



HAL
open science

Les corps troublants du cinéma français, mise en scène de la transgression et de la violence ordinaire : 1986-1999

Laurie Deson Leiner

► To cite this version:

Laurie Deson Leiner. Les corps troublants du cinéma français, mise en scène de la transgression et de la violence ordinaire : 1986-1999. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2013. Français. NNT : 2013BOR30040 . tel-01375168

HAL Id: tel-01375168

<https://theses.hal.science/tel-01375168>

Submitted on 3 Oct 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « Arts »

**Les corps troublants du cinéma
français, mise en scène de la
transgression et de la violence
ordinaire (1986-1999)**

Présentée et soutenue publiquement le 20 novembre 2013 par

Laurie DESON LEINER

Sous la direction de Pierre BEYLOT

Membres du jury

Pierre BEYLOT, Professeur, Université Bordeaux 3

Frédéric GIMELLO-MESPLOMB, Professeur, Université d'Avignon et des pays de Vaucluse

Geneviève SELLIER, Professeur, Université Bordeaux 3

Ginette VINCENDEAU, Professeur, King's College (Londres)

Sommaire

SOMMAIRE	5
REMERCIEMENTS	7
INTRODUCTION	10
I. DES CORPS OBSCÈNES ?	21
I.1. Objets du scandale	25
I.1.1. Chronique d'un double scandale : le bruit et la fureur	28
I.1.2. Le cas <i>Tenue de soirée</i>	38
I.1.3. Un homme sans foi lève le poing	46
I.1.4. Les corps brutalisés de <i>L'Humanité</i>	55
I.2. Du ridicule assumé aux images troublantes	66
I.2.1. Un monde sans trace de la modernité	67
I.2.2. Du rire aux larmes, un cinéma sérieusement grotesque ?	79
I.2.3. Troubles de la vision, les spectres parmi les hommes	88
I.3. Les institutions qui façonnent et déforment les corps.	98
I.3.1. De la délinquance	101
I.3.2. Le système éducatif ou la stratégie de l'échec	112
I.3.3. La loi et le désordre, critique de la justice des hommes	124
II. LES CORPS DE LA MARGE :	139
II.1. Le « Corps social » brisé	144
II.1.1. Le monde ouvrier de la révolte au renoncement	147
II.1.2. Le goût de la violence	162
II.1.3. Le corps est-il l'outil du pauvre ?	176
II.2. Bannis de la ville : vivre en périphérie	188
II.2.1. La banlieue, espace du marginal	192
II.2.2. Vers le Nord, aux confins de la marge.	204
II.2.3. Les bas-fonds, espaces sacrés et espaces déviants	216

II.3. Le mystique, le nouveau marginal ?	228
II.3.1. Quitter le monde	231
II.3.2. Affronter les forces du mal	243
II.3.3. Sur le chemin de la sainteté	256
III. LE CORPS TROUBLÉ DE L'ACTEUR	267
III.1. Interroger les limites de la direction d'acteurs	272
III.1.1. L'acteur amateur : les corps vrais sont-ils trompeurs ?	274
III.1.2. Débutantes et icônes, l'art du mélange.	289
III.1.3. Improvisation et répétitions	304
III.1.4. Le corps éprouvé : la confusion de sentiments	322
III.1.5. Expérimenter sur le terrain de la transgression	332
III.1.6. L'acteur face à sa pudeur	342
III.2. Posséder le corps de l'acteur	354
III.2.1. Tourner en toute complicité	357
III.2.2. L'acteur objet du désir	367
CONCLUSION	384
CORPUS	389
FILMOGRAPHIE DES RÉALISATEURS DU CORPUS	398
TABLE DES ILLUSTRATIONS	401
INDEX DES FILMS CITÉS	405
BIBLIOGRAPHIE	409
TABLE DES MATIÈRES	431

Remerciements

Je remercie Pierre Beylot pour avoir dirigé cette thèse de doctorat avec conviction et je le remercie également pour sa bienveillance ainsi que ses encouragements.

Ma reconnaissance va à l'ensemble de l'équipe de l'Université de Bordeaux qui m'a soutenue et aidée à mener ce travail à son terme.

Merci à Anita Léandro (Université fédérale de Rio de Janeiro) qui par ses précieux conseils à diverses étapes de ma recherche m'a accompagnée dans ce travail.

Merci à Jean-Claude Brisseau de m'avoir accordé plusieurs entretiens qui ont considérablement enrichis ce travail. Je remercie également Lisa Hérédia pour ses récits de tournages et ses anecdotes.

Merci à Marc-Olivier Molon pour ses précisions techniques concernant le travail de Bruno Dumont.

Je souhaite remercier tous ceux et toutes celles qui par leurs suggestions, leurs remarques et leurs enseignements de recherches m'ont fournis de nouvelles pistes de réflexion pour ce travail.

Enfin je tiens à remercier tout particulièrement mes proches tout d'abord Maël pour sa patience et sa foi en ce projet, mais aussi Marion, Sébastien, Tony, Laurent, Mireille ainsi que tous les autres qui m'ont soutenue dans ce projet de longue haleine.

« Cessant d'appartenir à un monde fantastique et tragique, à un monde de la destinée humaine, le travailleur libre s'est voué à son travail, il s'est mis à confondre son existence avec sa fonction, à prendre sa fonction pour son existence. »¹

Georges Bataille

« Passez en revue, analysez tout ce qui est nature, toutes les actions et les désirs du pur homme naturel vous ne trouverez rien que d'affreux. Le crime dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère est originellement naturel. La vertu au contraire est artificielle, surnaturelle... Le mal se fait sans effort, naturellement, le bien est toujours le produit d'un art... »²

Charles Baudelaire

« Non pas que le corps pense, mais obstiné, têtu, il force à penser, et force à penser ce qui se dérobe à la pensée, la vie. [...] Les catégories de la vie, ce sont précisément les attitudes du corps, ses postures. »³

Gilles Deleuze

¹ G. BATAILLE, *La Sociologie sacrée du contemporain (1938)*, Éditions Lignes Manifeste, Paris, 2004, p.35.

² C. BAUDELAIRE, « Curiosités esthétiques, XI, Éloge du maquillage », in *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1956, p.911-912.

³ G. DELEUZE, « Cinéma, corps, cerveau et pensée » in *L'image temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 246.

Introduction

Le 21 mai 1973 suite à la projection de *La Grande Bouffe* de Marco Ferreri, un nouveau scandale éclate au Festival de Cannes. Le suicide gargantuesque de quatre bourgeois désenchantés déclenche des cris et des huées dans la salle. Certains spectateurs partent avant la fin de la projection. Le film « physiologique »¹ comme se plaît à l'appeler Marco Ferreri dégoûte le public et une partie de la critique ce qui ne l'empêchera pas d'attirer 2,8 millions de spectateurs² dans les salles françaises. Le Festival de Cannes a eu depuis sa première édition en 1946 son lot de polémiques, de sifflets et de huées. Un film qui dérange et qui déclenche des réactions violentes dit forcément quelque chose de la société qui le rejette. Pour prendre la mesure du scandale, le Festival de Cannes est un bon repère car c'est la caisse résonante du cinéma. *La Grande Bouffe* dépeint un milieu bourgeois qui accumule sans fin et représente une identité masculine en crise. Ces corps bouffis et repus, personnifiés par Marcello Mastroianni, Michel Piccoli ou Philippe Noiret, grandes stars des années 1970, représentent les excès de la société de consommation. Les scandales cannois des années 1980-1990 mettront en lumière des corps plus modestes issus de milieux populaires.

La surexposition du cinéma bourgeois des années 1970 dissimule le cinéma militant qui en parallèle tente de réveiller les consciences en se battant pour les droits des femmes ou pour des meilleures conditions de travail pour les ouvriers. Après le corps militant des années 1970 qui luttait pour une vie meilleure, le corps des années 1980 ne se définit plus par le travail qui se fait de plus en plus rare. Le corps des milieux populaires est au mieux ignoré au pire stigmatisé. A l'aube des années 1980 la jeunesse populaire a beaucoup de mal à se construire.

Pourtant la société française de la fin des années 1970 se tourne de plus en plus vers la jeunesse. Les lois intègrent les évolutions que la société tolérait tout en les dissimulant. La liberté des femmes à disposer de leur corps est facilitée par le droit à l'avortement, la possibilité du divorce par consentement mutuel et un accès plus facile à la contraception. Les années 1970, libératrices de la morale et de la parole laissent place à un monde nouveau basé

¹ M. FERRERI, JT 20H, ORTF « Festival de Cannes "La grande bouffe" et "Far West" », 22 mai 1973 <http://www.ina.fr/video/CAF97519493> consulté le 10 mai 1012.

² Source JP'S Box office, <http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=8528>, consulté le 29 mars 2013.

sur la réussite individuelle. Les radios libres fleurissent, les femmes et les hommes peuvent affirmer leur sexualité, les bourreaux enlèvent leur cagoule, ils ne donneront plus la mort dans la cour des prisons. L'homosexualité n'est plus un délit. L'argent s'expose partout. Il devient l'objectif ultime, le symbole de la réussite sociale. L'argent rend les êtres visibles aux yeux du monde. Annie Ernaux décrit très justement cela dans son roman *Les Années*.

«L'entreprise était la loi naturelle, la modernité, l'intelligence, elle sauverait le monde. (On ne comprenait alors pourquoi les usines débauchaient et fermaient.) [...] La "réussite" accédait au rang de valeur transcendante, définissait "La France qui gagne", de Paul-Loup Sullitzer à Philippe de Villiers, auréolait un "type parti de rien" Bernard Tapie. C'était le temps des bagouts. »¹

Dans les années 1980, rebaptisées « les années frics »², on admire les « golden boys », les courtiers en bourse et les vêtements haute couture. Un certain nombre de valeurs véhiculées par un film comme *Wall Street* d'Oliver Stone (1988).

Le cinéma français a subi lui aussi ces transformations et s'adonne à la légèreté. Les spectateurs délaissent les salles de cinéma pour la télévision qui diffuse les films directement dans leur salon. Les liens entre le cinéma et la télévision deviennent de plus en plus étroits, le petit écran se met à produire le grand. Le cinéma français des années 1970 est un mélange de films populaires (comédies, films policiers), quelques films politiques (Boisset ou Gavras) et une poignée d'auteurs respectés par les cinéphiles parisiens (Sautet, Eustache, Truffaut, Rohmer et quelques autres). Serge Daney est assez dur quand il dresse un bilan de cette décennie « presque un désert esthétique ».³ Cela n'engage que lui. En 1971, le film *Mourir d'aimer* (Cayatte) rassemble plus de 5 millions de spectateurs autour de l'histoire d'amour scandaleuse entre une professeure et son élève au cœur de l'exaltation de mai 68. Un triste fait divers qui avait beaucoup choqué en 1969 a inspiré ce film : le suicide de Gabrielle Russier condamnée pour détournement de mineur à la suite d'une relation amoureuse avec un élève de seize ans. Les films qui rencontrent un large public dans les années 1980 s'éloignent de la critique sociale et se concentrent sur les petits tracas quotidiens, les belles images de la nature (*L'Ours*, *Le Grand Bleu*) ou le patrimoine littéraire (Marcel Pagnol adapté par Claude Berri).⁴

Pour comprendre quels sont ces corps troublants des années 1980-1990, regardons quels sont les films français qui font parler d'eux au Festival de Cannes. Les 4 scandales qui

¹ A. ERNAUX, *Les Années*, Paris, Éditions Gallimard, 2008, p. 147.

² L'expression a été adoptée avec amertume par la presse.

³ S. DANEY, *La Rampe*, Paris, Éditions Les Cahiers du cinéma, 1983, p. 157.

⁴ Les plus grands succès français au box office sur les années 1980-1989 (plus de 7 millions d'entrées), *3 Hommes et un couffin* (Serreau, 1985), *Le Grand Bleu* (Besson, 1988), *L'Ours* (Annaud, 1988), *Jean de Florette* (Berri, 1986) ou encore *La Chèvre* (Veber, 1981) Source CBO Box Office <http://www.cbo-boxoffice.com/v3/page000.php3?inc=histoannu.php3>

nous servent de point de départ ont eu lieu entre 1986 et 1999. D'ailleurs tous ces films ont obtenus des prix à Cannes cela fait partie des critères retenus. En 1986, les corps travestis de Gérard Depardieu et de Michel Blanc ornent l'affiche de *Tenue de soirée*. Une formule provocante recouvre l'autre moitié de l'affiche « Putain de film ! ». Toute la vulgarité des dialogues est concentrée dans ce slogan. Sorti en avril 1986, le film sera tout de même sélectionné à Cannes. Ni drame, ni comédie de boulevard, *Tenue de soirée* renouvelle la représentation du désir homosexuel dans le cinéma français. En 1987, Maurice Pialat lève le poing lorsqu'il reçoit la Palme d'or hué par une partie du public. *Sous le Soleil de Satan*, adaptation du grand auteur chrétien Georges Bernanos, ne méritait pas le prix selon les festivaliers mais est-ce que cela explique totalement les réactions controversées du public ? Les questions de la foi, de la grâce et du mal sont-elles encore subversives dans les années 1980 ou justes austères ? En 1988, *De Bruit et de Fureur* écarté de la Sélection officielle selon les propos de la presse¹ se contente de la catégorie *Perspectives du cinéma français*. Les critiques se divisent devant cet objet étrange qui aborde sans complaisance la vie quotidienne dans les cités de la banlieue parisienne. L'usage d'éléments fantastiques dérange les critiques. La question de la violence et de sa représentation est au cœur des débats. On dit que Brisseau exagère. D'ailleurs le film est menacé d'une interdiction aux moins de dix-huit ans mais recevra le Prix de la Jeunesse. Enfin en 1999 la profession se rebelle contre l'attribution d'un prix d'interprétation à Séverine Canele et Emmanuel Schotté comédiens de *L'Humanité* ainsi qu'à Emilie Dequenne dans *Rosetta*. Les professionnels refusent que des débutants tous originaires des Flandres reçoivent un tel prix. Le festival a même fait un communiqué de compréhension pour s'expliquer auprès des acteurs professionnels scandalisés. Autant dire que ces quatre œuvres n'ont pas laissé indifférents.

Les problèmes que ces films soulèvent relèvent du corps : un corps perçu comme marginal (l'enfant des cités), grossier puis risible (une star masculine grimée en femme puis en prêtre), ou indigne (l'acteur amateur). Chaque époque a ses corps et le cinéma en propose une représentation. Bertrand Blier s'inspire la fois du corps grotesque de *La Commedia dell'arte* et de la délicatesse de la tragédie racinienne pour dépasser le cadre social dans lequel s'inscrivent ses films. Ce corps un peu grossier exprime sa souffrance et ses désirs dans une langue maniérée et châtiée. Jean-Claude Brisseau sublime un corps issu de la vie quotidienne qui glisse progressivement vers le fantastique. Plusieurs réalités se superposent

¹ M. LOIRET, *La Croix*, 02 juin 1988, R CHAZAL « Le Mal de vivre », *France Soir*, 03 juin 1988.

sur ce corps pour qu'il puisse supporter la cruauté du monde. Maurice Pialat et Bruno Dumont sont dans le registre de l'instinct et de la brutalité. Les corps abrupts se bousculent et se déchirent sans espoir de réconciliation. Le trouble est une notion difficile à définir tant elle est subjective. Au cinéma, le trouble se base sur la gêne, le désir, le malaise. Le spectateur, face à une image qui ne répond pas à ses attentes est décontenancé et perd ses repères. Qu'est-ce qui dérange tant dans ces films ? Beaucoup de spectateurs sont mal à l'aise face aux images de Pialat, de Blier, de Brisseau ou de Dumont. Par exemple l'affiche provocante du film *Tenue de soirée* (Blier, 1986) présente le film comme une comédie de boulevard alors qu'en fait il s'agit de filmer le désir d'un homme pour un autre, une idée beaucoup moins facile à accepter pour le public populaire des années 1980. Qu'est-ce qui rend un corps troublant ? Judith Butler définit le trouble par le désordre mais pas seulement.

« Semer le trouble, c'était comme on me le répétait dans mon enfance, la chose à éviter à tout prix si l'on ne voulait pas s'attirer d'ennuis. Manifestement, la rébellion et la réprimande sont prises dans les mêmes mots –une observation qui m'a ouvert les yeux sur la ruse du pouvoir et de ses astuces : la loi en vigueur nous menaçait d'avoir des ennuis, voire des démêlés avec la loi, et tout cela pour mieux nous empêcher de semer le trouble»¹

Un corps est troublant quand il provoque des émotions. Les poings se resserrent, une larme coule, tout à coup on frissonne ou on éclate de rire. Le premier cas peut être le plus courant face à un corps beau, désirable, c'est une émotion forte, une attirance presque physique qui se rapproche de l'excitation et du désir. «J'ai remarqué que le trouble était parfois un euphémisme pour parler de toutes sortes de choses de problèmes, plus mystérieux les uns que les autres, et qui tournaient en général autour de ce mystère impénétrable qu'est le féminin. »² Le trouble cache également toute une série de problèmes. Un corps hors norme qui ne correspond pas à ce que l'on a l'habitude de voir, un corps difficile à classer. Croiser un homme en pyjama ou en robe de chambre dans la rue peut laisser perplexe. La nudité d'un sans-abri qui défèque entre deux voitures dans les rues de Paris dérange. L'acte fait partie des besoins naturels du corps humain mais il choque quand il n'est pas réalisé dans le contexte habituel : l'intimité d'une pièce close. En dehors des panneaux publicitaires, la nudité détonne en plein centre ville surtout quand elle montre la misère. Au cinéma, l'authenticité peut être troublante tant elle ressemble à la vie. Un corps vrai, comme celui d'une personne qui n'a jamais joué dans un film semble juste mais pourtant il arrive qu'il sonne faux au cinéma. Comment un corps authentique peut-il être troublant alors que le cinéma est affaire

¹ J. BUTLER *Trouble dans le genre, pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte 2005, p.51.

² *Ibid.*, p.51.

d'artifice ? C'est pourtant de cela dont il est question quand la vérité surgit dans le cadre, elle peut déranger voire devenir insupportable. Le corps de Depardieu en soutane ou en fourrure provoque un malaise tout comme les corps inexpérimentés que filme Bruno Dumont dans *L'Humanité*. Le trouble peut venir également du surnaturel. Le corps d'un policier qui lévite au beau milieu de son le jardin a de quoi surprendre.

Les apparences sont parfois troublantes. Le photographe de *Blow up* (Antonioni, 1966) en fait l'expérience quand il étudie les clichés qu'il a réalisés dans un parc. Le couple d'amoureux qu'il a photographié lui paraît étrange. Au bout de plusieurs agrandissements, il découvre que cette étreinte dissimule un crime, peut-être un meurtre. Ce couple d'apparat est donc un leurre qui masque une réalité tout à fait différente. L'image peut-elle montrer ce qui ne se voit pas ? Le cinéma contemporain remet en question les illusions sur lesquelles repose notre société. Notre perception du réel est définie par notre expérience, nos croyances et nos connaissances. Dans ses déclarations Jean-Claude Brisseau, réalisateur de *De Bruit et de fureur*, remet en cause cette perception pour troubler le spectateur « Je pense qu'on vit dans un monde d'illusions qui nous procurent une vision du monde partielle et partielle, et qui nous mettent dans les rails de la civilisation »¹.

Dans « Les Techniques du corps »², Marcel Mauss s'interroge sur la façon dont les hommes se servent de leurs corps et étudie les méthodes d'apprentissage de leurs gestes qui diffèrent selon les sociétés et les usages. Il montre à quel point la société façonne les corps et les soumet à des normes implicites. Le cinéma a aussi ce pouvoir. Il peut les sublimer comme les détruire. Les corps que ces quatre films montrent sont ceux des exclus ou pire, des marginaux que les festivaliers repoussent d'un revers de la main. La libération des corps a-t-elle vraiment eu lieu ? Les corps sont peut-être libres mais toujours pas égaux. Guillaume Le Blanc, philosophe qui a développé le concept d'invisibilité sociale constate que « les vies, malheureusement ne se valent pas. »³ Quitte à déplaire ce cinéma de la transgression sublime les corps modestes afin de leur trouver un mode d'expression pour rendre compte de la sauvagerie à peine masquée de la société contemporaine. Les corps fantastiques, absurdes, vulgaires ou encore érotiques constituent les propositions troublantes d'un cinéma français qui s'épanouit dans des territoires occultés.

¹ J.-C. BRISSEAU, « Les vues de l'esprit » entretien avec J. REITZER, *Trois Couleurs*, Paris, Éditions Mk2, Février 2013, p.52.

² M. MAUSS, « Les Techniques du corps » (1935), in *Techniques, technologie et civilisation*, Paris, Éditions PUF, 2012.

³ G. LE BLANC, *L'Invisibilité sociale*, Paris, PUF, 2009, p.11.

Que montrent ces films qualifiés de troublants et de scandaleux ? En premier lieu une réalité sociale retravaillée dans des styles différents mais basée sur la mise en scène de la transgression et de la violence. Le cinéma français peut-il aider à penser son époque ? Michel Cadé dans son article « La trace et l'écho : Le cinéma français témoin de son temps » remet en cause une idée répandue « Le cinéma français ne sait ni traiter des problèmes politiques ni refléter ceux de la société qui lui donnent vie. »¹ Dans une société qui valorise l'épanouissement individuel et la réussite matérielle, quelle est la place de ceux qui ne vivent pas selon ces règles ? Parler d'une époque c'est aussi s'intéresser à ses corps. Les corps qui subissent la violence ordinaire ne sont pas valorisés. Par la mise en scène, le cinéma peut-il sauver les corps délaissés par la société et ses images ? Peut-il aborder les questions qui dérangent en produisant des images troublantes et inconfortables ? Afin d'analyser comment Brisseau, Dumont, Blier et Pialat rendent les corps troublants nous allons articuler cette thèse autour de trois idées motrices : le corps perçu comme obscène, le corps de l'exclu et le corps de l'acteur. Voilà trois façons de susciter le trouble : la confusion du spectateur face à une œuvre qui provoque des émotions contradictoires, le désordre et le désarroi auquel les personnages démunis tentent d'échapper et enfin le trouble physique qui traverse l'acteur dirigé par le réalisateur.

Pour penser le corps des années 1980-1990 nous travaillerons surtout à partir de ces quatre films *Tenue de soirée*, *Sous le Soleil de Satan*, *De Bruit et de Fureur* et *L'Humanité* qui ont posé problème à Cannes pas forcément pour les mêmes raisons. Même si ces films et leurs auteurs sont très différents, ils ont eu des effets similaires sur le public : mettre mal à l'aise le spectateur en les confrontant à leurs limites. Ces quatre films abordent des thèmes (le corps adolescent, les rapports de classe et de générations, la violence des rapports sociaux) et des questions (le mélange des genres, l'absurde, le grotesque, l'acteur amateur) qui se recoupent entre eux. Ces œuvres, toutes françaises, ne sont pas représentatives de la production courante mais elles ne sont pas passées inaperçues lors de leur sortie. Nous compléterons cette base de quatre films par un corpus secondaire composé d'une dizaine de films des mêmes réalisateurs et sur une période un peu plus large (jusqu'en 2009) pour développer autour d'exemples complémentaires les hypothèses exposées. La mise en scène de gestes transgressifs interroge les normes et la morale sur lesquelles est construite la société.

Notre approche à la fois esthétique et socioculturelle s'appuiera tout d'abord sur les

¹ M. CADE, « La Trace et l'écho : le cinéma français témoin de son temps. » in *Cinémaction*, n°66, Paris, Éditions Corlet Télérama, 1^{er} Trimestre 1993, p.31.

textes filmiques qui constituent le matériau principal de l'analyse de la mise en scène. Le texte médiatique sera aussi mis à contribution à travers les articles de revues spécialisées, de la presse quotidienne, ainsi que les archives de l'INA et les critiques des films afin de comprendre pourquoi ces œuvres ont été rejetées par une partie de la presse. Les ouvrages de références qui analysent le travail de mise en scène dans cinéma français contemporain (ouvrages esthétiques, monographies, théories des cinéastes) permettront une étude plus profonde des films étudiés sans les isoler du reste de la production française. La sociologie du cinéma de Pierre Sorlin¹ à Jean-Pierre Esquenazi² permettra lier étroitement les œuvres à leur époque. La parole des cinéastes sera aussi une source importante sur leurs intentions et leurs méthodes de travail, même s'il faut les aborder avec prudence. Cette parole résultera des entretiens réalisés par mes soins auprès de Jean-Claude Brisseau et l'étude des déclarations de Bertrand Blier et de Bruno Dumont qui sont toujours actifs. En complément, pour la parole des auteurs disparus, seront cités des entretiens publiés dans la presse ou des ouvrages thématiques.

Afin de comprendre quels sont les corps troublants du cinéma français contemporain nous parlerons successivement de trois corps, à savoir le corps exhibé et brutalisé perçu comme obscène, le corps du marginal qui a perdu ses gestes et son territoire enfin le corps de l'acteur mis à l'épreuve par le réalisateur. Chaque partie de cette thèse englobe toujours la question toute entière la mise en scène de la transgression.

Dans un premier temps, il s'agira de démontrer en quoi ces scandales révèlent les tabous d'une société. Qu'est-ce qu'une société à un certain moment accepte ou n'accepte pas en termes de représentation ? Cela survient en particulier lorsqu'un objet de scandale ou de controverse est consacré par un prix, un accueil favorable d'une partie du public et de la critique comme c'est le cas ici. Cela nous renverra plus largement aux questions des jugements de goût et de la censure que Laurent Jullier a abordées à dans plusieurs ouvrages.³ Les notions de transgression et d'obscène vont nous amener à nous interroger sur les normes sociales qui expliquent les réactions violentes qui ont accompagnés les œuvres. Pourquoi ces œuvres sont considérées comme provocantes et troublantes ? Il s'agira de comprendre quels

¹ *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977.

² *Politique des auteurs et théories du cinéma* sous la direction de Jean-Pierre Esquenazi, Paris, L'Harmattan 2002, *Godard et la société française des années 60*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2004.

³ cf. L. JULLIER, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, La Dispute, 2002, *Interdit aux moins de dix-huit ans*, Paris, Armand Colin, 2008.

sont les faits qui ont été reprochés à ces films et comment peut-on décontenancer le spectateur après la libération des images, à l'heure où il reste si peu de limites morales à l'exposition à la violence, au sexe, etc. La mise en relation entre la réception des œuvres et le contexte politique et social de la France permettra de tenter de comprendre ces réactions. Mais la confrontation à la pauvreté, à la marginalité expose le spectateur à ses propres limites.

Pour autant, le monde de Pialat, de Dumont et de Brisseau ne porte que peu de traces de la modernité. Le cinéma des corps comme le nomme Gilles Deleuze contient plusieurs couches de temps dont les traces restent inscrites dans la chair des acteurs. «Le corps n'est jamais au présent, il contient l'avant et l'après, la fatigue, l'attente même le désespoir sont les attitudes du corps. »¹ Les histoires racontées pourraient se dérouler dans un temps plus ancien, comme si le temps n'avait pas de prise sur les personnages. Le langage aussi ne porte pas de marque des attitudes, des expressions typiques des années 80 et 90, ni de ses codes vestimentaires. Nous verrons par la suite à quel point ce cinéma est décalé et paraît parfois grotesque au spectateur contemporain. Pour échapper à cette réalité cruelle que la société impose aux personnages, les cinéastes ont ajouté des éléments surnaturels et métaphysiques. Est-ce une réponse à la violence de la société ?

Faire état du présent est une mission dangereuse. Dénoncer la cruauté du quotidien telle est la mission que se donnent ces films. *De Bruit et de fureur* et *L'Humanité* traitent de la délinquance. Sans tenter d'expliquer ou d'excuser les actes de violences commis par les personnages, les réalisateurs s'éloignent de la démonstration sociologique au profit de la mise en scène des corps qui fonctionnent en groupe et s'épanouissent dans la violence. Les réalisateurs abordent la société à travers les défaillances de ses institutions (la politique sociale, l'éducation, la justice) et la façon dont elles cherchent à rendre conforme les corps qui transgressent.

De Bruit et de fureur dévoile une réalité de la banlieue parisienne dont peu de personnes avaient connaissance dans les années 1980. Ceux qui sont peu à peu exclus de la vie publique deviennent en quelque sorte invisibles. Quels corps mettre en avant ? Les laissés pour compte, les mis au ban de la société sont traités avec égard. Ils sont isolés physiquement de l'espace attractif, la ville. Comment filmer l'exclusion sans cruauté ni misérabilisme ? Pour mieux comprendre cette question de la marginalité, la sociologie nous sera indispensable. La

¹ G. DELEUZE, « Cinéma, corps, cerveau et pensée » in *L'image temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 246.

loi civile n'est pas la loi sociale, selon les milieux les corps n'ont pas les mêmes droits. Les inégalités ne sont pas qu'économiques. Les corps dépendent du cadre où ils se développent. La sociologie du corps en particulier constituera la base de notre méthodologie d'analyse de film afin de comprendre comment la société façonne les corps et influence ses gestes. Marcel Mauss, David Le Breton, Bernard Andrieu et d'autres représentants de cette discipline nous serviront de point de départ. D'autres ouvrages de sociologie consacrés à la marginalité, les cités, la délinquance, l'évolution des institutions françaises seront essentiels à l'avancée de cette réflexion. Autour des questions de la transgression, du corps, de l'érotisme et de la métaphysique qui reviendront souvent dans ce travail, le soutien d'écrits de philosophes de toutes horizons tels Michel Foucault, Georges Bataille et Simone Weil portera un éclairage différent sur œuvres traitées ici. Les corps à qui le journal télévisé ne donne pas de visage se retrouvent quelquefois sur les écrans de cinéma. Mettre en scène un corps nécessite de trouver la bonne distance et le bon cadre pour le sauver de l'oubli. Freddy dans *La Vie de Jésus* (Dumont, 1995) est au chômage, il répare des voitures, passe le temps avec sa petite amie. Il ne possède pas grand chose, un peu de famille, quelques amis et aucun d'avenir. La vie ouvrière, ou disons des plus modestes, comporte beaucoup de violence. Violence verbale tout d'abord, faite de formules définitives, peu délicates. En revanche le tabou est absent, tous les sujets sont abordés sans limites.

La périphérie, la banlieue ou les petites villes de province sont les lieux de prédilection de ces cinéastes. Les paysages pauvres de la banlieue parisienne peuplés de travailleurs et de familles modestes offrent peu de perspectives d'avenir. Dans *L'Amour existe* (Pialat, 1960) la détente est encore possible dans une salle de cinéma ou dans ce décor de campagne, la tristesse est agrémentée de plaisirs simples. La banlieue dépeinte dans *De Bruit et de fureur* (1987) est le théâtre de la violence et du désespoir. Chacun s'enferme dans son appartement, d'autres mettent fin à leurs jours dans l'indifférence générale. La petite ville de Bailleul est le personnage principal de *L'Humanité*. La campagne, la province sont-ils des lieux plus vertueux ou des lieux de perdition ? D'autres lieux isolés des regards apparaissent en lien avec la banlieue et la périphérie : les caves, les couloirs sombres, les petites chambres bourgeoises entourées de rideaux de velours ainsi que les monastères révèlent les instincts les plus violents.

Déconnecté de la société de consommation et de son instinct de posséder, le mystique a une approche différente du monde et une sensibilité accrue aux maux de leurs prochains. Le sacré et la grâce permettent, Pharaon de dépasser sa douleur dans *L'Humanité*. Néanmoins le chemin de la sainteté est pavé de souffrances et d'obstacles, l'abbé Donissan (*Sous le Soleil de*

Satan) réalise un parcours terrifiant pour arriver à trouver la paix. Le mystique qu'il soit religieux ou non apprend à prendre de la distance avec le monde qui l'entoure. Il devient volontairement marginal et se laisse aller à l'art de la contemplation ce qui lui donne des airs de philosophe.

Le prix d'interprétation que David Cronenberg a remis à une ouvrière et un gendarme pour leur interprétation *L'Humanité* a scandalisé le public cannois et a provoqué des remous. Pourquoi un tel choix a-t-il posé autant de problèmes ? Un acteur amateur est-il moins légitime qu'une star ? La direction d'acteurs est une question essentielle pour comprendre comment ces corps des années 1980-1990 sont rendus troublants par la mise en scène ? Tout commence par le choix d'un corps. C'est peut-être la raison qui pousse les auteurs à choisir à la fois des acteurs professionnels et des non-professionnels. La frontière amateur/professionnel ne pose pas de problèmes en soi, elle apporte une double richesse au film, les non-professionnels donnent une fraîcheur car leur jeu n'est pas cadré comme ceux des stars et leur corps sont moins artificiels, ils ne répondent pas forcément aux canons esthétiques d'une société. Pour Marcel Mauss le corps est « un fait social total », dans le cinéma des années 1980 le corps porte les stigmates d'une société qui ne conçoit plus l'échec, ni le doute. Dumont fait appel à des acteurs sans expérience, vierges de toute imprégnation cinématographique. C'est autour d'eux qu'il construit ses personnages et non l'inverse. D'un point de vue théorique la direction d'acteurs n'est abordée que partiellement par les chercheurs soit du point de vue du réalisateur ou à travers celui de l'acteur dans les « stars studies » et les « performance studies ». Quelques ouvrages de références sur l'acteur et les méthodes de direction existent tout de même. Les anecdotes de tournage, making of et témoignages d'acteurs seront des sources complémentaires.

La tension entre le cinéaste et son acteur est un autre caractère particulièrement intéressant de la direction d'acteur. C'est tout d'abord une relation de désir, une tension érotique qui lie les deux parties. La relation d'apprentissage entre le cinéaste et son acteur est liée à celle du pédagogue et son élève. La mise en scène du corps de l'autre passe aussi par la violence. Pialat crée des aspérités, il ne filme ses personnages que dans des situations extrêmes de rage, de plaisir ou de colère. Il a un rapport conflictuel avec l'acteur, passionné et parfois cruel. L'ambiance fait partie intégrante de la direction d'acteur, elle permet de provoquer des émotions réelles. Brisseau recherche le trouble, l'émerveillement à l'écran, parfois le désespoir.

Il filme aussi le plaisir féminin, tel une expérience scientifique. Dans tout ce travail, le souci est le surgissement du réel dans le cadre.

Quitter la réalité sociale pousse les cinéastes vers la matérialité sensible du corps désirant, du corps souffrant, déchiré entre le désir et la souffrance. Pialat recherche autre chose l'essence des êtres qu'il filme, au-delà de la couche superficielle derrière laquelle ils se protègent. Dumont et Pialat recherchent les limites physiques du désir vers l'impuissance et la fatalité de l'homme face au monde. Le corps est un espace d'apprentissage du pouvoir dans le cadre et sur le plateau. Ils éprouvent réellement le corps de l'acteur allant parfois jusqu'à le pousser à l'épuisement.

I. Des corps obscènes ?

En septembre 2010, le périodique populaire *Première*, interrogeait les tabous de ses spectateurs avec un titre évocateur : « Le cinéma peut-il encore choquer ? »¹. La formulation sous-entend que les spectateurs du XXIème siècle n'ont plus peur de rien. Pourtant notre facilité d'accès aux images violentes et explicitement érotiques ne suffit pas à faire de nous des blocs de marbre insensibles aux images représentées.

Certains éléments marquent et interrogent les spectateurs. Pourtant le journal souligne le fait que de moins en moins d'œuvres entrent dans le champ du scandaleux. « Aujourd'hui, à mesure que les tabous disparaissent, les scandales se font rares et les provocations confidentielles. La controverse peut-elle encore raser les écrans ? »² Pour autant les tabous de la société ne sont pas toujours les mêmes que ceux de l'écran. On accepte plus facilement les comportements transgressifs au cinéma que dans la sphère sociale. Les films sont composés de bagarres, de meurtres et de règlements de comptes, très éloignés du quotidien de leurs spectateurs. Il en va de même pour les mœurs. Pourquoi ces motifs dérangeant, troublent ? Comment évoluent les tabous du public, quels sont ceux qui disparaissent ? Les normes sociales varient selon les époques mais une grande majorité des gens a tendance à les respecter spontanément. Ceux qui ne respectent pas les règles nécessaires à la cohésion sociale sont sanctionnés voire exclus du groupe comme l'explique le sociologue Jean Baechler.³ Nous allons étudier tout d'abord les raisons pour lesquelles *De Bruit et de fureur*, *Sous le Soleil de Satan*, *Tenue de soirée* et *L'Humanité* ont été stigmatisés durant le Festival de Cannes. Puis nous analyserons d'où vient ce malaise dans ces images troublantes qui tirent vers le grotesque selon leurs détracteurs. D'autre part, la critique des institutions révèle certains dysfonctionnements de la société française que l'élite journalistique n'est pas toujours prête à accepter. Pour un critique de cinéma des années 1980, la violence dans les grands ensembles de la banlieue parisienne dans *De Bruit et de fureur* n'est que pur fantasme.

¹ *Première*, n°403, septembre 2010.

² J. WALTER, « Enquête : le cinéma peut-il encore choquer ? », *Première*, n°403, septembre 2010, p.106.

³ J. BAECHLER, « L'acceptation des normes », in R. BOUDON / P. DEMEULENAERE/ R. VIALE, *L'explication des normes sociales*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p.129-140.

