

## L'esthétique du corps dans l'œuvre de Claire Denis

Evelyne Szaryk

Dalhousie University

*« Ma source a toujours été le corps lui-même et surtout le silence  
et le souffle qui composent cette matière « invisible » de l'être  
[...]. [J'écoute] attentivement la pulsion vitale du corps jusqu'à  
la cristalliser en un ordre nouveau ».*  
Marie Chouinard <sup>1</sup>

Pour situer la cinéaste Claire Denis dans le paysage français, nous dirions qu'elle s'inscrit dans un cinéma relativement en marge du cinéma classique et populaire. Elle choisit un style épuré, la plupart du temps dépourvu des éléments considérés comme majeurs dans le cinéma « mainstream », tels que l'importance du scénario et des dialogues. Un cinéma qui rime avec simplicité mais qui, par ailleurs, est riche en symboles, en détails et en non-dits, apportant ainsi complexité et poésie à ses films. Claire Denis s'attache avant tout à créer et à garder une esthétique qui s'exprime à travers des thèmes récurrents qui lui sont chers tels que l'inconnu, l'étranger, l'étrangeté, le colonialisme, les rapports humains et le corps. Nous avons choisi de privilégier cette esthétique du corps dans notre étude. La cinéaste a, en effet, déclaré aux *Cahiers du cinéma*, « je me reconnais dans un cinéma qui fait confiance à la narration plastique »<sup>2</sup>. Claire Denis privilégie le « tout-image », refuse les dialogues explicatifs et la façon dont elle travaille avec les corps et les met en scène témoigne de la singularité de son travail. Nous nous proposons de relever et d'expliquer les moyens utilisés par la cinéaste pour montrer que le langage est au-delà des mots en nous concentrant plus particulièrement sur

---

<sup>1</sup> Chorégraphe, danseuse, interprète, Marie Chouinard a commencé par interpréter ses propres créations solos à partir de 1978, puis a fondé sa propre compagnie en 1990. Elle fait du corps humain, du muscle et de la chair ses principaux matériaux de recherche et explore le corps d'une manière différente dans chacune de ses pièces.

<http://www.mariechouinard.com/flash.html>

<sup>2</sup> Lalanne Jean-Marc, Larcher Jérôme (propos recueillis le 11 mars 2000 par), entretien avec Claire Denis (*Beau Travail*), *Les Cahiers du cinéma*, numéro 545, avril 2000, p. 50.

les films suivants : *J'ai pas sommeil* (1994), *Nénette et Boni* (1996), *Beau Travail* (2000), et enfin *Vendredi Soir* (2002). Cette étude s'organisera autour de trois axes principaux. Nous dégagerons dans un premier temps les éléments privilégiés exploités par Claire Denis afin d'avoir moins recours à la parole et aux dialogues. Nous verrons ensuite comment la cinéaste parvient à mettre le corps en valeur, à en faire un objet de contemplation, pour enfin, nous pencher sur la dimension esthétique des corps en mouvement.

La quasi-absence de dialogues est évidente chez Claire Denis dans la mesure où la cinéaste privilégie l'action, les silences, les détails, souvent très révélateurs et symboliques. Commençons par *Nénette et Boni*. Ce film décrit l'univers de Boni, jeune Marseillais de 19 ans. Son quotidien est perturbé par l'arrivée de sa sœur Nénette, enceinte, qui entre sans prévenir dans son territoire réservé. On oscille dans ce film entre rêve et réalité, à l'image de la boulangère, objet du désir et des fantasmes du jeune homme. Tous deux se retrouvent pour un bref tête-à-tête au cours duquel les échanges oraux sont très peu présents, en particulier chez Boni qui se contente de regarder fixement la boulangère sans mot dire, et elle de constater : « Vous n'êtes pas très bavard ». La cinéaste choisit de privilégier les regards échangés entre les deux protagonistes ainsi que les silences, révélateurs de leur gêne et de leurs sentiments. Parce qu'il surprend, trouble, intrigue le spectateur, le silence devient d'autant plus éloquent. De même, les moments que partagent le frère et la sœur sont représentatifs et l'on perçoit le malaise des deux personnages dans leur manque de communication et dans leur incapacité à se confier l'un à l'autre. Leur différence s'inscrit par ailleurs dans le rapport de chacun à son propre corps. Nénette, en effet, se cache, cache son corps sous des vêtements amples et surtout, refuse sa grossesse. Boni, en revanche, est à l'aise avec son corps, et aime être nu le plus souvent. L'opposition entre les deux mondes, la gêne entre le frère et la sœur et l'absence de repères affectifs et moraux rendent leurs échanges très brefs sinon quasi-inexistants.

On retrouve également cette quasi-absence de dialogues dans *Vendredi Soir*<sup>3</sup>, l'histoire d'une rencontre. Laure (Valérie Lemerrier) déménage un vendredi soir pour aller s'installer chez son ami François. Lorsqu'elle quitte son appartement et monte dans sa voiture, elle se

---

<sup>3</sup> *Vendredi Soir* a été adapté d'un roman d'Emmanuèle Bernheim.

retrouve coincée dans les embouteillages de Paris. Sur son chemin elle va croiser Jean (Vincent Lindon) et cette rencontre va évoluer en nuit amoureuse. Notons que le personnage de Laure est un rôle à contre-emploi pour cette actrice habituée au registre comique et aux rôles hauts en couleurs.

