qui se trouve derrière lui. Étant incapable de rendre ce regard voyeur, cette objectification s'accompagne d'un immense sentiment de honte et de frustration.

Dans cette séquence est cristallisé l'ensemble des relations qui lient les deux personnages: désirs, frustrations, mais surtout rapports de domination. Dans ce cadre, la nudité peut être synonyme d'une masculinité désirée mais aussi, et surtout, humiliée et dominée.

Dans ces trois films, les femmes sont observatrices et les hommes observés. Face aux mécanismes voyeuristes et fétichistes à l'œuvre lorsque les femmes regardent, la plupart des personnages

«Beau travail érotise le corps masculin mis en avant au travers de sa beauté plastique.»

d'hommes montrent des signes d'une masculinité en crise. Ils contrôlent peu le déroulement de l'histoire, éprouvent parfois un désir ambigu pour des personnages du même sexe, sont soumis sans avoir le choix au regard des femmes, ou héritent de caractéristiques féminines. En dépit de ce dernier

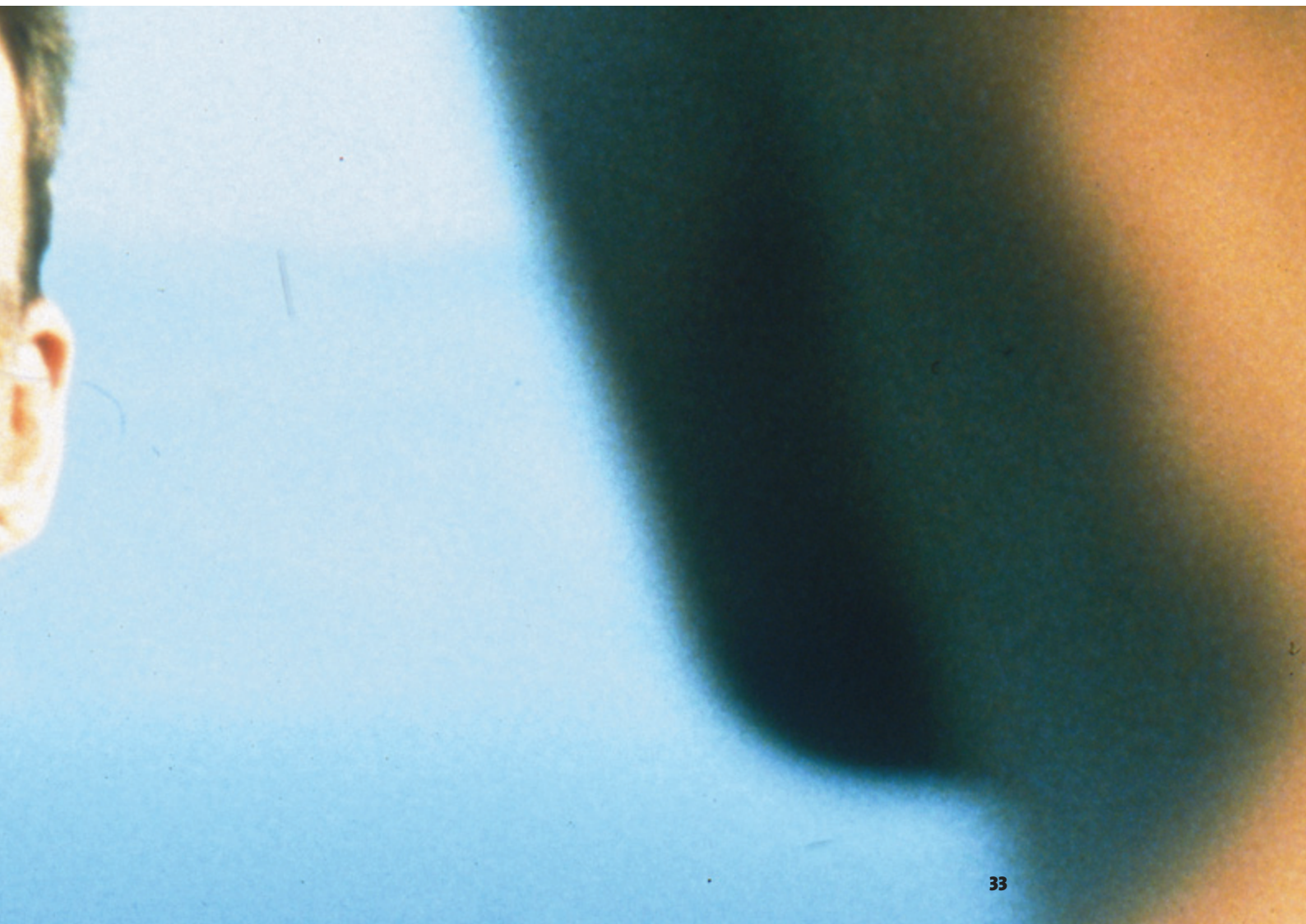
point, la différence entre l'univers des hommes et l'univers des femmes reste toujours très marquée. Et c'est souvent un élément de décor qui sert de signe de démarcation, qu'il s'agisse d'un étage ou d'un bar (*S'en fout le mort*), d'une fenêtre ou d'une porte (*Chocolat* et *J'ai pas sommeil*). Dans la dernière scène de



Beau travail, 1999

Chocolat, par exemple, alors que France attend son avion à l'aéroport, elle observe à travers des stores métalliques les bagagistes (l'un d'eux est joué par Isaach de Bankolé, soit Protée) qui s'activent sur le tarmac. Une nouvelle fois, un élément de mise en scène sépare les hommes de la femme observatrice,

accentuant ainsi l'impression de voyeurisme. Mais il peut s'agir également d'une différence sociale, culturelle ou symbolique, qui sépare les deux univers. Les trois films proposent en effet des relations entre hommes et femmes qui sont rendues difficiles par ces différences très marquées.



Il est vrai que les hommes n'ont aucun pouvoir de faire fi des différences, de s'approcher de celles qu'ils désirent ou de simplement rompre la barrière. Cependant, les femmes, même si elles sont maîtresses du regard, n'ont pas davantage de marge de manœuvre pour aller vers l'objet de leur désir ou de leur curiosité. Ces films confinent les personnages, qu'ils soient hommes ou femmes, dans des systèmes sclérosés et contraignants qui entraînent une impuissance à agir.