Le cinéma français a toujours représenté des personnages aux mœurs légères et il traite explicitement de la sexualité dès la Nouvelle Vague à l'aube des années 1960. Le rapport à la religion évolue et s'assouplit dès les années 1970. Depuis le début des années 1980, les œuvres blasphématoires ne posent plus de problème au spectateur et à la censure alors que le film de Jacques Rivette, *La Religieuse* avait été interdit par l'Élysée en 1967. Sommes nous devenus insensibles à force d'être exposés à des images violentes ? Pas forcément. Laurent Jullier dans sa réflexion sur la morale, le sexe et la violence au cinéma s'appuie sur l'imagerie religieuse pour justifier la persistance de notre sensibilité.

« L'Église catholique faisait jadis grand usage de ce pouvoir à travers des images censées retranscrire des spectacles violents, au premier rang desquels bien sûr venait celui de la crucifixion [...] Au vu du nombre colossal de représentations de crucifixion qu'elle a fait proliférer au point d'en faire son symbole le plus reconnaissable : elle n'aurait pas promu l'aide au prochain si le spectacle systématique de la souffrance avait eu une chance de rendre insensible à autrui. »¹

« La pudeur désigne l'obscénité », a déclaré Catherine Breillat. La réalisatrice a pu remarquer que l'obscène naît de la rencontre entre le spectateur et ses propres limites, entre le vulgaire, le choquant et sa propre pudeur. L'obscène n'existe que dans le regard de celui qui se confronte à l'œuvre. Le concept d'obscène se présente comme partial, subjectif, il a à voir avec la morale. Estelle Bayon, qui a travaillé sur l'obscène au cinéma a souligné la difficulté de trouver une définition satisfaisante. « “Il n'y a pas une définition de l'obscène, il y en a cent” », affirme judicieusement le cinéaste Bertrand Bonello. On pourrait prolonger son idée en disant qu'il existe autant de sens à ce terme qu'il y a de subjectivités. Car ce qui semble caractériser l'obscène est son incroyable relativité, la mouvance perpétuelle de son sens. »² L'obscène est une notion, presque impossible à saisir, son sens changeant perpétuellement d'une époque à l'autre et d'une personne à l'autre.

« Ceci est obscène si cette personne le voit ou le dit : l'obscène est donc une relation entre un objet et l'esprit d'une personne ; chacun apprécie l'obscénité selon sa subjectivité – il est un concept instable. De plus il est inclassable : s'il ne relève stricto sensu d'aucune catégorie, esthétique, philosophique, sociologique, ce n'est pas dire qu'il s'en abstrait. En fait il traverse chacune d'entre elles, sans se laisser épuiser, ni réduire. Le « spécialiste » n'est donc pas à la mesure de l'obscène, dont les seules constantes sont les notions de spectacle exhibé et de disconformité avec les règles morales ou les conventions esthétiques. »³

Pour Corinne Mayer, il faut s'appuyer sur les règles morales d'une époque ou d'une communauté sociale ou intellectuelle. Ce qui choque aujourd'hui était accepté sans

¹ L. JULLIER, *Interdit aux moins de 18 ans*, Paris, Armand Colin 2008, p.88.

² E. BAYON, *Le Cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.25.

³ C. MAIER, *L'Obscène, la mort à l'œuvre*, Laversanne, Encre Marine, 2004, p.13.

aucune difficulté trente ans auparavant et inversement. Le mot obscène est donc difficile à définir. Corinne Maier a mis en avant quelques éléments étymologiques.

« Qui sait ce qu'est l'obscène ? Ce terme sulfureux apparaît épisodiquement, mais il est immédiatement évacué. Mieux il est amalgamé avec le pornographique et le violent : il est l'autre nom de l'indécents, du licencieux, du scabreux... L'étymologie, ici ne nous avance guère : nul ne sait d'où vient ce mot. »¹

Corinne Mayer ne parvient pas à trouver une origine étymologique fiable à "l'obscène", au mieux elle lui associe ses synonymes. « Une des étymologies possibles du mot obscène serait le mot latin *obscena*, ce qui ne peut être montré sur scène. Or, quoi de plus caché que l'origine ? L'origine des choses, de la vie, ne peut être montrée, puisque nous n'y étions pas : le big bang est alors un artifice commode, le monde, les choses, naissant d'un coup, ne prenant leur impulsion de rien, d'un point ex nihilo. »² Les interdits ne se concentrent pas sur les mêmes éléments même si certaines récurrences visent le sexe et la violence. Le rapport à la violence est très différent selon les périodes historiques même si elle est représentée de façon plus réaliste dès les années 1970. Il en va de même pour le sexe. Après l'explosion du cinéma pornographique et érotique, la nudité se banalise à la télévision³ dans les publicités des années 1980. Elle est combattue par les mouvements conservateurs et féministes. Les gestes sexuels explicites sont considérés comme obscènes au cinéma même s'ils se multiplient. Il est étonnant que les films du corpus soient considérés comme sulfureux alors même que le spectateur contemporain a connu la libération des mœurs des années 1970. Ce même spectateur fréquente des images explicitement sexuelles et/ou violentes. Tout cela change considérablement sa relation et sa réaction à la provocation. Où donc se place l'obscénité ?

L'obscénité et la provocation sont des concepts qui évoluent selon les décennies. Il est essentiel d'analyser les éléments et les structures qui choquent et le provoquent dans ces œuvres. Certaines images demandent à être cachées car l'obscène incarne la transgression et remet en question les lois morales. Nous l'avons compris l'obscène est une notion fragile qui dépend de la personne qui est confrontée un objet de ce type. L'insoutenable, l'obscène attire autant qu'il répulse. Comme tout interdit ou tabou, il cherche à être transgressé. C'est pour cela que nous avons une relation compliquée à l'objet obscène. Laurent Jullier confronte la

¹ C. MAIER *op. cit.*, p.13.

² *Ibid*, p.19.

³ S. PARASIE, « *Et maintenant, une page de pub !* » *Une histoire morale de la publicité à la télévision française (1968-2008)*, Paris, INA Éditions, 2010.

réalité à la fiction afin de voir ce qui choque et ce qui provoque des réactions violentes dans des registres d'images différents.

« Nulle caractéristique physique ne sépare plus l'image d'un cadavre au JT de l'image d'un cadavre au cinéma. Maintenant que le sang coule à gros bouillons dans les fictions, que tripes et boyaux giclent comme en vrai des corps éventrés, que les prothèses de silicone et que les images de synthèse trompent à loisir le spectateur le plus accoutumé au spectacle de la mort ce n'est pas sur l'écran qu'il faut chercher la différence mais autour. Ce n'est pas dans le texte mais dans le contexte. »¹

L'œil est attiré par ce qui choque dans une pulsion animale, une soif de sexe et de sang, ce qui explique notre rapport conflictuel à l'obscène entre morale et animalité. S'interroger sur le contexte, comme le souligne Laurent Jullier, est un moyen d'introduire de la moralité dans notre rapport aux images. Le cas d'Omayra Sanchez, jeune colombienne de 13 ans dont l'agonie a été filmée pendant plus de trois jours en novembre 1985 après la catastrophe d'Armero² reste un des plus probants. (*Figure 3*) Il nous met face à nos contradictions de spectateur. Ces images ont été condamnées pour leur immoralité et récompensées par la profession, deux attitudes totalement opposées. Pourquoi les journalistes ont ressenti le besoin de capter et de diffuser l'image d'une enfant agonisant alors que la catastrophe a fait 27 000 morts ? Le symbole de la mort de l'enfant ne rendait pas compte de la réalité, mais il était le plus émouvant pour le public. Le tiraillement entre gêne et plaisir face à des images de fiction semble plus facile à gérer, mais rien n'est sûr vu la réception des œuvres que nous allons étudier dans un premier temps. Pour saisir en quoi ces films relèvent de l'obscène, nous devons traiter de leur réception dans le contexte des années 1980-1990 qui ont leurs critères et leurs normes spécifiques.

« Si le scandaleux qui affronte la censure et ses normes, provoque l'indignation assourdissante et ses polémiques, l'obscène vrai, qui nous intéresse ici au-delà des tapages éphémères, provoque une gêne sourde, incommode et troublante, qui vient bouleverser intérieurement plutôt qu'elle ne pousse à hurler au scandale, gêne qui impose le silence. »³

Il n'y a pas d'obscénité si personne n'est là pour la voir. Le corps exposé sans pudeur laisse sans voix, il gêne un peu, voire beaucoup. Le spectateur finit par baisser les

¹ L. JULLIER, *op. cit.*, p.97.

² L'éruption du Nevado del Ruiz en 1985, à l'origine de la catastrophe d'Armero, en espagnol Tragedia de Armero, est la quatrième éruption volcanique la plus meurtrière depuis l'an 1500. Ce volcan de Colombie, entré en éruption du 11 septembre 1985 au 13 juillet 1991 est à l'origine d'un lahar qui engloutit partiellement la ville d'Armero dans la nuit du 13 au 14 novembre 1985 à 23 h 30, tuant près de 25 000 personnes surprises dans leur sommeil.

³ E. BAYON, *op. cit.*, p.27.

yeux. Il ne s'agit pas ici de faire une histoire de l'obscénité mais force est de constater qu'elle est souvent liée à la nudité :

« On remarque que les définitions diverses occultent la relativité des lois de l'obscénité, omettant de préciser les critères de l'obscène selon les lieux, les époques les cultures, ou même simplement d'indiquer qu'il en existe comme si l'obscène était une notion absolue. Reste, qu'elles parlent de quelque chose qui semble nécessairement négatif avec les termes "choquer" ou "blesser". Qualifier une œuvre d'obscène revient donc à la déprécier. »¹

Une œuvre obscène est-elle une œuvre inférieure ou mineure ? En tout cas l'obscène est le côté obscur du beau, il touche à ses limites. Tel est le premier constat que nous pouvons tirer de cette tentative de définition. « C'est au cœur de l'art qu'il nous a conduit, car l'obscène est à l'art ce que Mister Hyde est au Docteur Jekyll : son envers, son double caché. Il est la condition du beau : il constitue sa prise, son point d'appui, le point abyssal d'où il s'origine. »² Un cinéma qui met en avant des structures sociales destructrices, qui cherche le troublant et le surnaturel dans sa forme choisit le côté le plus inacceptable, le plus dérangeant, de l'être humain. L'obscène est la condition du beau, il naît d'un contraste entre le sublime et le crasseux, c'est un objet hybride.

I.1. Objets du scandale

Le scandale est partout ! Le mot est employé à tort et à travers par les médias pour définir la vie politique ou les injustices sociales. Il s'applique aussi à divers événements mineurs, faussement scandaleux mis en valeur par une presse opportuniste et racoleuse. Autant dire que le mot « scandale » a perdu de sa force dans un monde où nous sommes assaillis par une somme d'informations qui s'écrasent les unes sur les autres sans que nous n'ayons le temps de les digérer. Comment retrouver les traces des scandales passés ? Comment en mesurer la force sans les surestimer ? Les films dont nous allons analyser la réception et les ressorts de la provocation sont sortis en salle il y a plusieurs années. La méthode sera essentielle pour bien mener ce travail. Afin de saisir au mieux l'ampleur du scandale lors de la sortie des films du corpus, nous nous appuierons sur des sources diverses (archives de télévision, articles de presse, critiques de films) afin de comprendre pourquoi ces œuvres ont été rejetées à un moment bien précis. Dans son ouvrage « Qu'est-ce qu'un bon

¹ E. BAYON, *op. cit.*, p.29.

² C. MAIER, *op. cit.*, p.85.

film ? » Laurent Jullier a mis en avant les critères les plus déterminants pour juger un film, ce sont ceux du spectateur occasionnel (son succès, réussite technique), des communautés d'interprétation (l'originalité, la cohérence) ou par tous (ce film est édifiant et émouvant).¹ De tels outils nous seront utiles pour analyser le discours de la presse autour des films étudiés.

Le scandale peut prendre des formes diverses dans les cas qui nous concernent : des cris et des sifflets lors d'une remise de la Palme d'or ou d'un prix d'interprétation à Cannes, une affiche qui ne mâche pas ses mots, ou une interdiction aux moins de 18 ans pour un film qui traite de l'adolescence. Pourquoi la Palme d'Or pour *Sous le Soleil de Satan* et le Prix d'interprétation à des acteurs non professionnels pour *L'Humanité* ont posé un problème profond à la critique et à la profession ? Pour *De Bruit et de fureur* nous tenterons de comprendre comment un film qui a eu le Prix de la Jeunesse² à Cannes en 1988 peut-il être interdit aux moins de dix-huit ans à sa sortie ? Catherine Breillat a eu le même problème avec son premier roman *L'Homme facile*, qui fut interdit aux moins de dix-huit ans lors de sa sortie en 1968, alors qu'elle n'était âgée que de dix-sept ans quand elle l'a écrit. Les scandales ne sont pas tous de la même intensité mais ils signalent ce qu'une société n'accepte pas de voir.

Le scandale peut parfois masquer les vraies raisons de la gêne par le public qui se cache derrière un gros plan ou une affiche pour masquer son malaise. Nous étudierons également la part de stratégie des réalisateurs dans ces objets de provocations ; n'est-ce pas un moyen de se singulariser afin de se faire connaître aux yeux du grand public ? Même si cette stratégie de différenciation n'est pas la part majeure du travail de ces cinéastes il est pertinent de l'étudier dans le cas de *Tenue de soirée*. L'obscène serait-il le révélateur indirect de la souffrance et de la violence auquel le citoyen est confronté au quotidien ? « La subversion par l'art serait-elle autant de prémices d'une révolte contre l'ordre établi ? »³, s'interroge Corine Maier.

Les séries d'archives qui vont nous servir de source se composent d'articles de la presse spécialisée mais aussi de quotidiens nationaux ainsi que des archives vidéo issues

¹ L. JULLIER, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, La Dispute, 2002, p.15.

² Présentation du Prix de la Jeunesse sur le site officiel du prix : <http://www.prixdelajeunesse.com/> consulté le 2 février 2011 « Le Prix de la Jeunesse a été créé en 1982 par le Ministère de la jeunesse et des sports. L'idée d'un jury de jeunes présents au Festival de Cannes, reconnu comme le plus important du monde, est venue de Frédéric Mitterrand. Le but était de permettre à de jeunes cinéphiles d'exercer leur regard critique et leur capacité d'analyse, ainsi que d'exprimer leurs goûts et leurs choix. Cinq jeunes furent ainsi sélectionnés pour récompenser un film français et un film étranger, choisis parmi les trois sélections parallèles du Festival : la Quinzaine des Réalisateurs, la Semaine Internationale de la Critique, Perspectives du Cinéma Français devenu Cinémas en France puis aujourd'hui Sélection Un Certain Regard. » Le jury est donc composé d'adolescents.

³ C. MAIER, *op. cit.*, p.45.

d'émissions de variétés et de journaux télévisés. Avant de comprendre comment les films rendent compte de la société française il est important de comprendre comment cette dernière les reçoit et les met en scène. Laurent Jullier le rappelle sans public un film n'existe pas.

« Les films ne font que la moitié du chemin. Du plus mièvre au plus scandaleux, du plus académique au plus expérimental, ils ont besoin d'un public pour exister, pour faire sens. Sinon ils ne sont qu'un empilement d'informations audiovisuelles attendant d'être lues, liées, habitées d'émotions et interprétées éthiquement selon notre disposition (quand ce n'est pas notre fantaisie) à les entendre d'une oreille plutôt que d'une autre. En général ce processus de complétion et d'habillage ne s'accomplit pas aussi librement qu'il pourrait le faire en théorie. Toutes sortes de balises émaillent la seconde moitié du chemin. Tantôt ce sont des institutions qui nous permettent de saisir les universaux de la représentation et de la narration, tantôt des pressions qu'exercent à la fois les habitudes de lecture et le désir d'appartenir à une tribu ou la peur d'appartenir à une autre. »¹

L'institution et les « tribus » auront un effet un rôle important à jouer dans la relation que le public et l'individu construisent avec une œuvre. Les décisions de censure peuvent aussi justifier la notion de scandale. Elles forment une sorte de voix officielle, de regard froid sur un objet sensible.

« A peine était-il né que le cinéma était suspecté d'entretenir avec la morale des liens ambivalents. Comment aurait-il pu en aller autrement, puisqu'il peut tout montrer ? Il y eut des films destinés aux patronages et d'autres aux maisons de passe, des circuits officiels et des circuits parallèles, du cinéma en pleine lumière et de la consommation sous le manteau... Pour policer tout cela, des codes de décence, des interdictions aux enfants et des interdictions tout court toute une économie du filtrage se mit progressivement en place dont les frontières se déplaçaient sans cesse (ce qui est choquant à une époque ne l'est plus à l'autre et inversement) »²

L'obscène est un concept intime de l'ordre de la sensation, de la réaction physique de dégoût ou d'attirance. Pour le scandaleux, la morale entre en jeu et se confronte à la bienséance. Ce qui se fait et ce qui ne se fait pas. Les films « censurés » ou du moins « classifiés » mettent les représentants de la société devant une représentation de la réalité (véridique ou non) qu'ils ne peuvent pas accepter. Désigner une œuvre comme dangereuse ou troublante c'est le rendre scandaleuse. Mais nous allons voir que les effets pervers de la classification des films mais aussi le préachat des films par la télévision engendrent beaucoup d'effets pervers comme le souligne Hervé Bérard membre de la commission de classification. « C'est normal les films dérangeants, transgressifs, n'existent pratiquement plus. Les films d'auteur ayant tendance à disparaître et les films de divertissement sont tellement dans la norme que les censeurs n'ont plus grand-chose à se mettre sous la dent. »³

¹ L. JULLIER, *op. cit.*, p.165.

² *Ibid.*, p.14.

³ *Ibid.*, p.45.

Étudions la façon dont quatre films *Tenue de soirée* (1986), *Sous le Soleil de Satan* (1987), *De Bruit et de fureur* (1988) et *L'Humanité* (1999), ont fait parler d'eux au Festival de Cannes, à la télévision, et dans les colonnes de la presse française. Les raisons du « scandale » sont différentes selon les films mais ils ont en commun un rapport conflictuel avec ce que les journalistes appellent le politiquement correct. Quatre films qui ne cherchent pas à choquer mais plutôt à questionner le spectateur, le mettre mal à l'aise afin qu'il reconsidère sa position.

I.1.1. Chronique d'un double scandale : le bruit et la fureur

La première fois que le film *De Bruit et de fureur* a fait parler de lui dans la presse il en était encore au stade du scénario. Jean-Claude Brisseau reçoit le Grand Prix du meilleur scénariste en 1986 et prévoit de tourner son deuxième long métrage durant l'été. Pourtant le tournage ne débutera qu'en juillet 1987. A deux reprises *De Bruit et de fureur* a été jugé dérangeant par les autorités. Le film a fait scandale avant même d'exister. En juin 1986, la Commission pour l'emploi des enfants dans le spectacle refuse qu'un enfant de quatorze ans joue dans un film aussi violent et en 1988 la Commission de contrôle l'interdit aux moins de dix huit ans. Pourtant la même année, ce film a obtenu le Prix de la Jeunesse au Festival de Cannes, un prix décerné par un jury composé d'adolescents. Pourquoi ce film est-il perçu comme un objet dangereux pour la jeunesse ? Le sujet du film est donc à l'origine de l'interdiction. *De Bruit et de fureur* évoque les nouvelles formes de violence qui s'épanouissent en banlieue parisienne. Il est perçu comme un objet dérangeant et excessif. Sans ces décisions de censure, ce film aurait-il fait autant parler de lui ? Voyons comment se sont déroulés les faits.

La censure provoque le scandale

Avant de passer à la commission de contrôle, le film *De Bruit et de fureur* a été jugé sur la base de son scénario. En effet toute personne souhaitant employer un enfant de moins de seize ans dans un spectacle cinématographique ou théâtral doit déposer un dossier dans cette commission des enfants du spectacle. Bruno, l'un des personnages principaux est âgé de 14 ans de ce film. « L'emploi d'un enfant de moins de 16 ans en qualité d'artiste interprète est subordonné à une autorisation préalable de travail délivrée par le préfet du département dans lequel se trouve le siège de l'entreprise, et ce après avis conforme de la commission

compétente. »¹ Cette commission composée d'un juge pour enfant, de représentants de la culture et de l'éducation a le pouvoir d'accepter ou non qu'un tournage ait lieu. Pour *De Bruit et de fureur* qui devait se tourner en 1986, les autorités refusent que le film se fasse. Frauke Haggemuller relate les faits. « En juin 1986, une semaine avant le tournage, la Commission pour l'emploi des enfants dans le spectacle interdit la collaboration d'un acteur de 14 ans "au vu du scénario qui les inquiète pour sa santé morale". Plusieurs metteurs en scène et journalistes s'indignent. »² Jean-Claude Brisseau proteste car selon lui la commission confond la réalité du tournage et le contenu du scénario.

« Raison officielle : jouer dans mon film était trop dur pour un enfant de quatorze ans. En discutant avec mes censeurs je me suis aperçu qu'ils confondaient noirceur du scénario et noirceur de l'atmosphère du tournage. [...] Raison réelle : je mettais dans le coup des grandes institutions d'une manière qui leur déplaisait. »³

La question de la violence et de sa représentation va régulièrement revenir dans les colonnes des journaux autour de ce film. Le journal *Libération* titre « Censure en rut mineur » dans son édition du 9 juillet 1986. Ange-Dominique Bouzet prend la défense du réalisateur et consacre une pleine page à la décision de la commission. « En France il n'y pas de censure mais il y a des films qu'on tue. Jean-Claude Brisseau voulait un garçon de 14 ans pour un scénario sur la délinquance on le bâillonne. »⁴ Mais cela suppose pour la commission qu'un film qui raconte des choses violentes peut être éprouvant à tourner voire traumatisant pour un enfant. Jean-Claude Brisseau ne comprend pas cette décision. « La commission outrepassa son devoir de contrôle sur la santé morale d'un mineur pendant un tournage et se permet de juger une création intellectuelle »⁵ La profession est solidaire avec le réalisateur et fait tout pour que le film ait une deuxième chance comme le rappelle Vincent Ostria quand le tournage commence enfin durant l'été 1987. « Bertrand Tavernier en tant que président de la SRF⁶ remonte jusqu'au ministre ; Claude Berri met son ami Georges Kiejman sur l'affaire.

TRAVAIL ¹ ARTICLES L 7124 - 1 ET SUIVANTS ET R 7124 - 1 ET SUIVANTS DU CODE DU

² F. HAGGENMULLER « *De Bruit et de fureur*, banlieue ordinaire et récit symbolique » in *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n°59-60, Février 1994, p.51.

³ G. MÉRAT, *Cinéma* n°441, du 11 au 17 mai 1988.

⁴ A.-M. BOUZET, « Censure en rut mineur », *Libération*, 9 juillet 1986, p.30.

⁵ V. OSTRIA, « Risques de turbulences, tournage de *De Bruit et de fureur* de Jean-Claude Brisseau », *Cahiers du cinéma* n°398, juillet-août 1987., p.41.

⁶ Société des réalisateurs de films.

Libération s'en mêle et expose "l'affaire" au grand jour. »¹ On parle d'intervention auprès de Jacques Chirac (Premier Ministre en 1986) et de François Mitterrand pour représenter le film à la commission.² Si l'on en croit les récits de la presse l'affaire *De Bruit et de fureur* est remonté jusqu'aux plus hautes sphères. Jean-Pierre Lacôme revient sur cette histoire dans *Le Journal du dimanche* au moment de la sortie du film « A la lecture du script, la commission effrayée oppose un veto formel [...] Jean-Claude Brisseau a le droit de tenter à nouveau sa chance devant la commission peine perdue, le refus est confirmé. »³ Pour que le tournage soit possible Jean-Claude Brisseau revoit son script et enlève une scène où Bruno casse une bouteille sur la tête d'un autre adolescent. Pour autant il ne cède pas sur la séquence où Bruno plaque une arme contre sa tempe et se donne la mort. (*Figure 11*) La représentation du suicide d'un enfant sera à l'origine d'une autre interdiction, celle de l'accès des mineurs au film. Le suicide de l'enfant est pour sûr un des derniers tabous cinématographiques comme le soutient Gérard le Morvan dans l'*Humanité*.

« La commission chargée de la protection de l'image de l'enfant a expliqué sa sanction par la dernière scène où l'on voit le jeune héros Bruno se loger une balle dans la tête. Pourtant comment ne pas rapprocher ce geste de cinéma de celui de ce jeune tuciste qui, il y a quelques mois dans une ville du Sud de la France a mis fin à ses jours selon le même procédé. »⁴

Le suicide de l'enfant et de l'adolescent est cruel et violent autant pour le spectateur de cinéma que pour l'auditeur ou le téléspectateur quand l'obscène traverse l'espace social. Les craintes de la commission autour de la représentation du suicide semble se focaliser sur le mimétisme qu'elle peut entraîner au vu des travaux du sociologue américain David Philipps⁵ sur « l'effet Werther » parus en 1982. La diffusion d'un cas de suicide dans les médias aurait pour effet d'entraîner des réactions similaires auprès de la population. Les récents travaux du psychiatre américain Steven Stack montrent que leur influence est moindre dans les œuvres de fiction.⁶ Dans *Allemagne année zéro* (R. Rossellini, 1947) le suicide du jeune Edmund choque moins que celui du petit Bruno dans *De Bruit et de fureur* (J.-C. Brisseau, 1987). Pourquoi ? Est-ce une question de contexte ou de perception de cet acte désespéré ? Edmund

¹ V. OSTRIA, « Risques de turbulences, tournage de *De Bruit et de fureur* de Jean-Claude Brisseau », *Cahiers du cinéma* n°398, juillet-août 1987, p.41.

² J.-M. FRODON, *Le Point* n°820, 06 juin 1988.

³ J.-P. LACOME « Ces terrifiants enfants de la zone », *Le Journal du dimanche*, 24 mai 1988.

⁴ G. LE MORVAN, « Une terreur associative » *L'Humanité* 14 mai 1988.

⁵ D. PHILIPPS, « The influence of suggestion on suicide : Substantive and theoretical implications of the Werther effect », *American Sociological Review*, vol. 39, juin 1974, p. 340-354

⁶ S. STACK « Suicide in the media: a quantitative review of studies based on non-fictional stories », *Suicide and Life-Threatening Behavior*, Détroit, vol. 35, no 2, 2005, p. 121-133.

vient de commettre un acte grave, irréversible le meurtre de son père malade pour permettre de mieux nourrir sa famille. Ce qu'il prenait pour une bonne action (soulager sa famille en pleine pénurie alimentaire au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale) est apparu comme un crime, son sens moral le pousse à se jeter dans le vide. (*Figure 1 et 2*) Dans le cas de Bruno, les raisons de son suicide sont plus difficiles à expliquer, il n'a pas commis d'actes violents, ni de crime, il a du mal à trouver sa place dans un monde hostile. Son geste sauve son ami Jean-Roger qui se reprend après cet événement. Nous mettrons en avant ultérieurement une autre piste, celle du surnaturel. En janvier 2011, l'exemple du suicide d'une enfant de neuf ans pose une nouvelle fois la question de l'obscène.

« Une fillette de 9 ans, souffrant de diabète chronique, a mis fin à ses jours en se jetant du 5e étage de l'appartement familial, lundi soir à Pierre-Bénite, dans la banlieue lyonnaise. Selon le procureur de la République de Lyon, Marc Désert, le suicide «est confirmé par quelques mots d'enfant, gribouillés sur un morceau de papier juste avant de se jeter par la fenêtre». »¹

Le traitement de ce fait divers par la presse va poser problème à beaucoup d'internautes et de téléspectateurs. À l'occasion de ce drame, les journalistes ont interrogé les camarades de classe de la petite fille afin de savoir ce qu'ils en pensaient. Ils vont filmer le lieu où la petite fille est décédée. La pudeur manque à l'appel ; le sensationnalisme gagne la partie. Les articles insistent aussi sur la rareté de l'événement pour l'amoindrir mais n'hésitent pas à interroger des enfants de neuf ans sur la question du suicide de leur camarade. Pourtant, en règle générale, tout ce qui touche à l'enfant se rapproche de l'obscène, un tabou entoure la question de l'enfant qu'il s'agisse de sa mort ou de toute forme de violence commise sur sa personne. Georges Bataille montre que l'inceste est tabou dans la plupart des civilisations. « D'emblée si nous envisageons l'inceste, nous sommes frappés par le caractère universel de la prohibition. »² Ce qui nous dérange dans le fait divers du 20 janvier 2011 c'est la façon dont les enfants sont interrogés à propos du suicide, en les mettant face à la mort, en la rendant possible à leur âge. Cela fait partie des tabous comme celui de la sexualité et de sa dérive criminelle l'inceste, où l'enfant prend un statut d'adulte dans la sexualité. Il y a tout un travail sur la perte précoce de l'innocence dans tous ces concepts.

«Nous ne pouvons dire : "ceci" est obscène. L'obscénité est une relation. Il n'y a pas de "de l'obscénité" comme il y a "du feu" ou "du sang" mais seulement comme il y a par exemple "outrage à

¹ Dépêche publiée sur le site Libération.fr, le 20 janvier 2011 à 0h00.

² G. BATAILLE, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p.219.

la pudeur". Ceci est obscène si cette personne le voit et le dit, ce n'est pas exactement un objet, mais une relation entre l'objet et l'esprit d'une personne. »¹

Dans *Libération*, Michel Cressolle rappelle que le suicide d'un adolescent n'était pas tabou dans *Crin Blanc* (A. Lamorisse) « En 1952, filmer le suicide d'un adolescent n'était pas un problème »² La mort d'un enfant est obscène quand est représentée frontalement. Pourtant Brisseau use du hors champ et du fantastique pour lui donner une fonction importante dans le récit : pousser Jean-Roger vers la rédemption. (*Figures 7 à 12*) Au Festival de Cannes, la décision d'interdire le film aux mineurs va faire parler du film, une publicité non désirée mais très efficace au fond. Jean-Claude Brisseau le reconnaît. « Ce cirque médiatique fut pour moi un coup de bol, même si ce fut violent et parfois difficile à supporter. Car sinon je ne ferais sans doute plus de cinéma aujourd'hui. Avec toutes ces controverses politiques, le film est devenu un événement. Je n'en reviens toujours pas et, en même temps, je reviens de loin. »³

Le prix de la Jeunesse interdit aux moins de dix-huit ans

Bien qu'il ait obtenu le Prix de la Jeunesse au Festival de Cannes en 1988, le film *De Bruit et de fureur* de Jean-Claude Brisseau sortira donc en salles avec une interdiction aux moins de 18 ans.⁴ Seule la jeunesse majeure pourra accéder au film. C'est un comble ! La presse associe systématiquement le film à cette interdiction. *Le Journal du Dimanche* sous la plume de Jean-Pierre Lacomme relate les faits. « Prix de la jeunesse à Cannes *De Bruit et de fureur* est interdit aux moins de 18 ans ! L'auteur d'*Un Jeu brutal* tempête "Interdire un film pour le public auquel il est normalement destiné me paraît pour le moins curieux." Censure vous avez dit censure ? »⁵ L'article défend avec beaucoup de conviction le film mais traite essentiellement de l'interdiction aux mineurs. *De Bruit et de fureur* fait débat même auprès des politiques. Faut-il réformer le système de classification ?

¹ G. BATAILLE, *op. cit.*, p.240.

² M. CRESSOLLE, *Libération*, 13 mai 1988.

³ J-C BRISSEAU, A. DE BAECQUE, *L'Ange exterminateur*, (entretiens), Paris, Grasset, 2006, p.53.

⁴ « La peinture réaliste des personnages et de leur milieu de même que la violence et le suicide final ont conduit la Commission de Contrôle des films cinématographiques à estimer que cette œuvre devrait être interdite aux mineurs. » Décision de la Commission de contrôle du 21 janvier 1988 citée dans *le Journal du Dimanche* du 24/05/1988.

⁵ J.-P. LACOMME, « De Bruit et de fureur », *Le Journal du dimanche*, 24 mai 1988.

« Samedi dernier, au festival de Cannes, le ministre de la Culture et de la Communication a envisagé l'abaissement de l'âge d'interdiction pour les films censurés. Il faut réfléchir, a dit Jack Lang à l'adéquation entre une législation ancienne et l'évolution de la sensibilité des adolescents. Demain ou mardi, le ministre devrait visionner *De Bruit et de fureur*, vu la qualité du film – et sans pour autant préjuger de la décision de Jack Lang- l'interdiction pourrait être limitée aux moins de treize ans »¹

Jack Lang décidera de maintenir l'interdiction aux mineurs. Une décision qui va complètement à l'encontre de la décision qu'il a prise pour le film *Tenue de Soirée* deux ans plus tard au moment de sa diffusion télévisée². L'aspect social du sujet a beaucoup inquiété les politiques. Comme la pudeur désigne l'obscène, la censure désigne le scandale. Laurent Jullier différencie bien la réception d'un film et son époque. En effet, la censure ne se concentre pas sur les mêmes objets que le spectateur. Par exemple dans les années 1910 les éléments antimilitaristes étaient davantage censurés que les mœurs légères. Même si les codes de censure se sont assouplis surtout sur les questions de mœurs et de la violence explicite, la liberté n'est pas aussi grande qu'elle n'y paraît, les films qui dérangent les spectateurs héritent souvent d'interdictions. Dans son travail sur la censure et le contrôle des films, Laurent Jullier a rencontré plusieurs membres de la commission de classification des films. La commission de classification portait auparavant l'appellation de comité « de contrôle » jusqu'en 1989 et auparavant elle se nommait comité « de censure ». Ses 77 membres actuels représentent la société civile et son objectif est de protéger l'enfant des images trop violentes. Sur le site internet du Centre National de la Cinématographie la commission est présentée de façon très claire :

« La Commission de classification des œuvres cinématographiques est, dans sa forme actuelle, régie par un décret du 23 février 1990. C'est une instance plurielle et indépendante, dont le rôle n'est que consultatif.

Elle veille à protéger les enfants et les adolescents des impacts indésirables que certaines œuvres cinématographiques peuvent avoir sur leur personnalité ou leur développement et à en informer le public.

C'est dans cet objectif qu'elle propose au ministre de la Culture, après avoir visionné collectivement et intégralement chaque film, y compris ses bandes annonces, de le classer dans l'une des quatre catégories suivantes : autorisation « tous publics » ou interdiction à un groupe d'âge : moins de 12 ans, moins de 16 ans, moins de 18 ans. Chacune de ces mesures peut être accompagnée d'un avertissement destiné à l'information du spectateur sur le contenu de l'œuvre ou certaines de ses particularités. »³

L'interdiction totale d'une œuvre n'est plus pratiquée en France depuis le décret du 23 février 1990 même si elle est théoriquement encore possible. Néanmoins une interdiction à

¹ J.-P. LACOMME, *op. cit.*

² Voir I.1.2

³ Site du Centre National de la cinématographie consulté le 31 janvier 2011, <http://www.cnc.fr/Site/Template/T11B.aspx?SELECTID=1146&id=616&t=3>

une partie du public (interdiction à un groupe d'âge) peut considérablement amoindrir la visibilité d'une œuvre. Reste que le ministre de la Culture conserve le droit de saisir un film malgré l'avis de la commission ce sera le cas pour *Tenue de soirée* nous le verrons. Une interdiction réduit l'accessibilité d'une œuvre et protège les plus jeunes des atteintes morales présentes dans les films. Depuis 1950, la commission n'est plus uniquement composée de professionnels et de représentants du ministère, elle est composée dans sa majorité d'experts en rapport avec la protection de l'enfance. Leur relation aux films est un peu différente. Ils considèrent les faits de violence comme incitatifs. Mais cet argument ne convainc pas Fernand Garcia membre de la commission de classification.

« La protection de l'enfance n'est qu'un paravent à la censure. La preuve, c'est que les films interdits aux moins de douze ans sont souvent incompréhensibles pour les enfants, ils ne s'adressent pas du tout à eux – la violence n'est ressentie que par les adultes qui, eux, comprennent ce qui se passe sur l'écran. »¹

La classification est un jugement moral qui considère que tous les films sont proposés en théorie à un public familial alors qu'il ne correspond pas à la fréquentation réelle des salles, en effet les moins de 15 ans ne représentaient que 13,2%² du public en 1993 et les moins de 19 ans composaient 20,9%³ du public. Il faut également considérer que les enfants ne sont pas la cible des œuvres qui sont censurées. Le raisonnement de la commission prend en compte le public de la télévision dans son interdiction bien que les publics ne soient pas les mêmes. En effet les salles de cinéma exercent un contrôle du public à l'entrée des salles et respectent les interdictions alors que la télévision ne bloque pas l'accès aux images aux plus jeunes, elle prévient seulement. Comprendre comment fonctionne la classification des films permet de mieux saisir la façon dont ils sont perçus et représentés par une structure officielle et de confronter cette représentation à celle des critiques et du public. Jean-François Thery, conseiller d'État et président de la Commission de contrôle en 1988 s'exprime dans *le Journal du Dimanche* au sujet de sa décision. « Nous acceptons aujourd'hui des films "tous publics" qui auraient été interdits aux moins de dix huit ans en 1974. En revanche nous restons extrêmement fermes avec les problèmes de violence et d'incitation à la violence. »⁴ L'affiche

¹ L. JULLIER, *op. cit.*, p.44.