Si l'on se réfère au passé et à la notoriété de la comédienne, c'est avant tout son sens du dialogue comique qui l'a rendue populaire, et en particulier ses accents de femmes snobs ou vulgaires, tant dans ses spectacles scéniques que dans ses films (*Les Visiteurs*, *Quadrille*, *Le Derrière*). Or, dans *Vendredi Soir*, elle a à peine une poignée de répliques brèves et fonctionnelles à dire, toujours justes [...]. Le choix d'une actrice de comédie pour jouer un film sérieux, d'une actrice supposée disgracieuse pour incarner l'extrême sensualité, d'une actrice à l'aise dans la logorrhée pour interpréter l'introversion, ne choque plus ni même n'étonne, sitôt passé le générique de début <sup>4</sup>.

Valérie Lemerrier est remarquable dans ce personnage, presque muet, tant la place accordée aux dialogues est restreinte, des dialogues qui, selon Claire Denis, n'ont pas leur place dans l'univers qu'elle veut décrire et qui empêchent le bon déroulement de l'histoire. En effet, à aucun moment Laure et Jean ne parlent de leurs vies. Tout dialogue sentimental à propos des enjeux et des conséquences d'une aventure d'un soir est superflu, et par conséquent, banni. La cinéaste a expliqué dans un entretien pourquoi les dialogues, mal utilisés, peuvent nuire au film. Voici comment elle procède.

je n'aime pas quand les dialogues décrivent la psychologie des personnages [...]. C'est dommage de décrire l'état intérieur des personnages par les seuls dialogues. Je préfère les aborder par le biais de la sensation que le film va créer au moyen du plan, du cadrage, du montage. Pendant le tournage, Agnès [Agnès Godard, chef-opératrice] et moi, on essaie de comprendre la sensation que l'on veut traduire à un moment donné et comment on va la traduire. Au montage, j'essaie ensuite de trouver une certaine cohérence, que la sensation appartienne aux personnages et ne relève pas d'une posture esthétique gratuite. Il faut que les sensations construisent un réseau signifiant, sinon le film devient pur objet d'art plastique <sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Tobin Yann, « *Vendredi soir* : redécouvertes », *Positif*, numéro 499, septembre 2002, p. 38.

<sup>5</sup> François Elysabeth (propos recueillis par), « Claire Denis : toute première fois » (entretien avec Claire Denis sur *Vendredi Soir*), 8 septembre 2002, [www.chronicart.com](http://www.chronicart.com).

Il en est de même dans les scènes les plus intimes de *Vendredi soir*, que ce soit lorsqu'ils échangent leur premier baiser, ou une fois dans la chambre d'hôtel où la quasi-absence de musique et de dialogues donne l'impression que les amants veulent être le plus silencieux possible, comme pour ne pas être entendus et ne pas partager ces instants privilégiés. Enfin, les silences font davantage paraître le désir entre Laure et Jean. La distance entre les deux personnages causée par la gêne, surtout celle de Laure, laisse peu à peu place à l'attirance puis aux regards et enfin aux mains qui s'effleurent. Le spectateur a le sentiment que Laure, au fil de l'histoire, redécouvre sa propre sensualité, elle semble redécouvrir qu'elle a un corps.

Alors que dans *Vendredi soir*, la quasi-absence de dialogues est comblée par le jeu de séduction et le langage du corps, elle reflète, dans *J'ai pas sommeil* (film adapté de l'affaire Thierry Paulin <sup>6</sup> tueur de vieilles dames), l'absence de communication entre Théo et Camille et n'est jamais comblée par une quelconque tendresse entre les deux frères. Non seulement ils se parlent peu, mais ils se regardent à peine, s'évitent et évitent tout contact physique. L'absence d'échanges intensifie la relation complexe entretenue par les deux frères. De ce fait, à aucun moment, Théo ne perçoit le monstre en Camille. D'autre part, ce sont les scènes de meurtres qui se déroulent presque entièrement dans le silence, sans musique, ni bruits extérieurs, ni dialogues. Le tueur, assisté de son complice et amant, s'empare des objets de valeur et de l'argent. C'est l'action qui est privilégiée, le corps en délit.

Enfin, Claire Denis travaille aussi sur les silences dans *Beau Travail* <sup>7</sup>. L'adjutant Galoup raconte la période de sa vie passée au sein de la légion à Djibouti à former les nouvelles recrues et comment il a été

---

<sup>6</sup> Thierry Paulin (homosexuel, travesti, toxicomane), est l'auteur présumé des meurtres de 21 femmes âgées à Paris, dans les années 80. Il a d'abord sévi entre octobre et novembre 1984, période au cours de laquelle il a fait huit victimes. Puis entre décembre 1985 et juin 1986, onze autres femmes ont été retrouvées mortes chez elles. Il semblerait que le tueur suivait les femmes jusqu'à leur domicile, puis les assassinait et enfin volait leur argent. En 1987, trois autres femmes sont assassinées, d'autres agressées qui ont pu témoigner. Thierry Paulin est arrêté par hasard grâce aux témoignages des survivantes. Il avoue et dénonce son complice, Jean-Thierry Mathurin. Atteint du sida, il est mort en prison en 1989 avant que son procès n'ait eu lieu.

<sup>7</sup> *Beau Travail* est aussi une adaptation très libre de la nouvelle d'Herman Melville, *Billy Budd*.

démis de ses fonctions par jalousie envers le jeune soldat Sentain. La quasi-absence de dialogues est comblée par les bruits de la nature : les oiseaux, les chèvres, les cris des enfants qui jouent, la respiration des personnages, mais aussi les regards, qui sont clairs, éloquents et souvent synonymes d'affrontement, à l'image de la scène où Galoup et Forestier jouent aux échecs, mais plus particulièrement, dans une scène que Claire Denis a appelée lors du tournage « le duel des regards » entre Sentain et Galoup. Les comédiens ont énormément travaillé cette scène où les deux personnages tournent l'un autour de l'autre, se regardent, sans se toucher, et soutiennent le regard de l'autre, l'adversaire.