En définitive, le cinéma de Claire Denis propose une alternative aux rapports de genre existants au sein des films du cinéma dominant. D'une part, les hommes dans ses films ne correspondent pas aux canons masculins hégémoniques, aux héros typiques qui dominent l'espace narratif. D'autre part, la manière dont sont construits les rapports de genre est aussi particulière en ce qu'ils dépendent de la perception de personnages féminins. Ce sont elles qui maîtrisent le regard et qui servent d'intermédiaire au regard du spectateur. C'est ce qu'elles voient qui influence la représentation de la masculinité en jeu dans le film. Si l'on en revient à Laura Mulvey, ces films s'inscriraient donc bien dans un type de cinéma alternatif proposant une subjectivité différente, qui ne serait pas autant marquée comme universellement masculine.

- 1 Sarah MAES, *Regards de femmes et corps d'hommes chez Claire Denis. Une construction de la masculinité en contrepoint du cinéma dominant*, Mémoire de Master en histoire et esthétique du cinéma, UNIL, Janvier 2013, dirigé par Charles-Antoine Courcoux, non publié.
- 2 Eva Maria JACOBSSON, mai 1999.
- 3 Cédric MAL, 2007 pp. 192-193.
- 4 Judith MAYNE, 2005, p. 96.
- 5 Jonathan ROSENBAUM, 2000.
- 6 Pascale-Anne BRAULT, 2004, p. 293.
- 7 Judith BUTLER, 2005, p. 259.
- 8 Judith MAYNE, 2005, p. 83.
- 9 Janet BERGSTROM, 2003, p. 79.
- 10 Martine BEUGNET, 2000, pp. 251-252.
- 11 Jean-Michel FRODON, 2000.
- 12 Hilary NERONI, 2003.
- 13 Martine BEUGNET, 2004, p. 63.



Beau travail, 1999



Le réalisateur est une réalisatrice. Et alors?

Claire Denis est cinéaste. Claire Denis est une femme. Claire Denis filme (très bien) les hommes, les corps des hommes. Partant de ces constatations, l'analyse de la notion sensible et complexe de «film de femmes» permettra de se questionner sur l'existence ou non d'un cinéma spécifiquement féminin en s'arrêtant tout particulièrement sur l'œuvre de cette cinéaste.

par **Yaël Elster**

SELON FRANÇOISE AUDÉ, LA CATÉGORIE CINÉMATOGRAPHIQUE «FILM DE FEMMES» N'EXISTE PAS: «La diversité de leurs propos et de leurs postures individuelles voue à l'échec toute tentative de regroupement des réalisatrices et de leurs films dans un ensemble, genre, école, courant ou mouvement.»¹ Il n'en reste pas moins que les films réalisés par des femmes, eux, existent même s'ils restent minoritaires. Peut-on y reconnaître un regard sur le monde spécifiquement féminin? Quelles relations les réalisatrices tissent-elles avec les luttes féministes? Enfin, quelles sont les réalités économiques et sociales qui sous-tendent la production de films réalisés par des femmes?²

L'absente

Avant les années 1960, si vous cherchiez la femme au cinéma, vous la trouviez sur l'écran, rarement derrière la caméra. Les personnages de femme fatale ou d'épouse modèle servent de faire-valoir aux héros, au centre de l'intrigue, et satisfont les regards masculins des réalisateurs et des spectateurs. Pour l'anecdote, dans les années 1950, à l'école Vaugirard, où l'on enseignait le métier d'opérateur, un professeur avertissait ses élèves que les femmes à la caméra rencontrent un gros problème: quand elles ont leurs règles, elles ne voient plus les couleurs de la même façon³. Est-ce là le fameux regard féminin sur le monde? (sic)

Bien entendu, en France, des films réalisés par des femmes sont tournés depuis l'invention du cinéma. Alice Guy Blaché a réalisé un des premiers



Chocolat, 1988

courts-métrages de l'histoire, *La fée aux choux* en 1896. Cette ancienne secrétaire de Léon Gaumont aurait tourné plus de sept cents films. Germaine Dulac, avant-gardiste et théoricienne du cinéma, débute sa carrière en 1915 avec *Les sœurs ennemies*. Musidora, de son vrai nom Jeanne Roques, réalise plusieurs films entre 1918 et 1922. Jacqueline Audry reprend le flambeau du cinéma féminin en France en 1943 avec une adaptation des *Malheurs de Sophie* et décline dans chacune de ses œuvres suivantes une réflexion sur l'identité féminine⁴. De plus, les femmes ne sont pas absentes des autres métiers du cinéma. Elles sont scriptes, costumières, maquilleuses ou assistantes de production. Par contre, rarement elles occupent des postes à profil technique comme le son, la prise

de vues ou l'éclairage. Cependant une tradition spécifique à la France fait qu'on les retrouve souvent au générique comme monteuses, une fonction à responsabilité artistique nécessitant des compétences techniques⁵. Toutefois, les chiffres sont parlants⁶: dans les années 1970 et 1980, en Europe, une moyenne de 2% des films sont réalisés par des femmes. Actuellement, la moyenne est de 12%⁷, sachant que la France présente des moyennes généralement plus élevées, notamment depuis les années 1960.

Regard féminin

Cette augmentation de réalisatrices au sein du cinéma français fait notamment suite aux mouvements féministes des années 1960 et à

l'émergence de cinéastes comme Agnès Varda, Nelly Kaplan ou encore Marguerite Duras. Elles sont aussi très présentes dans la vidéo et le documentaire (Carole Roussopoulos, Nicole Le Garrec, Jacqueline Veuve, suisse quant à elle). Ces femmes, qu'elles se réclament ou non du féminisme, ont déverrouillé le cinéma et renversé la hiérarchie des images.

Les changements dans les années 1970 ne touchent pas seulement à l'esthétique: les moyens de production se féminisent aussi. Par exemple, l'association Musidora voit le jour en 1973 et accompagne les «films de femmes», tant sur le plan de la création que de la distribution. Des festivals de films de femmes sont créés. De nombreux films militants traitent de sujets tels que l'avortement ou le travail des femmes en usine. Bien que la dimension politique soit souvent fondamentale, cantonner ces films à un espace strictement revendicatif est réducteur et fait abstraction de la singularité de chacune des réalisatrices qui possèdent toutes leur propre style et leurs univers de prédilection, passant de la comédie sociale à la chronique sexuelle, voire à la pornographie.