² Chiffres issus de l'enquête CNC/Médiamétrie Statistiques sociologiques sur le public de salles de cinéma en France publié le 18 mai 2010 URL

http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/statistiques/par_secteur_FR_excel/Public.xls

³ *Ibid.*

⁴ J.-P. LACOMME, *Le Journal du dimanche*, 24 mai 1988.

du film représente Jean-Roger et Bruno en train de lancer des cocktails Molotov, est-ce une incitation à la violence ? (*Figures 4 et 5*)

De Bruit et de fureur est donc soupçonné d'inciter à la violence par la Commission et une partie de la critique. Est-ce parce que le film se passe à seulement quelques kilomètres de Paris ? La violence ordinaire que subissaient (et que subissent encore) les habitants des cités de banlieue parisienne semble poser problème aux politiques. Le lien entre la jeunesse et la violence est particulièrement douloureux pour la critique.

« A propos d'âge il est à souligner que si *De Bruit et de fureur* reste interdit aux moins de dix-huit ans, ce pourrait être précisément parce que le rôle de Bruno est joué par un enfant de 14 ans. Rappelons pour heureux précédent aux honneurs de la commission des mineurs que *Zéro de conduite* de Jean Vigo fut interdit par la même commission en avril 1934 et diffusé exclusivement en ciné-club jusqu'en novembre 1945. »¹

Pourtant l'accueil à Cannes a été très enthousiaste malgré le fait que le film est semble-t-il été écarté de la compétition officielle comme le sous-entend Maureen Loiret dans *La Croix* : « Le film est né sous le signe du scandale. Écarté de la sélection officielle, il fut présenté à Cannes dans le cycle " Perspectives " dont il a emporté le prix. »² Dans un entretien publié dans *Cinéma* en mai 1988, Brisseau s'exprime sur cette interdiction.

« Cette décision a un corollaire, c'est qu'on devrait aussi interdire à ces mineurs pas mal d'établissements scolaires ! Je ne suis pas farouchement contre le principe de cette interdiction mais j'aimerais en connaître les critères, car des films autrement plus immoraux, au sens propre, circulent dans le grand public. Dans les salles, à la télévision, sans compter les cassettes que vous –et vos enfants- pouvez acheter librement. La plupart des films sont construits de telle sorte que la jouissance du spectateur s'articule sur la violence. Ils jouent sur le sadisme, pas les miens. Après l'acmé de violence finale de mon film, le spectateur est plutôt désolé. Si ce n'est pas le cas, c'est que j'ai raté mon film. Ils exploitent, moi je dénonce... et c'est sur moi qu'ils tombent ! »³

Pourtant nous verrons en détails que le film ne fait pas l'apologie de la violence mais cherche plutôt à la dénoncer.⁴ Selon Jean-Claude Brisseau, le public des banlieues a soutenu le film. « Le film a eu un certain impact lors des projections, notamment en banlieue, car les spectateurs le soutenaient, s'y reconnaissaient, et se soulevaient, même contre les communistes, parce qu'ils en avaient marre de la délinquance chez eux. »⁵ D'ailleurs aucune violence explicite n'est montrée dans le cadre. La même année le film, *Robocop* de Paul

¹ P. NIEL, « Mise en cage », in *Positif* n°328, p.66

² M. LOIRET, « De Bruit et de fureur », *La Croix*, 02 juin 1988.

³ *Ibid.*, p.14.

⁴ voir II.1.2 Le goût de la violence.

⁵ J-C BRISSEAU, A. DE BAECQUE, *op. cit.*, p.51.

Verhoven était interdit aux moins de 13 ans alors qu'il met en avant un personnage beaucoup plus violent. Lors de sa dernière diffusion à la télévision, *De Bruit et de fureur* était encore interdit aux moins de 16 ans.¹ Il y a une part d'incrédulité chez le public parisien qui connaît mal sa périphérie. Thierry Ardisson qui reçoit Jean-Claude Brisseau, François Négret et Fabienne Babe dans son émission *Bains de minuit* du 3 juin 1988 évoque ce point de vue. « Ma réaction, la réaction des gens c'est : c'est pas possible c'est exagéré, c'est caricatural »² (*Figure 6*) La presse cinéphile est enthousiaste³ mais beaucoup de critiques expriment leur malaise voire leur dégoût qu'ils ont éprouvé face au film. Dans *7 à Paris* « Le film de Brisseau est suspect, à ne pas mettre sous tous les yeux. »⁴ La même idée est développée dans *Le Quotidien de Paris* « on sort gêné, honteux de la projection. »⁵, mais aussi dans *les Échos* « On sort de là mal à l'aise et plus nauséux qu'ému »⁶ pas mieux dans *Le Nouvel observateur* « Jean-Claude Brisseau dérange et agresse »⁷. On reproche aussi au film d'exagérer de prendre plaisir à parler de violence. Un vrai procès d'intention. Ils cautionnent l'interdiction au moins de dix huit ans.

Brisseau dit que son film dénonce la violence et n'en fait en aucun cas l'apologie. Ceux qui acceptent ce postulat lui reprocheront tout de même d'avoir choisi une forme hybride qui mêle réalisme et fantastique. Nous reviendrons en détails sur ces éléments surnaturels. Le réalisateur affirme qu'ils n'atténuent pas la vérité.⁸

« Cette dimension fantastique avait été plutôt mal reçue à l'époque de *De Bruit et de fureur*. Les gens surtout de gauche, me reprochaient "d'atténuer le propos" avec ces apparitions fantastiques, comme si cela nuisait à la violence et à la vérité de la dénonciation de la vie dans les cités. C'est assez vrai dans une perspective militante, mais mon sujet n'était pas vraiment la délinquance dans les cités. [...] Mon sujet, c'était la contagion du réel, de la vie quotidienne par des éléments fantastiques. Cela donnait sens à tout le film. »⁹

¹ *De Bruit et de fureur* a été diffusé le 16 novembre 2010 sur France 2 à 0h35 avec une interdiction aux moins de 16 ans.

² T. ARDISSON reçoit Jean-Claude BRISSEAU, réalisateur du film *De Bruit et de fureur*, ainsi que deux des comédiens Fabienne BABE et NÉGRETE dans *Bains de minuit* – le 03 juin 1988 – visible sur www.ina.fr

³ *Les Cahiers du Cinéma* n°409, *Cinéma* n°441, *Positif* n°328.

⁴ V. BEREL et A. DESROSIÈRES, *7 à Paris*, 1^{er} juin 1988.

⁵ A. DE GASPERI, *Le Quotidien de Paris*, 1^{er} juin 1988.

⁶ A. COPPERMANN *Les Échos*, 03 juin 1988.

⁷ M. PEREZ, *Le Nouvel Observateur*, 03 juin 1988.

⁸ Voir I.2.3

⁹ J-C BRISSEAU, A. DE BAECQUE, *op. cit.*, p.95.

Le journal *La Croix*¹ qui a du mal à se positionner : « une belle idée poétique mais mal maîtrisée du fantastique »² Gérard Meyrat n'est pas choqué par la violence, il l'a connue lui aussi mais le fantastique le dérange au plus au point.

« Pour avoir travaillé vingt ans dans la même commune que Brisseau, je dois témoigner que les bruits et fureurs qu'il a captés sont encore pas mal de décibels au-dessous des vrais orages. [...] Dommage que Brisseau ait voulu contrebalancer la violence du réel par des scènes d'apparitions ! Loin de faire passer l'in vraisemblable elles l'aggravent ! »³

Cela ne répond pas aux attentes d'un cinéma social. Les détracteurs enfoncent le clou : les apparitions sont « des maladresses »⁴ pour *Le Figaro* ou des « placages artificiels et vaguement grotesques »⁵ pour *Les Échos*. Par ce choix du surnaturel Brisseau échappe au film de genre, il crée la surprise et parfois même le rejet d'une part du public. Prendre le risque d'être ridicule pour parler d'un sujet grave est-ce trahir les attentes du public ?

Né sous le signe du scandale *De Bruit et de fureur* a subi de nombreuses attaques et n'a bénéficié de peu de soutien mis à part celui du Festival de Cannes qui lui a remis deux prix. Le rapport à la violence mais aussi un travail sur les banlieues ont fait de ce film un objet dérangeant, sensible et troublant. L'interdiction aux mineurs a dû avoir un effet repoussoir auprès d'une grande part du public adulte qui considérait le film trop violent au vu de cette décision. Les tabous qui persistent autour de l'adolescence et de son rapport à la violence sont révélés par la réception de *De Bruit et de fureur*.

La censure désigne le scandale, c'est ce que nous proposons comme hypothèse au début de ce chapitre. Nous avons vu que les décisions de censure sont plus subjectives qu'elles le prétendent et que certains films sont soutenus par les autorités tandis que d'autres sont sanctionnés. *Tenue de Soirée* réalisé par un cinéaste confirmé deux ans plus tôt a fait scandale sur les murs de Paris, soutenu par une presse bienveillante. Les stars masculines travesties en femme dissimulent le malaise sous le masque de la comédie de boulevard.

¹ Les journaux concernés sont, *7 à Paris* du 1^{er} Juillet 1988, *La Croix* du 17/05/1988, *Les Échos* du 03 juin 1988, *Le Quotidien de Paris* du 15 mai 1988.

² J.-L. MACIA *La Croix*, 17 mai 1988.

³ G. MERAT, « De Bruit et de fureur », *Cinéma* n°441, p.13, du 11 au 17 mai 1988.

⁴ M.-N. TRANCHANT, *Le Figaro*, 13 mai 1988.

⁵ A. COPPERMANN *Les Échos op. cit.*

1.1.2. Le cas Tenue de soirée

Tenue de soirée grand succès de l'année 1986 raconte les relations tumultueuses et criminelles d'un trio composé de deux hommes et une femme. Les marginaux présentés par Blier sont en apparence éloignés de la réalité sociale puisqu'ils évoluent dans des décors artificiels moins identifiables que les tours de Bagnole. Blier mise plus sur les mots pour susciter le malaise. Même si la question de l'homosexualité est plus facile à aborder depuis sa dépénalisation en 1981, le film pose un problème moral au public et aux médias. Malgré cela tous vont se ruer dans les salles. *Tenue de Soirée* est arrivé à la dixième place du box-office de l'année 1986 avec un total de 3 144 799 entrées¹ derrière les adaptations de Marcel Pagnol signées Claude Berri, une comédie de Francis Veber et des grands films hollywoodiens (*Top Gun*, *Rocky IV*). Autant dire que les autres succès sont pour la majorité des œuvres tous publics. Le film est présenté comme choquant, dérangeant mais tout de même salué pour ses qualités scénaristiques et sa violence verbale. Il sera même sélectionné et récompensé au festival de Cannes alors qu'il est déjà sorti en salles au mois d'avril. Comment le film se présente-t-il à travers sa campagne d'affichage provocante ? Comment la commission de contrôle s'est-elle comportée avec un tel objet ? Enfin comment Bertrand Blier utilise-t-il la vulgarité pour troubler le public ?

Un « Putain de film »

Le film *Tenue de soirée* s'est affiché dans les rues de Paris et des grandes villes de France à travers un slogan choc « Putain de film ! » (*Figure 13*). Cette stratégie de différenciation choisie par l'agence de communication *Émotion* permet de présenter le film comme une œuvre scandaleuse après les sorties mouvementées d'autres films de Bertrand Blier dans les années 1970 (*Les Valseuses* en 1974 ou encore *Calmos* en 1976). La réputation de Bertrand Blier sert le film autant que ses stars masculines Gérard Depardieu et Michel Blanc travesties en femmes pour l'occasion.

« Enfin la campagne de pub. Là ça tape fort. Sur les murs de Paris, on peut lire en énorme, au-dessus des trois acteurs déguisés en travelos, le slogan « Putain de film », la provocation de l'affiche place volontairement le film dans le domaine du scandaleux. Mais n'est-ce pas pour masquer sous quelques mots vulgaires le vrai propos du film. « Ce serait ridicule disent les responsables de l'agence Emotion,

¹ Source internet CBO consultée le 1^{er} février 2011

<http://www.cbo-boxoffice.com/v3/page000.php3?Xnumitem=110&inc=topannu2.php3&Xy=1986>

si ce film était simplement moyen mais avec *Tenue de soirée* on peut se permettre une image aussi provocatrice »¹

Bernard Rapp qui reçoit l'actrice Miou-Miou au journal de 20 Heures, le 19 avril 1986, emploie des mots forts pour décrire *Tenue de soirée*, quelques jours avant sa sortie en salles. (Figure 14) « C'est d'abord un film différent, culotté, emporté qui ne joue pas toujours avec les mots que l'on attend et qui en tout cas va faire pas mal de bruit lors de sa sortie mercredi prochain. »² Il enchaîne très vite avec d'autres mots forts. « C'est un film très tonique, très provoquant, qui va déranger »³ Le fait que l'actrice soit invitée au journal de 20 heures donne une légitimité au film qui se retrouve ainsi mis en avant et présenté par une actrice reconnue.

L'affiche du film est le support principal du scandale *Tenue de soirée* qui ressemble à une campagne de pub provocatrice pour un nouveau produit exceptionnel. Le film est réalisé par Bertrand Blier qui a connu de grands succès au box office (*Buffet Froid* et *Les Valseuses*) même s'il sort d'un échec commercial (*Notre Histoire*). Blier a une image de réalisateur anticonformiste et iconoclaste, le film reste donc dans cette lignée et surprend moins. Néanmoins le choix de deux acteurs populaires pour parler d'une histoire d'amour entre deux hommes a pu poser un certain nombre de problèmes au public populaire. Le film fait la une de *Première* et des *Cahiers du cinéma*, deux revues destinées à des publics très différents. (Figures 17 et 18) Le succès du film suscite même les interrogations de la critique pourquoi plait-il ? Michel Sineux propose une théorie dans *Positif*.

« Le succès public de *Tenue de soirée* vient-il d'un malentendu ? Un film dont le propos, les situations, les dialogues peuvent sembler relever de la provocation systématique passe comme une lettre à la poste dans les salles, bourgeoises et populaires (si le clivage existe encore) du samedi soir, place Clichy ou aux Champs Élysées. Quant à la critique, des *Cahiers* à *Libération*, en passant par *le Point* et *l'Express*, elle essuie la même larme furtive en rameutant la tendresse et la pudeur des sentiments. Public et critiques ne tirent-ils pas le film sur un terrain esthétique étrangement désertés, celui du Boulevard auquel *Tenue de soirée* apporterait le piment et le rimmel (titre initialement prévu) qui foudroyaient singulièrement le camp, frustrant un large public indifférencié soudain ravi de ces retrouvailles, actualisées aux mœurs contemporaines ? »⁴

En effet contrairement aux autres films dont nous allons analyser la réception, *Tenue de soirée* a obtenu un grand succès critique de la part de la presse parisienne, les critiques négatives sont minoritaires. « Si vous ne supportez pas la grossièreté du langage, les

¹ A. ANDREU, « Braguette blues », in *L'Évènement du jeudi*, 24 avril 1986.

² B. RAPP, en plateau avec l'actrice Miou-Miou, *Journal de 20H d'Antenne 2*, le 19 avril 1986.

³ *Ibid.*

⁴ M. SINEUX, « Tenue de soirée » in *Positif* n° 304, juin 1986, p.73.

gestes obscènes, les situations scabreuses, méfiez-vous de *Tenue de Soirée*, de Bertrand Blier, et pesez le pour et le contre avant de vous y rendre »¹ Tous les éléments du succès sont en effet présents, une bonne réception critique, un prix d'interprétation masculine pour Michel Blanc à Cannes (*Figure 16*), plus de trois millions d'entrées. Il réunit beaucoup des critères du jugement de goût analysé par Jullier : le succès, la cohérence, l'originalité, la réussite technique. Le film a conquis beaucoup de spectateurs quand il arrive au festival de Cannes. Le fait qu'il soit en sélection officielle lui donne une résonance internationale et confirme le plébiscite de la profession. (*Figure 15*) Michel Blanc faisait dès le début parti des favoris selon la presse. Les 8 nominations aux Césars en février 1987 vont aussi dans ce sens.² Pourtant un malaise persiste.

« Ce putain de film !, comme le clament les affiches créées par l'agence "Emotion"- a attiré en trois jours d'exploitation, 107 507 spectateurs à Paris. Même succès en province : que ce soit à Marseille, où *Tenue de soirée* est projeté dans six salles, à Grenoble, à Nancy ou à Toulouse, les cinémas ont été assiégés dès la première séance. Quelques réticences "les dialogues sont vulgaires", "la fin est ratée", "on rit mais souvent pour cacher sa gêne" - mais pas de sifflets, aucuns remous, aucune protestation. Il ne s'est pas trouvé un seul maire, un seul conseiller municipal contre ce que *Le Figaro magazine* appelle "le scandale du film homo". »³

Le sujet de l'homosexualité dérange et le fait que l'affiche présente ouvertement les deux acteurs principaux (Gérard Depardieu et Michel Blanc) travestis en femme fait rire la presse mais révèle un malaise. L'article du Figaro magazine fustige ces hommes qui s'habillent en femme et les femmes qui prostituent leurs maris. Alix de Saint André écrit dans *le Figaro Magazine* « Cette apothéose jouant sur la confusion des valeurs en dit long sur le microcosme médiatique. Et sur le débousolage de notre époque. »⁴ Montrer le désir de Depardieu pour Michel Blanc cela paraît grotesque. Les affiches sont taguées de façon assez agressive dans les rues de Paris⁵, raconte Raphael Sorin dans *Le Quotidien de Paris*. Beaucoup d'articles débutent leur critique en traitant de l'affiche du film qui est un élément important dans la réception du film. Une affiche un peu choquante à la fois par l'utilisation d'un mot vulgaire « putain » et la mise en avant de deux acteurs populaires habillés en

¹M-N. TRANCHANT, « Tenue de soirée », in *Le Figaro*, 23 avril 1986.

² Nomination pour les Césars du meilleur film, meilleur réalisateur (Bertrand Blier), meilleur scénario (Bertrand Blier), meilleure musique (Serge Gainsbourg), meilleur montage (Claudine Merlin), meilleur acteur (Michel Blanc), meilleure actrice (Miou-Miou) et meilleur son (Dominique Hennequin, Bernard Bats) à la cérémonie de 1987. Mais aucune récompense.

³ Article non signé, « Tenue de soirée » *Le Journal du dimanche* 27 avril 1986.

⁴ A. DE SAINT ANDRE, « Comment une œuvre limite est muée en événement national », *Le Figaro Magazine*, samedi 16 avril 1986, n°12 956, p.138.

⁵ R. SORIN dans *Le Quotidien de Paris* du 21 avril 1986.

femme. La notion de scandale est ici positive dans la réception du film. Jeanine Baron félicite Blier dans *La Croix* : « Blier prouve sa maîtrise dans l'art de provoquer ».¹ Il semble que le choix de deux acteurs reconnus comme Michel Blanc (qui recevra le mois suivant le Prix d'Interprétation à Cannes pour ce rôle) et Gérard Depardieu rende l'accès au film plus facile. S'ils sont déguisés en femme, c'est pour rire, cela rend le sujet de l'homosexualité plus acceptable parce qu'il est présenté sur le ton de la comédie. La presse s'intéresse tout particulièrement au contre-emploi de Michel Blanc le petit chauve qui devient objet de désir. L'analyse que fait Michel Sineux dans *Positif* en associant le succès de *Tenue de soirée* au fait qu'il soit identifié comme une comédie de boulevard (ce que le film n'est pas, il tend vers la tragédie) démontre bien que le film est réinterprété, détourné de son sens premier pour être rendu plus présentable, plus correct, moins scandaleux. L'aspect dérangeant du film est concentré sur son affiche « racoleuse » présentée comme un prétexte pour attirer le public. Certains journaux plus conservateurs comme *le Figaro* révèlent ce décalage. *Le Journal du dimanche* met en avant leur position « Le fig' mag' qui consacre quatre pages à *Tenue de soirée* sous le titre “comment une œuvre limite est muée en évènement national” »² et continue son argumentation en révélant qu'à part ces quatre pages personne ne s'est élevé publiquement contre le film. La presse accueille donc à bras ouverts *Tenue de soirée* mais les relations du film avec la censure vont s'avérer plus complexes et mettre en valeur le malaise lié à l'aspect immoral des personnages du film.

Tenue de soirée propose des dialogues crus et vulgaires, parle de sexualité explicitement entre des hommes et montre des relations sexuelles entre hommes (même si elles sont peu explicites). Plusieurs motifs qui feraient bondir les membres de la Commission de Contrôle. Monique Pantel dans *France Soir* révèle que le film sera finalement interdit aux moins des 13 ans. « *Tenue de soirée* de Bertrand Blier sera interdit aux moins de 13 ans alors que la Commission de contrôle avait proposé une interdiction aux moins de dix-huit ans a-t-on appris vendredi au Ministère de la Culture. »³ La décision de rendre le film plus accessible vient donc du ministre de la Culture, monsieur François Léotard. Est-ce dû à la popularité de Bertrand Blier ou tout simplement à un assouplissement des mœurs ? L'aspect comique du film cautionné par l'affiche a pu aussi influencer le ministre. En tout cas cette décision est

¹ J. BARON, *La Croix* du 24 avril 1986.

² Article non signé, « Tenue de soirée » *Le Journal du dimanche* 27 avril 1986.

³ M. PANTEL, « Tenue de soirée », in *France Soir*, 21 avril 1986.

intéressante à souligner surtout par rapport à la façon dont a été traité *De Bruit et de fureur* par la commission de contrôle deux ans plus tard. *Tenue de soirée* va être aussi protégé par Jack Lang, Ministre de la Culture en 1990 lors de sa première diffusion à la télévision, quitte à défier le CSA (Conseil Supérieur de l'Audiovisuel). Le communiqué du 6 juin 1990 du CSA relate cet évènement.

« A l'occasion de la diffusion à 20 h 30, le mardi 5 juin 1990, sur TF1, du film de Bertrand Blier *Tenue de soirée*, le Conseil supérieur de l'audiovisuel tient à rappeler que l'article 15 de la loi du 30 septembre 1986, relative à la liberté de communication, lui confie la mission de veiller à la protection de l'enfance et de l'adolescence dans la programmation des émissions diffusées par un service de communication audiovisuelle.

En application de cette disposition, il a décidé, par une directive en date du 5 mai 1989, précisée par une lettre adressée à toutes les chaînes, que ni les téléfilms susceptibles de heurter la sensibilité des jeunes, ni les films de cinéma interdits aux mineurs ne doivent être diffusés avant 22 h 30. Le film *Tenue de soirée* initialement interdit aux mineurs de moins de 13 ans par arrêté ministériel du 22 avril 1986, n'a pu être diffusé à 20 h 30 que parce que le ministre de la Culture a décidé, par un nouvel arrêté du 9 mai 1990, de lever l'interdiction aux mineurs prononcée le 22 avril 1986. »¹

A cette occasion *Libération* titrera, « La censure se rhabille devant *Tenue de soirée*. Imposé par Jack Lang en personne le « putain de film » de Bertrand Blier gagne son passage en prime time et met le CSA devant un précédent ». ² Afin de permettre le passage en prime time de *Tenue de soirée*, Jack Lang a demandé de reclasser le film dans la catégorie tout public ce qui reste étonnant pour une œuvre qui devait être interdite aux moins de 18 ans quatre ans plus tôt. La censure reste bel et bien une décision politique. Elle ne dépend pas seulement d'un choix moral. Autoriser à l'accès à une œuvre qui a eu large succès permet de la rendre encore plus populaire. La notion de scandale aura été progressivement gommée par la censure bien que la vulgarité reste un élément fort dans le domaine de la provocation.

Éloge de la vulgarité et de la provocation

La provocation passe toujours par une image forte ou un message choc qui apparaît dans les premières minutes du film. Le spectateur est pris à parti en quelques minutes, quelques secondes parfois. Les premières minutes de *Tenue de soirée* se déroulent dans la vulgarité et la brutalité. Pas de temps d'adaptation, ni de scène d'exposition, on entre directement dans le vif du sujet. Juste dix secondes pour prendre son souffle. Un plan large et

¹ Communiqué de presse du CSA du 6 juin 1990, Communiqués de presse, Diffusion du film « *Tenue de soirée* » sur TF1, consulté le 1^{er} février 2011 à l'adresse : http://www.csa.fr/actualite/communiques/communiques_detail.php?id=5213

² *Libération*, 5 juin 1990.

un décor miteux. Quoi de plus triste qu'un bal populaire en fin de repas, les bouteilles vides jonchent les tables recouvertes de nappes en papier, sur la scène de la salle des fêtes un orchestre, aux costumes multicolores, se prépare à enchaîner le prochain morceau. « *Un, deux, trois* » L'accordéon et la guitare entament une mélodie signée Gainsbourg. Premier gros plan sur Monique (Miou-Miou) une jeune femme décoiffée et négligée qui laisse son regard se perdre dans la salle. La colère hante ses traits, elle cherche du réconfort mais rien ne semble la rassurer. Insatisfaite, elle démarre sa tirade.

« Pauvre type espèce de con t'es vraiment rien qu'une merde. Putain de nom de dieu qu'est-ce que j'ai fait au ciel pour toucher une cloche pareille.

Michel Blanc lui répond timidement

-Oui mais moi je t'aime

-On le sait. T'arrête pas de me le seriner ! Change de disque ! Annonce moi une bonne nouvelle au lieu de me parler de ton amour »

Débuter un film par des injures, tel est le sens de la provocation selon Bertrand Blier. Les mots agressent le spectateur, condamné à subir les attaques de Monique. La gentillesse d'Antoine ne fait qu'augmenter la colère de la jeune femme qui assène les insultes sans nous laisser aucun répit. (*Figure 19*) Serge Toubiana analyse la technique de Bertrand Blier dans les *Cahiers du cinéma*. « Blier tape fort, il cogne, il noie le spectateur sous des dialogues balancés à la truelle, plus vrais que nature, désopilants mais très vite grinçants. Il lance la machine, il sprinte pour clouer le bec à ceux qui n'ont pas encore compris qu'un film, pour gagner son pari, se joue dans le premier quart d'heure. »¹ Le spectateur s'identifie à Antoine (M. Blanc) écrasé par le désespoir de sa femme, incapable de réagir. La caméra scrute Monique dans toutes ses expressions afin que toute la cruauté qu'elle dégage soit captée par la caméra. Au milieu de sa tirade le cadre se décale vers la gauche. Une silhouette élégante se détache au fond du cadre et s'approche de la table tout doucement, un cocktail à la main. L'arrivée discrète de Bob (G. Depardieu) dans le cadre va rendre l'action encore plus palpitante. Quelqu'un semble s'intéresser aux insanités que le couple s'échange. La violence des mots et le rythme avec lequel Monique les débite rendent la dispute plus intense. Le déplacement de cette silhouette élégante est d'autant plus remarquable que personne ne semble réagir à la situation. Brutalement, un panoramique recadre sur la corps massif de Bob et quitte un instant le couple. Il semble fasciné par ce qu'il a sous les yeux, le plan suivant

¹ S. TOUBIANA, « Le cauchemar d'Antoine », *Les Cahiers du cinéma* n°382, p.5.

adopte son point de vue, le point est fait sur Antoine, la femme continue de hurler mais elle est inexistante aux yeux de Bob. Monique devient floue dans le cadre alors que sa voix est toujours au cœur de l'espace sonore.

« T'as rien dans le ventre, pas de couilles. Moi j'en ai ras le bol de te trimballer dans mon sillage comme une malédiction ambulante. --
-Ca y est t'as terminé, t'es sûre que tu n'as rien oublié ? »

Bob s'installe à côté de Monique, les yeux rivés sur Antoine. Monique ne réagit pas et continue de se plaindre. Le regard de Bob détaille le visage d'Antoine comme un bel objet. Monique se trouve physiquement entre les deux hommes et bloque le désir de Bob.

« J'ai pas envie de terminer clodo sur une grille de métro avec une bouteille de Kiravi pour lutter contre le froid. Et toi tu trouveras encore le moyen de me dire que je suis belle. »

Monique se retourne brutalement et découvre Bob à ses côtés. Elle ne s'en offusque pas et reprend la parole le dos tourné vers Antoine. (*Figure 20*) Le décalage entre la musique, les cris de Monique et l'attitude de Bob crée une situation troublante qui met le spectateur mal à l'aise. Serge Toubiana apprécie la façon dont le réalisateur perturbe ses spectateurs. « Tout Blier est là, dans cette manière d'aller au plus loin dans le paradoxe, de déjouer l'attente du spectateur, de prendre au mot son propre programme qui est toujours de lorgner du côté du pire »¹

« Faut que tu te tires Antoine puisque tu sers à rien. Je préfère encore me démerder toute seule. Casse toi, fous le camp, j'ai pas besoin d'un incapable dans mes jambes. Tu me portes la poisse, tu me fou le bourdon. Termine ta limonade, débile ! »

Bob se lève et gifle violemment Monique qui se retrouve au sol. (*Figure 21*) La violence verbale se transforme en violence physique. Un vent de misogynie plane sur cette séquence mais la fin de ce déferlement de haine soulage le spectateur. Blier cherche à provoquer des émotions contradictoires.

« Tu vas la fermer ou je t'en fou une autre ! »

Autre élément étrange, l'absence de réaction des autres personnes présentes. Même la gifle de Bob indiffère. Antoine sort un couteau pour défendre sa femme, pas de réaction. (*Figure 22*) Bertrand Blier a fait exprès de laisser les participants du bal indifférents à la situation, ce qui la rend encore plus absurde. « En écrivant la scène du bal, j'avais étudié

¹ S. TOUBIANA, « Le cauchemar d'Antoine », *op. cit.*, p.7.

quelques possibilités de réactions : dans la réalité dès qu'un type sort un couteau, il y a un videur. Mais j'ai supprimé toute réaction. Ils pourraient se tuer entre eux, les gens autour continueraient de danser, ce qui m'amuse beaucoup plus que de montrer des videur arriver avec des chiens. »¹ La chute de Monique rapproche les deux hommes qui s'affrontent, Bob finit par prendre le dessus et s'assoie à côté d'Antoine. (*Figures 23 et 24*) Monique passe au second plan, elle ne dit plus un mot et retrouve le sourire. Elle semble conquise par Bob. Antoine subit la tirade de Bob qui leur promet la belle vie. Le trio est formé même si Antoine est sur ses gardes.

Pour choquer, Bertrand Blier a choisi de semer la confusion et la gêne dans l'esprit du spectateur. Il a préféré débiter son film brutalement avec une série de dialogues très écrits mais d'une très grande force dramatique. La vulgarité à forte dose peut décontenancer. Nul ne souhaite être exposé à autant de violence sans y être préparé. La violence physique couplée avec la tension qui plane entre les personnages crée une sorte d'imbroglio émotionnel qui détonne avec le reste de la production française des années 1980. Le cinéma peut-il encore choquer ? , s'interrogeait le journaliste du magazine *Première*. *Tenue de soirée* dérange par sa violence couplée à l'absurde. Au fond ce qui gêne le plus le spectateurs des années 1980 c'est de voir deux acteurs très populaires Michel Blanc et Gérard Depardieu, devenir un couple au cinéma et finir en travestis sur les trottoirs parisiens. Le film de Blier entre dans le domaine de la provocation plus que dans celui de l'obscène. Le comportement des personnages ne répond à aucun code préétabli auquel le spectateur est habitué. Le spectateur a besoin d'être bousculé pour réfléchir, Blier utilise tous les moyens cinématographiques à sa disposition pour aller dans des directions contradictoires. Une femme frappée, des insultes à la pelle et un homme prêt à tout pour séduire un petit moustachu chauve, cet environnement de comédie est traité avec beaucoup de sérieux. On est loin du vaudeville. Il y a de quoi déconcerter le public. Ce qui choque est souvent immoral bien que ces frontières changent régulièrement. « L'évolution du cinéma et le regard qu'on porte sur lui sont d'ailleurs intimement liés à l'évolution de notre société. Pour autant les polémiques d'hier ne peuvent pas être celle d'aujourd'hui »² Le Festival de Cannes récompense cette audace en donnant un prix d'Interprétation à Michel Blanc pour ce film. Pourtant les prix ne sont pas toujours bien reçus par les festivaliers qui n'hésitent pas à faire

¹ B. BLIER, « Les mots et les choses », entretien, *Les Cahiers du cinéma* n°382, p.63.

² J. WALTER, « Enquête : le cinéma peut-il encore choquer ? », *Première*, n°403, septembre 2010, p.108.

entendre leur mécontentement par des sifflets et de quolibets, Maurice Pialat à su détourner la rancœur du public à son avantage.

I.1.3. Un homme sans foi lève le poing

La Palme d'or huée de *Sous le soleil de Satan* et le poing levé de Maurice Pialat sont restés dans les mémoires du Festival de Cannes. Il ne se passe pas un festival sans que cette image revienne parmi les scandales mémorables qu'a connus la Croisette. Peut-être que Pialat doit ce succès à la télévision qui retransmettait depuis peu la cérémonie de clôture en direct et en intégralité¹. Sans cela aurait-on autant parlé de ce geste de Pialat si tout le monde ne l'avait pas partagé au même moment ? Une photographie n'aurait pas eu la même force et l'on aurait soupçonné la presse d'en rajouter un peu. Comment Maurice Pialat a-t-il retourné les réserves de la salle contre son film en attaque personnelle ? Au delà de ce scandale médiatique comment Maurice Pialat a-t-il rendu la représentation de la foi dérangement ?

« Si vous ne m'aimez pas... »

« La provocation est une facette du génie artistique. Pialat en a toujours joué. Ceux qui l'ont sifflé lors de son arrivée sur scène du palais des festivals mardi soir pouvaient s'attendre à sa réaction d'humeur pas diplomatique pour deux sous.² » Jean-Luc Macia rappelle dans *la Croix* à quel point Pialat maîtrise l'art de la provocation et sait détourner les situations à son avantage. Le scandale qui accompagne la sortie de *Sous le Soleil de Satan*, prend pour principale cible son auteur qui vient récupérer son prix sur scène. Une spécificité française quand on sait qu'aux Oscars c'est le producteur qui représente le film. Comme le maire est le responsable des accidents qui ont eu lieu sur sa commune, le réalisateur est le seul responsable de son œuvre. Il n'en est pourtant pas le seul artisan.

La polémique qui entoure ce film est sûrement une des plus célèbres de toutes. Tout commence en 1987, lors de la cérémonie de clôture et de remise des prix du 40^{ème} Festival de Cannes. Le film obtient la Palme d'Or. Lorsque le 20 mai 1987, Patricia Charnelet annonce

¹ 1ère remise des prix diffusée en intégralité en 1986 sur *Antenne 2*.

² J-L. MACIA, « Sous le soleil de Satan », *La Croix*, 21 mai 1987.

sur Antenne 2 le palmarès dans le journal Midi 2¹ les mots choisis soutiennent l'hypothèse du scandale. « La Palme d'Or attribuée hier soir à Cannes au français Maurice Pialat est sans doute l'une des plus controversée de l'histoire du cinéma quand Yves Montand annonce le verdict du jury c'est un tonnerre de sifflets mais aussi d'applaudissement qui éclate dans la grande salle du palais des festivals. » Les sifflets et les cris vont vite prendre le pas sur les applaudissements. Catherine Deneuve, présente sur scène, prend la parole. « Je voudrais vous demander d'écouter Maurice Pialat parce que moi j'ai toujours été très frappée par l'intelligence et l'amour du cinéma qu'il a. Même si son film est très controversé ce soir je vais vous demander de le laisser parler. » (*Figures 26 et 27*) Maurice Pialat monte fièrement sur la scène et déclare le point levé. « Je ne vais pas faillir à ma réputation, je suis surtout content ce soir pour tous les cris et les sifflets que vous m'adressez. Et si vous ne m'aimez pas je peux vous dire que je ne vous aime pas non plus. » (*Figures 28 et 29*)

Cette Palme d'Or est la première pour la France depuis *Un Homme et une femme* en 1966. Les réactions collectées par la chaîne sont toutes négatives. Toutes les personnes interrogées sont des journalistes dont le nom n'est pas précisé : « Film très lent, ennuyeux et mal fait. »², dit l'un. Un autre évoque la possibilité d'une tricherie. « Ca sent vraiment le copinage cette histoire c'est vraiment indigne de donner une Palme d'or à un film qui est l'un des plus mauvais qu'on ait vu au festival, je trouve que ce n'est même pas un film. » Le film a déçu l'ensemble des critiques si l'on en croit le montage d'Antenne 2 qui insiste sur le scandale. « C'était très prétentieux, c'était bavard. » Le magazine *Positif* soutient lui aussi cette théorie même si Françoise Audé nuance ses propos par la suite.