Le regard est le personnage principal, celui par lequel passent à la fois le désir et la jalousie. Regards unilatéraux, regards échangés, regards confrontés – le point ultime de la confrontation entre Galoup et Sentain, c'est un face à face tendu, sciemment inspiré des arts martiaux [...]. C'est le regard qui tue, dit-on. C'est le regard qui ici va conduire à la tentative de meurtre. Moment clé du film, cette confrontation a pour objet le corps intouché et intouchable<sup>8</sup>.

La force de cette scène réside dans la façon dont les corps s'opposent l'un à l'autre par leurs regards et leur présence corporelle, et Claire Denis y représente au mieux toute la rivalité entre les deux hommes due à la jalousie de Galoup.

Les silences, chez Claire Denis, sont comblés par des signes ou des détails qui sont très évocateurs et qui rendent ainsi toute parole ou dialogue superflus. Dans un premier temps, on en distingue l'importance dans les décors filmés par la cinéaste. Dans *Vendredi soir*, l'image d'Agnès Godard est « tour à tour caressante, amusée et inquiétante, [...] accentue l'effet de rêve éveillé »<sup>9</sup>. Les détails du décor sont représentés sous forme de clins d'œil humoristiques et annonciateurs de la suite, quand par exemple Laure se rend aux toilettes pour probablement appeler François, mais ne peut pas utiliser le téléphone. C'est à ce moment là que la caméra glisse et dévoile le distributeur de préservatifs situé à côté du téléphone. Les lunettes, enseignes de magasins d'optique, sont également un détail plus que significatif dans la mesure où elles apparaissent plein

<sup>8</sup> Brault Pascale-Anne, « Claire Denis et le corps à corps masculin dans *Beau Travail* », *The French Review*, volume 78, numéro 2, décembre 2004, p. 290.

<sup>9</sup> Tobin Yann, « *Vendredi soir* : redécouvertes », *Positif*, numéro 499, septembre 2002, p. 38.

écran à trois reprises, moments clés pour Laure et Jean : tout d'abord, juste avant de voir Jean à l'écran pour la première fois, puis avant qu'il n'aperçoive Laure et ne choisisse de monter dans sa voiture. Enfin, elles apparaissent à la fin du film quand Laure quitte l'hôtel, un sourire sur les lèvres. Dans *Beau Travail*, nous avons relevé le moment où Galoup s'allonge sur son lit, un revolver à la main, et où la caméra montre brièvement son tatouage qui dit : « Sert la bonne cause et meurt ». Ces quelques mots, de toute évidence, reflètent l'état d'esprit du légionnaire à ce moment précis du film alors qu'il vient d'être démis de ses fonctions.

Les détails sont ainsi présents non seulement dans les décors mais aussi dans les gestes des personnages, très furtifs, à peine esquissés, mais toujours significatifs. Le symbole des mains sur le volant dans *Vendredi Soir* est très révélateur. Être au volant symbolise la prise de contrôle. Quand Jean conduit la voiture, il peut emmener Laure où il veut. Cette scène évolue en métaphore de séduction entre les deux futurs amants. Quand il quitte la voiture, c'est elle qui se retrouve au volant et qui doit faire un choix : partir ou le rejoindre. Les sourires de Laure et Jean sont très furtifs mais rendent compte d'une attirance réciproque naissante. Ils laissent, en effet, deviner un sentiment de confiance et de sécurité, dans un premier temps, lorsqu'ils sont en présence l'un de l'autre, pour ensuite faire place à l'attirance et au désir. Encore une fois, les gestes des personnages aussi bien que l'expression de leur visage sont plus parlants que les mots. Quand enfin Laure quitte l'hôtel, elle se met à courir comme pour échapper à quelque chose, ce qui crée une certaine confusion chez le spectateur : regret ? fuite ? Jusqu'au moment où un sourire se dessine sur son visage, sourire qui témoigne d'un bien-être et qui dissipe les doutes.

Claire Denis nous invite à lire les pensées de son héroïne, par la simple (en apparence simple) grâce de sa mise en scène. Le visage et les mouvements de Valérie Lemercier expriment avec conviction une humeur qui balance sans cesse entre l'exploration, l'étonnement et l'abandon : marcher, regarder, oui, mais de vingt, quarante manières différentes, selon le moment <sup>10</sup>.

Nous venons de voir que Claire Denis ne s'embarrasse pas de mots parasites. Ainsi, du cinéma qui met en valeur les corps par les détails

---

<sup>10</sup> Tobin Yann, « *Vendredi soir* : redécouvertes », *Positif*, numéro 499, septembre 2002, p. 39.

significatifs et les non-dits, nous passons au corps comme objet de contemplation, car à chaque fois que le corps est à l'image, Claire Denis s'applique à souligner toute sa beauté.