Pour Marie Vermeiren, cinéaste citée dans l'article d'Irène Kaufer, «le changement le plus flagrant que les femmes ont amené dans leurs films, c'est l'image des femmes. Elles ne sont plus "l'Autre", souvent stéréotypées, mais deviennent le sujet du récit. Elles racontent leurs histoires [...] nous font découvrir d'autres réalités, d'autres vérités.» Dans le dossier sur le cinéma féminin du site *Écran noir* (*Cinéma féminin*, novembre 2012), on peut lire: «[...] les films de femmes ont une particularité, qui tient justement dans ce regard, au féminin. [...] Le cinéma des réalisatrices

plébiscite certaines thématiques, telles que la réalité sociale des femmes, la famille ou encore la sexualité: ces thèmes récurrents ont été et restent le meilleur moyen pour elles, de se réapproprier leur image et d'affirmer ainsi leur véritable identité.»

En effet, le cinéma s'est construit presque exclusivement à travers un regard masculin qui véhiculait (et véhicule encore) des représentations qui leur sont spécifiques du monde et tout particulièrement des femmes. Le principe même de mystification des actrices, du modèle le plus rétrograde aux images d'émancipation féminine exclusivement sexuelle de la Nouvelle Vague, a sublimé le fantasme de la femme et de son univers. Cité dans le dossier *Écran noir*, Marco Ferreri, cinéaste italien, explique à la sortie de son film *La dernière femme*: «Je ne comprends pas les femmes. J'ai un vocabulaire masculin. J'ai été formé et éduqué dans une culture masculine. J'ai fait un discours masculin. Je pensais faire un film sur une femme. [...] Qu'est-ce que peut être la dernière femme? J'ai pensé avec ma logique masculine et je suis arrivé à faire un film sur: qu'est-ce que pense l'homme de la dernière femme?» Ses propos rendent compte, avec précision, des limites auxquelles le regard masculin a pu se heurter, en terme d'approche et conception de la femme à l'écran⁸. Véronique Nahoum-Grappe parle, dans son livre «Le féminin», de «l'invisible masculinisation de tout espace neutre». Elle explique que ce que l'on croit être des critères objectifs ou des définitions neutres sont en réalité définis, consciemment ou pas, par le groupe dominant, ici les hommes. Dans cette perspective, le regard d'une réalisatrice est indispensable pour donner un accès alternatif aux réalités sociales des femmes.

D'ailleurs, pour Claudine Nougaret, ingénieur du son, productrice et réalisatrice, «si les femmes sont restées longtemps globalement absentes de la fabrique du cinéma, c'est aussi qu'elles n'avaient pas forcément envie de servir un regard masculin stéréotypé»⁹. Jane Campion insiste «Les femmes représentent la moitié de la population. Elles ont donné naissance à toute la planète! [...] Tant que les films ne seront pas écrits et tournés par elles, nous n'aurons jamais une vision complète des choses»¹⁰.

Les films de Claire Denis en sont un bel exemple: ils traitent de la masculinité et mettent en avant des hommes. Pour autant, les personnages secondaires féminins sont cruciaux car ils regardent les hommes et prennent plaisir à les regarder, ceci à travers l'œil de la réalisatrice et pour le plaisir des yeux des spectateurs/trices. «Les personnages féminins dans *Beau travail* jouent le rôle d'une espèce de chœur antique – observant et commentant les folies des hommes.»¹¹ Parlant de *S'en fout la mort*, Claire Denis insiste: «L'amitié entre deux hommes est vite perçue par une femme. Je pense que nous les femmes sommes de bons témoins; en voyant et regardant, nous trouvons du plaisir.»¹² Ainsi, il s'agit de rendre le regard aux femmes qui ont été tant regardées et désirées: l'objet du regard devient le sujet regardant, le rapport s'établit de femme à homme: c'est lui, «l'Autre».

Toutefois, ce regard qui serait spécifiquement féminin est contestable et contesté. Comme le dit Françoise Audé dans *Cinéma d'elles 1981-2001*: «Comme tout film d'homme, le film de femme témoigne – en premier lieu – que de lui-même.» Tonie Marshall fait partie des réalisatrices qui ne pensent pas qu'un film puisse proposer un *regard féminin* uniquement parce

qu'il a été réalisé par une femme: «Franchement, je ne pense pas que l'on puisse attribuer un sexe à un film, quel qu'il soit. Plutôt, cela ne m'intéresse pas de lui donner une spécificité féminine et encore moins de généraliser. Il y a tellement d'hommes qui ont cette part de féminité, parfois plus importante dans leurs films que dans ceux des femmes.» En effet, que penser, par exemple, d'*Une femme sous influence* réalisé par John Cassavetes ou de *Démineurs* de Kathryn Bigelow?

Céline Sciamma, réalisatrice notamment de *Tomboy*, est également en désaccord avec la notion de *regard féminin* mais pour d'autres raisons: «Pour moi le cinéma féminin n'est pas une question esthétique mais politique. [...] Je ne pense pas qu'il y ait un regard ou un geste spécifiquement féminin. [...] Rebecca Zlotowski remarquait qu'on avait tendance à dire que les femmes font plus de gros plans, mais c'est aussi parce qu'elles ont moins de budget et un champ moins vaste à filmer. C'est aussi prosaïque que ça.»¹³ Mia Hansen-Løve,

réalisatrice, s'inscrit dans la même perspective: «Il y a là une question éminemment politique qu'il faut, il me semble, distinguer de l'enjeu artistique. Débattre de la difficulté des femmes à faire des films, aider les femmes à trouver l'accès au métier de cinéaste: oui. Penser les films à l'aune de leur féminité: non. Je crois que détacher la féminité d'un film de femme n'a ni sens, ni portée réelle.»¹⁴ Et Maud Alpi, réalisatrice de courts-métrages, de renchérir: «Ces tentatives d'essentialiser les comportements, les gestes, les

Les films de Claire Denis traitent de la masculinité et mettent en avant des hommes, regardés par les femmes.