« Il est aisé cette saison de ne pas aimer Maurice Pialat Outre le prix controversé que *Sous le soleil de Satan* a obtenu à Cannes (on le dit attribué plutôt à Daniel Toscan du Plantier qu'à Pialat) le mysticisme du film donne tellement dans la culture « d'establishment » que l'on sourit. (note au bas de l'article, Le 5 juillet 1987, le chroniqueur catholique de France Inter à son habitude onctueux et faux-cul a joliment défendu le film. Il ne lui a fait grief – comme semble-t-il au livre de Bernanos- que d'être trop difficile). »³

Maurice Pialat est réputé pour sa mauvaise humeur. Quand il reçoit la Palme d'Or pour son film *Sous le Soleil de Satan*, il préfère écouter les sifflets plutôt que les applaudissements. Il répond aux sifflets par un geste provocateur réalisé avec le sourire et la décontraction. Réagit-il vraiment de façon spontanée ? N'est-ce pas un acte de simple

¹ *Palme d'or à Maurice Pialat pour son film " Sous le soleil de Satan " Au festival de Cannes, Yves MONTAND Président du jury, annonce la palme d'or : "Sous le Soleil de Satan", de Maurice PIALAT. INA MIDI 2 20 mai 1987 - 01min35s.*

² *MIDI 2 20 mai 1987.*

³ F. AUDE, « Article de commande », *Positif* n°319, mai, 1987, p.60-61.

provocation, prévu à l'avance comme le coup publicitaire réalisé avec l'affiche de *Tenue de soirée*. (Figure 25)

« Fort est de reconnaître que Pialat n'a pas été touché par la grâce pendant le tournage. Il a sûrement en revanche été saisi par le démon au moment du festival de Cannes. Comment expliquer autrement que par la présence du Malin ce bras d'honneur adressé au public ? Un tel mépris du spectateur, en pleine crise du cinéma, mériterait bien quelques excuses. Et en attendant pourquoi ne pas boycotter ce Pialat-là. »¹

L'attaque de Jean-Charles Lajouanie dans *L'Express*, s'effectue autant sur l'œuvre que sur l'homme. Le geste de Pialat est considéré comme obscène vu la situation dans laquelle ne trouve le cinéma français : en effet depuis cette année 1987 la part des films français ne représente plus qu'un tiers des entrées en salles. L'année précédente les films français et les films américains rassemblaient chacun plus de 40% du public. L'équilibre était maintenu. L'acte de Maurice Pialat paraît d'autant plus malvenu que les films français perdent du terrain, à quoi bon vexer un public déjà boudeur ? Ou peut-être est-ce pour attirer son attention ?² C'est un bon moyen de faire parler du film c'est une forme de publicité gratuite Antoine de Baecque présente « Pialat l'emmerdeur » comme une image publicitaire construite par l'auteur.

« Ces anecdotes, emblématisées par le bras d'honneur cannois de 1987 et la double déclaration de haine qui s'en suivit ("Vous ne m'aimez pas, je ne vous aime pas"), ont fini par fabriquer l'image de "Pialat l'emmerdeur" image évoluant à mi-chemin entre l'anathème et la promotion commerciale. Chaque cinématographie a besoin de son emmerdeur national. »³

Derrière cette attitude ostentatoire se cache une longue histoire entre le réalisateur et ses films, une histoire de provocation qui a son intérêt d'un point de vue commercial. L'exemple d'Alfred Hitchcock le prouve bien. Alfred Hitchcock était un grand publicitaire, il savait se mettre en scène pour faire vendre des places de cinéma. Hitchcock s'est toujours battu pour être reconnu comme un auteur. Il a même rédigé plusieurs articles dès 1927 pour mettre en valeur le statut du réalisateur comme créateur suprême. Jean-Pierre Esquenazi analyse sa stratégie.

« Cet article de *l'Evening news* est le premier d'une série d'actions diverses entreprises par le réalisateur pour entretenir son statut artistique et professionnel : création dès 1929 d'une agence de communication vouée à sa propre publicité, déclarations assassines sur ses principaux rivaux (autres

¹ J.-C. LAJOUANIE, « Sous le Soleil de Satan », *L'Express*, 04 septembre 1987, n°1887.

² Source CNC Part des films français en 1987 36, 1 % contre 43,1 % de films américains.
<http://www.cnc.fr/Site/Template/T3.aspx?SELECTID=1650&ID=1002&t=3>

³ A. DE BAECQUE, « Pialat l'emmerdeur », in *Maurice Pialat, l'enfant sauvage*, (sous la direction de Aldo TASSONE), Torino, Museo Nazionale del Cinema, France cinéma octobre 1992, p.51.

metteurs en scène, comédiens, producteurs) tournées de conférences de presse à l'occasion des sorties de ses films, apparitions dans ses propres films, jusqu'à la création de la série télévisée Hitchcock presents : chacun des téléfilms de la série lui donne l'occasion d'accomplir des shows personnels très remarquables. »¹

Pialat fait de même avec son franc-parler, il se démarque, se distingue pour ne pas être oublié du public. Il est vrai que l'auteur tente de devenir une célébrité au même titre que l'acteur de cinéma. En quelque sorte, il y parvient. Même ses détracteurs ne voient le film que par lui en oubliant les acteurs. L'auteur est devenu un argument commercial. Cette hypothèse peut être confirmée par les propos du producteur Daniel Toscan du Plantier le soir de la remise de la Palme d'Or sur Antenne 2². Il déclare « Les effets c'est le propre des œuvres importantes, j'admire le jury d'avoir eu le courage de choisir une œuvre aussi intransigeante et intense. » (*Figure 31*) Gilles Jacob, délégué général du Festival va dans ce sens en ajoutant « Tout ce qui fait bouger le cinéma est bon, le seul problème c'est de ramener le public dans les salles. Ça bouge, les gens vont se dire qu'est-ce que c'est que ce film qui est contesté on polémique, ils vont aller voir pour se faire leur opinion eux-mêmes. » Tout le monde semble trouver de l'intérêt dans ce scandale. Le geste de Pialat fait peut-être partie de cette tactique commerciale. Même si le nom de Pialat n'est pas cité dans ses déclarations il est clair que Daniel Toscan du Plantier, Gilles Jacob et même Gérard Depardieu³ (*Figure 32*) font allusion au bras levé du réalisateur face à toute la profession et au public.

La notion d'auteur est issue de l'histoire de la littérature et s'appuie sur un concept tout aussi littéraire que la notion de style. Les remarques faites sur le film de Pialat portent sur cette notion pour si difficile à définir. Jon-Arid Oslén chercheur norvégien et francophone interroge cette notion dans ses recherches sur les théories de la littérature. « Qu'est-ce que précisément le style ? Le problème est qu'on ne le sait pas très bien. En effet bien que la notion de style soit omniprésente dans les études littéraires, elle est en même temps l'une des notions les plus floues de cette discipline »⁴. On reproche par exemple à Maurice Pialat d'avoir réalisé un film qui ne correspond pas à son style comme dans *le Matin de Paris* « Jamais on n'avait vu Pialat si appliqué à des styles qui ne sont pas les siens »⁵. Cette

¹ J.-P. ESQUENAZI, "L'auteur un cri de révolte", in *Politique des auteurs et théories du cinéma* (sous la direction de), Paris, L'Harmattan, collection Champs visuels, 2002, p.70.

² *Palme d'or à Maurice Pialat pour son film " Sous le soleil de Satan " MIDI 2*, 20 mai 1987.

³ « *Même ceux qui sifflent je les aime ce soir.* »

⁴ J.-A. OLSEN, *L'Esprit du roman, œuvre, fiction et récit*, Berne, Éditions Peter Lang, 2004, p.39-40.

⁵ A. DE GASPERI, « Sous le soleil de Satan », *Le Quotidien de Paris*, 15 mai 1987.

déclaration souligne que dans ses autres films Pialat avait donc un style personnel qui permettait de le reconnaître comme auteur. Pourtant ce film en particulier nous pose problème, Maurice Pialat a en effet réalisé l'adaptation d'un roman de Georges Bernanos et en a conservé une grande partie des dialogues originaux mais qui a lu Bernanos ? L'attaque portée sur le style ne concerne donc pas le texte du scénario puisqu'il très proche de Bernanos. La part du créateur est encore plus contestable.

« C'est au moment où Pialat s'efface modestement derrière un magnifique texte, se met humblement à son service, ce qui n'est guère dans ses habitudes – d'abord parce qu'il s'agit de sa première adaptation d'un roman, ensuite parce que le bonhomme est plutôt du genre à pousser des coups de gueule, à envahir, voire saturer l'espace d'un film de son ego-, c'est justement à ce moment-là que la critique (ou plus exactement des journalistes réunis dans une salle) accueille dans l'ennui, l'indifférence ou la petite hostilité larvée, une œuvre dont l'exigence et l'intérêt semblent lui avoir échappé. »¹

Pourtant la critique reconnaît en lui une façon de faire, un ton. A propos de Bertrand Blier, Miou Miou déclarait « Il y a une musique Bertrand Blier »² Pour Maurice Pialat c'est un peu la même chose. Ses films semblent faciles à reconnaître puisque les critiques les abordent tous sous l'angle du réalisateur.

Quelques articles confrontent le film à l'œuvre originale, le livre de Georges Bernanos et recherchent l'apport du réalisateur. L'adaptation engendre de nombreux problèmes autour de la notion de l'auteur. Ce qui rend d'autant plus incompréhensible la réaction de Pialat. Il considère les sifflets comme une contestation de sa personnalité, de son film alors qu'il n'est pas l'auteur original du scénario qu'il a tourné. D'autre part *Sous le Soleil de Satan* garde une place un peu particulière dans sa filmographie due à la très grande place prise par le producteur Daniel Toscan du Plantier dans l'élaboration du film.

« Pialat devient l'employé de Toscan, salarié mensuel à hauteur de 2,5 millions de francs pour l'ensemble de la durée du film, de sa préparation à sa sortie, un peu plus de deux années. *Sous le soleil de Satan* est le type même de film qu'aimait produire Toscan : adaptation littéraire d'un auteur prestigieux, films en costumes, acteurs vedettes, reconnaissance culturelle en France et à l'étrangers, personnalité d'artiste derrière la caméra, et pour finir en beauté, double consécration simultanée, celle de la Palme d'Or et celle du scandale public qui l'accompagne.»³

Même les œuvres monographiques ne s'en cachent pas le travail de Maurice Pialat sur ce film a été réalisé en équipe. Pialat a beaucoup délégué durant le tournage et le montage

¹ A. CARBONNIER, « Poing final » *Cinéma* n° 399-400, festival 22 mai 1987, page 3.

² B. RAPP, en plateau avec l'actrice Miou-Miou, *Journal de 20H d'Antenne 2*, le 19 avril 1986.

³ A. DE BAECQUE, « Daniel Toscan du Plantier » in *Le Dictionnaire Pialat*, Paris, Léo Scheer éditions, 2008, p.290.

laissant le contrôle au producteur durant le processus de création. Alors pourquoi ne garde-t-on que l'image d'un seul homme sur scène seul représentant d'un film aux yeux du monde ?

Des sifflets à Cannes

Les réactions sont pour la plupart assez amères et concernent en leur majorité le Prix qu'a reçu Maurice Pialat à Cannes. La colère et la passion sont de mise autant du côté des défenseurs du film que de leurs contradicteurs. Les arguments prennent toujours comme support la réaction du public cannois. Elle est le point de repère de tout jugement, bon ou mauvais. Ce public représentatif de la presse et des professionnels du cinéma donne la ligne de conduite à suivre. Alain Carbonnier dans *Cinéma* critique le point de vue des festivaliers mais se construit contre eux. Ils gardent leur position en référence.

« Personnellement je ne suis pas sûr que le film soit un chef-d'œuvre, -tant mieux, ajouterais-je volontiers- mais comme il m'a passionné ! En tout cas, grâce à Pialat, je suis dorénavant conforté dans deux idées : le public cannois est affligé d'une grande sottise qui croît au fil des ans ; quant à la population de journalistes, son inculture dans tous les domaines (dont celui du cinéma) atteint des proportions inquiétantes. »¹

Laurent Jullier a travaillé sur la réception des œuvres dans un chapitre nommé « Éthique de la réception »² Pour lui, le nombre de lectures possibles d'une œuvre est lourdement influencé, dans la sphère sociale par des blocs distincts et peu nombreux. « Au lieu de la myriade de lectures individuelles attendus, on se trouve en général avec de gros blocs à peu près homogènes, agrégats de lectures équivalentes que Stanley Fish proposa en 1970 d'appeler "les communautés d'interprétation". »³ Souvent on parvient donc à un résultat double ou triple, qui répond à quelques façons de lire une œuvre selon le groupe auquel on s'identifie. Le groupe qui soutient la théorie de la politique des auteurs va soutenir sans réserve le film même s'ils ont un avis mitigé vis-à-vis de celui-ci, d'autres vont juger le film comme une unité à part entière et l'évaluer selon leur critères esthétiques d'autres encore se sentant trahis par un réalisateur qu'ils apprécient vont lui faire le reproche d'avoir fait un film qui ne lui ressemble pas.

¹ A. CARBONNIER, « Poing final » *Cinéma* n° 399-400, festival 22 mai 1987, page 3.

² L. JULLIER, *op. cit.*, p163-182.

³ *Ibid*, p.165

Ce qui ressort de cette brève approche de *Sous le Soleil de Satan* se résume en deux points. Le film n'est pas jugé pour lui-même mais comme un film qui a obtenu la Palme d'Or et comme un film de Pialat. Au fond ce qu'il montre et ce qu'il raconte n'a que peu d'importance sauf dans la presse catholique (*La Croix*) qui récupère un film qui est adapté d'un auteur catholique (Georges Bernanos)¹ mais a quand même quelques réserves. « L'œuvre est austère et reconnaissons le, il est difficile d'y entrer »² La presse auteuriste (*Les Cahiers du cinéma, Positif*), elle, donne du sens au film de Pialat dans une œuvre globale. Alors que pour la réception des deux autres films l'opinion de la presse se construit autour du jugement d'une campagne publicitaire agressive (*Tenue de soirée*) et des décisions officielles qui coupent l'accès au film à une partie du public (*De Bruit et de fureur*), la presse salue ou condamne la rencontre entre l'œuvre de Pialat et celle de Bernanos. Ces décisions sont souvent remises en question et discutées mais elles sont la base de la réception de l'œuvre.

Comme *Tenue de soirée* semblait avoir été écrit pour Gérard Depardieu, *Sous le Soleil de Satan* est présenté sous le même jour. Le corps de l'acteur grimé en femme vulgaire avec boucle d'oreilles dorées et fourrure à l'appui porte à présent la soutane et n'hésite pas à se supplicier dans l'intimité de sa cellule. Le corps lourd de Depardieu semble pouvoir s'adapter à toutes les situations même si beaucoup de critiques de l'époque rejettent son interprétation de Donissan. Il ne comprend pas ses tirades, il est « empêtré »³ dans sa soutane. D'autres verront dans cette maladresse le Donissan « accablé »⁴ que Pialat cherche à capter. (*Figures 33 à 36*) « Gérard Depardieu est assurément le moins convainquant des prêtres de ce film »⁵, si l'on en croit *le Figaro magazine*. Pour autant, Pialat fait le lien entre Depardieu et Bernanos dès leur première rencontre comme il le déclare à *7 à Paris*. « Quand j'ai rencontré Gérard Depardieu en 1973, je me suis dit qu'il pourrait incarner l'abbé Donissan. »⁶

Dans la perception du scandale *Sous le Soleil de Satan*, une question reste sans réponse. Au delà du poing levé de Pialat, qu'est-ce qui met les critiques mal à l'aise ? Le film est perçu comme un objet étrange, un peu désuet qui traite de questions très éloignées du

¹ *La Croix* du 16 mai 1987, 21 mai 1987, 03 septembre 1987, 12 septembre 1987, 21 octobre 1987. Un même phénomène de récupération a été constaté avec le film *Des Hommes et des Dieux* en 2010. Le quotidien a produit environ 40 articles sur le film en novembre 2009 et décembre 2010.

² J. -L. MACIA, *La Croix* 16 mai 1987.

³ A. COPPERMANN, *Les Échos*, 04 septembre 1987.

⁴ M. BOUJUT, *L'Événement du jeudi* 03 septembre 1987.

⁵ C.-P. CHANUT, *Le Figaro magazine* 05 septembre 1987.

⁶ Propos recueillis par S. CHÉRER et A. KRUGER, *7 à Paris*, 02 septembre 1987.

cinéma des années 1980. La question du sacré intéresse-elle le public en 1987 ? *Thérèse* (Cavalier, 1986) célébré l'année précédente au Festival de Cannes et souvent cité dans la presse autour de Pialat est l'un des rares exemples de films traitant de la grâce et de la foi. Ce qui dérange outre le virage pris par Pialat après toute une série de films très « terre à terre » où la brutalité des rapports humains est au cœur de l'action, c'est que Pialat s'intéresse à la vie d'un petit curé de campagne alors que lui même n'est pas croyant. « Je n'ai pas la foi »¹, titre *l'Événement du jeudi* au dessus d'un long entretien avec le réalisateur. En plus de parler de foi le roman de Bernanos comporte des éléments surnaturels, au moins dans l'esprit de Donissan. « J'accepte le surnaturel mais je n'accepte pas ce qui est faux »² Le réalisateur précise que ce sont ces questions qui l'ont fait renoncer à cette adaptation dans un premier temps. « Ce qui me retenait de l'adapter c'était le bric-à-brac fantastique du roman : l'apparition du diable, la mort de Mouchette qui se tranche la gorge et trouve encore le moyen de supplier qu'on la porte à l'autel »³ Son rapport au fantastique est moins assumé que chez Jean-Claude Brisseau par exemple, c'est pour cela qu'il a gommé au maximum ces éléments. On a pu voir que les apparitions de *De Bruit et de fureur* n'avaient pas fait l'unanimité. Gwénaëlle Le Gras dans son analyse de *Sous le Soleil de Satan* revient sur ces éléments fantastiques et décortique l'approche très matérielle que Pialat fait de ce drame spirituel. « Or Maurice Pialat, qui se dit non-croyant, propose une vision du sacré essentiellement basée sur un ébranlement des certitudes qu'engendre le rationnel. »⁴ Tous les éléments surnaturels proposés par Pialat peuvent être perçus de façon très concrète par le spectateur non croyant. Là où Donissan a vu le diable il ne verra qu'un maquignon.

« Ce pouvoir de libre interprétation qui est laissé au spectateur, suivant qu'il soit croyant ou non, rend l'œuvre d'autant plus singulière. Libre à nous d'y voir une manifestation métaphysique de la religion ; c'est-à-dire une réalité qui échappe, voire contredit l'expérience (miracle, résurrection...), cependant ces éléments mystiques stupéfient par leur ancrage hyper-réaliste »⁵

La première incursion de Pialat auprès d'un personnage qui croit paraît un peu étrange. De quel côté du réel se place-t-il ? Cette vision hyperréaliste du mysticisme reprise quelques années plus tard par Bruno Dumont est assez troublante pour le spectateur qui n'est pas sûr de

¹ M. BOUJUT, *L'événement du jeudi* 03 septembre 1987.

² *Ibid.*

³ Propos recueillis par S., CHÉRER et A. KRUGER, *7 à Paris*, 02 septembre 1987.

⁴ G. LE GRAS, « Réflexion sur la représentation du sacré dans *Sous le soleil de Satan* (Pialat, 1987) » publié sur le site Maurice Pialat. Net consulté le 10 février 2013. <http://www.maurice-pialat.net/legras1.htm>.

⁵ *Ibid.*

ce qu'il vient de voir. Le corps éprouvé de Gérard Depardieu ramène perpétuellement le film vers la terre, le concret, la chair. Entre pesanteur et grâce Pialat essaie d'aborder le sacré dans le monde contemporain même si pour cela il passe par l'adaptation d'un roman du début du 20^{ème} siècle. Le mystère d'une discussion qui devient dispute fascine autant Pialat que la détection de la présence du mal. Tout se situe dans l'invisible et la complexité des relations humaines. Comme le souligne Gwénaëlle Le Gras ce que cherche à saisir Pialat c'est ce qui ne se voit pas.

« Pialat est donc de réussir à questionner le cinéma sur sa capacité à visualiser l'indicible. Vouloir montrer l'immatériel, l'invisible représente véritablement le grand défi du septième art. Pialat l'a compris, le seul moyen de donner corps à l'invisible est de filmer les effets qu'il a sur le visible. Et c'est précisément cet aspect du film qui à la fois attire et terrifie »¹

Un film qui attire et qui terrifie, c'est un film qui ne laisse pas indifférent. Au vu des réactions violentes qu'il a suscité à Cannes ainsi que dans les colonnes de la presse, *Sous le Soleil de Satan* interroge la figure de l'auteur mais aussi celle du sacré dans la société française des années 1980. Alors que le corps adulé ou réprimé de Gérard Depardieu est au cœur de plusieurs scandales cannois celui des acteurs amateurs de *L'Humanité* (Dumont, 1999) ne sont pas en reste.

¹ G. LE GRAS, « Réflexion sur la représentation du sacré dans *Sous le soleil de Satan*, op. cit.

I.1.4. Les corps brutalisés de *L'Humanité*

Le film *L'Humanité* (Dumont) a partagé la vedette avec le film *Rosetta* (Dardenne) au festival de Cannes de 1999. Le président du jury David Cronenberg a en effet remis les récompenses les plus importantes à ces deux films. La majorité du public attendait que le mélodrame *Tout sur ma mère* de Pedro Almodovar reçoive tous les honneurs pourtant l'espagnol ne reçoit que le Prix de la mise en scène. La Palme d'or pour *Rosetta*, plus un prix d'interprétation pour Émilie Dequenne alors débutante et le Grand Prix du jury ainsi que deux prix d'interprétation pour les acteurs Emmanuel Schotté et Séverine Canele ne réjouissent pas les festivaliers. (Figures 37 à 39) Tous les trois seront hués au moment de monter récupérer leur prix. Les animosités sont davantage concentrées sur les interprètes de Bruno Dumont car contrairement à *Rosetta*, *L'Humanité* n'a pas fait l'unanimité auprès de la presse. Outre ces questions de prix d'interprétation sur lesquelles nous allons revenir en détail, un autre élément a choqué le public cannois. *L'Humanité* a l'apparence d'un film policier puisqu'il débute par la découverte du cadavre d'une enfant dans les bois. Le film s'intéresse davantage au parcours mystique de l'enquêteur Pharaon qu'à la résolution de l'enquête. L'ouverture du film est pour le moins édifiante car Bruno Dumont fait de la découverte du corps de l'enfant assassiné une séquence horripilante. Dans les premières minutes de *L'Humanité* apparaît le gros plan du sexe ensanglanté de la victime. Le désir de bousculer le spectateur est intentionnel et mis en avant de façon assez radicale par le récit et les images crues que Bruno Dumont insère dans son film. La crudité des dialogues prononcés par Gérard Depardieu et Michel Blanc choque-t-elle autant que les plans de Bruno Dumont ? Pas de la même façon, mais il s'agit de choquer, de saisir le spectateur qui s'offusque, détourne du regard et se bouche les oreilles pour ne pas rester plus longtemps face à ces éléments qui le rebutent. Toute cette série de questions nous confronte à nouveau à la notion d'obscénité qui revient à de nombreuses reprises dans le discours qui englobe le domaine de la provocation et la déstabilisation du spectateur contemporain. La provocation est-elle simplement un geste gratuit pour se faire remarquer ou ce geste recèle-t-il la volonté de diriger les regards vers des problèmes plus profonds, plus douloureux ?

Les amateurs, au placard !

Est-ce un acte de provocation de vouloir faire un film sans star ? Bruno Dumont va même plus loin : jusqu'à son dernier film *Camille Claudel 1915* (2013) il était parvenu à ne

travailler qu'avec des acteurs vivants sur les lieux du tournage et n'ayant que peu de contacts avec le cinéma. En 2013, il a finalement tourné avec une star, Juliette Binoche. En 1997, Dumont avait déjà fait parler de lui au Festival de Cannes avec son premier long-métrage *La Vie de Jésus* qui racontait comment un groupe de jeunes chômeurs en venait à commettre un crime raciste à Bailleul. Ses gros plans pornographiques et son travail avec des acteurs non professionnels recrutés sur place n'avaient pas laissé le public indifférent. Dans *L'Humanité*, il tourne à nouveau dans la commune des Flandres où il a grandi avec des acteurs découverts dans le fichier associatif de la mairie de Bailleul. Il recrute un policier et une ouvrière pour incarner ses personnages principaux Pharaon et Domino. La profession a très mal accueilli ce choix du Jury de ne récompenser que des non professionnels. Émilie Dequenne primée pour *Rosetta* prenait des cours de théâtre depuis plusieurs années quand elle a été choisie par les frères Dardenne. Ce n'est pas le cas des deux acteurs de Dumont qui n'ont eu aucun contact avec la profession. La différence de traitement entre ces deux types d'acteurs est palpable dans l'article d'Annie Coppermann des *Échos* : « ses deux interprètes, des amateurs recrutés dans une agence ANPE, partageaient le prix d'interprétation avec la petite Emilie Dequenne, de l'austère mais bouleversant aussi *Rosetta* »¹ Emmanuel Schotté et Séverine Canele ne sont même pas nommés comme si leurs noms ne valaient pas la peine d'être retenus. Dans son article du mois de mai elle est beaucoup plus virulente. « Son incompréhensible surcharge de lauriers, surtout pour ses interprètes, ressemble à une provocation, alors qu'il y avait tant de comédiens et de comédiennes à récompenser ! »² Puis elle ajoute. « Emilie Dequenne mérite beaucoup plus son prix d'interprétation que sa colauréate de *L'Humanité*. »³ Au moment de rendre compte de la remise des prix la télévision est tout aussi virulente. Les réactions de critiques récoltées par France 3 vont toutes dans le même sens, le film de Bruno Dumont est une erreur dans le palmarès. La télévision va dans le sens du scandale, toujours. Odile Tremblay du journal *Le Devoir* (Montréal) se révolte « c'est palmarès le plus absurde que j'ai vu à Cannes [...] le jury s'est complètement gouré. »⁴ Renaud Baronian de *VSD* surenchérit « je suis très consterné surtout pour les comédiens. » Le commentaire de la journaliste de France 3 conclut « Le jury 1999 a résolument joué la marginalité en primant un cinéma certes novateur dans sa forme mais rugueux voire indigeste sur le fond. Un jeu dangereux construit

¹ A. COPPERMANN, *Les Échos*, 27 octobre 1999.

² A. COPPERMANN, *Les Échos*, 25 mai 1999.

³ *Ibid.*

⁴ « Palmarès festival de Cannes dont palme d'or aux frères Dardenne pour " Rosetta " », *France 3 Soir* 3 D. Poncet 23 mai 1999.

au détriment du public » Dans le journal du lendemain sur France 2 le discours est le même : Cannes détourne le public des salles de cinéma. *L'Humanité* est un « œuvre audacieuse, difficile et subversive ». La conclusion sonne comme un jugement. « Le jury prend le risque de marginaliser son palmarès »¹

Parmi les journalistes de la presse écrite deux types de comportements se distinguent, ceux qui rendent compte des réactions du public cannois tout en partageant secrètement son avis comme on peut lire dans *les Échos* « Cette éprouvante humanité, en compétition à Cannes, où elle fut violemment huée pendant les projections » ou *Le Figaro* sous la plume de Marie-Noëlle Tranchant, « de violentes polémiques en partie autour des acteurs non-professionnels, en partie autour du film lui-même ».² La deuxième posture est tout de même la plus répandue, une partie des journalistes est mal à l'aise face au mépris affiché des festivaliers comme Carlos Gomez dans *Le Journal du dimanche* « Voilà un milieu qui pratique volontiers l'autocélébration et la coopération qu'il ne s'aventure pas à encourager l'audace ou à ouvrir la porte à des inconnus. »³ Arianne Dollfus dans *France Soir* relate ce qu'elle a entendu dans les couloirs du palais des Festival « des sifflets dans la salle, flashes des photographes, remerciements balbutiés, diner de clôture mortifère. »⁴ Il s'agit presque d'un problème de classe. « Quoi trois prix d'interprétation à des non professionnels venus d'un milieu simple ? Le festival s'est même fendu d'un communiqué de compréhension à l'égard des acteurs professionnels. »⁵ Le travail avec des acteurs non professionnels semble constituer une forme de transgression dans le cinéma français qui tient à ses stars. Pourquoi une telle animosité face à ces corps modestes, acteurs d'un seul film qui le temps d'un soir connaissent la gloire de la scène cannoise ? Comme le souligne Arianne Dollfus, ce qui dérange tout autant c'est qu'ils sont issus de milieux modestes et qu'ils vivent dans une petite ville du Nord de la France, cela les rend d'autant plus étranges. Le communiqué produit par le Festival au lendemain de palmarès montre bien leur volonté de ne pas froisser la profession et le mépris affiché envers les acteurs récompensés par Cronenberg. *Libération* s'étonne aussi d'un tel comportement de la profession « dans la salle, quelques applaudissements et une vague de quolibets, de sifflements, de ricanements »⁶ et s'intéresse à la réaction de Bruno Dumont un

¹ *Midi 2*, France 2, 24 mai 1999.

² M.-N. TRANCHANT *Le Figaro*, 27 octobre 1999.

³ C. GOMEZ, *Le Journal du dimanche*, 24 octobre 1999.

⁴ *France Soir*, 27 octobre 1999.

⁵ *Ibid.*

⁶ D. PERON, *Libération*, 27 octobre 1999.

peu surpris par ces réactions. « Il ne comprend pas bien le mépris avec lequel on les traite, au nom, justement d'un cinéma populaire qui exigerait des stars auxquelles ces distinctions auraient été "confisquées". »¹ Quelques mois plus tard au moment de la sortie du film, il s'exprime dans *Le nouvel Observateur*. « Les rôles étaient inversés ; les gens de ce milieu étaient dans la salle à la place habituelle de ceux qui alors se trouvaient sur scène, et ils ne l'ont pas accepté. »² *Le Canard enchaîné* se positionne également contre les festivaliers « les insultes méritent le mépris »³ Plusieurs articles, dans *France Soir* et *Libération*⁴, s'intéressent plus particulièrement au destin de Séverine Caneele qui retourne à l'usine avec son Prix d'interprétation. La jeune femme publie l'année suivante *Aux Marches du palais*⁵, pour témoigner de son expérience. La presse entretient l'idée que ce prix est étonnant et exceptionnel, c'est une réaction tout aussi étrange que les sifflets du public cannois. Le milieu du cinéma s'est montré sous un jour sombre et conformiste lors de cette cérémonie de clôture. Le cinéma et les méthodes de Bruno Dumont déconcertent un milieu qui a ses normes et qui ne conçoit la transgression que dans des limites bien balisées. Mais le film *L'Humanité* bien avant ces trois récompenses avait déjà provoqué des remous. Sa séquence d'ouverture en particulier fut qualifiée d'obscène et d'abjecte par certains. Elle aussi fait scandale comme le rappelle Olivier Seguret dans *Libération* « Le film de Bruno Dumont, l'un des rares à avoir profondément clivé le public cannois, ne va pas sans poser certains problèmes, d'ordre aussi bien éthique qu'esthétique. Parmi ces problèmes, le choix d'acteurs non-professionnels n'est pas le plus critiquable. »⁶

La fin du monde en gros plan

Les corps modestes peuvent être perçus comme obscènes pour une partie du public même si Bruno Dumont ne partage pas ce point de vue. L'obscène il l'utilise ailleurs à travers des images chocs qui marquent profondément les spectateurs. Après avoir inséré des plans pornographiques dans le récit de *La Vie de Jésus* il met en scène un corps d'enfant détruit par les pulsions violentes d'un meurtrier. Pour choquer, il met en gros plan le sexe meurtri d'une fillette sans visage. Ce gros plan marque l'ouverture début du film et annonce un grand

¹ O. SEGURET, *Libération*, 26 mai 1999.

² P. MERIGEAU entretien avec B. DUMONT, *Le Nouvel observateur*, 27 octobre 1999.

³ J.-P. G *Le Canard enchaîné* 27 octobre 1999.

⁴ P. NIVELLE, *Libération*, 09 août 1999.

⁵ S. CANEELE, *Aux Marches du Palais*, Michel Laffont, Paris, 2000.

⁶ O. SEGURET, *Libération op. cit.*

scandale pour Bruno Dumont. Un film peut être montré du doigt pour un seul plan, juste quelques photogrammes parmi des milliers d'autres qui vont devenir le symbole du film. La découverte du corps sans vie d'une fillette est au cœur de la polémique. En effet après avoir suivi les déambulations de Pharaon, policier désabusé et flegmatique dans la campagne de Bailleul, Bruno Dumont nous confronte à l'impossible, l'irreprésentable. Il film en gros plan le sexe mutilé d'une enfant, en évitant de cadrer son visage. La question de l'obscène se pose à nouveau.

« Pourquoi dès la première séquence, faire figurer l'origine du film, de la fiction à venir (une enquête policière doublée d'un état des âmes) par la représentation d'un sexe (l'organe quel mot !) féminin au cœur d'un champ vide, à la fois celui du cinématographique, à l'intérieur du cadre, et celui labouré des plaines du Nord ? Qui plus est, le sexe violé et mutilé d'un cadavre d'enfant. [...] Pourquoi montrer le sexe plutôt (ou sans) le visage de la fille morte ? Pourquoi ne pas nous donner une chance de la reconnaître ? »¹

Le plan ne propose aucun moyen de fuir au spectateur. Obligé de subir la représentation d'un sexe souillé et sanglant, le spectateur subi lui aussi le crime dont est victime la petite fille. Il partage le point de vue de l'enquêteur complètement démuni face à autant de violence. Notons qu'à ce moment du film nous prenons Pharaon pour un promeneur. Sa voiture de police, montrée en plan large juste avant la découverte du corps de la fillette nous dévoile son identité. L'image paraît inacceptable et malvenue mais l'attitude de Pharaon écroulé à même la terre, tel un cadavre, annonce un danger imminent, une vision d'horreur. La caméra s'attarde sur le visage sans vie de Pharaon les yeux ouverts et les traits figés. Le ciel qui prenait une grande place dans les plans précédents a totalement disparu du cadre. Un corps, la terre, le tout ressemble à une tombe à ciel ouvert. Au bout de quelques instants il reprend vie, il quitte le monde des morts et retrouve l'intérieur de sa voiture. Il est arrivé par la route et non par les bois comme le premier plan pourrait le suggérer. Puis Pharaon, le cœur gros et l'âme brisée cède aux larmes. Le scénario qui fut à l'origine du film, prend plus une forme plus littéraire que cinématographique. La description des premières séquences du film n'annonce pas la violence de la représentation qui résultera de ce texte.

« La fillette fut trouvée morte dans un fossé du Steen'je, quelques heures auparavant. La nudité de l'enfant, son sang, sec, les longues herbes fléchies sur son pourtour, la boue, devenue terre noire sur

¹ M.-A. GUERIN, « L'Humanité sans queue ni tête », Cahier Critique, *Cahiers du cinéma* n°540, Novembre 1999, p.113.

le flanc, les petits insectes assaillants; il y avait davantage dans tout ce laissez faire - celui du saule-têtard, de la haie d'aubépines - une insupportable vue sur notre monstrueuse nature. »¹

Ces quatre lignes donneront lieu à quatre plans réalisés à des échelles différents, telles des photographies de police prises sur la scène du crime en prenant soin de toujours exclure le visage. (*Figures 40 à 42 et 44*) Le premier plan est celui qui secoue, qui marque. Un très gros plan qui ne propose qu'une béance ensanglantée. Le cadre reprend la structure du célèbre tableau de Gustave Courbet, *L'Origine du monde*. (*Figure 43*) Mais ici le corps est blanchâtre, la chair terne et le sexe n'est pas encore celui d'une femme. Ce choix de mise en scène impose une image d'une grande violence au spectateur. Bruno Dumont ne cherche pas à atténuer l'impact du crime par un plan plus pudique qui se concentrerait sur le visage ou les cheveux de la victime. Pour autant ce plan ne montre pas la violence exercée sur ce corps innocent mais plutôt ce qu'il en reste, tel un cadavre sur champ de bataille. Provoquer le spectateur sans l'attendrir c'est lui donner une idée précise de l'effet produit par la découverte d'un cadavre dans la vie réelle. Beaucoup de films policiers débutent par un cadavre, le spectateur y est habitué, il ne fait même plus attention. Estelle Bayon dans sa réflexion sur l'obscène intègre le raisonnement de Bruno Dumont.

« *L'Humanité* de Bruno Dumont débute par une enquête sur le viol d'une fillette, ce qui a priori ne rend pas le film indécent puisque nombreux sont les films et téléfilms policiers se construisant autour d'un sujet similaire. Ce qui heurte ici le spectateur, c'est le gros plan frontal, sur l'enfant nue, jambes écartées, c'est-à-dire là encore que l'image se montre plus obscène que l'acte, que c'est de la mise en scène que naît l'obscène. »²

Bruno Dumont a montré le cadavre au lieu du crime car il sait que le représenter serait bien trop abject, il choisit le moindre mal mais utilise le cadre le plus violent qui soit, l'enfant a perdu la vie mais aussi son humanité puisqu'elle n'est pas reconnaissable.

« Le sexe dénudé est mutilé et ensanglanté, et les insectes qui parcourent la peau évoquent immédiatement la décomposition, la mort. Enfin, et surtout, c'est le montage et le cadrage du film de Dumont qui font de ce plan une véritable suffocation : à un long plan d'ensemble silencieux dans la nature succède cet insert inattendu. »³

Le terme suffocation est très puissant, Estelle Bayon saisit bien l'aspect physique de la violence infligée au spectateur qui se sent pris au piège par ce montage brutal. Rien ne le prépare à accepter cette image. Le but n'est pas de le faire sursauter afin qu'il savoure le plaisir de l'effroi mais bien que l'horreur le touche dans sa chair afin qu'il ne banalise pas le

¹ B. DUMONT, Scénario original de *L'Humanité*, p.6.

² E. BAYON, *Le Cinéma obscène*, op. cit, p.81.