Avant d'aborder la beauté des corps, une brève approche phénoménologique peut nous éclairer sur la relation qui unit le sujet aux choses et à autrui, la relation de l'homme à son propre corps et à celui des autres. Dans la mesure où l'existence est avant tout corporelle, le corps représente une charnière, c'est ce qui relie l'homme au monde dans lequel il évolue. En effet, l'homme n'est rien sans son corps, son point d'ancrage dans le monde. Le corps, dans la phénoménologie de Merleau-Ponty, ne nous appartient pas : nous n'avons pas un corps, mais nous sommes un corps. Il n'est pas objet mais sujet, il est « le pivot du monde »<sup>11</sup>. Merleau-Ponty parle de « corps propre », c'est-à-dire que le corps est un sujet qui habite le monde. Par « corps propre », il faut comprendre l'expérience vécue telle que la perception nous la révèle :

Il faut considérer le corps propre, phénoménal, non pas comme un objet en soi, mais comme la manière pour un sujet d'être présent au monde. Et, corrélativement, il faut comprendre la conscience perceptive non pas comme une intériorité absolue, mais comme la pure présence de soi à soi, mais comme une présence corporelle au monde<sup>12</sup>.

C'est le rapport de notre corps avec le monde qui organise le champ perceptif. Percevoir vient du latin *perceptio* qui signifie action de se recueillir, de se saisir de. Ainsi, percevoir, c'est se projeter dans le monde grâce à son corps. « Percevoir », nous dit Merleau-Ponty, « c'est se rendre quelque chose de présent à l'aide du corps »<sup>13</sup>. La perception du corps, par le corps permet l'épanouissement de l'âme, car la perception dépend du corps mais elle est l'œuvre de l'esprit.

Pour montrer la beauté des corps, le corps propre projeté dans le monde, dans sa relation avec lui-même et avec autrui, nous allons voir, d'une part, que Claire Denis découpe les corps jusqu'à la fragmentation, à des fins esthétiques, puis représente autant le corps dans l'intimité que le corps exposé au regard des autres. Il nous faut ainsi considérer autrui et la perception d'autrui. Or, comme nous pouvons le constater dans *La*

<sup>11</sup> Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. 155.

<sup>12</sup> Madison Gary Brent, *La Phénoménologie de Merleau-Ponty*, Klincksieck, Paris, 1973, p. 44.

<sup>13</sup> Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. 155.

*phénoménologie de Merleau-Ponty*, le corps d'autrui est un sujet, au même titre que notre propre corps :

Si mon corps n'est pas un objet pour moi, le corps d'autrui ne l'est pas non plus. Dans ce cas mon corps s'ouvre à autrui qui est lui-même une existence corporelle ouverte. Si je ne suis pas une intériorité pure, mais un être qui vit au-dehors de lui-même (qui se transcende), autrui, mon semblable, l'est aussi, et c'est cela qui fait que nous pouvons nous rencontrer<sup>14</sup>.

*Beau Travail* ne serait pas un bijou d'esthétisme sans l'œil de Claire Denis, ce regard qu'elle porte sur les corps qu'elle filme. « *Beau Travail* s'évertue à créer un espace poétique des corps et de la perception. Son objet est la sensation, pas la narration »<sup>15</sup>. Claire Denis fragmente les corps, en particulier les corps masculins, pour montrer leur perfection. La caméra s'arrête ainsi sur des parties de corps des légionnaires quand ils travaillent, s'entraînent, mangent, nagent, repassent, cuisinent. Les gros plans sont nombreux, sur une cuisse, un dos, une épaule, les fesses, le cou, un bras, etc. « Le corps est filmé comme il l'est rarement. Peu de paroles, peu de réflexions ; c'est un cinéma presque muet, elliptique, et c'est bien le corps de l'homme qui prime »<sup>16</sup>. La fragmentation du corps devient technique cinématographique. On la retrouve de la même façon dans *J'ai pas sommeil*, quand par exemple Camille rentre au petit matin, se démaquille, ôte sa tenue de soirée et ses accessoires. Dans *Vendredi Soir*, on observe la fragmentation du corps quand Jean entre dans la voiture de Laure. Il se met à l'aise, baisse le dossier du siège et les plans se resserrent sur son col déboutonné, son cou, sa pomme d'Adam, ses lèvres lorsqu'il fume. De même, dans les scènes les plus intimes, Claire Denis ne montre jamais la nudité. Tout est suggéré, sans jamais être crûment exposé à l'image. La cinéaste souligne ainsi sans pudeur la beauté du corps, mais en évitant toute vulgarité. Il est intéressant, cependant, de noter que les corps et les différents espaces dans lesquels ces corps évoluent sont fragmentés de manières différentes. Ce sont les plans d'ensemble qui dominent quand

---

<sup>14</sup> Madison Gary Brent, *La Phénoménologie de Merleau-Ponty*, Klincksieck, Paris, 1973, p. 58.

<sup>15</sup> Bouquet Stéphane, « La hiérarchie des anges », *Les Cahiers du cinéma*, numéro 545, avril 2000, p. 51.

<sup>16</sup> Brault Pascale-Anne, « Claire Denis et le corps à corps masculin dans *Beau Travail* », *The French Review*, volume 78, numéro 2, décembre 2004, p. 293.

la cinéaste décrit le monde extérieur, pour laisser place aux plans serrés dès qu'on entre dans l'intimité des personnages, intimité que Claire Denis s'applique à recréer dans chacun de ses films, notamment par la sensualité et l'érotisme qui s'en dégagent.

Nous avons déjà mentionné la boulangère comme objet des fantasmes de Boni. Claire Denis accorde, en effet, dans *Nénette et Boni*, une grande place au rêve, aux fantasmes, à la sensualité. La boulangerie devient un temple de l'érotisme à l'image des gros plans sur les nombreuses pâtisseries et ainsi que sur la boulangère se penchant sur les gâteaux débordants de crème, dévoilant ainsi sa poitrine généreuse. De même, la pâte à pizza que Boni pétrit illustre un appétit jamais rassasié. Enfin, la cafetière, nouvelle acquisition de Boni, devient partie intégrante de son univers érotique. Quand le jeune homme est réveillé, au petit matin, par des bruits à connotation érotique, il se retourne dans son lit puis sourit. C'est alors que la caméra glisse à ses côtés, dévoilant non pas une présence féminine, mais sa cafetière, en marche. La cafetière devient métaphore féminine, mais révèle par ailleurs le manque et la frustration du jeune homme.