Nénette et Boni, 1996

styles, n'ont pas de pertinence à mon avis. La question semble toujours plus matérielle: qu'est-ce qui fait qu'il y a moins de femmes qui accèdent à des postes de pouvoir? Qu'est-ce qui fait que les femmes, encore aujourd'hui, renoncent plus facilement à leurs ambitions artistiques, politiques ou scientifiques? Et comment changer ça?»¹⁵

Positionnement

Françoise Audé qui a consacré deux ouvrages à la situation des femmes dans le cinéma français

(1956-1979 et 1981-2001), explique dans *Ciné-modèles, cinéma d'elles*: «Traversés d'options politiques, esthétiques et éthiques différentes, ces films [de femmes] sont hétérogènes. Ils ne sont pas tous féministes, loin de là. Toutes les réalisatrices ne se revendiquent pas engagées dans leur œuvre en tant que femmes et au service de la cause féministe.» Ainsi, Claire Denis, qui a souvent dû répondre de son statut de femme réalisateur, explique: «Je n'avais pas vraiment le profil pour faire du cinéma. D'abord [...] j'étais une femme qui voulait tourner loin de France. En Afrique. Or les

gens ne trouvaient pas ça très féminin. Il aurait sans doute mieux valu que je m'intéresse à des histoires de couple. On m'a aussi reproché que mes personnages principaux soient des hommes. [...] Beaucoup m'en ont voulu – y compris d'autres cinéastes – comme si je manquais à mon devoir de femme en ne participant pas à la cause féministe, en étant soi-disant, tellement attirée par la plastique masculine. Être fascinée par les hommes semblait une faiblesse, parce que les vrais problèmes étaient du côté des femmes. On n'a pourtant jamais reproché à un réalisateur homme d'être fasciné par les femmes. Pourquoi le cinéma des femmes devrait-il être utile et constructif? Moi, je veux bien être inutile.»¹⁶

Néanmoins, le fait de réaliser des films en tant que femme est déjà un acte «significatif», voire utile, même si Claire Denis ne le revendique pas. D'ailleurs, elle affirme: «les films sont toujours politiques, qu'on le veuille ou non»¹⁷. Avoir des références féminines pour une jeune professionnelle est d'importance, même si c'est pour se positionner contre. De nombreuses nouvelles réalisatrices citent Claire Denis comme modèle. Debra Granik, américaine, s'enthousiasme: «Elle continue envers et contre tous. [...] Quand je vois Claire Denis rencontrer son public, je me dis "Ouah, elle est comme un mec!" Ici à New York, on lui demande: "Pourquoi est-ce que vous avez mis une séquence de sept minutes du matelot qui danse seul dans un bar?", et elle répond tout simplement "Parce que j'aime ça", sans se soucier de ce besoin américain du causal. Silence absolu parce qu'une femme répond: "Parce que j'aime ça."»¹⁸ De la même façon, Hagar Ben-Asher, israélienne, cite Claire Denis comme un modèle de cinéma féminin: «*Trouble Every*

Day est un exemple magnifique de film réalisé par une femme, mais qui, à aucun moment, ne se déclare comme tel. Le film met en scène des personnages féminins sans s'excuser un seul instant de leur "marginalité", en questionnant profondément nos notions de bien et de mal, de normalité ou de subversion. J'ai l'impression que cette audace, et cette sensibilité ne peuvent provenir que d'un regard féminin, mais bien sûr, pas n'importe lequel.»¹⁹

À l'instar de Claire Denis, de nombreuses réalisatrices françaises réagissent généralement avec irritation à la suggestion qu'elles font des «films de femmes». En France, le statut particulier d'auteur se pense comme «neutre» et absolu. Ne pas revendiquer le label de «réalisateur femme» est le meilleur moyen d'accéder à la légitimité et à la reconnaissance de l'industrie cinématographique française comme «auteur». Ainsi, «Chantal Akerman est régulièrement citée pour avoir déclaré, en 1987, que le concept de "films de femmes" était dépassé.»²⁰ L'approche féministe serait superflue car les questions de relations entre les sexes seraient comprises et intégrées. De plus, cette perspective limiterait et dogmatiserait les réflexions. «La minimisation du concept d'inégalité et de différence entre les sexes peut s'expliquer aussi par la crainte de renforcer arbitrairement ces différences en présentant certaines questions comme spécifiques: en traitant les œuvres des réalisatrices séparément, par exemple, on court le risque de les marginaliser, de les présenter comme une catégorie, voire une catégorie mineure.»²¹

***Trouble Every Day* est un exemple magnifique de film réalisé par une femme, mais qui à aucun moment ne se déclare comme tel.**

**Agnès Godard apporte
l'éclat plastique, la beauté
qui exalte le propos
sulfureux des deux films.**

Cependant, rejeter les catégories sociales pour ne pas essentialiser «[...] sape les bases de toute attitude militante. [On ne peut plus] déterminer jusqu'à quel point et de quelle manière ces différences participent à l'élaboration de hiérarchies et de mythes sociaux et culturels. [...] Avec ces catégories, disparaissent aussi les raisons de dénoncer et de combattre l'oppression de certains groupes par d'autres groupes d'individus: dans une société où la catégorie "femme" a disparu, le féminisme et le concept de lutte contre une oppression patriarcale n'ont plus de sens.»²² Martine Beau-

gnet, dans son ouvrage *Claire Denis*, propose alors une alternative pour ne pas essentialiser, ni considérer les catégories sociales comme des fictions. Il s'agit du concept de *positionnement* partant du principe

«selon lequel les identités ne sont pas fondées sur des essences, mais sont le résultat d'un construit économique, social, culturel et historique. [...] Quelle est la perspective politique qui informe nos rêves, notre façon de créer, de passer à l'action?»

En partant de ce principe, considérer les films réalisés par des femmes comme un sujet d'étude implique une réflexion sur l'accès aux moyens de productions (formation, intégration de la sphère professionnelle, financement ...).

Plafond de celluloïd

En France, depuis les années 1980, la situation des femmes dans le milieu cinématographique s'est améliorée²³. On compte 21% de femmes cinéastes en 2010 et 25% en 2011²⁴. Les femmes accèdent à tous

les postes, y compris la production et la distribution. Alors qu'aucune n'était cheffe opératrice son en 1981, elles sont 3,5% vingt ans plus tard. Si elles étaient 1,4% à être directrice de la photographie en 1981, elles sont 6,5% en l'an 2000²⁵. Claire Denis travaille d'ailleurs régulièrement avec une des plus talentueuses d'entre elles: Agnès Godard, qui a le même attrait que la réalisatrice pour le mystère des corps. Sa contribution à *Beau travail* et *Trouble Every Day* apporte l'éclat plastique, la beauté qui exalte le propos sulfureux des deux films²⁶.