³ *Ibid.*, p.145.

crime. Dumont ne cherche pas à satisfaire sa soif de sang et de voyeurisme, il propose au contraire une image qui ne répond à aucune attente, prenant le risque du rejet total. Dans la revue *Cinéma*, Fabien Garbarz décrit la mise en scène de Dumont avec un certain dégoût : « un filmage crûment physiologique de l'espèce humaine : le sang coagulé sur le vagin de fillette, la bave qui s'écoule de la bouche de Pharaon dans l'effort, la transpiration du commandant qui souffre de la chaleur »¹

Le deuxième plan du corps est un gros plan de l'une des cuisses de l'enfant prise d'assaut par les fourmis, « les petits insectes assaillants », comme ils étaient décrits dans le scénario. Une petite partie de la cuisse se retrouve recouverte par la végétation qui semble l'absorber petit à petit. La nature reprend ses droits sur le corps sans vie déjà retourné à la terre. Le troisième plan est un peu plus large et laisse entrevoir les deux cuisses ouvertes et statiques où le sexe est absent. Le corps est coupé en deux, la partie supérieure reste inexistante. Le violeur l'a traité comme de la viande, comme deux cuisses qui donnent accès à un sexe. La nudité au cœur de cette herbe verte dérange et perturbe. Ce corps n'est à sa place, cette nudité exposée est indécente et nocive. Elle perturbe l'harmonie du paysage qui n'accepte pas les intrusions de ce genre. Le quatrième plan prend la forme d'un plan large qui insère le corps dans ce champ de verdure. Il semble plus blême encore. La position ouverte des cuisses laisse davantage entrevoir la béance du sexe qui accentue l'impudeur et le viol de l'intimité de l'enfant qui ne devrait pas être exposé au grand jour. Le crime est double il prend la vie d'une enfant et révèle son corps aux yeux de tous ce qui est un interdit tout aussi grave que le meurtre.

Le film se concentre sur la réaction de Pharaon face au corps de la petite fille et non sur l'image obscène du crime. Dans *Les Cahiers du cinéma* Marie-Anne Guérin parle d'abjection. « Première trace de l'abjection, le viol et le meurtre de la fillette, objectivé dans sa réalité clinique : [...] une succession de plans moyens exposent, en silence, la nudité du petit cadavre déjà envahi par les insectes, et la béance du sexe qui saigne. »²

Ces premiers plans de *L'Humanité* font écho aux premières minutes du film *Sans toit, ni loi* qui commence lui aussi par une découverte macabre. En effet, le film d'Agnès Varda débute par le cadavre de Mona, une vagabonde de dix-huit ans au creux d'un fossé. Son corps est montré à travers le regard d'un témoin de hasard un ouvrier agricole. Le film débute par

¹ F. GARBARZ, *Cinéma* n° 599, p.7.

² F. GARBARZ, « L'humanité, consoler la souffrance du monde. », *Positif* n°465, novembre 1999, p.6.

un long travelling avant sur un paysage de la banlieue de Montpellier. Un panoramique nous permet de suivre un ouvrier agricole qui brule du bois de vigne au petit matin. Au bout d'un rang de vigne, le bois lui tombe des mains, un cadavre jonche le sol, la terre est un peu gelée, le corps aussi. Le visage figé et le corps recroquevillé de Mona met en avant sa jeunesse et sa fragilité. Contrairement à *L'Humanité*, chaque plan du corps de Mona cadrera aussi son visage. L'héroïne du film est ici Mona et non le policier. Le parti pris de *Sans toit ni loi* est de constater la froideur et l'indifférence qui entourent la découverte de ce corps, la mort est ici accidentelle mais elle concerne une jeune fille isolée et rejetée. (*Figures 47 et 48*) Ce qui dérange le plus c'est la façon dont le corps de Mona est considéré par la police mais l'image, le cadrage, correspondent ne constituent pas une attaque visuelle du spectateur comme c'est le cas avec Bruno Dumont.

Alors que seules les émotions de Pharaon comptent dans *L'Humanité*, ici le spectateur est du côté du cadavre qui n'intéresse personne. Les policiers qui s'occupent de Mona sont pressés d'en finir et règlent son sort en quelques plans. Des photographies et des mesures sont prises et le dossier est clos. La violence est plus administrative que picturale. Le corps est enveloppé et emporté, la voix de la réalisatrice raconte la suite « elle est passé du fossé à la fosse commune ». Dans *L'Humanité*, seul ces quatre plans donneront une vision de la victime, son corps sans visage n'apparaîtra plus. La comparaison s'arrête là. Varda va ressusciter Mona dans le plan suivant, Dumont laissera sa victime invisible au profit de l'enquêteur qui s'approprie sa souffrance.

Une question persiste tout de même. Le gros plan du sexe de l'enfant ne dure que quelques secondes trois ou quatre, mais pourquoi choisir ce point de vue ? Pourquoi choisir le pire dans la représentation, alors que le cinéma offre tant de possibilité de dissimulation ? Bruno Dumont s'explique à ce sujet sans vraiment donner d'éléments précis qui expliquent ce choix. L'esthétique l'emporte sur la morale.

« Il y a des scènes dans mes films qui me dérangent tellement que je dois fermer les yeux. Mais j'en ai besoin. Par exemple le plan sur le sexe de la gamine au début du film. Je l'ai tourné parce que je l'avais écrit comme ça. Je l'ai monté et j'ai senti qu'il y avait des crispations, des difficultés à le regarder notamment chez les femmes. N'était-ce pas une erreur de le montrer ? J'ai essayé de l'enlever. Mais le film ne fonctionnait plus, il manquait quelque chose. [...] Le plan de la petite fille c'est la fin du monde. »¹

¹ P. ROYER et C. VASSE, Entretien avec Bruno Dumont « L'invisible ne se filme pas », *Positif* n°465, p.12.

Le rapport avec le tableau *L'Origine du monde* est assumé par le réalisateur qui met en rapport le tableau avec son double morbide incarné par le cadavre de l'enfant. Il proposera à travers le corps de Domino une référence plus fidèle au tableau de Gustave Courbet. (Figure 46) Néanmoins cette rencontre entre « l'origine » et la « fin » du monde passe par le domaine de l'effroi.

Beaucoup d'encre a coulé autour de ce choix esthétique radical qui réunit d'un côté les alliés (*Positif, L'Express*) qui soulignent l'audace et les adversaires (*Les Cahiers du cinéma, Première*) qui jugent ce choix abject. Mais peu de critiques interrogent l'origine de ce plan d'un point de vue technique. Ce corps est-il vrai ou est-il le résultat d'un leurre, d'un truc comme dirait Georges Méliès ou d'un effet spécial comme on dirait plutôt aujourd'hui. Ce corps qui nous dégoûte ne serait-il pas un faux ? Est-ce que cela le rendrait plus acceptable aux yeux du spectateur ? Sûrement pas. L'illusion n'excuse pas l'intention.

Jacques-Olivier Molon, réalisateur et spécialiste des effets spéciaux a travaillé sur *L'Humanité*, en fait il est le concepteur du corps factice qui a été utilisé durant le tournage de ces quatre plans. Jacques-Olivier Molon explique comment cela s'est mis en place avant le tournage

« Bruno Dumont est très précis et il m'a demandé je veux juste le bas d'un faux corps. Moi j'ai insisté pour faire un faux corps complet, d'un point de vue technique et artistique c'est plus évident d'avoir un corps complet, pour le coup s'il veut filmer une autre partie du corps il pourrait aussi le faire. Sur le tournage il a fait des plans avec les fourmis qui montent sur les jambes et deux autres plans. »¹

A l'origine il n'y avait que ce gros plan, frontal, violent qui ne donnait qu'une vision unique de ce corps sans vie. Le choix d'un corps entier a permis de lui donner un aspect plus humain même si le visage reste masqué. Ce choix de ne pas cadrer le visage reste mystérieux et laisse croire que c'est une vraie actrice qui a tourné.

« Au départ cela posait un problème pour des raisons morales car filmer des enfants cela crée des contraintes. C'est quand même délicat, de prendre une fillette de dix ans, lui dire qu'on va maquiller le sexe, ça va paraître comme ça à l'écran. C'était aussi pour des raisons pratiques parce que sur le tournage c'était au bord de la route à cinq heures du matin pour la lumière, il fallait être là entre cinq et sept heures du matin pour avoir cette lumière typique de là où il tournait avec un peu de brume c'était au mois de septembre. Donc c'était pas évident de mettre une comédienne dans le froid. »²

Les raisons morales et techniques qui empêchaient d'utiliser une vraie actrice n'ont jamais remis en question ce plan dans son cadre. Bruno Dumont a développé une

¹ J.-O. MOLON, entretien réalisé par L. DESON LEINER le 02 avril 2011.

² *Ibid.*

structure en miroir pour répondre à ce premier plan funeste par un deuxième plan ouvertement érotique.

« C'est un faux corps et c'est effectivement intéressant. J'ai découvert en voyant le film qu'il y avait ce sexe de femme très féminin de Domino plus tard dans le film. Parce que Bruno Dumont n'explique pas vraiment ce qu'il veut. Il ne dit pas voilà je vais faire ceci ou cela pour telle ou telle raison. Il dit les choses avec une précision chirurgicale du coup j'ai compris ce fameux plan du début qui choque du cadavre qui représente la mort est en relation avec cet autre plan de vie. »¹

Les méthodes de travail de Bruno Dumont tentent de se rapprocher au plus près d'une image réaliste qui pourrait ressembler le plus possible à un vrai corps, l'artifice est utilisé pour des raisons morales mais doit garder sa fonction d'illusions pour ne pas détourner le spectateur du sujet.

« Afin que le corps soit réaliste, Bruno Dumont a fait venir un médecin légiste afin qu'il constate si les traces de viol et les ecchymoses étaient réalistes pour un corps sans vie depuis moins de 24 heures. On a supprimé quelques marques pour que ce soit plus juste et on a beaucoup travaillé sur la rigidité cadavérique. Pour le reste du corps on a fait un moulage d'une petite fille de dix ans dans du silicone, j'ai juste changé la couleur de ses cheveux. Elle était brune je l'ai faite blonde. »²

Des cheveux qui ne seront jamais visibles à l'écran mais qui donnaient une intégrité à ce corps immobile. Entre le constat clinique et le choc esthétique le plan de Bruno Dumont représente à lui seul le film *L'Humanité* dans l'esprit des critiques et des spectateurs. Une image qui marque, qui choque, qui fait réfléchir c'est peut-être le moyen de provoquer en utilisant les armes de l'art contemporain. La référence n'est pas toujours facile à saisir, la violence des images est souvent ce qui secoue le plus avant de toucher à notre culture artistique. Jacques Rancière part sur cette piste dans les *Cahiers du cinéma*.

« La stratégie de Dumont est plus retorse. Celui –ci se place résolument au-delà de l'ère des combats sociaux et des dénonciations militantes. Et il affirme faire œuvre d'art et cela seul. [...] Le corps de la fillette renversé dans la même posture que le mannequin d'Étant donné... vu depuis le trou de la porte du Musée de Philadelphie, nous avertit de l'aspect de celluloïd, le rouge très « maquillage » de son sang et de sa fourmi très picturale que « ceci est de l'art ». »³

La provocation a besoin d'être radicale pour agir efficacement sur le spectateur contemporain, Bruno Dumont l'a bien compris et a choisi une image interdite, indécente voire obscène. Le choc est aussi visuel. Au plan large succède le gros plan d'un sexe mutilé, la mise en scène est au service du scandale. Le scandale dénonce et fait réfléchir. Il bouscule les

¹ J.-O. MOLON, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ J. RANCIÈRE, « Le Bruit du peuple, l'image de l'art, à propos de *Rosetta* et de *L'Humanité* », *Les Cahiers du cinéma* Novembre 1999, n°540, p.112.

poncifs et rend le spectateur sensible à une situation régulièrement exploitée dans les séries policières. La découverte du corps souillé d'une jeune fille est banalisée sur le petit écran. Bruno Dumont a tenté de réinventer le message afin de le rendre plus audible. Son travail avec des corps modestes ceux des travailleurs de Bailleul est aussi une façon de réinterpréter le travail avec l'acteur nous y reviendrons.¹

Tenue de soirée, Sous le Soleil de Satan, De Bruit et de fureur et L'Humanité ont révélé les points de rupture qui peuvent apparaître entre les films et leur public. Deux éléments se distinguent clairement. Les corps qui peuplent ces films sont des corps d'exclus, des corps qui transgressent les normes et sont rejetés dans leur propre territoire. D'autre part la question du corps de l'acteur émerge à travers le corps de l'adolescent confronté à la violence, celui de la star qui fragilise son image ou du non professionnel qui se donne plus que de raison le temps d'un film. Le milieu du cinéma et la presse tous deux présents au Festival de Cannes rejettent certaines images et en acceptent d'autres selon leurs normes et leurs limites. Leur perception des films définit la façon dont ils vont être interprétés par le public. La violence des jeunes dans les cités de la banlieue parisienne est perçue comme scandaleuse dans les années 1980. La mise en scène du corps de l'enfant est aussi pointée chez Bruno Dumont dans *L'Humanité*. De plus, ces deux œuvres donnent une vision négative des institutions que ce soit la justice ou l'éducation. Des questions que nous allons approfondir dans la troisième sous partie. D'autre part on reproche à Brisseau d'utiliser des apparitions, à Blier de créer des ambiances étranges autour de personnages fantasques et à Dumont de mettre en avant des acteurs amateurs qui jouent faux. A ces corps perçus comme grotesques s'ajoute la performance de Gérard Depardieu engoncé dans une soutane trop étroite. Pourquoi ces corps mettent-ils autant mal à l'aise ? Ces œuvres hybrides se distinguent de la production courante. Qu'est-ce qui les caractérise ? Quelle sorte de malaise les rires et les sifflets dissimulent-ils ?

¹ Voir partie III *Le corps troublé de l'acteur*

I.2. Du ridicule assumé aux images troublantes

« L'art est fait pour troubler, la science rassure »¹, les mots de Georges Braque laissent à penser que l'artiste confronte l'art et la science en leur confiant des fonctions complémentaires. L'art laisse l'homme seul et désemparé face à des émotions qu'il a du mal à comprendre et la science le protège de ses angoisses en lui donnant les réponses qu'il demande. Étudier le trouble, nous met dans la même situation que le visiteur d'une exposition devant une œuvre de Braque. Plus loin dans ses carnets, l'artiste prolonge la comparaison. « La science ne va pas sans supercherie, pour résoudre un problème il suffit de l'avoir bien posé. L'art survole, la science donne des béquilles. »² Le cinéma peut déclencher des émotions inattendues.

Les œuvres scandaleuses sont qualifiées de la sorte pour une affiche provocante ou des prix qui vont à l'encontre des opinions du public. Au delà de ces arguments qui touchent à l'apparence des œuvres dans la sphère sociale, il faut étudier de plus près ce qui distingue ces films du reste de la production. Le spectateur est troublé par ces films qui lui font perdre ses repères spatio-temporels. Il ne parvient à situer précisément l'année ou la décennie où se déroule le film. Peu de repères lui permettent à se raccrocher à une certaine réalité qu'il a connue ou qui lui est familière. Il est désorienté, perdu. Comment le cinéma français devient témoin de son temps sans forcément traiter explicitement d'un évènement donné ? Voilà la principale complexité de ce cinéma, il échappe à toute définition et surtout à celle du film social³. Il propose autre chose et cultive le décalage par l'humour ou des éléments fantastiques. Nous verrons à travers l'analyse de Michel Cadé⁴ que cette pratique est assez courante dans le cinéma français, peut-être par peur d'avoir un rapport trop direct avec la société française alors que le cinéma américain multiplie les références avec l'actualité récente. On ne compte plus les films hollywoodiens qui traitent de la Guerre en Irak (*Fair Game* (Liman, 2010), *Démineurs* (Bigelow, 2008), *Redacted* (De Palma, 2007), pour ne citer qu'eux) alors qu'en France l'on dénombre seulement une vingtaine de films sur la guerre

¹ G. BRAQUE, *Cahier de Georges Braque*, Paris, Maeght, 1994, p.18.

² *Ibid*, p.27.

³ Voir I.3 pour l'analyse des institutions par les films du corpus.

⁴ M. CADE, « La Trace et l'écho : le cinéma français témoin de son temps. » *op. cit.*

d'Algérie cinquante ans plus tard. Le cinéma français est mal à l'aise avec son époque et il peine à travailler sur son histoire récente. Quelles sont les raisons d'un tel choix ?

Nous verrons que pour Dumont, Brisseau, Pialat et Blier il s'agit de s'affranchir d'un cinéma purement social qui traiterai d'un moment particulier. En effet, il s'agit d'échapper à une représentation trop proche des sujets d'actualité et des thématiques à la mode. Les fausses légendes parlent d'un cinéma français peu ancré dans le social, ce n'est pas le cas pour les films de ce corpus qui travaillent sur la représentation des institutions. Néanmoins, les cinéastes ne sont pas de sociologues qui sondent la société à travers des critères rigoureux. A leur grande capacité d'observation et de restitution les réalisateurs ajoutent une part de mystère, en gommant certains détails qui limitent trop facilement les propos du film à une décennie précise, les années 1980 par exemple.

Ces films perçus comme obscène et grotesque rappellent les films de Jean Cocteau, un cinéma un peu décalé et artisanal dont une partie du public se moquait dans les salles obscures. Leur esthétique correspond à leur petit budget. Le social est envisagé à travers des motifs fantastiques. Cette rencontre étonnante a déjà été étudiée par Pierre Mac Orlan¹ en son temps. Comment cette association du social et du fantastique est mise en scène ?

I.2.1. Un monde sans trace de la modernité

Les films que nous avons choisis ne portent pas de traces des modes qui ont traversé la société française ces trente dernières années. Dans *Tenue de soirée*, *De Bruit et de fureur* et *L'Humanité* les nouvelles technologies des années 1980-1990 se font discrètes dans le cadre. Même si comme nous l'avons montré les films provoquent des remous auprès des critiques et du public, ils ne cherchent pas à donner une vision documentée et scientifique de la société. Quelque soit l'intention du réalisateur, un film propose toujours une vision déformée du réel. Les films ne prétendent pas raconter un fait historique précis mais en étudient les incidences sur la vie quotidienne. Poser la question du réalisme et de la part de vérité dans un film, revient à se demander quelles est la place du réalisateur dans la cité ? Que dit un film de son époque ? Que peut-on attendre d'une œuvre filmique ? Le cinéma français s'intéresse à son histoire récente et aux changements de sa société mais il ne passe pas par le

¹ P. MAC ORLAN, *Domaine de l'ombre, image du fantastique social*, Paris, Phébus, 2000.

spectaculaire pour les représenter. Michel Cadé le souligne. « Le cinéma français n'est insensible ni à l'histoire contemporaine ni à l'évolution de la société, mais il n'a en revanche en la matière pas de préoccupations spectaculaires. »¹ Il traite de son époque avec des plans dépouillés de toute technologies modernes (téléphones portables, ordinateurs, télévision, radio, cd, etc.) et ne cherche pas à mettre en valeur sa modernité et cela surtout dans son cinéma « d'auteurs ». Bien que l'ancrage social soit fort, nous le verrons par la suite, l'approche n'est pas seulement sociologique. Bruno Dumont admet qu'il a d'autres inspirations. « J'ai une formation de philosophe qui m'amène à rechercher l'essentiel, contrairement aux sociologues qui travaillent sur des faits. Donc je ne me documente pas. »² Sinon cela pourrait s'avérer assez cruel pour les personnages. Le cinéma ne peut pas prétendre avoir la rigueur de la démarche scientifique. L'image passe par l'émotion, elle a du mal à s'en affranchir. Pour autant la préoccupation des cinéastes est de traiter des grands problèmes qui traversent la société, de les incarner par des personnages et de faire passer une émotion. Dépouiller ces films d'un grand nombre d'éléments forts, ne permet pas de les situer dans une époque précise, mais donne une portée plus grande, plus large au discours du film.

Parler de son temps ce serait aussi savoir prendre un peu de distance pour le représenter. La simplicité d'un plan sans les effets de mode qu'imposent les contraintes vestimentaires et la technologie sont peut-être le moyen de saisir au mieux l'intérêt du spectateur, de ne pas le distraire. Par exemple le problème des cités dans *De Bruit et de fureur* ne répond pas à un fait divers précis, une émeute, un épisode violent, il retravaille cette réalité en proposant un assemblage différent d'éléments réels. L'enquête de Pharaon dans *L'Humanité* de Bruno Dumont pourrait se dérouler à une autre époque puisqu'il ne se base pas sur les empreintes ou l'ADN pour la résoudre. Quand il parle de la guerre quelques années plus tard dans *Flandres*, Dumont ne lui donne pas de nom, ni de lieu précis, c'est une représentation de la guerre mais il est difficile de la dater.

¹ M. CADE, « Le cinéma français témoin de son temps », in Cinémaction n°66, *op. cit.*, p.39.

²J.-B. MORAIN, B. DUMONT, « La claqué Dumont : entretien », *Les Inrockuptibles*, n°561, 29/08/2006.

La technologie absente du cadre

Le réalisateur se doit de mettre en scène le monde. Mettre en scène correspond à construire un univers un décor, un personnage. Mais il doit aussi savoir déconstruire, voire détruire, enlever, réduire à néant ce qui empêche le partage avec le spectateur. Un soin tout particulier a été pris par le réalisateur pour ne pas aller vers le film social. Dans *De Bruit et de fureur* l'objectif était d'éviter tout misérabilisme. (Figure 49)

« Les modes ne m'intéressent pas et je pense d'ailleurs que tous les films qui ont été à la mode à un moment disparaissent au bout de 5-10 ans quand cette mode a disparu. [...] Par exemple dans *De Bruit et de fureur* j'ai éliminé toute une série d'éléments actuels par exemple les chiens qu'on utilise beaucoup pour se protéger, les hurlements des chiens dans les cages d'escalier ou dans les appartements, y a toute une série de détails comme ça que j'ai éliminés, j'ai même choisi extérieurement des trucs qui donnaient l'impression d'être des immeubles d'HLM mais qui n'en étaient pas. Tout simplement pour renvoyer à des questions plus fondamentales sur la morale. D'où vient la morale ? Et les problèmes qu'elle pose sans arrêt. Autrement dit pour moi les questions qui sont posés pourraient très bien être posées il y a 60 ans mais aussi il y a 2 siècles, 3 siècles et continueront à se poser après. »¹

C'est un travail conscient de la part de Brisseau, que le film soit accessible le plus longtemps possible quitte à ne pas plaire sur le moment. Prenons un autre exemple dans la filmographie de Jean-Claude Brisseau pour mieux comprendre sa démarche. Dans *Céline* (1992), il a reconstitué une réalité différente, loin des bruits de la ville et de l'imagerie criarde des années 1990. Difficile de savoir où se déroule le film, à moins de lire les plaques minéralogiques des voitures qui indiquent le département 77 (la Seine et Marne), en région parisienne. Le film prend pour décor principal une grande maison isolée à la campagne alors que les premiers films de Brisseau se déroulaient dans des barres d'immeubles, un milieu urbain parfois hostile. « Dans *Céline* j'ai éliminé toutes une série d'éléments qui pouvaient situer, qui pouvaient renvoyer à un film naturaliste, c'est plus et j'ai visé quelque chose au fond si vous c'est peut-être prétentieux, mais quelque chose de plus éternel, de plus durable. *Céline* a un côté en effet un peu intemporel, et j'ai fait d'ailleurs dans cette perspective là un travail sur les vêtements. »² (Figure 50) La nature prend le dessus dans *Céline* ce qui rend le film plus abstrait. Le film commence par des représentations des Dieux égyptiens « Le pharaon vient de mourir ». Le texte est lu par un adolescent et traite de la mythologie égyptienne. Au bout de sa lecture, il déclare « J'aurai vraiment préféré vivre à cette époque là. » Geneviève (Lisa Heredia) est l'infirmière de cet adolescent malade. Brisseau à travers les

¹ J.-C. BRISSEAU, extrait d'un entretien réalisé par L. DESON LEINER le 21 avril 2010 à Paris.

² *Ibid.*

personnage de l'adolescent transmet son malaise vis à vis de son époque. Envie de vivre dans un autre temps ? , le cinéma le permet.

Quand Geneviève quitte son patient, elle est interpellée par des cris d'enfants. Les enfants sont souvent cruels dans les films de Brisseau. Ils jouent devant le cadavre d'une suicidée dans *La Vie comme ça* et s'amuse du malheur des autres. Le corps recroquevillé au sol, Céline n'est pas malade, ni évanouie. Elle souffre physiquement de la mort de son père qui la terrasse au sens littéral du terme. Cette réaction physique violente ressemble à celle de Pharaon dans *L'Humanité* quand il découvre le corps de la petite fille. Le décor se résume à peu de choses : une place de village vide, une route de campagne, des arbres et un vaste ciel couvert de nuages. Le portail en bois de la maison de Céline où Geneviève la raccompagne donne un aspect ancien, presque une maison de conte de fée. Recouverte de verdure et isolée du reste du monde, elle est décorée sobrement sans porter les traces de son époque. Pour une jeune fille de 22 ans, cela paraît même un peu austère. Des meubles en bois massifs, les murs sans aucun ornement, pour la fille d'un riche publiciste c'est assez modeste. Pas de télévision non plus. Dans *Céline*, les corps s'épanouissent dans la nature, loin de toute civilisation. Un motif que nous étudierons tout au long de ce travail.

Toujours dans la veine purificatrice du cadre, Brisseau va s'appuyer sur un symbole fort. La mort du Pharaon dans les premiers plans du film symbolisait la mort du père de Céline, ce qui évite à Brisseau de représenter l'univers luxueux que sous-entend son immense fortune. Pour quitter la société et tous ses travers, elle brûle tous ses objets de valeur qu'elle entasse dans sa voiture décapotable. Ces objets de consommation qui servent à combler un vide elle n'en veut plus, ce vide Céline choisit de le remplacer par la méditation.

Cette approche intemporelle passe par les objets mais aussi par les vêtements. Brisseau disait avoir volontairement choisi des vêtements neutres dans *Céline* même dans *L'Ange noir*, son film le plus hollywoodien, il a été attentif à cela. Comme il l'explique dans un entretien.

« Dans *L'Ange Noir*, le film avec Sylvie Vartan, la grande consigne que j'avais donné, il y a 3 millions de francs de vêtements dans le film, on n'a d'ailleurs pas dépensé un sou c'est Dior qui nous les a prêté en échange dans la pub, [...] Ce que je voulais c'était des vêtements que l'on pourrait toujours regarder sans être choqué, des vêtements intemporels qu'on pourrait encore voir dans dix ans ou dans vingt ans, c'était la grande consigne. Sur ce terrain-là, vous voyez certains films, les films avec les charlots des années 70, les films des Bronzés et d'autres films de cette époque-là, les vêtements et l'éclairage des films sont très typés et ça en devient presque ridicule et ça c'est une des choses que j'évite au maximum, et sur le coup cela m'oblige à ne jamais m'occuper de la mode.

L. D.L : Ce qui est assez intéressant dans ce que vous dites à propos des vêtements, c'est qu'en France on a tendance à refuser les images belles, le glamour, je ne sais pas pourquoi je dis glamour, *L'Ange noir* c'est vrai que le film qui me fait le plus penser à Hollywood....

Ça a été fait dans cette perspective là et qui repose aussi sur le fond sur le vide et sur l'apparence et le faux mais c'est que là, et encore le film ne coûtait pas trop cher alors y a un côté d'ailleurs qui m'a été pratiquement imposé c'est la cicatrice de Sylvie, on ne pouvait pas la faire bouger beaucoup, sinon on se mettait à voir toute une série de détails et ça m'a obligé du coup à hiératiser tout le film c'est-à-dire à laisser les gens souvent très immobiles, je n'étais pas obligé de faire ça. En ce qui concerne l'éclairage qui était très sophistiqué [...], cette sophistication arrive presque au précieux mais au sens péjoratif du terme. Mais c'est limite faut pas exagérer quand même. Je revoyais deux films avec Marlène Dietrich, *Désir* en particulier avec Gary Cooper de Franck Borzage et on voyait les vêtements qu'elle portait et comment ils étaient éclairés, il y avait une vraie élégance dans le noir et blanc. Nous on n'a plus tout cela, vous voyez d'ailleurs moi je m'étais dit un jour qu'au fond j'étais arrivé au cinéma porté par des films ou par un cinéma qui a totalement disparu, hélas. »¹

La recherche d'une image éternelle ou intemporelle est traversée par l'idée d'une belle image, une image qui reste comme celle de l'âge d'or hollywoodien. (*Figure 51*) Un autre motif interpelle le spectateur dans les films de Brisseau, plus les objets modernes se raréfient dans le cadre plus leur présence est remarquée. C'est le cas du téléphone qui apparaît comme un objet mystérieux, presque un contact avec l'au-delà, aux frontières du fantastique. Dans *De Bruit et de fureur* le téléphone signale la présence de la mère du petit Bruno. Le spectateur entend sa voix dans le combiné du téléphone sans jamais la voir. Dans *Céline*, il est le principal moyen d'entrer en contact avec le monde extérieur qui reste le plus souvent hors champ. Brisseau le détourne encore de son usage quotidien dans *Noce blanche* pour rendre visible l'obsession de Mathilde pour son professeur. (*Figure 52*) Selon Alain Masson dans *Positif* le téléphone attire et fascine le spectateur.

« Le téléphone constitue sans doute l'exemple le plus remarquable de cette faculté de transfiguration du quotidien. Le scénario comporte un nombre exagéré de communications et de sonneries. Brisseau se garde des gros plans ou des appareils de forme bizarres. Il filme des récepteurs communs sur le devant de l'image ; mais les personnages "regardent le téléphone sonner" (cette inconséquence de grammaire traduit le sentiment d'incohérence que produit leur attention visuelle à un bruit) ; du fond un autre quette la réaction du destinataire, ce qui accentue l'effet dramatique »²

Le téléphone entre dans le domaine du magique, il suscite un très grand intérêt chez le spectateur alors que son usage se banalise au cinéma. Alain Masson développe beaucoup cet aspect dans son article, ce qui souligne à quel point il a été frappé par la mise en scène de Brisseau. « Voilà qui renforce l'aspect magique d'un appareil dont les premiers emplois ont démontré d'emblée qu'il n'était pas un instrument de communication : une jeune

¹ J.-C. BRISSEAU, extrait d'un entretien réalisé L. DESON LEINER le 21 avril 2010 à Paris.

² A. MASSON, « L'irréductible », in *Positif*, n°374, Novembre 1989, p.19.

filles soulève son récepteur sans rien dire ; un répondeur automatique illustre l'incompréhension au sein d'un couple. »¹ (*Figures 53 et 54*) Le téléphone est encore plus puissant quand il suggère l'absence comme celle de la mère dans *De Bruit et de fureur*. Le téléphone suggère aussi la passion, la fascination dans l'insistance de la sonnerie stridente que Mathilde impose à la femme de François dans *Noce Blanche*. Il est intéressant de remarquer que les téléphones portables sont absents des films les plus récents de Jean-Claude Brisseau. En tout cas il est associé au mystère et réveille l'intérêt du spectateur par sa mise en scène. Le réalisateur détourne les objets de la modernité au profit de la métaphysique.

Bruno Dumont lui détourne des motifs de l'enquête policière et de la guerre au profit d'une représentation plus abstraite qui suggère un conflit sans le nommer et détourne le spectateur des enjeux dramatiques classiques.

Flandres, une guerre abstraite ?

« Ainsi, loin d'être étranger à l'Histoire, le cinéma français enregistre la trace. Moins préoccupé d'intervention directe que le cinéma américain, italien ou ibérique, le cinéma français s'enregistre le poids des événements qui font l'air du temps. En cela, il est peut-être plus proche du plus grand nombre qui ne voit dans les grands moments historiques que l'influence qu'ils ont dans l'immédiat sur son quotidien. »²

Michel Cadé parle d'une trace enregistrée par le cinéma français. Les faits intéressent moins que les effets produits par les grands événements dans la vie de chacun. Le point de vue de Bruno Dumont se rapproche de cela. Il utilise un même territoire, la ville de Bailleul pour évoquer des histoires millénaires : un crime de haine (*La Vie de Jésus*), un enfant assassiné (*L'Humanité*) ou des vies brisées par la guerre (*Flandres*). La guerre est une réalité abstraite pour le spectateur contemporain qui ne la perçoit qu'à travers les informations égrenées à la radio et les bribes d'images que propose la télévision. Il en va de même pour les cadavres d'enfants découverts dans un sous-bois qui prennent corps dans les récits des journalistes et les comptes rendus de procès. Le reste se construit dans la fiction, à travers la littérature, le cinéma et les autres arts. *Flandres* raconte l'histoire d'un groupe de jeunes qui part à la guerre. Parmi eux Demester un agriculteur qui se meurt d'amour la jolie Barbe son amie d'enfance. Ont-ils choisi de partir ? Ont-ils été obligés ? Nous n'en savons rien. « Dans le film, la guerre est à la fois très abstraite et très située. Je vis dans mon époque et dans le

¹ A. MASSON, *op. cit.*, p.19.

² M. CADE, « Le cinéma français témoin de son temps », in *Cinémaction* n°66, Paris, Le Cerf Corlet, 1996, p.35.

monde. Je suis plein des images de télévision de guerre et de celles du cinéma. Je souhaitais revenir à quelque chose de plus primitif et rude que les guerres opératives qu'on voit dans le cinéma américain. »¹ La guerre est abordée sous un angle plus métaphysique que dramatique. La sensation prime sur l'action. L'intérêt du spectateur se construit sur le ressenti du personnage. « La violence épurée de cet épisode central, avec la perte des repères spatio-temporels qu'il met en scène, est d'autant plus sensible qu'un montage parallèle ramène régulièrement à la chronique de l'attente du retour des soldats, ancrée dans le rythme des saisons et dans la fertilité du ventre de Barbe. »² Dumont raconte la guerre par bribes, sans jamais l'expliquer. Pour les personnages peu loquaces il faut le dire c'est un sujet de conversation important. « T'as eu ta lettre ? », « T'es dans quel régiment ? ». Tous les garçons partent en même temps et se retrouvent dans le même régiment. Les Flandres se transposent dans le désert. Le départ est filmé avec pudeur et un peu de décalage. Un camion de l'armée est garé le long de la route à quelques centaines de mètres du village. Un soldat fait l'appel et Demester et ses camarades grimpent à l'arrière du camion. La première image de guerre n'arrive qu'au bout de 30 minutes. Le sujet du film reste les Flandres, la guerre n'occupe qu'un tiers du film. Mais elle n'est que violence, cris de douleur et de haine. Rien de divertissant, juste l'horreur.

Il cultive la confusion chez le spectateur en ne lui donnant aucune indication quand au conflit représenté. L'image est faite de bribes et de motifs de guerres déjà filmés. Les tranchées de la guerre 14-18 sont transposées dans le désert. Les chars cohabitent avec les chevaux mais en très petits nombres. La guerre selon Dumont n'a rien de spectaculaire, le quatre chars qui traversent le cadre, offrent une approche minimaliste de la guerre. Comme dans *Céline* peu d'éléments nous aident à savoir dans période le film se situe. Les militaires ont un équipement moderne mais pas de radio ni de technologies de pointe. Les armes sont omniprésentes. Des fusils en tous genres et des explosifs en pagailles. (*Figures 55 à 57*)

Dumont reprend l'esthétique des films de guerre des années 1960 mais ne travaille ni le suspense, ni la dramatisation. Il s'intéresse aux sensations des personnages : la peur, la fatigue, la pulsion de violence, des sentiments contradictoires qui grandissent au fil du film. « On y voit un désert, un bivouac, des machines de guerre, des corps virils qui se préparent à

¹ J.-B. MORAIN, B. DUMONT, « La claque Dumont : entretien », *Les Inrockuptibles*, n°561, 29 août 2006.

² J. MANDELBAUM, « Flandres : le mal et la grâce selon Dumont », *Le Monde*, 25 mai 2006.

lutter, l'acier des armes qu'on fourbit, l'ordre tigré d'une escouade sur le pied de guerre, des adversaires insaisissables parlant l'arabe. »¹

Les ennemis sont aussi mystérieux que les soldats, ils parlent l'arabe comme le précise le journaliste du quotidien *Le Monde* mais rien de plus n'est précisé. Dumont a tourné dans le désert du Tunisie mais il évoque dans l'intervalle l'Afghanistan, l'Irak ou encore le Liban. La guerre se fait au grand air sans protection, ni construction pour abriter les soldats. Il est clair que la vision de Dumont manque de réalisme mais elle existe bel et bien. Il n'oublie aucun élément typique, la bombe qui explose, la guérilla urbaine, l'enfant soldat ou encore le viol comme arme de guerre. La mort reste dans le champ, toujours. L'image de la guerre que propose Bruno Dumont est forte, assez crue mais jamais complaisante. Il veut montrer à quel point il exècre les conflits armés sans se concentrer sur une guerre en particulier. Il a enlevé un maximum d'éléments de son cadre afin de rendre son image plus universelle.

Quand il aborde un sujet Bruno Dumont se documente peu. Il se concentre sur les affects, les pulsions de ses personnages qu'il insère dans un décor réel. La guerre prend ici une forme abstraite, presque cauchemardesque. L'absence de détails, l'immensité du désert laisse dans la confusion mais le spectateur à se projeter dans le conflit. La guerre est présentée comme une expérience intérieure. L'enquête de Pharaon dans *L'Humanité* est représentée selon ces mêmes principes. Les faits et les indices comptent peu, Dumont s'intéresse surtout à l'impact de ce crime sur la ville et ses habitants. L'absence d'éléments spatio-temporels produit un effet étrange, il déplace le film vers le métaphysique. Maurice Pialat lui aussi use de ce subterfuge pour dérouter et troubler le spectateur dans *Sous le Soleil de Satan*.