L'érotisme est très présent, à la fois dans *Beau Travail* et *Vendredi Soir*. Avec *Vendredi Soir*, Claire Denis a brillamment relevé le pari audacieux de rendre une rencontre banale entre deux êtres très poétique sans jamais en faire une vulgaire aventure sexuelle. Dans *Beau Travail*, on retrouve l'érotisme dans la rigueur et la méticulosité de chacun des gestes des soldats quand ils accomplissent leurs tâches de la vie quotidienne, quand ils font leur lit, étendent le linge, nagent, cuisinent, se douchent, repassent leur uniforme, symbole de fierté. Tout est filmé avec une précision admirable. Les gestes des légionnaires sont lents, mécaniques et répétitifs, mais témoignent par ailleurs de la vacuité de leurs fonctions.

Le corps masculin est érotisé et stylisé à l'extrême, sa corporalité exprimée par une caméra à laquelle aucun détail n'échappe, est mis en scène ; au corps masculin est donné la parole et il en devient plus parlant que tout discours<sup>17</sup>.

Ainsi, la caméra de Claire Denis « ose poser le corps masculin comme objet de désir, [elle] reconnaît au sujet désirant – qu'il soit féminin ou

---

<sup>17</sup> Brault Pascale-Anne, « Claire Denis et le corps à corps masculin dans *Beau Travail* », *The French Review*, volume 78, numéro 2, décembre 2004, p. 292.

masculin – son pouvoir d’objectivation au corps masculin, sa mainmise sur lui »<sup>18</sup>.

D’autre part, le spectateur peut, à juste titre, s’interroger sur l’homosexualité dans le monde militaire à travers la façon dont Claire Denis filme les corps masculins au travail. La cinéaste a d’ailleurs été accusée d’avoir abordé le thème de l’homosexualité en évoquant la Légion étrangère. Cependant, même si le désir et la contemplation sont indéniables, jamais le film n’aborde explicitement ce thème et Claire Denis reste ainsi dans le domaine du non-dit. L’homosexualité est très présente dans *J’ai pas sommeil*, car elle est, à la différence de *Beau Travail*, indiscutable. La cinéaste, encore une fois, ne dénonce jamais l’homosexualité et évite toute vulgarité pouvant être liée à l’amour entre deux hommes, qui plus est criminels. Elle ne porte aucun jugement, mais ne s’attache qu’à la beauté qu’elle peut dégager de leur relation et elle y parvient grâce à la mise en scène des corps dans l’intimité. En effet, elle « filme les corps de ses personnages masculins jusqu’au grain de la peau, jusqu’au cuivré des reflets, jusqu’à la courbure des reins »<sup>19</sup>.

Les corps sont aussi bien représentés dans l’intimité, à l’abri des regards, qu’exposés aux autres, à l’image de Camille, dans *J’ai pas sommeil*, qui devient une autre personne la nuit. Dans cette scène du play-back sur une chanson de Jean-Louis Murat (« Le temps du lien défait »), Camille est sur scène, joue un rôle et se donne et donne son corps sous les regards des nombreux spectateurs. Pour Claire Denis, « c’est une scène où un homme s’offre aux regards [...]. 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 »<sup>20</sup>. On ne sait pas à ce moment précis du film, qu’il s’agit du tueur. Claire Denis a probablement voulu montrer la part d’humanité et de beauté dans le monstre et l’éventualité d’un côté monstrueux en chacun de nous. Elle a affirmé, dans un entretien, « pour moi, le monstre ne se voit pas »<sup>21</sup>. C’est justement cette fragilité, extrêmement perceptible dans cette scène, qui rend cet autre aspect de sa

<sup>18</sup> Ibid., p. 293.

<sup>19</sup> Jousse Thierry, « Les insomniaques », *Les Cahiers du cinéma*, numéro 480, mai 1994, p.22.

<sup>20</sup> Jousse Thierry, Strauss Frédéric (propos recueillis par), entretien avec Claire Denis (*J’ai pas sommeil*), *Les Cahiers du cinéma*, numéro 480, mai 1994, p.28.

<sup>21</sup> Ibid., p. 28.

personnalité imperceptible. Personne, en effet, ne le soupçonnait, Ninon (Line Renaud), la gérante de l'hôtel où il vit, la première. Elle leur pardonne à lui et son amant plusieurs mois de loyer de retard car « ils sont gentils, mais gentils! ». L'arrestation de Camille a choqué son entourage, notamment sa mère qui est, à juste titre, celle dont la réaction est la plus violente. Après que son fils a avoué tous les crimes commis, il croise sa mère dans un couloir du poste de police. La colère de celle-ci éclate, elle lui parle en créole, l'appelle « Satan », lui dit qu'elle aurait préféré qu'on le tue alors qu'elle le portait encore. La colère fait place à l'incompréhension : « Petit, tu étais tellement gentil ». Dans *Beau Travail*, ce sont les entraînements militaires qui montrent toute la beauté physique et la perfection du corps masculin, au même titre que les danses rituelles exécutées par les soldats avec une présence et une maîtrise corporelles, une qualité de mouvement et une énergie dignes de danseurs, qui ne font que renforcer l'intensité des scènes et leur beauté.