Même si leur présence dans le cinéma français a augmenté, les films réalisés par des femmes restent largement minoritaires, alors même que les effectifs dans les écoles de cinéma atteignent la parité. Il faut dire que la plupart des réalisatrices, après avoir emprunté la voie du court-métrage, se forment sur le tas en travaillant, même celles sorties d'une école de cinéma, sur les films des autres²⁷. Claire Denis, par exemple, a travaillé pour les plus grands cinéastes avant de réaliser ses propres films (Wim Wenders, Jim Jarmusch, Costa-Gavras).

De plus, considérer uniquement le nombre de films tournés sans prendre en compte la réalité vécue par les femmes qui souhaitent mener à bien un projet de cinéma, est insuffisant pour un diagnostic valable: quand on sait qu'être réalisatrice, en plus du travail artistique proprement dit, exige des compétences de gestion et de direction d'équipe – caractéristiques préjugées masculines –, comment sont-elles accueillies professionnellement par leurs collègues masculins? À un journaliste qui lui demande quel genre de réaction engendrait le fait d'être une femme dans ce métier essentiellement masculin, Claire

Denis répondait en 1988: «Il arrive que je sois traitée d'une manière un peu paternaliste, voire condescendante. Mais maintenant, je m'en fous. Faire un film était mon idée fixe et j'ai rejeté tout ce qui pouvait m'entraver.»²⁸ D'ailleurs, elle assure qu'être une femme ne lui a jamais posé de problèmes dans sa carrière: «Il n'y avait pas spécialement de difficulté. Si je ne fais pas un film une année, c'est à cause de moi et non parce que je suis une femme et que je ne peux pas obtenir tout ce que je veux.»²⁹

Ainsi, pour expliquer la relative absence de femmes cinéastes, il faut aussi prendre en compte la réalité sociologique du champ professionnel du cinéma. Clarisse Hahn, réalisatrice: «[...] la qualité seule des œuvres ne suffit pas à en faire le succès. Il s'agit aussi de la manière dont le réalisateur parvient à se positionner dans le milieu du cinéma, par rapport aux médias, comme de la manière dont il parvient à être crédible devant les financiers de son film. Tout cela revient à se mettre en quelque sorte dans une position de pouvoir, à assumer un rapport de force. Les femmes ont souvent investi le champ du documentaire ou de la vidéo, des domaines plus intimes où le réalisateur a une position moins centrale et moins "solaire", ce qui correspondait certainement au positionnement des femmes dans la société.»³⁰ Claudine Nougaret, ingénieure du son, productrice et réalisatrice explique pour sa part qu'«elles sont beaucoup à faire un premier film, beaucoup plus rares à en faire un second»³¹. Une des difficultés serait donc de prendre sa place dans un monde essentiellement masculin, et au-delà des forces de caractère propre à chaque réalisatrice, de dépasser un conditionnement sociétal des femmes.

Comme pour toutes femmes professionnelles, la question des «doubles journées» (travail et vie familiale) a aussi son importance: «Pour arriver à travailler comme elle l'entendait, Claudine Nougaret s'est convertie à la production "Je n'ai renoncé à rien. Il a fallu que je trouve une voie" [...] Laetitia Gonzalez, qui dirige avec Yaël Fogiel *les Films du Poisson* ont imposé leur façon de faire: prudence, obstination, écoute et... gestion des priorités. "On ne veut pas que le travail bouffe toute notre vie. S'il faut aller chercher les gosses à 4 heures, on y va." Ce qui ne les a pas empêchées de produire Julie Bertuccelli ou Mathieu Amalric.»³²

Enfin, avoir accès aux financements demeure le nerf de la guerre. Le mode de production français, l'*avance sur recette*, est favorable aux postulantes à la réalisation. Les demandes de subvention déposées ont autant de chances d'aboutir pour une femme que pour un homme. Cependant, il reste qu'environ 80% des demandes proviennent d'hommes et que tous les projets ayant reçu un avis favorable ne finissent pas pour autant en films³³. En Suède, afin d'obtenir un subside gouvernemental pour un projet de film, il s'agit qu'un des postes clés soit occupé par une femme. Dans de nombreux pays, l'accès au financement de projets cinématographiques pour les femmes reste une vraie difficulté. Ainsi, Jane Campion, lors du festival de Cannes de 2009, dénonçait l'existence d'un plafond de verre qui empêcherait les réalisatrices américaines d'accéder aux financements: «Le système des studios est dans les mains d'hommes d'âge mûr, pour qui il est difficile de faire confiance aux femmes.» Autre exemple, en 2005-2006, le ministère de la Culture et des Communications du Québec a

soutenu des films de femmes à hauteur de 28%, mais ces projets n'ont reçu que 14% du budget³⁴.

Le réalisateur est parfois une réalisatrice. Au-delà de l'aspect artistique qui fait d'un film une œuvre en soi, réaliser un film revient forcément à tenir un propos sur le monde, que ce soit volontairement ou non. Donner à voir ou énoncer ne se fait pas de n'importe où et ne s'inscrit pas au hasard de l'Histoire sociale et économique. Ainsi, dans une perspective d'analyse sociologique du cinéma, si le réalisateur est une réalisatrice, ce n'est pas un potentiel regard féminin essentialisant et réducteur qui doit être pensé mais bien la position socio-culturo-économique de l'émetteur-trice qui doit être au cœur de l'analyse.

1 Françoise AUDÉ, 2002, p. 61.

2 Étant donné que Claire Denis est produite en France et que la diversité des productions cinématographiques ne nous permet pas de faire un tour complet de la situation mondiale, cet article abordera uniquement le cas français.

3 Marie DESPLECHIN, novembre 2012.

4 *Cinéma féminin*, novembre 2012.

5 Françoise AUDÉ, 2002, p. 52.

6 Aurélie GODET, septembre 2012, p. 6.

7 Marie DESPLECHIN, novembre 2012.

8 *Cinéma féminin*, novembre 2012.

9 Marie DESPLECHIN, novembre 2012.

10 Irène KAUFER, «Les femmes font leur cinéma», 2009, p. 26.

11 Judith MAYNE, 2005, p. 26.

12 *ibidem*, p. 27.

13 Joachim LEPASTIER, septembre 2012, p. 25.

14 Mia HANSEN-LØVE, septembre 2012, p. 29.

15 Thierry MÉRANGER, septembre 2012, p. 29.

16 *Les mille et un défi de Claire Denis*.