Une temporalité mentale

« Ce qu'il est convenu d'appeler l'accélération de l'Histoire (en particulier dans le domaine de la vie sociale et des mœurs) après le Seconde Guerre Mondiale a-t-il trouvé dans le cinéma contemporain un interprète attentif et soucieux de répondre aux défis de la société nouvelle ? Poser la question, pour certains est déjà y répondre : un cinéma essentiellement distractif n'avait pas su, à quelques exceptions près, traduire les bouleversements sociaux de notre temps. »²

Maurice Pialat est connu pour être un cinéaste contemporain qui sait parler des jeunes de son temps. Il a su parler du chômage, de la misère sociale, du mal-être des plus démunis et des désirs de liberté des jeunes filles. *Sous le Soleil de Satan* se déroule dans un

¹ J. MANDELBAUM, « Flandres : le mal et la grâce selon Dumont », *Le Monde*, 25 mai 2006.

² M.CADE, *op cit*, p.36.

temps éloigné de la société contemporaine tout comme son film *Van Gogh*. Le choix de filmer la France du XIXe siècle est intéressant pour un réalisateur considéré comme réaliste. Les films de ce genre donnent souvent lieu à un florilège de costumes et de décors merveilleux. Ici, il n'en est rien. Dans *Sous le Soleil de Satan*, Pialat se concentre sur l'essentiel, il ne charge pas son décor et utilise des costumes simples. (Figures 58 et 59) Il s'éloigne de la reconstitution au profit de l'évocation. Adapté de l'œuvre littéraire de Georges Bernanos, le film ne décrit pas une époque précise bien que le roman se déroule sous la IIIe République. « Étendue dans le roman sur une vingtaine d'années, l'action se transpose à l'écran dans une temporalité mentale liée à l'évolution intérieure d'un Donissan qu'on ne voit pas vieillir (de même le cinéaste gomme la plupart des repères spatio-temporels en situant ses personnages dans une IIIe République provinciale assez abstraite.) »¹ Pialat a demandé à Sandrine Bonnaire de ne pas jouer selon l'époque du roman. « Maurice voulait que j'adopte un ton quotidien pour dire le texte de Bernanos le plus naturellement possible, de façon à le rendre intemporel. »² L'histoire se déroule dans le Boulonnais, dans le Nord de la France où l'écrivain a grandi.

« Même si Pialat a tenu à respecter l'époque où se situe l'action du roman, l'opposition entre foi et scepticisme plus ou moins rationaliste n'a plus la même pertinence aujourd'hui, en supposant qu'elle en ait encore une. Le cinéaste a choisi comme son modèle et plus radicalement encore, d'aller droit au but en se débarrassant des éléments les plus circonstanciels. »³

Les spécialistes de Bernanos se sont accordés sur plusieurs indices dans le récit qui permettent de situer l'histoire vers les années 1880. Pialat juxtapose toute une série de séquences comme si elles se déroulaient dans un temps restreint. En effet aucun changement physique, ne permet de suggérer le passage du temps. Le temps n'est pas non plus suggéré par le paysage et le changement de saisons. Pialat s'intéresse à l'intensité des relations entre les êtres et à l'aspect métaphysique du film qui mènera à un miracle. Le roman a été transposé en cinq nuits au lieu de vingt ans. L'évolution de l'état de santé de Donissan se fait plus spectaculaire bien que la plupart des souffrances passe par les mots.

Le film commence sur un plan de Donissan face au miroir il se fait couper les cheveux par son confesseur. Ils sont en soutane. Le décor est dépouillé de tout artifice. Seul les corps comptent ainsi que les longs dialogues repris du roman de Bernanos. La tension

¹ N. HERPE « Bernanos », in *Le Dictionnaire Pialat*, Paris, Léo Scheer éditions, 2008, p.47.

² S. BONNAIRE, *Le Soleil me trace sa route*, Paris, Points, 2010, p112.

³ J. MAGNY, *Maurice Pialat*, Paris, Collection Cahiers du cinéma, 1992, p.99.

entre la complexité des dialogues et la simplicité de la représentation crée un temps étrange. La conversation entre les deux hommes, deux corps massifs ceux de Depardieu et de Pialat, paraît intemporelle, ils parlent du Mal, de la sainteté, de la souffrance. Des choses qui touchent les hommes depuis toujours. Pourtant la tendresse des gestes de Manou Segrais (Pialat) sur la chevelure de Donissan souligne l'affection qui lie les deux hommes. La torture morale que subit Donissan passe par des tourments mystiques, il est peu question de la vie matérielle. Le quotidien est absent des dialogues mais passe par le corps des personnages. Cet univers à la fois sobre et sombre jure avec le reste de la production des années 1980.

« Le décor est planté et le décor, en l'occurrence, agit directement sur le cinéma de Pialat. [...] Le Nord et sa rudesse naturelle, jouent un rôle primordial, dévoilant l'image sombre, obscure d'une France terrienne, accrochée au sol et ployant sous un ciel bas. *Sous le Soleil de Satan*, par une dominante marron qui va à l'encontre de cette obsession de tout visible, surfaces réfléchissantes, culte des objets, couleurs fluo, qui règne au milieu des années 80 dans une certaine tendance du cinéma français. »¹

Le film propose très peu de décors extérieurs. Quelques plans du village et surtout les terres, les petites routes de campagnes sinueuses qui correspondent au parcours de Donissan vers la mort. Le décor est celui d'un village français dans le Nord de la France. La vie sociale de Donissan se résume à ses rencontres avec son confesseur, les messes qu'il célèbre à l'église et quelques trajets à pied. Rien n'est dit de la vie politique et sociale de la société française du XIXe siècle. Cette histoire pourrait très bien être filmée de la même manière si elle se déroulait cinquante ans plus tôt ou cinquante ans plus tard. « C'est aussi parce qu'il filme sans arrière-pensées sur son temps, que Pialat apparaît rétrospectivement comme l'un des témoins les plus aigus de son époque, de ses mœurs, de son mal-vivre, tout en nous laissant fermement penser [...] qu'il n'y a pas de raison que ça change. »² Michel Sineux souligne que Maurice Pialat est un vrai témoin de son époque et qu'il parvient à rendre universel les problèmes et le mal-être de ses personnages. Quand il tourne une histoire qui a lieu dans un temps plus reculé, il n'hésite pas à rendre son décor abstrait. Cela lui permet de faire partager les tourments de Donissan à un public plus large. L'ancrage social des personnages de *Sous le Soleil de Satan*, reste assez vague. Ce qui permet de développer davantage sur leurs doutes et leurs tourments. Les paysages qui composent les plans sont

¹ T. JOUSSE, « La France de Pialat », in *Pialat l'enfant sauvage*, in *Maurice Pialat, l'enfant sauvage*, (sous la direction de Aldo TASSONE), Torino, Museo Nazionale del Cinema, France cinéma octobre 1992, p.40.

² M. SINEUX, in *Maurice Pialat, l'enfant sauvage*, *op. cit.*, p. 122.

éternels. Les personnages incarnent ce qu'ils sont, ils ne tentent pas de l'expliquer. Les séquences avec Mouchette sont les plus réalistes, elle évoque davantage les problèmes pratiques liés à sa grossesse. Elle fait valoir ses envies de richesse et de liberté en se vendant aux hommes. Le temps de *Sous le Soleil de Satan* est celui de la campagne, Pialat reste loin du bruit de la ville. « Tous ses films pourtant désignent, non pas une appartenance de classe mais une origine sociale très forte marquée non seulement dans la conscience et les habitudes culturelles de ses personnages, mais dans leur corps, leur action, leur accent. »¹ Cette temporalité mentale est en conflit avec l'idée du réalisme total au cinéma mais elle permet par bribes d'offrir quelques minutes authentiques.

Parler de son temps ce n'est pas décrire dans les moindres détails son époque. Prendre du recul, aller à l'essentiel évite au spectateur de perdre de vue l'enjeu du film. Pour parler de la guerre, Bruno Dumont choisi de ne pas raconter un conflit en particulier, les émotions des personnages sont fortes. D'autres soldats ont du les ressentir eux aussi. Dumont ne cherche pas la précision, il utilise l'image cinématographique pour rendre son sujet sensible. Il travaille à partir des images qu'il a vues, qu'il connaît. Les personnages sont touchés par les grands problèmes sociaux mais ils ne s'incarnent pas par des archétypes. Ce qui frappe, c'est la force d'évocation de ces films qui sans se concentrer sur une description scrupuleuse de la société française, parvient à en parler avec sensibilité et talent. Bertrand Blier brouille lui aussi le cartes dans *Tenue de soirée* quand le trio s'installe dans une maison hors du temps où Miou Miou coiffée d'un fichu et vêtue d'un tablier va faire les courses avec un panier d'osier. (Figure 60) L'idée de s'éloigner des chiffres, des statistiques, des projets politiques donnent chaque cinéaste le moyen de donner un regard personnel sur la société et ses évolutions.

Le cinéma, contrairement aux sciences sociales permet de se décaler du réel afin de le regarder différemment. Le réel n'est qu'un support de travail pour les cinéastes, ils ne le représentent pas littéralement. C'est peut-être ce qui perturbe le spectateur. Ce premier exemple de dépouillement des plans au profit d'une réflexion sur le réel et les institutions permet d'orienter le cinéma vers le métaphysique. Par l'humour, le grotesque et le second degré les films touchent à l'absurde et au burlesque. Le regard amusé que les réalisateurs posent sur le destin tragique de leurs personnages permet de mieux supporter l'horreur de ce

¹ J. MAGNY, « Pialat et le Mal », in *Pialat, l'enfant sauvage, op. cit.*, p.87.

qui est représenté à l'écran. Tout passe par les petits détails égrainés avec parcimonie qui offrent une chance de s'affranchir de la tragédie.

I.2.2. Du rire aux larmes, un cinéma sérieusement grotesque ?

Le décalage fait rire, il a parfois la fonction de dénoncer, de détourner l'attention. Le décalage, le goût du grotesque met le spectateur dans une posture délicate voir un peu angoissante. Guy Freixe associe le grotesque à la subversion. « Figure même de l'ambivalence, le grotesque est associé au tragique et à l'angoisse en même temps qu'à la farce et au rire du carnaval. Il est lié à la subversion car toutes les hiérarchies y sont bousculées, renversées au nom du dynamisme et de la métamorphose. »¹ Pialat, Brisseau, Dumont et Blier multiplient ces approches que nous allons confronter à celles du cinéma de Cocteau. Comment peut-on isoler les formes de ce décalage ? De quelle manière ces détails s'installent-ils dans la dramaturgie du film ? Il s'agit d'intégrer des éléments qui perturbent spectateur dans son rapport au film. Nous avons vu que ces films provoquent le spectateur, ils cherchent aussi à le désorienter.

Le goût pour l'absurde chez Bertrand Blier fait prendre une drôle de direction aux personnages de Bob et Antoine qui finissent travestis sur un trottoir parisien. Ces éléments mettent en valeur des choix esthétiques soit perçus comme audacieux soit incompris par le public. D'autres éléments encore plus troublants complètent ce choix, ils mélangent les genres du cinéma pour produire un objet mystérieux et hybride. Le décalage c'est avant tout une rupture dans le cours du film, une série de choix qui surprend et déconcerte le spectateur.

Rire pour accepter la tragédie

De Bruit et de fureur a été perçu comme un film tragique, ce qu'il est mais il contient aussi des séquences comiques. Dans l'appartement de Jean-Roger une bagarre tourne au drame : les lames de couteau sortent de leur étuis, les coups pleuvent et les corps s'effondrent. Marcel, le père, après un corps à corps violent fini par avoir le dessus et tire péniblement le cadavre du jeune voyou qu'il vient de tuer. La faucille qui orne le dos du garçon ajoute un effet comique à la scène. (*Figures 61 et 62*) La situation est à la fois glauque

¹ G. FREIXE « Grotesque » in V. AMIEL, G.-D., FARCY, S. LUCET, G., SELLIER, (dir.) *Dictionnaire critique de l'acteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 111.

et amusante. Cela brise tout de suite les codes du film de gangsters classique. Les exemples de ce genre sont assez nombreux dans les films de Brisseau, il cultive le mélange des genres nous y reviendrons. Lisa Heredia, actrice et monteuse des films de Brisseau évoque l'humour du réalisateur.

« Dans les films de Jean-Claude il y a toujours beaucoup d'humour, y a même des côtés extrêmement grotesques qui sont totalement assumés et qui parfois ont valu des quiproquos dans des débats en public où tout à coup y a un spectateur qui se dresse un peu indigné en disant : mais enfin moi je pleure pendant votre film mais y a des gens qui ont ris pendant la projection. Il y a effectivement un jeu d'ambivalence, on ne sait jamais si on va basculer vers le ridicule »¹

De Bruit et de fureur n'est pas le premier film que Jean-Claude Brisseau a consacré aux cités de la banlieue parisienne. Quelques années auparavant il réalise *La Vie comme ça* qui reste son film le plus violent. Pourtant c'est aussi celui qui contient le plus de moments comiques ou du moins décalés. Pourquoi ? Les questions douloureuses que le film traite sont nombreuses : la violence dans les cités, les premiers amours, la galère mais aussi la violence dans le cadre du travail. Luc Moullet dans sa présentation du film dans une édition DVD insiste bien sur ce point. Brisseau est l'un des premiers à parler des fameux placards du monde du travail.

« Le film tourné en 1979 est le premier à avoir montré et dénoncé la pratique de ce qu'on appelle le placard doré. Dans une entreprise, quand le patron veut se débarrasser d'un employé qu'il n'a pas le droit de licencier il le met tout seul dans une petite pièce où il doit ou ne rien faire du tout ou bien accomplir un travail totalement idiot. On l'embête tout le temps pour qu'il craque, ou qu'il donne sa démission de lui-même. »²

La jeune héroïne, Agnès, se voit rétrogradée quand elle cherche à défendre ses collègues féminines harcelées par leur patron. Toute une série de tortures morales sont mises en place pour lui rendre la vie impossible. La violence symbolique que représente le harcèlement incessant est contrebalancée par un épisode aussi burlesque qu'absurde. Une des employées de l'entreprise prend la parole face à la caméra et explique avec beaucoup d'enthousiasme l'inutilité de son travail. (*Figure 63*)

« Et bien voilà j'ai fini, même dans le travail je suis contente. Tenez, par exemple tout à l'heure je ne savais pas quoi faire je suis allée trouver monsieur Pinaud et je lui dit ben moi chef je m'ennuie quand je fais rien alors il m'a donné ces 6000 imprimés qui servent à rien. Il m'a dit d'en faire des paquets de dix. Et bien voilà ça fait 600, parce que 600 multiplié par dix, ça fait 6000. Bon. Oh maintenant après tout ça sert à rien (*Elle jette tous les papiers à la poubelle.*) Oh ben y'en a qui râlent quand ce qu'il y a

¹ L. HEREDIA, in *L'Ange et la femme*, documentaire réalisé par P. ROUYER, Blaq Out, 2008.

² L. MOULLET, « Présentation de *La Vie comme ça* », in *Coffret Dvd Jean-Claude Brisseau*, Editions Blaq Out, 2008.

à faire ça sert à rien. Moi j'aime bien, ça m'occupe le cerveau. De toute façon le patron ça le regarde. C'est lui qui me paye moi j'ai qu'à lui obéir au moins huit heures par jour. Puis après ben je passe aux belles choses. Je m'occuperai de ma vaisselle, de ma cuisine, mon ménage et puis surtout mon petit ange. Ah non c'est vrai moi je suis bien ! Seulement comme je suis la seule, il faut le dire à personne parce que les autres elles seraient trop jalouses ! »

Le style de la fausse interview est déconcertante et révèle comment cette femme qui dit tant aimer son travail se rattache à de petites choses, son quotidien de femme après le travail pour garder le moral. Son désespoir est peut-être tout aussi grand mais elle se le cache avec beaucoup de talent. Luc Moullet trouve ce procédé très efficace. « Une figure inédite : la fausse interview où un personnage exprime directement tout ce qu'il ressent comme s'il répondait à un journaliste dont rien ne nous permet de supposer la présence. »¹ La souffrance est atténuée par l'humour. Pour mieux comprendre ce subterfuge, Brisseau explique par quels moyens on peut atténuer la souffrance au cinéma. L'humour est l'un des moyens que Lubitsch utilisait, Hitchcock avait une toute autre technique comme l'explique Brisseau.

« Il y a une grosse différence, quand vous avez subi une souffrance amoureuse, vous allez peut être la retrouver au cinéma, mais au cinéma peut-être que vous irez pour pleurer, vous savez que vraisemblablement ça se terminera bien contrairement à ce qui se passe dans la vie vous ne savez pas quand ça va se terminer et vous n'êtes pas capable de maîtriser, là vous savez que ça va durer 1h30 et que si par hasard la souffrance réveillée est trop forte vous pouvez toujours vous tirer. En général le metteur en scène et le scénariste quand il est habile s'est amusé à rester dans certaines limites, je pense à un film qui est très intéressant sur ce sujet qui est le film de Lubitsch *Angel* où on y voit l'épouse d'un diplomate qui n'est jamais là, alors elle a envie de s'amuser à un moment et elle se retrouve dans une boîte de pute de luxe à Paris et y a un mec qui tombe amoureux d'elle et y a un moment où le mari s'en aperçoit et il arrive. Quand on est du côté du mari c'est assez douloureux, or ils se démerdent pour ne jamais dépasser certaines limites, ou immédiatement quand on arrive à certaines limites passer à des trucs plus comiques pour empêcher un trop violent débordement de souffrances, alors moi j'admire beaucoup ces gens-là, Hitchcock était très fort pour ça. Il y a une séquence que j'ai reprise en tant qu'hommage dans *Les Savates du bon Dieu*, j'ai repris une séquence qui vient de *L'Homme qui en savait trop*, seconde version, le couple voit son enlevé, or le public a beaucoup de mal à voir un film dans lequel un enfant est tué ou un enfant est enlevé parce qu'il se projette, surtout à cette époque, ça provoque en général une douleur très grande, il a eu l'habileté de mettre la scène suivante et Doris Day est extraordinaire. James Stewart sait que leur enfant a été enlevé, et il faut qu'il annonce à sa femme, lâchement avant il lui fait prendre des somnifères et il attend bien que les somnifères soient passés, d'ailleurs il aurait fallu attendre un tout petit peu plus que ça, enfin bon. Du coup, il lui apprend la nouvelle quand elle est sous l'effet des somnifères donc elle a une souffrance authentique mais atténuée et du même coup la souffrance éventuelle du spectateur par identification est atténuée aussi. On en arrive presque à dire du fait du jeu de James Stewart, pas boulevard il ne faut pas exagérer, parce que la situation est sérieuse, mais cette espèce de lâcheté de comportement fait distraction, on est intéressé par ce qu'il est en train de faire et du coup on a oublié que l'enfant a été enlevé. C'est très habile. »²

¹ L. MOULLET, « Présentation de *La vie comme ça* », in *Coffret Dvd Jean-Claude Brisseau*, Editions Blaq Out, 2008.

² J.-C. BRISSEAU, extrait d'un entretien réalisé par L. DESON LEINER le 21 avril 2010 à Paris.

L'humour noir cohabite avec la tragédie afin de proposer une palette d'émotions plus large mais surtout pour atténuer la souffrance du spectateur. Nietzsche a écrit « L'homme souffre si profondément qu'il a dû inventer le rire. »¹ C'est un rire nécessaire qui sauve le spectateur du tragique.

Dans le domaine de l'humour noir, *Tenue de Soirée* se situe en bonne place. Pour s'affranchir de la situation tragique que traversent les personnages, Bertrand Blier s'appuie sur des dialogues forts et des situations cocasses. La dernière séquence de *Tenue de soirée* détonne avec le reste du film. «Je l'aime bien cette fin. Quoi qu'écrite pendant le tournage et improvisée au dernier moment, elle est complètement folle : c'est une façon d'échapper à l'histoire. »² Le réalisateur assume la part de fuite dans le choix d'une fin aussi décalée afin d'éviter une trop grande violence. A la base le film devait se terminer sur une note de film noir.

« Seule la fin a été transformée elle était plus classique initialement. Le personnage joué par Depardieu se faisait assassiner par son ami. Ça faisait une chute très "polar" dont la traduction filmique, au niveau du projet m'avait d'ailleurs assez inspiré. Je l'ai changée parce que la mort de Dewaere puis la défection de Bernard Giraudeau qui était prévu pour le remplacer ont abouti à ce que le rôle échoie à Michel Blanc. Il est facile de deviner que ce choix ne pouvait pas être sans influence. C'est l'une des raisons, mais pas la seule, qui m'a poussé à inventer cet épilogue dont on dit volontiers qu'il renforce le tragique du film »³

Après de multiples aventures plus ou moins tragiques, les personnages en viennent à se prostituer que ce soit Monique ou Antoine. Bob conserve une position dominante. La passion d'Antoine pour Monique se projette sur Bob et tourne mal. Antoine, habillé en femme subit le comportement de Bob. « Antoine sous la pression de Bob accepte de se travestir, d'assumer son nouveau statut jusque dans ses apparences. Et qui dit apparence, dit public et le courage nécessaire pour l'affronter. »⁴ Le risque de se mettre dans une position déroutante, est assumé par les acteurs populaires qui se retrouvent dans un costume qui ne les met pas en valeur. La dernière scène s'ouvre sur un trottoir où Monique et Antoine tapinent au milieu d'autres prostituées. « Et si on allait se taper un chocolat les filles. », lance Monique. (*Figures 64 et 65*) Depardieu entre dans le champ habillé en femme, sa voix s'est affinée. Tous parlent au féminin et se plaignent du trop petit nombre de clients.

¹ F. NIETZSCHE, *Naissance de la Tragédie*, Considérations inactuelles I, II et III et fragments posthumes de 1869 à 1874, Paris, Folio Essais, (Réédition) 1999, p116.

² B. BLIER, entretien, « Les mots et les choses », *Cahiers du cinéma* n°382, p.10.

³ G. HAUSTRADE, entretien avec B. BLIER, *Bertrand Blier*, Paris, Édilig, 1988, p.88.

⁴ *Ibid.*, p.88.

Depardieu est assez drôle en femme alors que Michel Blanc a une apparence plus tragique. Monique et Antoine ont eu un enfant, Bob est la marraine. Assis au café les trois acolytes partagent leur misère.

Antoine, même s'il a échangé ses habits d'homme pour une tenue féminine, a renforcé sa masculinité. Il boit une bière alors que les autres préfèrent un chocolat. (*Figure 66*) Il se plaint d'une si mauvaise compagnie et paraît plus fort qu'au début du film. Le réconfort est difficile à trouver dans la galère, ils s'imaginent dans la cour de l'école avec leur enfant. Ils parlent de problèmes quotidiens habillés en femme. Les dialogues restent violents et provocateurs. « Si on confie l'éducation de nos enfants à des putes, faut pas s'étonner que tout parte en couilles ». La souffrance est plus violence dans les derniers mots. « Faut gueuler pour se faire entendre aujourd'hui ». Le dernier plan du film est un travelling avant sur Antoine(tte) qui se refait une beauté devant son miroir de poche, le sourire à la caméra est un sourire un peu tragique mais sincère, c'est celui du désespoir accompagné d'un regard de séducteur. « Ce "putain de film" se termine par un plan rapproché d'Antoine se maquillant outrageusement et lançant des œillades à la caméra. A nous par conséquent. Et ce plan est tout simplement tragique. Et on ne sait pas vraiment pourquoi. »¹ (*Figures 67 à 69*) Le décalage entre la situation difficile des personnages et ce sourire final rend cette violence plus facile à supporter même si elle déconcerte. A l'approche misérabiliste Blier préfère le grotesque. Au sens noble du terme.

Le mélange des genres au profit de l'absurde

Pour Jean Cocteau le fondateur officiel du cinéma décalé le cinéma est vecteur de pensée mais pour cela il doit interpeler le public distrait des salles de cinéma.

« Ce qu'on nomme communément le cinéma ne se présentait pas jusqu'à aujourd'hui sous la forme d'un prétexte à réfléchir. On y entrait (peu), on écoutait (peu), on sortait, on oubliait. Or, j'estime que le cinématographe est une arme puissante pour projeter la pensée, même dans une foule qui s'y refuse. *Orphée* attire, intrigue, agace, révolte mais il oblige à la discussion avec les autres ou avec soi-même. »²

Le mélange des genres ? Drôle d'objectif ! Alors que certains cinéastes comme Kubrick passe toute leur carrière à explorer chaque genre du cinéma, certains réalisateurs les veulent tous à la fois et chacun de leurs films cultivent cette spécificité. En effet les genres

¹ G.HAUSTRADÉ, *op. cit.*, 91.

² J. COCTEAU, *Entretiens sur le cinématographe*, Paris, Ramsay cinéma, p.13.

sont selon Raphaëlle Moine la spécialiste en la matière ne sont pas toujours des espaces de liberté, autant s'en affranchir.

«Le genre cinématographique quel que soit la fonction qu'on envisage est à la fois un bon et un mauvais sujet : s'il est utile à la fabrication industrielle des films, il n'est pas forcément un bon argument pour les vendre. Sa fonction rituelle de célébration des valeurs d'une communauté est aussi une forme de répression idéologique ; s'il aide le spectateur à construire une attente dans lequel le film est recevable, il prédétermine et bloque les interprétations. »¹

Cocteau n'obéit pas à la grammaire des genres, il a la sienne. Il représente la mort comme une industrie qui emploie ceux qui sont passés à trépas à son service. C'est une façon habile de remettre en question la société française de l'après-guerre qui doit survivre à la Shoah, à l'Occupation, à la trahison d'une partie des « français ». Le rêve, la poésie, l'amour affrontent la mort, la justice, la peur. *Orphée* prend des formes différentes car pour Cocteau la vérité est multiple, complexe, elle dépend de notre perception du monde. Les genres du cinéma hollywoodien classique sont détournés pour servir l'œuvre des cinéastes. Ils détournent les règles à leur profit. Cocteau a réfléchi à la question.

« En somme ma seule grande valeur, c'est d'avoir su déniaiser les genres. [...] Déniaiser un genre, c'est très beau n'est-ce pas ? C'est pourquoi je suis très fâché quand on parle de poésie désuète : la poésie ne peut-être désuète ; on débanalise, on déniaise la poésie désuète et elle redevient vivante, fraîche comme si on remettait un coquillage dans l'eau. »²

Est-ce que *Sous le Soleil de Satan* est un film religieux ? Au vu des réactions de la presse il est sûr que son rapport à la foi est assez complexe et que le corps massif de Gérard Depardieu est en conflit avec le texte de Bernanos. De 1986 à 1987 l'acteur passe littéralement du string de Bob à la soutane de Donissan. Preuve que l'acteur se projette dans tous les rôles. Néanmoins le choix de Depardieu pour incarner un prêtre malade pose problème. En effet les formes généreuses de l'acteur et son athéisme revendiqué donnent une démarche grotesque à Donissan.

« Dans aucun film, Depardieu n'a donné une image d'un corps aussi lourdaud, maladroit, engoncé dans une soutane étriquée par l'accumulation de vêtements qu'elle dissimule, à la démarche hésitante et surtout sans la habituellement dévolue aux corps masculins les plus massifs de son cinéma [...]. Une puanteur terrienne domine cette silhouette qui paraît difficilement se dégager de la terre, voire de

¹ R. MOINE, *Les Genres au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, p.89.

² J. DOMARCHI, J.-L. LAUGIER, entretien de Jean Cocteau, *Les Cahiers du cinéma*, n°109, juillet 1960, in *Le cinéma français face aux genres*, sous la direction de R MOINE (dir.), Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2005, p.100.

la boue, où elle évolue sous un ciel bas et lourd qui semble interdire, toute velléité d'aspiration vers les hauteurs. »¹

Sous le Soleil de Satan mêle dans la même œuvre le film mystique et errance physique dans un paysage meurtri. La chair et l'esprit combattent entre le texte de Bernanos et la violence des corps qui s'affrontent. Le film de Pialat est un objet hybride qui crée la confusion et trompe en ne donnant aucun repère au spectateur. Le texte et l'image restent en conflit. Les grandes tirades cohabitent avec une sorte d'ironie comme si Depardieu et Pialat s'amusaient de se trouver en soutane, comme Depardieu se travestissait en femme dans *Tenue de soirée* l'année précédente. L'inconfort de l'acteur dans son costume reporte l'intérêt du spectateur sur ces étranges détails. (Figure 70)

« Il (nb : Pialat) éprouve sans cesse la résistance du texte, s'affronte à des séquences relevant du fantastique, aux antipodes de ses habitudes, met les acteurs en situation de danger, avec de longues tirades filmées en une seule prise, recrée un espace et un temps que ne sont que ceux du film, ôtant ainsi au spectateur ses points de repères. On demeure stupéfait que lors de sa présentation au Festival de Cannes en 1987, *Sous le soleil de Satan* ait pu être taxé d'académisme. »²

Le film de Pialat est finalement un objet étrange qui ne ressemble à rien d'autre. Pialat prend plaisir à brouiller les cartes dans tous les domaines. Les œuvres sont comme des objets hybrides, toujours sur le fil du rasoir comme en danger. Cette fragilité est aussi familière à Bruno Dumont qui présente ses films comme des trompe-l'œil. En effet les intrigues policières et sentimentales qu'il développe ne sont que des prétextes.

L'Humanité n'est pas un film policier tout comme *Flandres* n'est pas un film de guerre. La trame ou le synopsis nous laisserait croire à des films codifiés mais il n'en est rien. Ce qui intéresse Bruno Dumont c'est de contempler les paysages des Flandres comme des projections de l'état intérieur des personnages. Le texte n'a que peu d'importance, souvent les acteurs l'oublient. Par exemple les policiers de *L'Humanité* peinent à retenir leurs dialogues, le plan devient alors silencieux. Le vide, le silence et l'absence remplacent les codes, les genres sont comme vidés, dépossédés de leur essence ce qui donne un résultat plutôt déconcertant selon certains critiques.

«Le film de Bruno Dumont est un objet filmique étrange qui a le don paradoxal d'exaspérer et de fasciner dans le même mouvement. *L'Humanité* nous hante après la projection et en même temps, on en rejette violemment certains aspects : dégoûté ou attiré, indécis et désarmé, voilà comment nous

¹ J. MAGNY, *Pialat*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 1992, p.102.

² *Ibid*, p.106.

laisse Dumont au sortir de la salle. Cet état perplexe du spectateur faisait peut-être partie du projet du cinéaste et de ce point de vue c'est réussi. »¹

Toutes nos analyses reviennent toujours au même point, le spectateur est perdu et confus devant ce qu'il voit. Dumont n'échappe pas à cette règle. Serge Kaganski poursuit «Le film commence par un banal fait divers : un viol de petite fille dans la campagne profonde, la police, une enquête. Malgré ce contexte fictionnel classique, *L'Humanité* reste très éloigné des canons habituels du polar. »² Le travail de Dumont se construit sur un déséquilibre fort entre le drame et la comédie, la tension entre le rire et la tragédie que nous venons d'étudier est aussi palpable ici comme chez Blier et Brisseau. « Le rire déclenché par ces gendarmes nuls qui ne progressent pas est-il de bonne qualité ou non ? Est-on chez Bresson ou Jean Giraud ? Dumont prend-t-il ses personnages au sérieux ou les prend-il de haut ? Tout le film oscille entre deux pôles dont l'une menace toujours de désintégrer l'autre. »³ Les deux policiers en effet sont souvent en situation d'échec par exemple leur voiture tombe en panne au moment où ils quittent la maison du père de la victime qui n'a pas voulu leur dire un mot. « *Ca va être dur* » glisse le commissaire. Pharaon qui s'installe au volant de la voiture de police ne parvient pas à la démarrer, il doit ouvrir le capot pour qu'elle fonctionne enfin. La voiture recule lentement avant de quitter la cour de la ferme. Dumont insiste sur la maladresse de personnages qui enquêtent à leur rythme. Souvent ils restent silencieux, regardent devant eux et ne savent pas quoi dire, ils sont dépassés par ce qui leur arrive. Ils ne sont pas habitués à un tel crime. Est-ce tragique ou terriblement drôle ? Difficile à dire. (*Figures 71 et 72*) Le comportement des policiers rend le spectateur perplexe peut-être que c'est là que se niche le trouble.

Jean-Claude Brisseau conçoit le mélange des genres comme la base de son travail. « Avec *De Bruit et de fureur*, je voulais surtout travailler sur le mélange des genres, le fantastique, le poétique, le film social, au sein d'un lieu, la cité de banlieue, qui les excluait à priori. »⁴ Le réel n'est qu'un prétexte à la fuite. Brisseau et Dumont quittent souvent la réalité concrète pour une réalité secondaire qu'ils trouvent plus convaincante. Ils semblent bien connaître Cocteau. La rencontre incongrue que Kaganski condamne dans le film de Bruno

¹ S. KAGANSKI, « L'Humanité », in *Les Inrockuptibles* n°218, p.24.

² *Ibid.*, p.24.

³ *Ibid.*, p.25.

⁴ J.-C. BRISSEAU, *op. cit.*, p.54.

Dumont, Brisseau la pratique depuis toujours. « Une rupture par la douceur ou la frayeur, par l'étrange, le mystique. A condition que ça marche, bien entendu. Car je suis toujours sur la corde raide lorsque ces éléments étrangers interviennent. C'est ce qui me stimule: faire fonctionner des choses qui ne devraient pas coller ensemble ! Alors il y a une étincelle possible. »¹ Cette étincelle c'est celle de la pensée. La séquence de la mort de Bruno qui a tant marqué la commission de contrôle fonctionne selon ce principe. Pour représenter ce geste Brisseau passe par le surnaturel, non pas pour nier la possibilité d'un acte désespéré mais pour le rendre visible, le mélange entre la dure réalité de la vie en banlieue et la présence d'éléments surnaturels souligne l'impossibilité de montrer frontalement le suicide. Le chaos qui a eu lieu sur le terrain vague est contrebalancé par une séquence d'un autre genre. L'action se déplace dans le registre du fantastique. Pour se donner la mort de Bruno est aidé par un personnage fantastique, la mystérieuse femme qui hante la citée. Cette dernière est éclairée plus vivement que les autres personnages. Sa démarche particulière est soulignée par des gestes très lents et des sons sourds. Cela déplace le suicide violent de l'enfant dans le domaine du surnaturel mais ne le rend pas plus acceptable pour autant.

Jean-Claude Brisseau a pour souci de provoquer le public au lieu de tenter de lui plaire. Ces intrigues débutent selon les codes de la romance, du film d'action ou du mélodrame mais des éléments autres complètent le film et donnent une nouvelle direction à l'intrigue.

« Je veux à tout prix empêcher le spectateur d'entrer dans une lecture unilatérale d'un film. Je veux le déstabiliser : quand il croit être tranquillement dans un genre réaliste, tac, je lui envoie un ange ; quand il regarde une fille se caresser, tac, je lui fais peur ; quand il se croit dans une cité de banlieue, tac, je lui fait lire de la poésie ou de la philo ; quand un gamin se flingue sous ses yeux, c'est une apparition mystique qui lui a refile ce revolver... Tout cela fonctionne par contagion de sens. Et je tiens à modifier le quotidien. »²

Le sublime naît de la rencontre incongrue de toutes ces figures étonnantes dont fourmille le monde. Le cinéaste est celui qui sait voir le monde autrement sans les présupposés dont on nous assaille dès l'enfance, le poète reste naïf et pur, ouvert à toutes ses émotions. Montrer des choses que nous n'avons pas l'habitude de voir, voilà la mission que se sont donnés ces cinéastes novateurs. L'œuvre n'a plus rien d'évident, elle est simple, parfois

¹ J.-C. BRISSEAU, *op. cit.*, p 96.

² *Ibid*, p.102.

naïve mais jamais limpide, elle ne s'essouffle pas avec le temps puisqu'elle ne répond à aucune règle. Jean Cocteau conçoit l'œuvre comme un objet insaisissable.

«Une œuvre doit être un “ objet difficile à ramasser ”. Elle doit se défendre contre les attouchements vulgaires, les tripotages qui la ternissent et qui la déforment. Il faut ne pas savoir par quel bout la prendre, ce qui gêne les critiques, les agace, les pousse à l'insulte, mais préserve sa fraîcheur. Moins elle est comprise, moins vite elle ouvre ses pétales et moins vite elle se fane. Une œuvre doit prendre contact, fût-ce par malentendu, et cacher ses richesses qui se livreront peu à peu et à la longue. Une œuvre qui ne garde pas de secret et se donne trop vite, risque fort de s'éteindre et de ne laisser d'elle qu'une tige morte.»¹

Quand un film se présente comme un objet insaisissable, il produit des effets très variés sur le spectateur au risque de le mener au rejet total. Un corps grotesque ou absurde ne correspond pas aux attentes du spectateur qui ne peut pas se raccrocher à ce qui lui est familier. Cela ne fait aucun doute Jean-Claude Brisseau, Bruno Dumont et dans un sens Bertrand Blier se proposent comme modestes héritiers de Jean Cocteau, le monde qu'ils décrivent et explorent n'est pas tout à fait le même, mais ils partagent cette intime conviction qu'un autre monde mystique et cruel cohabite avec le réel. Le rire désarme surtout quand la situation est incongrue. L'usage d'éléments fantastiques rend les corps hybrides plus mystérieux encore.