Tous ces éléments rendent compte d'un certain exhibitionnisme, d'une volonté de la part de la cinéaste de montrer non seulement la beauté des corps des personnages, mais celle de leurs corps en mouvement. Pour représenter les corps en mouvement, Claire Denis fait de ses décors un espace scénique, propice à l'exposition et à l'expression corporelles. Enfin, la musique et la danse s'ajoutent dans une volonté de « faire œuvre » et de rendre cette œuvre esthétiquement belle.

En effet, dans chacun de ses films, Claire Denis commence par planter le décor afin de faire entrer le spectateur dans son univers intimiste. *Vendredi Soir* se déroule presque entièrement la nuit. Le film commence par une vue d'ensemble sur les toits de Paris alors que la nuit tombe, et la caméra descend et se rapproche petit à petit des habitations et de la chaleur qu'elles dégagent par leurs fenêtres illuminées. Puis, le noir, l'obscurité contrastent avec les couleurs criantes de Paris dans les embouteillages : les enseignes des restaurants et cafés, mais aussi les vitrines des magasins. Enfin, Claire Denis insiste également beaucoup sur le rapport intérieur / extérieur. La chaleur des habitations, l'intérieur des voitures, le café avec lequel Laure se brûle les lèvres, le chauffage de la chambre d'hôtel, la fumée de la cigarette de Jean qui s'échappe de la voiture de Laure, tous ces éléments tranchent avec le froid et le chaos qui règnent à l'extérieur, à l'image de l'accident qui a lieu dans la rue, des gens qui s'accrochent, de toute cette agressivité ambiante et bien évidemment des embouteillages, qui sont « la punition d'un corps en grève

qui va littéralement se détendre ce vendredi soir-là »<sup>22</sup>. Une certaine chaleur émane également de Jean, par sa présence érotique, troublante, rassurante. Laure, au même titre que le spectateur, ne peut qu'éprouver une sensation de bien-être à ses côtés. L'action de *J'ai pas sommeil* se déroule à Paris, mais plus précisément dans un grand hôtel luxueux, au mobilier et aux couleurs vives. Dans un tout autre genre, c'est le Marseille populaire qui constitue le décor de *Nénette et Boni*. Enfin, avec *Beau Travail*, Claire Denis nous emmène à Djibouti où la beauté des paysages est sans pareil. Le film s'ouvre avec de longs travellings sur les montagnes de cailloux noirs, les étendues d'herbes et de sels illuminées par le soleil, les troupeaux de chèvres et se poursuit par des gros plans sur les soldats un par un, comme des diapositives.

Quant à la dimension musicale, elle est d'autant plus remarquable dans les films de Claire Denis que son utilisation n'est jamais excessive, tout comme les dialogues. Sa démarche est semblable, car bien que la musique soit peu présente, les choix de la cinéaste n'en demeurent pas moins inédits et efficaces. Claire Denis a un groupe fétiche, the Tindersticks<sup>23</sup>, qui participe souvent à la bande originale de ses films, quand il ne l'écrit pas entièrement. Claire Denis aime cependant également ajouter des extraits de chansons d'artistes plus populaires, comme « God Only Know » de Brian Wilson pendant le jeu de séduction entre Vincent Gallo et Valeria Bruni-Tedeschi dans *Nénette et Boni*. C'est ainsi que l'on retrouve aussi « Manureva » d'Alain Chamfort quand Laure écoute la radio dans sa voiture ou encore Jean-Louis Murat dans *J'ai pas sommeil*. Elle est tellement présente qu'elle constitue souvent un personnage à part entière. Dans *Beau Travail*, les entraînements au début du film sont accompagnés non pas de musique mais de chants militaires : c'est « Safeway Cart » de Neil Young qui accompagne la marche des

<sup>22</sup> Tobin Yann, « *Vendredi soir* : redécouvertes », *Positif*, numéro 499, septembre 2002, p. 39.

<sup>23</sup> Le groupe The Tindersticks voit le jour en 1992. Il est composé de Stuart Staples (chant), David Boulter (clavier) et Dickon Hinchcliffe (violon). En 1992, les trois membres forment alors Tindersticks, rejoints par Neil Fraser (guitare), Mark Cornwill (basse) et Al McCauley (batterie). Le premier album éponyme de Tinderticks sorti en 1993 est reconnu album de l'année par la presse britannique. En 1996, la partition de *Nénette et Boni* revient au groupe anglais, de même que celle de *Trouble Every Day* en 2001. En 2002, c'est Dinkon Hinchcliffe qui participe à la bande originale de *Vendredi Soir*. Enfin, la musique de *L'Intrus*, sorti dans les salles françaises le 4 mai 2005, est signée Stuart Staples, leader.

légionnaires. Par ailleurs des extraits de l'opéra « Billy Budd » de Benjamin Britten donne une véritable ampleur lyrique à certaines scènes. D'autre part, le jour contraste avec la nuit dans le déroulement de l'action du film et cette opposition se reflète dans la musique également, lorsque l'on peut entendre Franky Vincent en discothèque (chanson relativement obscène qui tranche avec le quotidien strict des soldats), Tarkan et Corona (scène finale où Galoup danse seul).

Ainsi, la musique, bien que peu présente dans les films de Claire Denis, est toujours appropriée et utilisée à des moments clés dans ses films et toujours en complémentarité avec l'image. Quand le décor devient espace scénique et que la musique devient support idéal pour le mouvement, les corps ne sont plus seulement en mouvement mais s'expriment corporellement par la danse.