17 Judith MAYNE, 2005, p. 30.

18 Nicholas ELLIOTT, septembre 2012, p. 12.

19 Ariel SCHWEITZER, septembre 2012, p. 19.

20 Martine BEUGNET, 2000, p. 35.

21 *ibidem*, p. 34.

22 *ibidem* pp. 38-39.

23 À titre de comparaison, en Suède, 19% des films produits avec une aide publique sont réalisés par des femmes, 11% pour l'ensemble de la production nationale. En Angleterre, la part des cinéastes femmes plafonne à 10% et une estimation récente situe les femmes cinéastes ou scénaristes entre 7 et 15% en Espagne.

24 Marie DESPLECHIN, novembre 2012.

25 Françoise AUDÉ, 2002, p. 56.

26 *ibidem*, p. 159.

27 *ibidem*, pp. 49-54.

28 Laurent BACHET, mai 1988, p. 121.

29 «There was no special difficulty. If I don't make a film one year, it's because of me and not because I'm woman and I don't get all I need.» Judith MAYNE, 2005, p. 27.

30 Thierry MÉRANGER, septembre 2012, p. 24.

31 Marie DESPLECHIN, novembre 2012.

32 *ibidem*.

33 Françoise AUDÉ, 2002, p. 47.

34 Irène KAUFER, «Des discriminations criantes», septembre 2009, n° 121, p. 26.



Nénette et Boni, tournage, 1996

Filmographie

Longs-métrages de fiction

Chocolat (1988)

S'en fout la mort (1989)

J'ai pas sommeil (1994)

US Go Home (1994)

Nénette et Boni (1996)

Beau travail (1999)

Trouble Every Day (2001)

Vendredi soir (2002)

L'intrus (2004)

35 rhums (2008)

White Material (2009)

Les salauds (2013, en post production)

Documentaires

Man No Run (1989)

Cinéastes de notre temps: Jacques Rivette, le veilleur (1990)

Vers Mathilde (2005)

Courts-métrages

Keep It for Yourself (1991)

Pour Ushari Ahmed Mahmoud (1991)

À propos de Nice: la suite – segment Nice, Very Nice (1995)

Vers Nancy, avec Jean-Luc Nancy, intégré au film collectif *Ten Minutes Older – The Cello* (2002)

To the Devil avec Pascal Légitimus, Matthieu Boujenah (2011)

Actrice

En avoir (ou pas) de Laetitia Masson – La mère d'Alice (1998)

Jour de Noël de Thierry Jousse (1998)

Vénus Beauté (Institut) de Tonie Marshall – La cliente asthmatique (1998)

Assistante réalisatrice

Sweet Movie de Dušan Makavejev (1973)

La messe dorée de Beni Montresor (1975)

Sérail d'Eduardo de Gregorio (1976)

Retour à la bien-aimée de Jean-François Adam (1978)

Mais où est donc Ornica de Bertrand Van Effenterre (1979)

Zoo zéro d'Alain Fleischer (1979)

L'empreinte des géants de Robert Enrico (1980)

Pile ou face de Robert Enrico (1980)

On n'est pas des anges... elles non plus de Michel Lang (1981)

La passante du Sans-Souci de Jacques Rouffio (1982)

Le bâtard de Bertrand Van Effenterre (1983)

Hanna K. de Costa-Gavras (1983)

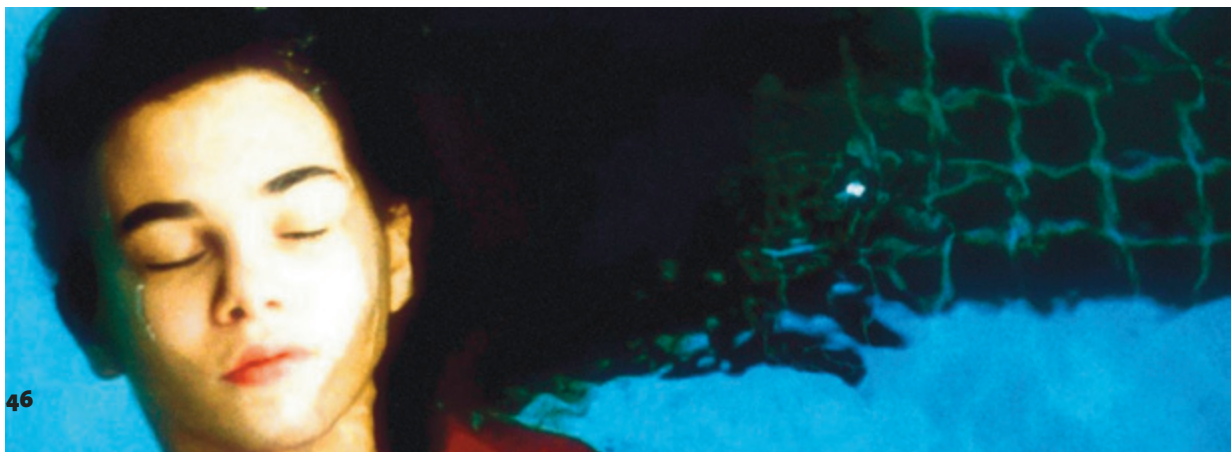
To Catch a King de Clive Donner (Téléfilm, 1983)

Paris, Texas de Wim Wenders (1984)

Down by Law de Jim Jarmusch (1986)

Les ailes du désir de Wim Wenders (1987)

Nénette et Boni, 1996



Bibliographie

Les réalisatrices

AUDÉ Françoise, *Ciné-modèles, cinéma d'elles: situation de femmes dans le cinéma français 1956-1979*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1981.

AUDÉ Françoise, *Cinéma d'elles 1981-2001*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002.

DESPLÉCHIN Marie, *Des femmes derrière la caméra*, un film d'anticipation?, www.lexpress.fr, novembre 2012.

ELLIOTT Nicholas, «Huit femmes», *Cahiers du Cinéma*, septembre 2012, n° 681.

GODET Aurélie, «Un monde (presque) sans femmes», *Cahiers du Cinéma*, septembre 2012, n° 681.

HANSEN-LØVE Mia, «Nous, les femmes», *Cahiers du Cinéma*, septembre 2012, n° 681.

KAUFER Irène, «Des discriminations criantes», *Axelle*, septembre 2009, n° 121.