I.2.3. Troubles de la vision, les spectres parmi les hommes

Le cinéma fantastique est plutôt marginal dans la production française comme le souligne Frédéric Gimello-Mesplomb dans *L'invention d'un genre : le cinéma fantastique français : Ou les constructions sociales d'un objet de la cinéphilie ordinaire* et *Les cinéastes français à l'épreuve du genre fantastique : Socioanalyse d'une production artistique*.² Sans faire un film de genre, un réalisateur peut choisir d'introduire des éléments fantastiques dans un récit réaliste. Par exemple Jean Cocteau transpose *Orphée* dans le Saint Germain des prés des années 1950 et insère de la poésie et du rêve dans le quotidien de ses personnages. (Figure 73) Il ne craint pas le ridicule. Comme le précisait Roger Caillois dans son *Anthologie du fantastique*, « Le fantastique suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux le ravager

¹ J. COCTEAU, Entretien, *op. cit.*, p. 24.

² Paris, Éditions L'Harmattan, 2012.

»¹. En effet les réalisateurs ont besoin d'une réalité forte pour la troubler ensuite par des éléments perturbants. Même si certains spectateurs rient des effets oniriques du cinéma de Cocteau comme ils se moquent des apparitions de Brisseau, ce ridicule est assumé par ses auteurs. Nous verrons que cela se traduit le plus souvent par des effets spéciaux bricolés. Les effets spéciaux sont plus proches de Georges Méliès que de James Cameron. Un choix lié à une question de budget, oui. Jean-Claude Brisseau cherche à produire des images avec plusieurs niveaux de lecture. Pour cela il s'identifie au travail d'Alfred Hitchcock dont il apprécie les préoccupations métaphysiques.

« En apparence, les films d'Hitchcock sont très concrets, très matériels, ils ne renvoient pas à la métaphysique. Hitchcock n'a jamais souligné de dix traits de crayon ses intentions. A quoi pensait-il en faisant ses suspenses ? Aux éléments dramatiques. Mais tout son inconscient était sous l'emprise de la métaphysique. Si bien que ses films sont les plus beaux parce qu'ils parlent de deux choses à la fois : consciemment ils construisent du suspense ; inconsciemment, ils proposent une expérience mystique. »²

Enfin il y a le décalage suprême, celui qui nous fait perdre notre lien avec la réalité, qui met en doute les esprits rationnels. Ce chemin de traverse c'est celui qui réunit le social au fantastique par l'apparition de figures étranges. Au fond, à quoi bon distinguer les personnages réels des apparitions merveilleuses ? Tous sont déjà absents. Le cinéma restitue ce qui a été là, il rend l'homme immortel. Le travail de Brisseau autour du fantastique dans ce domaine mêle des éléments primaires à des images sophistiquées selon Serge Kaganski.

« Il y a toujours chez Brisseau une sorte de gaucherie brute de décoffrage qui cohabite avec des dispositifs plus compliqués, du prosaïsme bien frontal (comment un cinéaste travaille par exemple) qui voisine avec la poésie la plus onirique (les anges qui protègent le cinéaste). Comme si en Brisseau coexistait un cinéophile sophistiqué qui connaît son Hitchcock ou son Cocteau quasiment plan par plan et un cinéaste primitif aux manières plus naïves que ses modèles. »³

Chez Maurice Pialat le père Donissan rencontre le diable. (*Figure 74*) Le surgissement du merveilleux dans le réel est un signe d'espoir ou d'effroi mais il offre en tout cas une vision multiple du réel. Le travail sur la société française est prolongé, révélé par des touches de surnaturel. En effet dans les œuvres étudiées en particulier dans *L'Humanité*, *Sous le soleil de Satan* et *De Bruit et de fureur*, le quotidien des personnages est troublé par des éléments surnaturels : des spectres, des ombres, des forces invisibles qui font léviter les personnages. Quelle esthétique résulte de cette rencontre, comment les réalisateurs choisissent

¹ R. CAILLOIS, *Anthologie du fantastique, Tome 1*, Paris, Gallimard, 1966.

² J-C BRISSEAU, *op. cit.*, p 100.

³ S. KAGANSKI, Critique « Les Anges exterminateurs », *Les Inrockuptibles*, du 12 au 18 septembre 2006, N° 563, p.57.

d'intégrer ces spectres dans l'environnement réaliste de leurs films ? Quelle est leur fonction ? La lévitation de Pharaon à la fin de *L'Humanité* est l'un des rares éléments explicitement fantastique des films de Bruno Dumont mais le réalisateur la traite à la manière de Jean Cocteau. Le travail de Pierre Mac Orlan et d'André Bazin sur cette relation entre réalisme et fantastique, permettra d'élargir nos réflexions et de comprendre comment le fantastique s'insère dans les films français.

Apparitions, disparitions

L'univers onirique surprend fait peur et peut provoquer le rire chez le spectateur. Dans *De Bruit et de fureur*, Bruno est seul dans son HLM, soudain une femme apparaît au fond d'un couloir vêtu d'une robe de velours, un aigle à la main, le spectateur quitte la sphère sociale pour l'inconnu et se trouve dérouter. Cocteau a gardé intacte sa capacité à s'émerveiller devant ce qu'il ne comprend pas. Orphée est fasciné par la mort, qui chez Cocteau prend les traits de Maria Casarès. L'invisible devient palpable, plus rassurant même s'il mène aux Enfers. Brisseau s'intéresse aussi à l'invisible. « Évidemment, c'est ce qu'il y a de plus stimulant : tenter de voir et de visualiser l'invisible. Je dirais que c'est la définition de la poésie. Mais c'est un art difficile, parfois aux limites du ridicule, et j'ai l'impression que je vais m'effondrer à chaque fois. »¹ Pourtant Brisseau persévère et propose dans chacun de ses films ou presque, des spectres, des apparitions, souvent des femmes prêtent à venir saisir les personnages dans leur quotidien difficile. Il utilise pour cela des effets de surimpressions, l'arrêt de la caméra, que l'on appelle aussi l'effet corbillard. Mais au fond il reste dans des effets simples et refuse la technologie pour ses films, c'est aussi une question de budget dirait-on. Néanmoins Brisseau travaille sur des effets simples qui gardent leur côté magique avec le temps. Il propose une vérité à choix multiples ou le réel n'est pas toujours celui que l'on croit, histoire de troubler davantage ses spectateurs. L'héritage de Cocteau est revendiqué autant du point de vue des effets spéciaux souvent hérités du cinématographe que dans la conception poétique de la vie. Cocteau voit en ses personnages enregistrés sur pellicule des fantômes qui hantent la salle de cinéma. Au fond, à quoi bon distinguer les personnages réels des apparitions merveilleuses ? Tous sont déjà absents. « Nous recevons des fantômes et des paroles de fantômes ce qui est tout à fait autre chose que de recevoir des paroles et des actes directs. Il est évident qu'au théâtre, aussi bien dans le théâtre de l'Antiquité que dans le nôtre,

¹ J-C. BRISSEAU, *op. cit.*, p. 103.

nous sommes en contact direct. »¹ Le cinéma restitue ce qui a été là, il rend l'homme immortel. Dans *Orphée* c'est bien de la mort dont il est question, de la fascination des hommes pour celle-ci. Cocteau s'éloigne de la légende grecque, il fait cohabiter les morts et les vivants pour rendre possible une communication entre le monde visible et invisible.

« Mon Orphée n'a rien en commun avec le drame d'Orphée. J'ai tout simplement repris le thème orphique. La question est celle de la compénétration de deux univers : l'univers visible et l'univers invisible. Si l'Invisible se rend Visible, des inconvénients s'ensuivent parce qu'il s'humanise trop. Autre danger si le Visible cherche à pénétrer l'Invisible. »²

Le surgissement du merveilleux dans le réel est un signe d'espoir, les morts ne nous quittent pas définitivement, mais les vivants recherchent l'expérience de la mort l'inconnu intrigue Orphée, tout comme François recherche le plaisir féminin dans *Les Anges exterminateurs* (Brisseau, 2006). « Brisseau croit au cinéma et lui confie le rôle unique, celui d'enregistrer ce qui est incroyable : une femme mystique qui lévite, une fille qui jouit, un ange qui aide un adolescent à se suicider, un assassin qui aime ses victimes. »³ (*Figures 76 à 78*) Filmer l'étonnant, le surprenant, l'inattendu, le cinéma demeure pour Cocteau et Brisseau un instrument magique, qui mène au merveilleux, Cocteau appelle cela le « rêve partagé. » « Par rêve partagé, j'entends ce privilège que possède le cinématographe de nous permettre tous de rêver ensemble un même rêve, car raconter ses rêves assomme les autres qui ne les ont pas rêvés. Mais inviter ces autres dans mon rêve est une autre affaire et c'est ce que le cinématographe a d'admirable. »⁴ Ce rêve c'est la rencontre entre le réel et le fantastique, dans cet entre-deux la poésie apparaît.

« Je précise ici que par "rêve" je veux dire, ce à quoi je pense, non pas dans le sommeil où je perds le contrôle, mais dans ce domaine où le conscient et l'inconscient s'épousent et mettent au monde ces monstres délicieux que l'on nomme "poésie." Je n'ignore pas que je serai moqué, que je serai discrédité, que déjà on commence à employer la méthode parisienne qui discrédite par avance tout ce qui risque de changer les règles du jeu, j'entends dire, « le film de Cocteau est imontrable, des niaiseries de ce genre. » »⁵

Maurice Pialat prend lui aussi le chemin de la poésie à travers le miracle de la résurrection d'un enfant. Donissan après avoir changé de paroisse, porté la culpabilité du suicide de Mouchette et suite à sa rencontre avec un drôle de diable, est un saint pour certains

¹ J. COCTEAU, *op. cit.*, p.101.

² *Ibid.*, p.154.

³ A. DE BAECQUE, *L'Ange exterminateur (Préface)*, p. 23.

⁴ J. COCTEAU, entretien radiophonique avec Roger Pillandin, 1959.

⁵ *Ibid.*

de ses paroissiens mais est considéré comme un fou par d'autres. Quand il rend visite à un enfant malade, ce dernier semble avoir déjà rendu son dernier souffle. Il est immobile dans son lit, un chapelet entrelacé dans ses doigts et immobilisé entre des draps immaculés qui le bordent fermement de chaque côté du lit. Donissan le sort de son carcan de défunt et le porte à bout de bras. Il prit de toutes ses forces mais est-ce Dieu ou le Diable, qui le commande à présent ? L'enfant ouvre les yeux et tremble, est-il encore vivant ou revenu à la vie ?

«C'est cette succession d'échecs qui produit la scène la plus forte et la plus ambiguë du film, celle du vrai-faux miracle. Le déchirement de Donissan est cette fois clairement décrit : doit-il répondre à l'appel impératif qui le pousse à tenter cette résurrection ? Cet appel est-il de Dieu ou de Satan ? Il va de soit que Pialat ne pouvait traiter cette scène à la façon de l'écrivain catholique. Chez Bernanos seul Donissan et la mère du petit mort ont le sentiment de le sentir et de le voir revivre, et tout laisse à penser que cette résurrection n'existe que dans leur imagination. Pialat conserve au contraire à la scène toute son ambiguïté à tel point que nombre de spectateurs sortent convaincus que le miracle a bien eu lieu. »¹

En effet, les images sont troublantes, l'enfant paraît ressusciter sous nos yeux. Est-ce une illusion ou le point de vue de Donissan qui est certain d'avoir accompli un miracle ? Selon Pialat cette résurrection est un accident. Il aurait oublié d'indiquer à l'enfant de rester immobile pendant la scène. Faut-il le croire sur parole ? « Quand Donissan le lâche dans les bras de sa mère, il se détend, sa main bouge : le spectateur croit qu'il est vivant. Rien de tout cela n'est calculé. J'avais seulement oublié de dire au petit garçon "tu es mort" avant cette prise. Évidemment je l'ai gardée, c'était trop beau. »² Comme Cocteau filme les fantômes, Pialat, même s'il utilise le fantastique et le merveilleux avec parcimonie, se laisse tenter par ce procédé qu'il traite avec beaucoup de simplicité. Le fantastique existe surtout dans l'imaginaire du spectateur. Pialat n'utilise pas d'effets visuels mais laisse entendre que les apparences sont trompeuses. Quand il fait apparaître le diable dans le cadre Pialat prend les mêmes précautions, il fait en sorte que l'on puisse le confondre avec n'importe quel corps. Il figure le diable, ne le laisse pas s'incarner à l'intérieur de Mouchette ou même de Donissan, il en fait un maquignon.

« Même lorsque le Malin est figuré dans la personne du maquignon rencontré sur la route d'Etaples, celui-ci demeure ce pour quoi Donissan le prend d'abord, un amical compagnon de route. »³ Un choix déroutant. Donissan partage sa nuit avec le diable sans se rendre compte que son compagnon est tout ce qu'il craint. Le fantastique et le métaphysique

¹ J. MAGNY, *Pialat, op. cit.*, p.104.

² Entretien avec M. PIALAT 7 à Paris 2 septembre 1987 S. CHÉRER et A. KRUGER.

³ J. MAGNY, *Pialat, op. cit.*, p.100.

passé toujours par le corps chez Maurice Pialat, il s'incarne, il est palpable. Donissan marche seul dans les champs pour rejoindre le village de Campagne. La nuit tombe, il entend des pas derrière lui. Un homme le suit puis le rejoint dans sa marche. Même s'il est cordial il s'impose aux côtés de Donissan. L'homme est maquignon et ses propos ont de quoi effrayer. « L'obscurité rapproche les gens. De plus le malin n'est pas fier quand on n'y voit goutte ». Dès ses premiers mots il évoque le diable, il aide à de nombreuses reprises Donissan à ne pas s'écrouler en chemin, il prend soin de son corps, lui fait prendre des raccourcis. « En revanche là où Pialat tire le roman sur son propre terrain, c'est dans le fait de faire de la lutte de Donissan et, accessoirement de Mouchette contre Satan un corps à corps. »¹ Cette rencontre est-elle une hallucination ? Le maquignon tente le prêtre, lui propose de se voir tel qu'il est et de pouvoir en faire de même avec les autres. Cette confrontation se traduit par un baiser que le diable donne à Donissan allongé à même la terre. Les propos bienveillants se transforment en déclaration de haine, Donissan lutte « Retire toi Satan », le combat intérieur est mis en scène comme une bagarre entre deux hommes épuisés. Pialat reste dans la retenue et peut-être que certains spectateurs n'ont pas reconnus le diable en la figure du maquignon. Le surnaturel se cache parmi les êtres, en tout cas c'est ce que Pialat montre ici.

Le merveilleux surgit dans le quotidien et dans un contexte réaliste, ce qui, en un sens, le rend encore plus spectaculaire. « Le cinéma peut-être associé à la fois à l'occultisme et au socialisme, il est une machine à rassembler les masses, à exalter leur combat à leur proposer les mythes qu'elles aiment, c'est aussi une machine à ramener les morts, prenant la succession de la photographie qui exhibe des ectoplasmes »² Au fond il est possible de faire un cinéma des corps, qui se construit sur un réalisme fort mais qui comporte une part de merveilleux. David Vasse qualifie le cinéma de Brisseau de « fantastique social ». Une formule qui a déjà son histoire.

« Modèle d'un genre original –le "fantastique social" caractérisé par un matérialisme poétique épris de visions tragiques-, le cinéma de Brisseau succombe volontiers à l'attraction primitive du monde, plongeant dans les eaux troubles de la nature humaine où la connaissance se heurte à la pression

¹ *Ibid.*, p.100.

² J.-L. LEUTRAT, *Vie de fantômes, le fantastique au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, p.39.

des lois. Ses personnages sont tous exposés à devenir eux-mêmes par l'épreuve souvent violente de l'altérité, que celle-ci soit bénéfique ou maléfique. »¹

La notion de risque, quand à ce mélange que certains trouveront incongru revient régulièrement dans les propos des réalisateurs.

L'art de la lévitation

Le motif de la lévitation apparaît pour la première fois chez Bruno Dumont dans *L'Humanité*. Pharaon alors qu'il est encore à la recherche du meurtrier de Bailleul se met tout à coup à léviter dans son jardin. (*Figures 79 à 81*) Un choix qui paraît curieux à première vue mais qui révèle sa capacité à s'émouvoir devant le merveilleux et un moyen d'exprimer une sensibilité accrue envers la souffrance de l'autre.

« Pharaon fait vœu de tout accueillir, de l'ignoble à la pureté, au point limite du rejet (le scène du cri sur le lieu du crime). Avec ce personnage stoïque mais dont la douleur reste tangible, Dumont témoigne d'une certaine passion de l'individu qui culmine dans la scène du miracle où Pharaon, seul dans son potager, se met lentement à léviter sous l'effet d'une forte émotion contemplative. Coup de force de la croyance aisément inadmissible, cette lévitation est à prendre au sens littéral de la sainteté par laquelle le personnage accède à la conscience universelle. »²

Le choix du mot miracle par David Vasse renforce l'aspect religieux de la scène mais on peut aussi l'observer comme une manifestation ostensible d'un événement surnaturel dans un film qui prend racine dans les horreurs commises par l'être humain et ses pulsions violentes. Seul le personnage de Pharaon a un rapport contemplatif au monde et absorbe toutes les souffrances qu'il rencontre. Le scénario de Bruno Dumont révèle l'aspect intérieur de la scène de lévitation du point de vue de Pharaon. Le plan de lévitation est un plan très large qui met en scène Pharaon parmi ses fleurs, de dos, debout, les pieds au dessus du sol. Son visage est hors champ, il est ailleurs, loin des vivants.

« Il s'était mis au sol et eut en vue une pivoine en peine, qu'il soigna. A demi mots il eut un petit entretien avec elle. Malgré lui, sans savoir, il périssait, tout lent, et la fleur, elle, connaissait son crime. Le paysage aussi et le vent. Tout était muet. Accroupi, il geignit, tout doux, sans que jamais la terre ne fut instable sous ses pieds. Il attendit pendant longtemps, mais il n'y avait qu'un matin.

C'est alors que le prodige arriva. Son corps, ostensible, quitta le sol au ralenti et fut en train de s'élever au dessus du carré. Il y résida, à un mètre, sans appui. Pendu, sans air et loque, il avait sa figure sans sang. Puis, ses yeux clos, la face exacte du Seigneur, suante, se recourbant de la nuque sur la droite de soi, accablée vers tout le côté. »

¹ D. VASSE, *Le Nouvel âge du cinéma d'auteur français*, Paris, Klincksieck, 2008, p. 154.

² *Ibid.*, p. 159.

Bruno Dumont n'est pas le seul à faire usage de ce motif. Dans la filmographie de Jean-Claude Brisseau la lévitation se produit à deux reprises dans *Céline* et dans *A L'Aventure*. (Figures 82 à 84) Dans *Céline*, la lévitation surgit dans l'obscurité et la solitude. Céline souffre. Elle a renoncé aux biens matériels. Le yoga, lui apporte la sérénité avec la nature, elle s'apaise. Les corps s'harmonisent peu à peu dans le spectacle permanent de la nature durant ses séances à même le sol avec Geneviève. Les corps s'accordent comme dans un ballet, les deux jeunes femmes ne se touchent pas mais une force passe entre elles. Céline parle peu, elle médite jour et nuit, elle lutte contre ses passions, contre ses pulsions. Elle s'imprègne du monde au lieu de l'affronter, elle se donne à lui. Elle renonce à la passion qui torturait tous ses sens et elle ne veut plus aimer. Elle a d'ailleurs la même compagne pour son apprentissage que le petit Bruno dans *De Bruit et de fureur* en la personne de Lisa Heredia sorte de guide de toutes les héros de Brisseau, souvent, vers une fin tragique.

Puis, tout bascule, Céline s'élève au-dessus du sol elle lévite. « Le miracle vient de soi, il vient comme un abandon. » Philippe Le Guay voit cela en *Céline*.¹ Phénomène religieux ou spectacle surnaturel ? Comme chez Dumont la lévitation est liée à un rapport intériorisé à la souffrance et à un détachement progressif au monde pour une vie de méditation. En tout cas le réalisateur aime surprendre le spectateur, la lévitation surgit au moment où on ne l'attend pas.

« Supposons que l'on soit en train de filmer ici, place de la République, que vous soyez à ma place et que moi je sois à la vôtre et alors que vous êtes en train de discuter vous voyez là-bas un monsieur qui se met à léviter tout seul de 10, 20, 30 cm c'est beaucoup plus étrange et beaucoup plus fort que si vous êtes dans un lieu qui ressemble aux films de la Hammer »²

Brisseau choisi Dieu à travers les récits de lévitation rapportés par Sainte Thérèse d'Avila au XVIème siècle,

« Je précise qu'il me semblait souvent que mon corps devenait si léger qu'il perdait toute pesanteur et parfois à tel point que je ne savais si mes pieds touchaient le sol. Car dans le ravissement le corps est comme mort incapable d'agir moindrement par lui-même, et il garde toujours l'attitude dans laquelle il fut saisi: que ce soit assis, les mains ouvertes ou fermées. »³

¹ Phillippe Le Guay, « Commentaire audio du film *Céline* », in *coffret Jean-Claude Brisseau*, Blaq Out films, 2008.

² Entretien réalisé avec Jean-Claude Brisseau par L. DESON LEINER, *op. cit.*.

³ SAINTE THERESE D'AVILA, *Oeuvre complètes*, Paris, Le Cerf, 1982, p. 135.

Le récit de Céline est celui d'une mystique, une figure commune à Pialat, Dumont et Brisseau. Nous y reviendrons.¹

«Céline- J'ai commencé par voir des lumières, des sortes d'apparitions, par entendre des sons étranges. Une fois, je me suis sentie transportée ailleurs ça m'a fait peur. Plusieurs fois après j'ai eu l'impression qu'on explorait mon âme, appelle ça comme tu veux. C'était un feu qui projetait des flammes immenses et qui n'arrêtait pas de grandir. Alors il s'est passé quelque chose d'étrange, j'étais comme enlevée dans un autre monde et je me suis retrouvée unie.

Geneviève- Unie à quoi?

Céline- Les mots ne correspondent pas. C'était disons Dieu. Mais pas du tout la représentation qu'on en a. J'avais l'impression de fondre que mon corps n'existait plus. Je ne faisais plus qu'une avec tout l'univers et même temps j'étais enveloppée d'un immense sentiment d'amour. Au réveil, il me devient pénible de vivre, toutes les choses ici me semblent étrangères, je me sens écartelée sans aucun secours de ce monde que je viens de quitter mais sans aide non plus du notre que je n'habite plus vraiment. J'éprouve alors une douleur terrible et en même temps un immense sentiment de détachement.»

Comment traiter ces éléments fantastiques qui s'immiscent dans la vie quotidienne sans s'appuyer sur les schémas du cinéma fantastique (monstres, maisons hantées, jeunes filles possédées) ? Peut-on ajouter comme le propose David Vasse le qualificatif de social au terme fantastique ? Le rapprochement de ces deux termes a déjà été expérimenté dans l'histoire du cinéma français par l'écrivain Pierre Mac Orlan², une association qui donnera une très belle formule « le fantastique social ». Pierre Mac Orlan l'emploiera à propos du *réalisme poétique* français, (autre oxymore en apparence), mais il parlait d'œuvres auxquelles il a pris part en tant qu'auteur. En effet Prévert et Carné ont adapté son roman *Quai des brumes* qui deviendra le célèbre film du même nom avec Jean Gabin et Michèle Morgan. La formule « réalisme poétique », entrée depuis longtemps dans les mœurs de l'histoire du cinéma, reste assez problématique à définir clairement. Pourtant seul ce qualificatif nous rapproche des œuvres du corpus. A l'origine, l'expression *réalisme poétique* provient d'un texte critique signé Michel Gorel dans *Cinémonde* en 1933 à propos du film de Pierre Chenal *La Rue sans nom*, « Tous les personnages de cette chronique désespérée appartiennent à un présent cuisant, à un présent où nous étouffons... J'ai dit réalisme mais j'ai dit aussi poétique. »³ Mac Orlan a su formuler à la perfection dès 1937, les préoccupations

¹ Voir II.3 Le mystique comme marginal.

² Pierre Mac Orlan, écrivain français (1882-1970) créateur du concept de fantastique social et grand reporter de guerre. Un ouvrage retrace son travail sur le fantastique social *Domaine de l'ombre, image du fantastique social*, Paris, Phébus, 2000.

³ M. GOREL à propos de *La Rue sans nom*, film de P. Chenal, *Cinémonde*, octobre 1933.

d'une époque. Il voit dans ce rapprochement entre fantastique et social, un moyen d'exprimer le trouble qui traverse le spectateur.

« Chacun sait lire entre les lignes. C'est-à-dire que chacun sait découvrir un reflet de sa propre inquiétude derrière un rideau d'arbres, devant un carrefour, au coin d'une rue, derrière une porte mal fermée. Il y a des minutes où le monde s'arrête de respirer afin d'écouter. Le fantastique social n'est qu'une interprétation plus ou moins ingénieuse de cette image assez compliquée. »¹

Perte de repères, moment de conscience absolue ? Cette définition du fantastique social selon Mac Orlan nous ramène à ses moments de fuite, où le fantastique en relation avec le déroutant et le surnaturel prend le dessus sur le social et le réalisme pour offrir un regard nouveau sur la réalité. Une ébauche de théorie du réalisme poétique fut développée par André Bazin dans son essai sur le *Jour se lève* (Carné, 1939.)

« On voit comment le réalisme de Carné sait, tout en restant minutieusement fidèle à la vraisemblance de son décor, le transposer poétiquement, non pas en le modifiant par une transposition formelle et picturale, comme le fit l'expressionnisme allemand, mais en dégageant sa poésie immanente, en le contraignant à révéler de secrets accords, avec le drame. [...] Plutôt que d'une symbolique c'est d'une métaphysique du décor qu'il faudrait parler. »²

Plus loin dans son argumentation autour du travail du grand décorateur Trauner, Bazin fait l'éloge du décor réaliste de banlieue qui a l'air plus vrai que la banlieue si elle était filmée. L'usage du décor reconstruit en studio est une pratique très courante dans les films de Bertrand Blier et tout particulièrement dans *Tenue de soirée*.

« Pourtant si l'on filmait directement une place de banlieue, comparable à celle du film, vous verriez qu'elle vous paraîtrait moins vraie, qu'elle s'incorporerait moins au drame, et qu'elle ne dégagerait pas cette amère poésie du décor de Trauner. C'est que pour être vraisemblable, le décor ne doit pas moins être conçu en fonction de l'histoire. Dans un décor réel, il serait d'abord impossible de choisir exactement les angles de prise de vue dont on a besoin, de projeter à l'endroit précis le faisceau lumineux d'un projecteur. Ces raisons techniques suffiraient à elles seules à justifier une reconstruction, mais il y a plus. »³

La force symbolique et métaphysique des lieux permet l'expression des souffrances des corps qui ont su s'affranchir des décors artificiels mais pas de leur force destructrice. Tel est l'enjeu de cette confrontation entre le social et le fantastique elle propose d'autres points de vue.

¹ A. BAZIN, "Le décor est un acteur", *Ciné-Club* - N°1 Décembre 1949.

² *Ibid.*

³ A. BAZIN, "Le décor est un acteur", *op. cit.*

Le trouble au cinéma passe par la peur, la confusion et la désorientation du spectateur. Quand il quitte le terrain balisé des genres ou des registres il ne sait plus à quoi s'attendre. La part réaliste de *L'Humanité*, *Sous le Soleil de Satan* et *De Bruit et de fureur* est contrebalancée par toute une série d'éléments forts qui font la spécificité de ce cinéma du trouble. Les sujets traités par les films dépassent souvent l'enjeu dramatique ou les sujets d'actualité, il s'agit de traiter de questions plus larges qui touchent à la fois à la poésie visuelle et au questionnement métaphysique. Le cinéma est utilisé pour susciter des émotions fortes et profondes quitte à désarçonner le spectateur qui s'est risqué à s'exposer à ces images troublantes. Le cinéma conserve sa part de mystère et ne cède pas à la transparence du cinéma sociologique. Finalement c'est un cinéma qui parle de son temps avec beaucoup de précaution et qui accepte la complexité de son propos sans chercher à le rendre plus simple, seulement plus sensible. Au fond, certains pourraient répliquer, qu'est-ce que ce cinéma fourre-tout qui prétend parler de son temps et de ses problèmes tout en cherchant à y apporter une certaine spiritualité ? C'est à n'y rien comprendre. Un cinéma qui prend le risque d'être grotesque ou obscène à chaque instant est un cinéma qui prend des risques et qui cherche de nouvelles pistes. Autant dire que ces films ne ressemblent à rien de connu et même s'ils partagent des caractéristiques communes ils conservent leur part de mystère.

Un film parle aussi de la société qu'il représente à travers les images qu'il met en valeur. Dénoncer l'injustice sociale, les inégalités c'est aussi un moyen de se révolter contre l'ordre établi. Le scandale n'est pas toujours sulfureux il est aussi terriblement concret. Les institutions doivent prendre soin des corps mais elles sont aussi responsables de leur dégradation. Représentées comme défaillantes et destructrices, l'école, la police et la justice ne parviennent pas à contrôler les corps qui transgressent.

I.3. Les institutions qui façonnent et déforment les corps.

« L'ensemble du cinéma français constitue un tableau de l'histoire et de l'évolution de la société contemporaine dont chaque film est comme une touche. [...] Le cinéma français est, par delà les fausses évidences, une irremplaçable source pour la connaissance de notre

époque.»¹ Le point de vue de Michel Cadé sur le cinéma français ouvre une réflexion importante. Que dit le cinéma de notre sphère sociale et du malaise de ses membres ? Le trouble du spectateur passe par sa confrontation avec la cruauté de la société dans lequel il vit au quotidien et dont il minorait l'importance. Un cinéma qui offre une bonne part de réalisme contient toujours des éléments qui permettent de mieux comprendre la société qu'il représente. La façon dont Pialat, Blier, Brisseau et Dumont rendent compte des désordres et malaises des plus démunis ne correspond pas à l'imagerie développée par les médias pourtant ils dénoncent les failles du système. Le spectateur ne veut pas voir ce qui crée la violence, ce qui dégrade la relation entre la jeunesse et la société, cela passe aussi par les institutions. Nous confronterons les reportages consacrés à la délinquance à la représentation qui en est faite dans ces films. Patrick Champagne, dans l'ouvrage *La Misère du monde* dirigé par Pierre Bourdieu, analyse la façon dont les médias représentent les souffrances engendrées par les dysfonctionnements de la société. « Les malaises sociaux n'ont une existence visible que lorsque les médias en parlent ; c'est à dire lorsqu'ils sont reconnus comme tels par les journalistes. »² La représentation des souffrances passe par les médias, les reportages qui cherchent à conserver l'intérêt du spectateur à chaque instant. Ce qui intéresse, c'est l'émeute, les voitures en feu, les policiers assassinés et les règlements de compte. Les seules violences visibles sont les plus spectaculaires, mais cela ne dit rien de la violence quotidienne.

L'objectif n'est pas de chercher des coupables mais de capter cette souffrance invisible qui détruit les plus fragiles. Il est légitime de se demander quel est le rapport entre la réalité sociale de la France et sa représentation. En dehors des faits divers et des événements extrêmes, Bruno Dumont et Jean-Claude Brisseau travaillent sur l'ordinaire qui mène à la violence extraordinaire. Ils s'intéressent à l'origine. De la petite délinquance au crime tout commence par le rejet de l'adolescent ou du jeune adulte par les institutions.

« Les violences spectaculaires qui font "la une" des médias cachent les petites violences ordinaires qui s'exercent en permanence sur tous les habitants de ces quartiers, y compris sur les jeunes délinquants qui sont aussi des victimes, la violence qu'ils exercent n'étant qu'une réponse aux violences plus invisibles qu'ils subissent dès leur prime enfance, à l'école, sur le marché du travail, sur le marché sexuel, etc. »³

La force de la violence symbolique, revendiquée par les disciples de Pierre Bourdieu, est palpable dans ces mots. Dans le cadre de la justice et de l'école, elle se fait ressentir de

¹ M. CADE, « Le cinéma français témoin de son temps », *op. cit.*, p.39.

² P. CHAMPAGNE, « La Vision médiatique », in *La Misère du monde*, sous la direction de P. BOURDIEU, Paris, Le Seuil, 1993, p.95.

³ P. CHAMPAGNE, *op. cit.*, p.123.

façon plus radicale. Il y a plusieurs moyens de parler de la société française et de ses faiblesses. Le cinéma français a offert plusieurs styles d'œuvres dans ce registre et ce ne fut pas toujours avec succès, ni au service de la vraisemblance. La comédie avec *Une Époque formidable* (Jugnot, 1991), la comédie musicale dans *Une Chambre en ville* (Demy, 1982), le drame social avec *La Vie est tranquille* (Guédiguian, 2000) ou le plus souvent le documentaire dans *Faits divers* (Depardon, 1983). La veine politique du cinéma français est toujours en éveil mais les œuvres que nous venons de citer n'ont pas forcément une approche réaliste de la société. Michel Cadé reprochait au cinéma français de ne pas affronter les problèmes sociaux et politiques. C'est assez rare en effet. A travers plusieurs destins individuels que ce soit Bruno dans *De Bruit et de fureur* ou Freddy le héros de *La Vie de Jésus* (Dumont, 1997) chacun fait l'expérience des institutions dont ils sont exclus sans aucune hésitation.

Du plaisir de la transgression qui devient acte de délinquance, la pulsion destructrice de la violence emporte une partie de la jeunesse, chez Pialat les jeunes adultes de *Passe ton bac d'abord* et les adolescentes de *A nos Amours* ont beaucoup de points communs avec la Mouchette de *Sous le Soleil de Satan* et font l'expérience de la cruauté. Les adolescents qui peuplent les cités de la banlieue parisienne dans *De Bruit et de fureur* et *La Vie comme ça* ont le goût du sang sur les lèvres et le couteau dans la poche arrière de leurs jeans. Les jeunes sans boulot de Bailleul dans *La Vie de Jésus* qui précède *L'Humanité* profitent de l'effet de groupe pour se laisser aller à la violence quitte à détruire l'autre. Face à la représentation un peu grossière du délinquant dans les reportages de la télévision, qu'en est-il dans les films de Brisseau et de Dumont ? Certains subissent, d'autres font souffrir mais même du point de vue du bourreau chacun semble souffrir.

Le système scolaire est-il le moyen de sauver de la délinquance et de l'ennui la jeunesse désemparée qui hante la ville ? Les murs de l'école sont représentés avec beaucoup de précision et de réalisme dans *De Bruit et de fureur*. L'école est le décor privilégié des drames personnels et de la violence symbolique qui s'exerce sur les personnages. Il sera intéressant de confronter cette vision du système scolaire aux études sociologiques qui traitent du même sujet à la même époque. Nous pourrions ainsi confronter l'étude de la société à sa représentation, deux regards sur le même monde afin de mieux comprendre son échec. Les travaux de Bourdieu et de Dubet seront notre principal point de comparaison avec le regard que posent Pialat et Brisseau sur l'école.

Exclu de l'école l'adolescent passe parfois par la case délinquance, ce qui le mène à coup sûr face à la justice, système suprême de régulation des pulsions et des délits. Abstraite

et symbolique chez Dumont et Brisseau, la justice perd de sa superbe face à l'absurdité de son fonctionnement. Le système judiciaire juge et sanctionne la délinquance. La justice ne fait pas l'objet d'une œuvre entière elle apparaît juste par petites touches dans une séquence isolée dans *Les Savates du bon Dieu* (Brisseau, 1999). Le film interroge le rôle de la justice, remet en question son efficacité et ses codes. Michel Foucault étudie les contours de ce système dans *Surveiller et punir*, nous nous servons de son travail comme support de réflexion autour de cette représentation. Elle prend une forme tout aussi défailante dans *L'Humanité* où l'impuissance est le principal moteur.

I.3.1. De la délinquance

La délinquance selon François Dubet est plus un état, à la rigueur une activité parallèle que la définition d'un être. François Dubet, sociologue émérite a beaucoup travaillé sur l'école et la jeunesse. Sa perception de la délinquance est assez sensible et aborde cette question de l'intérieur et non pas du point de vue de la répression.

« Les jeunes que l'on rencontre ne se définissent jamais comme des délinquants, dans le sens où la délinquance n'est pas le centre de leur activité ; d'ailleurs il y a-t-il une activité centrale dans la galère ? Mais en même temps ces jeunes ne cachent pas qu'ils ont une certaine activité délinquante, le vol et le trafic d'herbe sont à peine clandestins. »¹

Le délinquant a une vie, des désirs, des regrets. Il ne vole pas à intervalle régulier. La délinquance répond à un désir d'argent ou l'envie d'un objet possédé par d'autres. A travers quelques unes des figures du délinquant dans le cinéma français nous essayerons de comprendre en quoi la mise en scène de Dumont (*La Vie de Jésus*) et Brisseau (*De Bruit et de fureur*) est différente des clichés habituels. Il faut sortir des normes de représentation autour du voyou, du petit criminel qui fonctionnent en blocs loin de toute sensibilité. Une réflexion sur la perception du délinquant dans la société française peut permettre d'y voir un peu plus clair. L'image du délinquant sera aussi étudiée à travers la façon dont la télévision rend compte de cette petite criminalité dans ses journaux télévisés et émissions de sociétés des années 1960 aux années 1990. François Dubet montre à quel point cette réalité est manipulée par les médias. « Par ailleurs le climat d'insécurité est réel. Largement accentué et mis en scène par les médias, il repose aussi sur une expérience directe de la délinquance. »² Nous

¹ F. DUBET, *La Galère, jeunes en survie*, Points actuels, Paris, Fayard, 1987, p.11.