La danse contemporaine est une pratique artistique récente. Par opposition à la danse classique, la danse contemporaine instaure des nouvelles techniques, invente ses codes et les remet constamment en question. Il s'agit d'une forme d'expression nouvelle qui se traduit par la réappropriation du corps et la liberté du mouvement. Elle consiste également en une interdisciplinarité avec d'autres domaines artistiques tels que le théâtre, le cinéma, la musique, les arts plastiques. Ce n'est que tardivement, dans les années 1980, qu'elle est reconnue comme un art à part entière. Isadora Duncan, Martha Graham, Merce Cunningham, Pina Bausch, Maguy Marin ont grandement contribué à cette reconnaissance de la danse contemporaine et demeurent des piliers.

Nous allons, dans un premier temps, aborder brièvement la dimension de la danse dans *Nénette et Boni*, *J'ai pas sommeil* et *Vendredi Soir*, pour ensuite nous consacrer plus particulièrement à *Beau Travail* où elle est omniprésente. Nous avons déjà évoqué la scène du play-back sur la chanson de Murat, brillamment chorégraphiée et interprétée. Mais la chorégraphie se ressent dans la mise en scène tout au long du film :

Dans *J'ai pas sommeil*, la mise en scène ne cesse de tracer une cartographie de mouvements, à la fois géographique et mentale. C'est presque comme une chorégraphie dans laquelle les danseurs se tourneraient autour, s'observeraient sans se voir, se croiseraient en s'ignorant<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Jousse Thierry, « Les insomniaques », *Les Cahiers du cinéma*, numéro 480, mai 1994, p.21.

Quand, dans *Vendredi Soir*, Laure se retrouve dans sa voiture au beau milieu de Paris, elle observe les gens et l'agitation créée par les embouteillages pendant un long moment. On a l'impression d'assister à un ballet avec tous ces gens qui fourmillent dans les rues tête baissée, les autres qui attendent, résignés, dans leur voiture, les vitrines illuminées des magasins, les enseignes des restaurants et cafés. Les couleurs se mélangent et dansent. Dans *Nénette et Boni*, ce sont les rapports entre le frère et la sœur qui nous font penser à une chorégraphie silencieuse dans l'hésitation de leurs gestes, par des tentatives d'approche puis d'éloignement. Les scènes intimes entre les deux amants de *Vendredi Soir* sont, elles aussi, très proches de la chorégraphie. La caméra bouge au rythme des corps et les filme de façon très rapprochée pour mettre l'accent sur l'intimité des amants que le spectateur est autorisé à pénétrer, sans voyeurisme aucun.

La dimension de la danse est, bien évidemment, d'autant plus présente dans *Beau Travail* que la cinéaste a travaillé en collaboration avec le chorégraphe Bernardo Montet<sup>25</sup>. Ce désir de la part de Claire Denis de véhiculer un mouvement hors du langage prend tout son sens dans la mesure où la danse devient un discours non verbal, c'est le corps qui parle. Claire Denis voulait depuis longtemps travailler avec ce chorégraphe en particulier. Elle s'est d'ailleurs inspirée, pour réaliser *Beau Travail*, d'une des récentes pièces de Bernardo Montet intitulée « Dissection d'un homme armé ». Il convient à présent de nous poser la question suivante : pourquoi choisir d'établir un lien entre les entraînements militaires et la danse contemporaine ? Il nous faut remonter au XVII<sup>e</sup> siècle, car sous Louis XIV, « lorsque les aristocrates partaient à la guerre, ils y allaient avec un maître de ballet [...]. La danse dite baroque était avant tout un exercice de tonicité, danser était une preuve de vivacité et une idéale préparation au combat »<sup>26</sup>. Le spectateur est tout de même capable, sans avoir aucune connaissance de la danse contemporaine, de

<sup>25</sup> Bernardo Montet s'est consacré à la danse dès l'âge de 18 ans. De formation classique, il étudie par la suite la danse contemporaine à Paris dans les années 70. Il rencontre Catherine Diverres en 1979, avec qui il part au Japon travailler auprès du chorégraphe Kazuo Ohno. De 1994 à 1999, il co-dirige avec cette dernière le Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne. Il est actuellement directeur du Centre chorégraphique national de Tours.

<sup>26</sup> Bouquet Stéphane, « La hiérarchie des anges », *Les Cahiers du cinéma*, numéro 545, avril 2000, p. 53.

distinguer la qualité de la gestuelle et d'apprécier le travail sur les corps effectué par Claire Denis et Bernardo Montet. Ils ont d'ailleurs intégré des danseurs dans les scènes collectives.

Afin d'illustrer nos propos et de davantage rendre compte du fruit de la collaboration entre un cinéaste et un chorégraphe, nous nous proposons de décrire quelques-unes des scènes en utilisant une terminologie propre à la danse contemporaine. D'une manière générale, ce sont, tout d'abord, la maîtrise corporelle, la qualité, la fluidité, la précision du mouvement qui sautent aux yeux du spectateur, que ce soit pendant les scènes d'entraînements ou les autres tâches de la vie quotidienne. L'amplitude des sauts, des portés dans toutes les scènes impliquant un contact entre les soldats témoigne d'un travail sculptural avec les comédiens et les danseurs. Les danseurs et chorégraphes travaillent énormément sur la notion de contact (contact avec le sol et contact physique avec les autres danseurs) car le travail en contact est un élément majeur permettant la création de phrases chorégraphiques. Les scènes de combats sont-elles aussi chorégraphiées mais ne perdent jamais de leur crédibilité en tant que telles. La qualité gestuelle et l'esthétique de ces corps sont déterminées par l'équilibre, la coordination et la mobilité du tronc. Claire Denis les embellit par sa mise en scène et le regard féminin qu'elle porte sur les corps masculins et Bernardo Montet par la rigueur qu'exige la danse. Dans la séquence des étirements, où les soldats sont allongés au sol, une jambe tendue, l'autre repliée sous la fesse, il y a une harmonie, une écoute entre les corps. L'écoute est un élément clé en danse contemporaine et elle est souvent privilégiée aux phrases chorégraphiques fixées avec des comptes, pour une meilleure conscience, sensation de son corps et de celui des autres. De même, dans les scènes de danses rituelles entre les soldats, on retrouve cette qualité du mouvement avec un dynamisme et un rapport juste des énergies. Il nous faut souligner la scène finale où l'on retrouve Galoup seul sur la piste de danse d'une boîte de nuit qui se laisse aller à une danse effrénée, anarchique. On peut remarquer à la fois un relâchement dans ses mouvements, mais aussi une certaine retenue. Enfin, la danse se caractérise aussi par le respect de l'espace et de celui des autres danseurs. Le danseur est à l'espace comme l'homme est au monde et sa relation avec autrui, écrit Merleau-Ponty, « passe par le monde »<sup>27</sup>. Claire Denis a aussi voulu « mettre en contact