«Les femmes font leur cinéma», *Axelle*, septembre 2009, n° 121.

LEPASTIER Joachim, «Côté françaises», *Cahiers du Cinéma*, septembre 2012, n° 681.

MÉRANGER Thierry, «Nous, les femmes», *Cahiers du Cinéma*, septembre 2012, n° 681.

NAHOUM-GRAPPE Véronique, *«Le féminin»*, Hachette, France, 1996.

SCHWEITZER Ariel, «Vues d'Israël», *Cahiers du Cinéma*, septembre 2012, n° 681.

Cinéma féminin, ecrannoir.fr/dossiers/cinema-feminin, novembre 2012

Regards féminins et corps masculins

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre: pour un féminisme de la subversion*, trad. Cynthia Kraus, Paris, La découverte, 2005.

DAVIES Ann, «The Male Body and the Female Gaze in Carmen Films», in POWRIE Phil, DAVIES Ann et BABINGTON Bruce, *The Trouble with Men, Masculinities in European and Hollywood Cinema*, Londres et New York, Wallflower Press, 2004.

JACOBSSON Eva-Maria, «A Female Gaze?», Center for User Oriented IT Design [en ligne], mai 1999.
cid.nada.kth.se/pdf/cid_51.pdf, consulté le 15 juin 2012.

MULVEY Laura, «Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975, pp. 6-18.

BACHET Laurent, *«Blanc cassé»*, Cannes 1988, mai 1988.

BEUGNET Martine, «Film noir, mort blanche: J'ai pas sommeil, Claire Denis, 1995», in BEUGNET Martine, *Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma français contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2000.

BEUGNET Martine, *Claire Denis*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2004.

BEUGNET Martine et **SILLARS** Jane, «Beau travail: time, space and myths of identity», *Studies in French* 1 (3), 2001.

BERGSTROM Janet, «Opacity in the films of Claire Denis», in STOVALL Tyler et VAN DEN ABBEELE Georges (eds), *French Civilization ans its Discontents*, Lanham (etc.), Lexington Books, 2003.

BONVOISIN Samra et **BRAULT-WIART** Mary-Anne, *L'aventure du premier film*, éd. Bernard Barrault, 1989.

BRAULT Pascale-Anne, «Claire Denis et le corps à corps masculin dans "Beau Travail"», *The French Review*, vol. 78, n° 2, décembre 2004.

CREUTZ Norbert, «Adieu blanc à l'Afrique noire», *Le Temps*, 7 avril, 2010.

DARKE Chris, «Desire is Violence, Interview with Claire Denis», *Sight & Sound*, vol. 10, n° 7, 2000.

FONTANEL Rémi (dir.), *Le cinéma de Claire Denis ou l'énigme des sens*, Lyon, Éditions Aléas, mars 2008.

FRODON Jean-Michel (propos recueillis par), «Comment l'espace entre deux êtres peut devenir un espace dangereux», Entretien avec Claire Denis et Bernardo Montet, *Le Monde*, 3 mai 2000.

HAYWARD Susan, «Claire Denis' Films and the Post-colonial Body – with special reference to *Beau travail* (1999)», *Studies in French* 1 (3), 2001.

LALANNE Jean-Marc et **LARCHER** Jérôme, «Je me reconnais dans un cinéma qui fait confiance à la narration plastique», Entretien avec Claire Denis, *Les cahiers du cinéma*, n° 545, avril 2000.

MANDELBAUM Jacques, «Alex Descas: "Claire filme d'abord les êtres, non leur couleur de peau"», *Le Monde*, mercredi 19 février 2009.

MAL Cédric, *Claire Denis: Cinéaste à part, et entière*, Paris, Verneuil, 2007.

MAYNE Judith, *Claire Denis*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 2005.

NERONI Hilary, «Lost in Fields of Interracial Desire, Claire Denis' *Chocolat*», *Kinoeye* [en ligne], vol. 3, n° 7, juin 2003.
www.kinoeye.org/03/07/heronio7.php, consulté le 13 septembre 2012.

ROSENBAUM Jonathan, «Unsatisfied Men», *Chicago Reader* [en ligne], 26 mai 2000.
www.jonathanrosenbaum.com/?p=6396, consulté le 31 octobre 2012.

Les mille et un défi de Claire Denis, www.telerama.fr/critiques, novembre 2012.

LUNDI 8 AVRIL À 20H 14 14

Chocolat

FR, 1988, Coul., 35mm, 105'
■ Claire Denis **INT** Isaach de Bankolé, Giulia Boschi, François Cluzet, Cécile Ducasse, Mireille Perrier

France revient au Cameroun où elle a grandi avant l'Indépendance. Le film nous fait partager ses souvenirs d'enfant, à la fin des années 1950. Elle se rappelle les paysages déserts de la région reculée où elle vivait, et sa relation avec le boy de la maison, Protée.

En filmant des relations complexes et ambiguës entre Blancs et Noirs, empoisonnées par le racisme ordinaire, Claire Denis évoque les tensions et les désirs d'une Afrique qui vit ses derniers moments de colonialisme.

► pp. 4, 11, 27, 31

LUNDI 15 AVRIL À 20H 14 14

S'en fout la mort

FR, 1989, Coul., 35 mm, 90'
■ Claire Denis **INT** Isaach de Bankolé, Alex Descas, Jean-Claude Brialy, Solveig Dommartin, Christopher Buchholz

À Rungis, dans des sous-sols désaffectés, Dah l'Africain et Jocelyn l'Antillais entraînent illicitement des coqs de combat pour le compte d'un caïd local qui les exploite. Chaque soir les parieurs affluent pour assister à la mise à mort d'un coq. Mais Jocelyn n'est plus d'accord de continuer...

Parcouru d'une tension vibrante où le désir affleure avec la violence et la cupidité, *S'en fout la mort* capte avec âpreté et virtuosité l'animalité et les rapports de domination.

► p. 4

LUNDI 22 AVRIL À 20H 16 16

J'ai pas sommeil

FR/CH, 1994, Coul., 35mm, 110', fr st ang
■ Claire Denis **INT** Katerina Golubeva, Richard Courcet, Alex Descas, Béatrice Dalle, Line Renaud

Entre 1984 et 1987, dans le 18^e arrondissement à Paris, une vingtaine de femmes âgées sont cambriolées et tuées chez elles par Thierry Paulin, homosexuel noir né à la Martinique.