---

<sup>27</sup> Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. 142.

danse et armée » pour « interroger la notion de corps collectif »<sup>28</sup>. Cependant, à aucun moment les corps perdent de leur individualité. Il est important de souligner, qu'en effet, dans *Beau Travail*, les corps ne sont pas synchronisés, ils sont à l'écoute les uns des autres. Chacun des danseurs, comédiens, conserve sa personnalité, sa liberté de mouvement, sa propre conscience corporelle. Les exercices corporels sont là « pour faire parvenir ces hommes à une autre conscience du corps »<sup>29</sup>. Danse rime en effet avec recherche et découverte de nouvelles sensations. « La danse aujourd'hui », comme l'exprime elle-même Claire Denis, « est le travail sur l'accession à des états de corps inconnus »<sup>30</sup>. Elle permet d'avoir une conscience claire de notre corps et mène à une forme de transcendance. Pour Merleau-Ponty, l'existence corporelle « est un mouvement naturel de transcendance »<sup>31</sup>. Le langage corporel devient un moyen de libération pour ces soldats contraints à ne rien laisser paraître, à toujours retenir leurs émotions en toutes circonstances.

En conclusion, le langage corporel dans les films de Claire Denis s'exprime, nous l'avons vu, à travers les silences, les non-dits, afin de privilégier les gestes et les corps. La cinéaste met un point d'honneur à rendre les corps beaux à l'image, qu'il s'agisse de corps d'adolescents, d'adultes, d'hommes, de femmes, de monstres (*J'ai pas sommeil*). Banalité et ordinaire constituent ses principaux supports desquels elle parvient à dégager beauté et poésie (*Vendredi Soir*). Le langage corporel prend toute sa dimension quand les décors deviennent espaces scéniques, pour donner ainsi toute sa poésie et sa beauté au corps en mouvement. Les corps filmés par Claire Denis sont pleins de vie et animés non pas par la parole, mais le plus souvent, par leurs gestes et mouvements. Le langage cinématographique et le langage corporel se mêlent pour donner à l'image un résultat saisissant. Claire Denis travaille sur les corps tel un sculpteur. Ces quelques mots d'Auguste Rodin d'ailleurs illustrent parfaitement nos propos : « Quand un bon sculpteur modèle des corps humains, il ne

---

<sup>28</sup> Bouquet Stéphane, « La hiérarchie des anges », *Les Cahiers du cinéma*, numéro 545, avril 2000, p.53.

<sup>29</sup> Ibid..

<sup>30</sup> Lalanne Jean-Marc, Larcher Jérôme (propos recueillis le 11 mars 2000 par), entretien avec Claire Denis (*Beau Travail*), *Les Cahiers du cinéma*, numéro 545, avril 2000, p.52.

<sup>31</sup> Madison Gary Brent, *La Phénoménologie de Merleau-Ponty*, Klincksieck, Paris, 1973, p.67.

représente pas seulement la musculature, mais aussi la vie qui les réchauffe ».

## BIBLIOGRAPHIE

- BOUQUET Stéphane, « La hiérarchie des anges », *Les Cahiers du cinéma*, numéro 545, avril 2000, pages 50-53.
- BRAULT Pascale-Anne, « Claire Denis et le corps à corps masculin dans *Beau Travail* », *The French Review*, volume 78, numéro 2, décembre 2004, pages 288-299.
- JOUSSE Thierry, « Les insomniaques », *Les Cahiers du cinéma*, numéro 480, mai 1994, pages 20-23.
- JOUSSE Thierry, STRAUSS Frédéric (propos recueillis par), entretien avec Claire Denis (*J'ai pas sommeil*), *Les Cahiers du cinéma*, numéro 480, mai 1994, pages 25-30.
- FRANCOIS Elysabeth (propos recueillis par), « Claire Denis : toute première fois » (entretien avec Claire Denis sur *Vendredi Soir*), 8 septembre 2002, [www.chronicart.com](http://www.chronicart.com).
- LALANNE Jean-Marc, LARCHER Jérôme (propos recueillis le 11 mars 2000 par), entretien avec Claire Denis (*Beau Travail*), *Les Cahiers du cinéma*, numéro 545, avril 2000, pages 50-53.
- MADISON Gary Brent, *La Phénoménologie de Merleau-Ponty*, Klincksieck, Paris, 1973.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.
- TOBIN Yann, « *Vendredi soir* : redécouvertes », *Positif*, numéro 499, septembre 2002, pages 38-39.