De ce fait divers sensationnel, Claire Denis réalise, plusieurs années après les faits, un portrait du coupable, sans jugement, loin des images spectaculaires et des discours incriminants. Un jeu de l'oie où le crime d'exception côtoie l'ignominie ordinaire et où chaque personnage, en transit, tente de créer des liens.

► pp. 28, 30

LUNDI 29 AVRIL À 20H 16 16

Nénette et Boni

FR, 1996, Coul., 35 mm, 103', fr st ang
■ Claire Denis **INT** Grégoire Colin, Alice Houry, Jacques Nolot, Vincent Gallo

À Marseille, Boni, 19 ans, pizaiolo, passe son temps avec des petits trafiquants et fantasma sur la boulangère du quartier. Sa petite sœur, Nénette, en fugue du domicile paternel, arrive sans prévenir chez lui, alors qu'il ne l'a plus revue depuis la mort de leur mère...

Nénette et Boni est un film empreint de sensualité, qui met en scène avec délicatesse les attermoissements de l'adolescence, la naissance du désir, les non-dits, l'adversité et les liens ambigus entre un frère et une sœur.

► pp. 5, 8

LUNDI 13 MAI À 20H 18 18

Trouble Every Day

FR, 2001, Coul., 35mm, 105'
■ Claire Denis **INT** Vincent Gallo, Béatrice Dalle, Alex Descas, Tricia Vessey

Shane, un chercheur américain, se rend à Paris pour sa lune de miel. Tourmenté par d'obsédantes pensées, il se met en quête de retrouver le Docteur Sémeneau, dont il fut jadis l'assistant et qui semble le seul à pouvoir apporter un remède au mal intérieur qui le dévore...

À travers ce film sur la pulsion de mort et le désir, Claire Denis s'affranchit de l'imagerie des films de vampire, livrant une ode charnelle et troublante à la passion dévorante.

► pp. 17-24

LUNDI 27 MAI À 20H 7 14

Vendredi soir

FR, 2002, Coul., 35 mm, 90'
■ Claire Denis **INT** Vincent London, Valérie Lemercier, Hélène de Saint-Père, Hélène Fillières, Florence Loiret-Caille, Grégoire Colin

Un vendredi soir à Paris, lors d'une grève des transports, Laure, qui s'apprête à emménager le lendemain chez son amoureux, se retrouve coincée dans les embouteillages. Elle prend dans sa voiture un auto-stoppeur, Jean. Irrésistiblement attirés l'un vers l'autre, ils échouent dans une chambre d'hôtel.

De cette intrigue minimale tissée entre deux corps qui se désirent dans ce décor d'une ville au ralenti, Claire Denis compose un film-poème charnel et épuré, insufflé d'une sidérante beauté plastique.

LUNDI 3 JUIN À 20H 12 14

L'intrus

FR, 2004, Coul., 35 mm, 130', fr st ang
■ Claire Denis **INT** Michel Subor, Grégoire Colin, Katerina Golubeva, Bambou, Florence Loiret-Caille, Lolita Chammah, Alex Descas

Au lendemain d'une transplantation cardiaque, un homme solitaire décide de quitter sa vallée jurassienne, où il mène une existence solitaire. Il s'enfuit en direction d'une île, à la recherche d'un passé et d'un paradis perdus.

Inspiré d'un court essai de Jean-Luc Nancy, *L'intrus* est autant une exploration pudique de la notion de frontière qu'un voyage intérieur, elliptique et mystérieux, sur la filiation et la transmission.

► p. 5

LUNDI 10 JUIN À 20H 14 14

35 rhums

FR/DE, 2008, Coul., 35mm, 100'
■ Claire Denis **INT** Alex Descas, Mati Diop, Nicole Dogué, Grégoire Colin, Ingrid Caven

Le décor est celui d'un immeuble du 18^e arrondissement parisien, à la frontière de la banlieue, le long des voies ferrées, dans une communauté antillaise. Lionel est conducteur de RER. Il élève seul sa fille Joséphine, qui est maintenant une jeune femme prête à quitter le foyer.

Cette tranche de vie, inspirée de l'histoire de la mère et du grand-père de la réalisatrice, décrit avec modestie et pudeur une relation d'amour paisible mais exclusive, où les grands sentiments sont inexprimables.

► p. 9

LUNDI 6 MAI À 20H 1216

Beau travail

FR, 1999, Coul., 35mm, 90'

■ Claire Denis ■■ Denis Lavant, Grégoire Colin, Michel Subor

Dans la Légion étrangère à Djibouti, l'adjudant-chef Galoup voit d'un mauvais œil l'arrivée d'une nouvelle recrue, Gilles Sentain, qui par sa beauté et son courage ne tarde pas à attirer l'attention du commandant de la base...

Ce film, dont le titre fait référence au *Beau geste* de Wellman, s'inspire à la fois de la nouvelle *Billy Budd* de Melville et de l'opéra du même nom de Britten. Se concentrant sur la figuration des corps, Claire Denis signe sans doute ici son film le plus abouti visuellement.

► pp. 5, 13, 29, 30

LUNDI 17 JUIN À 20H 1616

White Material

FR, 2009, Coul., 35mm, 102'

■ Claire Denis ■■ Isabelle Huppert, Christophe Lambert, Nicolas Duvauchelle, Isaach de Bankolé

Quelque part en Afrique, dans une région en proie à la guerre civile, Maria, une femme blanche, refuse d'abandonner sa plantation de café avant la fin de la récolte. Alors que la révolte gronde, elle va se battre pour ne pas être soumise au chaos. Au péril de sa vie et de la vie des siens...

Avec ce fascinant portrait de femme, Claire Denis et sa coscénariste Marie NDiaye (prix Goncourt 2009), donnent à voir une allégorie des rapports post-coloniaux mais aussi une fable sur la liberté, tour à tour terrible et féérique.

► p. 6, 12

Auditorium Ardit
Place du Cirque | Genève

Tous les lundis à 20h
du 8 avril au 17 juin 2013

Ouvert aux étudiantEs et non-étudiantEs
Ouverture des portes à 19h30
Bar à l'entrée

Tarifs:
8.- (1 séance)
18.- (3 séances)
40.- (abonnement)

a-c.ch/clairedenis
Ciné-club universitaire
Activités culturelles
Université de Genève