² F. DUBET, *op. cit.* p.11.

travaillerons sur quelques exemples représentatifs conceptualisés par la sociologie confrontés à l'analyse de séquence de *La Vie de Jésus* et *De Bruit et de fureur*.

Le délinquant est celui qui transgresse les règles, celui qui faute aux yeux de la société. Issu du verbe latin *delinquere* qui signifie commettre une faute. Parce qu'il est rejeté par le système dont il refuse les règles, le délinquant est indispensable au système pour qu'il fonctionne car il en est le contre-exemple. Le statut du délinquant dépend directement du système de normes de chaque société. La délinquance est souvent associée à l'adolescence, à la banlieue et à la pauvreté. Le délinquant est un personnage récurrent, les normes transgressées ne sont pas toujours les mêmes. Il y a d'ailleurs une notion de plaisir dans cette manière de ne pas respecter la bienséance et la loi. C'est une façon de s'affirmer, de se faire remarquer d'exister. Les petits méfaits du trio de *Tenue de Soirée* restent dans le registre commun du cambriolage. La transgression se situe au niveau de la porte d'entrée que Bob force avec talent. Il la compare au sexe d'une femme dans un monologue rabelaisien. « *Une serrure il faut que ça mouille comme tous les orifices* » Bob n'agit que dans l'obscurité et dans l'illégalité. Il trouve chez les autres ce qu'il n'a pas et gâte ses nouveaux complices. (*Figures 85 à 87*) Au fil des rencontres malheureuses avec les propriétaires, ils iront jusqu'au meurtre mais toujours hors champ. La liberté sexuelle de Suzanne lui permet d'avoir l'estime de son père (*À nos Amours*, Pialat), les incivilités et les vols du petit Bruno (*De Bruit et de fureur*, Brisseau) l'aident à s'intégrer parmi les autres jeunes de la cité. Les personnages de Bruno Dumont passent sans vergogne de l'incivilité au crime, ils n'ont pas de limite. La violence des jeunes est un phénomène ancien qui n'a rien de spécifique à notre époque. Platon avait déjà réfléchi à la question dans *La République*, il envisage la question de la délinquance à travers les rapports entre les différentes générations.

« Le père s'habitue à devoir traiter son fils d'égal à égal et à craindre ses enfants, le fils s'égalise à son père, n'a plus honte de rien et ne craint plus ses parents, parce qu'il veut être libre. C'est bien ce qui se passe, dit-il. À tout cela, dis-je, s'ajoutent encore ces petits inconvénients : le professeur, dans un tel cas, craint ses élèves et les flatte, les élèves n'ont cure de leurs professeurs, pas plus que de tous ceux qui s'occupent d'eux ; et, pour tout dire, les jeunes imitent les anciens et s'opposent violemment à eux en paroles et en actes, tandis que les anciens, s'abaissant au niveau des jeunes, se gavent de bouffonneries et de plaisanteries, imitant les jeunes pour ne pas paraître désagréables et despotiques. »¹

Le rapport entre les générations est un problème de fond qui remet en question toute forme de société. Jusqu'au XVIII^e siècle les enfants qui volent sont traités comme les autres

¹ PLATON, *La République*, VIII, 562b-563^e.

prisonniers, certains sont exécutés sur la place publique d'autres sont soumis à la torture. Il n'y a pas de distinction entre les enfants et les adultes. Le problème est abordé de façon globale. Le roi Louis XV mettra en place les célèbres maisons de correction. Les politiques commencent à croire au pouvoir de l'éducation. Philippe Poisson spécialiste de l'histoire carcérale conte la naissance de ces maisons « En 1722, le cardinal Dubois, Premier ministre de Louis XV, parle de “maisons de correction” pour les enfants de moins de quatorze ans ayant servi de passeurs aux fraudeurs de la gabelle. »¹ Progressivement au XIXe siècle on va distinguer les enfants des adultes dans les jugements. Les maisons de correction se multiplient mais les enfants n'ont toujours pas de tribunaux spécifiques. Il faudra attendre le début du XXe siècle pour qu'une telle institution soit inventée². Contrôler les jeunes délinquants a toujours été une des principales préoccupations politiques à travers les siècles. Longtemps la violence et l'enfermement ont été privilégiés mais l'éducation a fini par gagner du terrain et devenir la nouvelle norme. L'ordonnance du 2 février 1945 signée par le Général de Gaulle et le juge Jean Chazal fait primer l'éducation et la réintégration des jeunes dans la société sur la répression. L'enfermement qui devait être l'exception redevient la base du système judiciaire.

Entre dégoût et fascination, le rebelle intéresse le cinéma. Il constitue une figure charismatique qui suscite des émotions fortes. La télévision a beaucoup utilisé les délinquants dans ses actualités. Dès 1960, le propos se veut alarmant, on parle en chiffre : « La marée montante de la délinquance juvénile ce n'est pas seulement du cinéma ou de la littérature c'est un fait qu'enregistrent les froides statistiques officielles de l'éducation surveillée. »³ Les bandes de délinquants sont assimilées aux blousons noirs, un accessoire de mode qui devient le signe distinctif de l'appartenance à une bande. Néanmoins le reportage qui dure plus de huit minutes va à la rencontre de membres d'une maison de jeunes qui se construisent dans un modeste quartier de Rouen et montre une image assez positive d'une jeunesse qui veut travailler et qui partagent des activités ludiques (sport, associations). Jusqu'aux années 1990 les reportages sur la délinquance mélangent récit des crimes et délits et options de rachat ou contre-exemple. Au fond les archives de la télévision offrent deux types de regards sur la délinquance, le scientifique et le spectaculaire. Le premier se sert de la psychanalyse et de la sociologie en convoquant des experts, l'autre reprends les codes du cinéma en proposant des

¹ P. POISSON, *Repères sur l'histoire de la délinquance juvénile*, dossier à usage pédagogique, 2006, p.2.

² Loi du 22 juillet 1912

³ Enquête sur la délinquance : les blousons noirs, *INA JT 19H15 - RTF* 17 octobre 1960 - 08min56s.

images fortes qui vont rester dans l’imaginaire collectif. Par exemple le reportage intitulé « Incidents à Grigny » (Essonne)¹ diffusé en 1993 sur *Antenne 2* travaille sur une imagerie forte. (*Figures 89 et 90*) La banlieue, les grandes barres d’immeubles, une émeute. Les jeunes en groupe, brisent les vitres des cabines téléphoniques. Des images de nuit, qui ressemblent à celle des guérillas urbaines. En réalité le reportage s’inspire de l’imagerie de la guerre pour représenter la violence dans les banlieues. Plusieurs éléments vont dans ce sens, des images de nuit, des ruines, le feu et les phares de voitures. Un forcené tire sur la foule depuis un immeuble, un membre du conseil municipal déclare qu’ils n’ont pas de moyens. La délinquance est traitée comme un phénomène collectif qui entraîne chacun dans ses pulsions les plus sauvages. On vole, on se bat, on brûle des voitures. Les images encouragent le téléspectateur à y reconnaître le chaos, le point de non retour, la guerre. Notre objectif n’est pas de constituer un historique des émeutes de banlieue ou des reportages sur la délinquance mais bien d’interroger l’imagerie dominante sur le sujet afin de la confronter à celle de *De Bruit et de fureur* et de *La Vie de Jésus*. Le premier élément qui saute aux yeux c’est que la télévision emprunte le chemin inverse du cinéma. Pour un même fait le cinéma suivra un individu, la télévision partira du groupe. Le cinéma leur donne une identité, un prénom, une histoire et des désirs. Le cinéma tente de faire partager une expérience intime, la télévision tente de faire peur, localise les émeutes tente de circonscrire la violence pour qu’elle reste locale. Au lieu de traiter de la délinquance au quotidien, la télévision se concentre sur les moments critiques, les moments de crises en omettant de traiter de la violence quotidienne. Cette tendance au spectaculaire va s’aggraver dans les reportages télévisés à partir de 2002. La présence de l’extrême droite au deuxième tour des élections présidentielles rappelle la tendance de la télévision à traiter systématiquement les problèmes de délinquance sous l’angle de l’insécurité. Nous allons poursuivre plus loin cette comparaison.

Le plaisir de la transgression

Avant de s’interroger sur la représentation des actes les plus graves dans les deux films que nous allons étudier, il est important de parler de la délinquance au quotidien, la « petite » délinquance, celle qui n’intéresse pas la télévision. Certains adolescents sont impertinents et refusent l’autorité tel Suzanne dans *A nos Amours*. D’autres vont plus loin et

¹ Incidents Grigny, INA, JA2 20H – 28 avril 1993 - 01min36s.

font en sorte de nuire aux autres comme Mathilde, la jeune fille perdue qui détruit la vie de son amant et professeur dans *Noce Blanche*. Jean-Claude Brisseau dans *De Bruit et de fureur* l'a abordée avec une certaine tendresse : « Dans le domaine de la délinquance, d'abord la petite délinquance, ce que font les gens qui sont délinquants correspondent au désir de tout le monde. »¹ L'adolescent qui vole une mobylette ou tague un mur n'est pas un grand danger dans l'espace social, il expérimente les limites, teste sa liberté d'action.

N'oublions pas que Brisseau et Dumont ont choisis des adolescents rebelles comme héros de leurs films ce qui leur donne une grande importance dans l'espace social sans les stigmatiser. « Les agressions verbales, les provocations, les actes de vandalisme, toutes ces incivilités d'aujourd'hui peuvent être mises en parallèle avec les comportements enfantins et juvéniles d'autrefois : elles permettent d'attirer l'attention de leur entourage, de faire réagir les adultes, en provoquant de l'inquiétude ou de la peur. »² En effet le vol et les attaques verbales permettent de s'affirmer de façon plus radicale face à la misère et de satisfaire ses besoins sans argent. Dans *De Bruit et de fureur*, le petit Bruno héros du film vient vivre avec sa mère dans une barre d'immeuble, l'ascenseur étant en panne il doit atteindre son appartement à pied. C'est là qu'il va faire la rencontre de Jean-Roger. Jean-Roger vole des mobylettes et commet de petites incivilités. Dans la séquence d'ouverture on le voit mettre le feu à un tas de paillassons. Armé de son briquet il s'agenouille devant les portes du dixième étage et allume le feu. La fumée envahie rapidement l'étage, Bruno assiste à la scène avec une certaine curiosité puis poursuit son chemin. Le voisin se met à crier « Au feu », Jean-Roger s'enfuit, se retrouve à l'étage inférieur. Le concierge le rattrape, l'emmène au pallier supérieur et le corrige. « Je suis nouveau mais tu vas apprendre à me connaître. » Le père un beau gaillard incarné par Bruno Cremer intervient et empêche le concierge de s'attaquer à son fils. La conversation tourne au vinaigre, les mots ne sont pas assez forts, la violence reprend le dessus. Le concierge se fait tabasser par le père sous le regard amusé de Jean-Roger et de quelques jeunes. Le cadre toujours le même durant tout l'épisode se concentre sur chaque pallier, laissant l'escalier dans le champ ainsi que les portes des appartements. Les portes s'ouvrent, se ferment, les corps apparaissent et disparaissent dans l'espace de l'escalier. Plus les étages sont élevés plus les actes sont violents. Mais cet épisode du paillasson et du concierge semble banal et sans conséquence. La violence est habituelle et se règle en quelques coups. Le plaisir que prend Jean-Roger après l'agression du gardien est vite réprimé par une

¹ Entretien avec Jean Claude Brisseau, réalisé par L. DESON LEINER, le 19 avril 2010.

² P. LEBAILLY, *Le Violence des jeunes*, Paris, Editions ASH, 2001, p.19.

violente gifle du père. Ici la petite transgression, la mise à feu du paillason tourne mal et mène à l'agression physique du gardien. Jean-Roger connaît mal ses limites. La joie revient quand il se met à voler une mobylette. Un immense trousseau de clés à la main, il teste chacune d'elles sur les antivols de la mobylette et dès qu'il est parvenu à ses fins, il l'enfourche. (Figure 88) Il a une certaine habitude de ces gestes et gère cela avec beaucoup de facilités. Le vol répond à un besoin de se déplacer, il le satisfait en quelques secondes. François Dubet a beaucoup travaillé sur la banalisation des petits délits. « Sans doute la délinquance est-elle vécue par les jeunes comme banale mais ceci n'implique nullement qu'elle soit perçue comme morale, elle est vécue comme un effet de la désorganisation sociale et d'une crise personnelle. »¹ Les actes de délinquance commis par Jean-Roger lui donnent un rôle, une existence dans le système dans lequel il évolue. Un rôle que les institutions ne parviennent pas à lui donner.

Après *Les 400 coups*, la surenchère

De la délinquance au cinéma, une image reste, celle du petit Antoine Doinel en train de voler les photographies de films accrochées devant un cinéma ou encore la fugue, le mensonge et l'école buissonnière. *Les 400 coups* proposent une image tendre des petits actes qui consistent à transgresser les règles. Antoine Doinel est un enfant mal aimé, attendrissant dont les armes sont cruelles mais surtout envers lui même. Jean-Roger (*De Bruit et de fureur*) et Freddy (*La Vie de Jésus*) jouent dans une tout autre catégorie et flirtent très vite avec le crime. La délinquance naît de la rencontre entre un enfant et la violence, une partie des adolescents est passée par cette étape sans pour autant devenir des criminels par la suite. Plusieurs niveaux de violence sont perceptibles, la figure sympathique du voyou se transforme, elle prend une allure nouvelle, plus radicale, souvent destructrice. Ce qui importe le plus, avant tout, c'est de comprendre comment cette rencontre est représentée au cinéma. La délinquance peut aller jusqu'au crime et la vie de groupe encourage l'individu isolé à trouver sa place par la violence qu'il fait subir aux autres.

Les motifs de la délinquance sont bien définis dans les œuvres de Jean-Claude Brisseau. Ils sont récurrents. Trois de ses films traitent explicitement du sujet : *La Vie comme ça*, *De Bruit et de fureur* et *Les Savates du bon Dieu*. Agnès, héroïne de *La Vie comme ça*,

¹ F. DUBET, *op. cit.*, p72.

n'est pas une délinquante, elle est plutôt la victime et le témoin de la violence des jeunes de son quartier. Plusieurs épisodes violents marquent le parcours de la jeune fille. Un homme touche les jeunes filles dans le métro en profitant de la promiscuité, une vieille dame est assassinée par un groupe de jeunes pour quelques centaines de francs. D'autres épisodes traumatiques de plus en plus violents se déroulent sous ses yeux : un combat à l'arme blanche dans la rue, un homme qui fait une crise de nerfs sur l'esplanade de la cité HLM se fait tirer dessus par des voisins mécontents. Pour autant Agnès ne détourne pas le regard des scènes traumatisantes qui lui font face. Elle est comme happée par ces images violentes comme le spectateur. Le traitement de la délinquance prend un tournant plus douloureux, plus tragique.

La nouvelle délinquance défie la morale et les valeurs humanistes. Ils ont pris le parti du mal absolu. « La première version du scénario de *De Bruit et de fureur* était liée à l'analyse ou une tentative d'analyse des nouvelles formes de délinquance, j'avais connu les vieilles, les anciennes, tous mes copains d'enfance sont passés par la prison et quand je suis tombé comme enseignant à Bagnolet, les bras m'en sont tombés quand j'ai vu les nouvelles formes de délinquance. »¹

Dans *De Bruit et de fureur* (Brisseau), le crime choque d'autant plus qu'il est gratuit. Jean-Roger qui débute le film par des actes assez violents et des petits délits va passer à la vitesse supérieure, atteindre le point de non-retour. Jean-Roger encouragé par le groupe violera la fiancée de son frère. La jeune fille est venue chercher son fiancé mais elle est interceptée par le groupe. Deux jeunes filles se jettent sur elle et l'embrassent. Elle se débat, puis elles l'offrent à Jean-Roger. « *Tu la veux ?* » Le groupe bloque le corps de la jeune fille et encourage Jean-Roger. Le point de vue choisi par Brisseau évite par tous les moyens de rendre la séquence attrayante, le corps de la jeune fille reste hors-champ, seul ses jambes sont visibles. (*Figure 93*) La suite du film est une longue descente aux enfers où Jean-Roger enchaîne les crimes jusqu'au parricide. La bande pousse à agir de la sorte, Jean-Roger semble sensible à cette configuration. Jean Chazal, spécialiste de la délinquance explique pourquoi. « En bande, on se stimule dans une audace d'autant plus recherchée qu'elle cache un grand émoi, d'autant mieux entretenue qu'il ne faut pas 'se dégonfler', qu'il est même excellent, pour devenir prestigieux dans le groupe, d'oser ce que le camarade n'ose pas. »² Le plaisir

¹ L. DESON-LEINER, Entretien avec Jean-Claude Brisseau, *op. cit.*

² J. CHAZAL, *L'Enfance délinquante*, Paris, Que sais je ?, PUF, 1983, édition corrigée, p.22.

ressenti par Jean-Roger est lié au fait qu'il est indifférent à la douleur qu'il fait naître chez les personnes qu'il agresse. Le pouvoir et la puissance sont des enjeux de taille dans le cadre de la cité qui est sous le contrôle de plusieurs gangs de mineurs aux rites ancestraux, après cet épisode Jean-Roger devient un leader et décide avec les autres de ce qu'il va se passer, il arrête de suivre les ordres des autres il donne ses propres consignes. Canaliser sa peur, faire mal à l'autre pour oublier sa propre douleur, la garder sous contrôle. Le père, lui, vit du crime, il utilise les plus jeunes pour réaliser les basses besognes. Ses loisirs font froid dans le dos. La séance de tir dans le salon qui se conclue par un immense trou dans le mur mitoyen de son appartement, tout comme la partie de poker qui se transforme en combat à l'arme blanche, montrent bien l'omniprésence de la violence en ces murs. Brisseau a basé son travail sur la transgression des lois et des règles de la vie commune.

« Plus il y a des lois, plus on éprouve le désir de les transgresser. C'est un syndrome connu du fruit défendu. Lacan en a fait la règle première du comportement inconscient. Pour Saint Paul, évidemment le christianisme substitue l'Amour à la Loi et à l'interdit : "J'accepte la loi et l'interdit, non pas parce que je crains la punition, mais parce que j'aime." »¹

Les sociologues sont parvenus à définir plusieurs caractéristiques de la délinquance juvénile qui vont nous aider à quantifier la montée de haine qui ronge la société française.

« S'il est difficile d'analyser systématiquement la délinquance juvénile au niveau européen, car chaque pays définit, classe et mesure la criminalité de façon différente, quelques conclusions générales recueillent un consensus assez large : les adolescents et les jeunes adultes dans la plupart des pays du monde sont les victimes et les auteurs principaux de la violence, les jeunes de sexe masculin sont les premiers auteurs et victimes de cette violence, les comportements violents ne sont qu'un aspect des nombreuses infractions commises et ils correspondent à une augmentation similaire des comportements à risque, tels que l'intimidation et les bagarres. »²

La plupart des personnages violents que nous avons croisés jusqu'à présent répondent à ces caractéristiques, mais le phénomène des groupes est encore plus marquant surtout dans *La Vie de Jésus* de Bruno Dumont.

¹ J-C BRISSEAU, A. DE BEACQUE, *L'Ange exterminateur*, op. cit., p.99.

² S. HARDIMAN, *Les Jeunes et l'exclusion dans les quartiers défavorisés : s'attaquer aux racines de la violence*, Strasbourg, Council of Europe Publishing – 2004, p.32.

Le pouvoir du groupe

Le sociologue François Dubet met bien en avant le fait que les bandes fascinent le public, il cultive un certain goût de la violence. Brisseau et Dumont prennent bien soin de rendre les bandes inacceptables, insupportables.

« Les bandes impressionnent le public et passionnent les médias. Elles sont spectaculaires, agressives, elles ont des looks des styles, elles ont de la "classe". Les bandes associent de l'inconnu à du connu : un connu imaginaire, celui du cinéma américain, de la jeunesse des années soixante et des débuts du rock'n'roll. Dans les faits telles qu'elles se manifestent en France, les bandes sont toujours très inférieures à leur mythe. »¹

Les bandes de délinquants, dans les films de Brisseau, se rapprochent du gang. Les figures féminines sont très importantes dans les bandes, elles demandent de la violence et en échange elles offrent du sexe.

« Si le phénomène des gangs était, jusqu'à récemment, une affaire d'hommes, une des nouvelles tendances des années quatre-vingt-dix est l'apparition de gangs de filles [...] Les gangs de filles adoptent la même culture de violence que les garçons. Deux signes distinctifs se manifestent pourtant chez elles. D'abord, un affranchissement complet à l'égard des familles. Par ailleurs, une détresse psychologique et un degré d'estime de soi encore plus bas que celui des garçons. »²

Là on quitte, il est vrai les statistiques qui annonçaient que la délinquance était essentiellement masculine, les œuvres de Brisseau sont issues d'une réalité mais ne sont pas représentative de la vie du gang en général. La violence est aussi féminine, Brisseau accepte et défend ce fait. (*Figures 91 et 92*)

Dans les œuvres de Dumont la bande pousse au crime mais elle est constituée de manière informelle moins codifiée que chez Brisseau. Les héros de *La Vie de Jésus* vivent en groupe, ne se quittent jamais. Leurs ballades à mobylettes sur les routes du Nord de la France font d'eux une force destructrice en puissance. Ce qui définit la bande c'est avant tout la structure du groupe.

« Si chaque groupe plus ou moins stable, formé de copains est une bande, alors il n'y a que des bandes. Si l'équipée d'un samedi soir déplaçant quelques dizaines de jeunes d'un quartier vers une boîte de nuit ou un stade est une bande, il en existe beaucoup. Si toute délinquance ou toute agression commise en groupes sont une activité de bande, l'essentiel de la délinquance juvénile en relève. Mais si l'on définit la bande comme un groupe stable, relativement organisé, avec des leaders, un patronyme, une affirmation de soi, une opposition déclarée à d'autres groupes, alors il existe

¹ F. DUBET, D. LAPEYRONNIE, *Les Quartiers d'exil*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p.183.

² C. SAMET, *Violence et délinquance des jeunes*, Paris, Les études de la documentation française, 2001, p.61.

certainement des bandes de jeunes en France, mais elles sont beaucoup moins nombreuses qu'on ne le croit souvent. »¹

La définition de la bande de voyous du point de vue sociologique est assez rigoureuse, elle s'applique aux groupes de voyous vus dans les œuvres de Jean-Claude Brisseau, pour Bruno Dumont la bande est en cours de formation et c'est Freddy qui en devient progressivement le leader dans *La Vie de Jésus*. Freddy n'est pas qu'un adolescent violent, il a une vie de famille, des amis, une petite amie et des crises d'épilepsies. Pourtant il va commettre un crime raciste et le rôle du groupe dans ce meurtre sera d'une grande importance.

« Voilà, les choses ne sont pas simples : on peut avoir une maman qui compatit au sort des petits Africains, on peut pleurer à la vue d'un copain qui agonise du sida et puis, quelques plans plus loin, quelques jours plus tard, être saisi par la haine. L'enjeu de *La Vie de Jésus* est là, pas loin de *La Promesse* des Dardenne : filmer l'ennemi en lui donnant une chance, regarder le salaud comme un être humain fait d'un écheveau compliqué d'ambiguïtés plutôt que comme un monstre taillé en bloc. Évoquer en cinéaste avec des plans, pas en sociologue avec des chiffres la somme de données complexes (personnelles, familiales, sociales, etc.) qui peuvent aboutir à un acte violent. S'approcher de la banalité du mal pour la connaître, éventuellement la comprendre, jamais pour l'excuser. »²

La bande apparaît pour la première fois dans une chambre d'hôpital, le casque de mobylette à la main. Ils ne forment qu'un seul corps. (*Figure 94*) Les garçons font tous partie d'une fanfare ce qui renforce l'idée d'unité. Le premier acte de violence déclenché par la bande est tristement ordinaire. Après le défilé de la fanfare, Freddy et ses amis ainsi que sa petite amie sont assis à la table de bar de la ville. A la table d'à côté, une famille maghrébine est en train de se disputer. D'abord les jeunes s'agacent, ils se retournent, afin de signaler leur mécontentement. L'un d'entre eux imite la conversation en arabe d'un ton moqueur, les rires sont de plus en plus bruyants et insultants. Puis ce sont les insultes « Nique ta mère sale bougnoule », le père tiens le poing de son fils qui se supporte pas cette humiliation. Freddy dans un éclat de rire continue à les insulter, il quitte le bar tandis qu'un membre de la fanfare joue la Marseillaise à la trompette. La violence ordinaire croît avec l'effet d'entraînement de la bande. D'autres actes toujours plus cruels vont s'enchaîner tout au long de *La Vie de Jésus*. Le dernier, le plus atroce, sera le meurtre de Kader, qui a séduit la petite amie de Freddy. Les mobylettes se rassemblent en meute, puis les adolescents montent tous dans la même voiture. Kader est intercepté et roué de coups. Les quatre garçons attrapent le corps de Kader dans un

¹ F. DUBET, D. LAPEYRONNIE, *op cit*, p.184.

² S. KAGANSKI, « La vie de Jésus », Critique publiée dans le N° 107 des *Inrockuptibles*, 1^{er} janvier 1997.

seul mouvement et l'attachent à l'arrière de la voiture. Le crime est collectif mais c'est la vengeance de Freddy qui est en cours. (*Figures 95 et 96*) La violence apporte un plaisir immédiat avant la que la culpabilité prenne le dessus. Jean-Roger et Freddy dans les séquences finales vont prendre conscience de leur crime. Jean-Roger choisira le chemin de la rédemption, Freddy celui de la fuite loin de la civilisation. La pulsion de violence et l'effet entraînant du groupe mènent à des épisodes terribles.

L'abandon, l'ennui, la vie de groupe donnent envie d'outrepasser la loi, les règles n'ont pas d'importance. Le petit garçon qui a sévit dans *Les 400 Coups* est devenu un jeune homme cruel et sans pitié surtout dans les films de Bruno Dumont et de Jean-Claude Brisseau. On ne cherche pas à expliquer ces actes avec des statistiques et des chiffres, ni avec la psychologie, les corps prennent le contrôle du cadre. Des corps rongés par leurs pulsions, qui se détruisent peu à peu, la pente dangereuse de la violence mène les personnages au point de non retour. La télévision se contente de montrer des images d'émeutes, des locaux détruits et des magasins pillés mais elle ne s'intéresse pas à ce qui a déclenché cette rage. Il est vrai que comme le constate Jean-Claude Brisseau, une nouvelle forme de délinquance plus ancrée dans le crime a pris le dessus dans les rues. Les meurtres et les viols se font plus nombreux et l'image du « sale gamin » se durcit pour faire de lui un criminel sans pitié. Mais le pire comme le montre les exemples de Jean-Roger et de Freddy c'est que ce sont encore des enfants au fond d'eux et la force de leurs crimes détruit leur vie avant qu'elle ait commencée. La violence chez les jeunes est un phénomène compliqué qu'il n'est pas aisé d'expliquer, ni de comprendre. La petite délinquance se construit dans la nécessité, le manque d'un certain niveau matériel que la légalité ne permet pas d'obtenir. Dans ce contexte la violence prend parfois le dessus, la délinquance n'est plus une étape, mais s'installe dans le crime et devient un moyen de subsistance et une façon de laisser libre court à la colère.

Le délinquant est souvent regardé avec tendresse, mais l'enfant devient parfois un être d'une cruauté sans nom quand il vit en bande. Il reste un garçon adorable avec sa famille comme Freddy dans *La Vie de Jésus*. Un mauvais choix le mène au pire. Rien n'est simple quand il s'agit de dépasser les règles imposées par la société. Pourtant le souffle de liberté qui balaye le destin de nos personnages est altéré par la souffrance. Incompris, rejetés, les délinquants sont le produit d'institutions inadaptées ou juste insuffisantes pour éponger les souffrances d'une jeunesse en voie de destruction. Sont-elles coupables ? , les sociologues et les réalisateurs

I.3.2. Le système éducatif ou la stratégie de l'échec

L'école forge notre avenir, elle donne aux enfants les armes pour réussir leur vie. En tout cas dans l'idéal républicain. « Passe ton bac d'abord ! », disent souvent les parents à leur progéniture. L'école répond-t-elle à ce fantasme d'élévation sociale que l'on projette en elle ? Peut-on vraiment s'en sortir avec l'éducation. L'école est un des premiers vecteurs du mal-être des jeunes. Plusieurs études la lie à la délinquance. Benjamin Moignard dans son étude de la délinquance la considère comme un facteur aggravant.

« En France, le collège peut-être un facteur aggravant de l'entrée dans les processus délinquants que ce soit en alimentant la construction des attitudes d'opposition à l'école par le biais de la mise en place d'une logique répressive, en réduisant considérablement les perspectives d'insertion sociale et d'accès aux savoirs scolaires d'un certain nombre d'adolescents, ou en fabricant les regroupements en bandes. »¹

En effet le système scolaire peine à comprendre ses élèves et les abandonne. Quelles solutions propose-t-il pour maîtriser la violence qui sévit entre ses murs ? L'école apparaît comme un univers absurde et destructeur chez Brisseau (*De Bruit et de fureur*) et Pialat (*A Nos Amours/ Passe ton bac d'abord*). Les sociologues interrogent l'école, fabrique-t-elle de la délinquance.

« Que peut-on attendre de l'école ? Dans une société qui est en passe de faire de la ségrégation un mode de gestion sociale qui ne se dit pas mais qui se vit pourtant, comment l'école est en mesure d'assurer « son » rôle aujourd'hui ? [...] La fonction première de l'école, à savoir la transmission d'un « savoir scolaire » doit-elle être aujourd'hui remise en cause ? »²

En premier lieu l'école est la structure la plus représentée à l'écran. Deux des cinéastes de notre corpus ont été professeur avant de pencher pour le cinéma. Jean-Claude Brisseau en a fait le décor de deux de ses films *De Bruit et de fureur* et de *Noce Blanche*. La vie entre les murs de la salle de classe est oppressante et difficile autant pour les enseignants que leurs élèves. Il est frappant de voir comment chacun met en scène l'espace de savoir et de transmission. Certains y croient, d'autres récusent le système éducatif et mettent en avant son absurdité. Pour qui est construit le système d'enseignement est-il adapté aux plus isolés socialement et économiquement ?

La sociologie sera un excellent support de réflexion pour aborder la représentation de cette étrange institution au cinéma. L'école est traitée avec beaucoup de réalisme par Jean-Claude Brisseau et Maurice Pialat, même si elle n'est pas le principal décor du film *De*

¹ B. MOIGNARD, *L'Ecole et la rue : fabriques de délinquance*, Paris, Le Monde, PUF, 2008, p.191.

² *Ibid.*, p.132.

Bruit et de fureur, elle joue un rôle essentiel dans la dramaturgie de l'œuvre. L'école est au cœur de l'intrigue car c'est « entre les murs » de l'institution que se joue le destin des personnages. Si le système les accepte, ils auront une chance d'échapper à leur condition, de quitter la maison familiale avec un avenir possible. Pourtant, le constat est assez catastrophique du côté des réalisateurs qui ont la main lourde quand il s'agit de décrire les dysfonctionnements du système. Brisseau a été professeur pendant vingt-cinq ans, il sait de quoi il retourne, Pialat, lui, a travaillé sur la jeunesse de Lens et ses difficultés. Nous verrons comment l'institution rejette les plus inadaptés, ceux qui ne correspondent pas à la norme demandée par l'institution, pour qui est faite l'école, nous reviendrons sur les théories de Pierre Bourdieu sur la violence symbolique et les écrits de François Dubet spécialiste du système scolaire français. Brisseau rêve d'une école hors les murs pour former des esprits sensibles et ouverts sur le monde. Une éducation alternative où la transmission passe par le trouble.

Élèves et professeurs, la rencontre impossible

De Bruit et de fureur s'ancre dans un environnement populaire qui propose une école souvent publique avec des moyens réduits. La réalité de la rue et de la vie familiale peuvent-elles rivaliser avec l'institution. Dans son ouvrage *La Reproduction, éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Pierre Bourdieu travers les écrits de Durkheim énonce la thèse d'un système d'éducation basé sur la répétition des mêmes méthodes pédagogiques à travers les âges.

« On dit que le jeune maître se règlera sur les souvenirs de sa vie de lycée et de sa vie d'étudiant ? Ne voit-on pas c'est décréter la perpétuité de la routine. Car alors le professeur de demain ne pourra que répéter les gestes de son professeur d'hier, et comme celui-ci ne faisait lui-même qu'imiter son propre maître, on ne voit pas comment, dans cette usine ininterrompue de modèles qui se reproduisent les uns les autres, pourra jamais s'introduire quelques nouveautés. »¹

Dans *De Bruit et de fureur*, la relation professeur/élève passe par la violence plus que par l'indifférence. L'école laisse les jeunes sans métiers et sans diplômes. La classe de *De Bruit et de fureur* est plus expérimentale, c'est une classe de cinquième destinée aux élèves en difficulté. Une jeune femme assure l'ensemble des cours. L'arrivée du petit Bruno dans l'enceinte de la classe parmi des enfants de tous âges de onze ans à seize ou dix-sept ans

¹ E. DURKHEIM, *Education et sociologie*, Paris, PUF, [1911]. 2013.

révèle des tables disposées face à face afin de former plusieurs carrés. L'estrade est peu utilisée par la jeune professeure qui préfère rester au plus près des enfants, s'asseoir à côté d'eux, sans se plier à la frontalité du système de transmission. Il y a deux types d'élèves, ceux qui sont là par obligation et qui attendent avec impatience leurs seize ans pour quitter l'école et ceux qui ont envie d'y arriver. Ces derniers sont assez minoritaires. « L'école aussi rejette, la grande majorité des jeunes a raté ses études et se trouve à partir à seize ans dépourvu de diplômes et de qualification, après avoir parcouru les filières d'éducation spécialisées et marginales des collèges. »¹ Le constat de François Dubet va dans le sens des jeunes. Les rapports entre l'enseignante et ses élèves passe par la force. Le personnage de Jean-Roger défie à plusieurs reprises son autorité. La jeune femme a affaire à des rebelles dont certains sont délinquants à plein temps. Elle ne se méfie pas assez d'eux, on la sent débutante même si elle ose s'affirmer. Elle fait plusieurs erreurs en portant des tenues très féminines et en laissant ses affaires en vue sur son bureau. Jean-Roger tentera de voler de l'argent dans son manteau. Elle tente de baser sa relation avec les élèves sur la confiance mais elle reste impuissante face à la fougue de ses élèves. (Figure 97) A plusieurs reprises elle perd le contrôle et laisse la classe prendre le dessus. Son autorité est mise à mal.

Une séquence en particulier révèle ce glissement vers le chaos. Le cours débute par un plan américain sur la professeure (Fabienne Babe) qui termine d'écrire dans le cahier de liaison. Elle paraît seule dans la salle de classe, le regard perdu. Son déplacement suivi par un panoramique révèle le reste de la classe, le cours peu commencer. Elle invite les élèves à ouvrir leur livre et à en lire quelques pages. Certains l'ont oublié, ils devront suivre avec leur voisin. Rien de grave. Un autre plan, au fond de la classe révèle la présence de Jean Roger et de Bruno qui font semblant de dormir. Mais l'intervention de l'enseignante va vite tourner au désordre. Jean Roger ne veut pas travailler, elle le somme de s'y mettre, il répond par la violence. Il se lève, brutalement et s'impose physiquement face à la frêle jeune femme. Du haut de ses seize ans il a sûrement plus de force qu'elle. L'institution est attaquée à travers sa représentante qui n'a pas les épaules, ni la force physique pour contenir l'adolescent. Si son pouvoir symbolique, son autorité n'est plus respecté elle n'a aucune chance. « Je travaille si je veux, c'est pas une salope de prof qui me commandera. » Jean-Roger sait que sa réputation de mauvais garçon lui vaut un certain respect de la part de ses camarades, il en profite pour se mettre en valeur. Sa réponse sera accueillie par une violente claque qui remet Jean-Roger à sa place. Mais il réplique par un « T'as pas le droit salope, j'vais te tuer salope ! »

¹ F. DUBET, *La Galère, jeunes en survie*, Paris, Points actuels, Fayard, 1987, p.75.

L'affrontement est décisif, elle y joue sa crédibilité, lui cherche à se faire admirer des autres, d'ailleurs le regard des autres élèves est aussi mis en scène dans la séquence. Autour des tables, ils forment un public qui commente et acclame chaque épisode. La professeure tente un retour au calme « *Calme toi va t'asseoir* » et s'enfuit doucement vers la fenêtre tournant ainsi le dos à Jean-Roger. Ce dernier en profite pour lui la main aux fesses. Sa première réaction est de vérifier l'impact de ce geste sur la classe, tout le monde rit et s'exclame, elle a perdu le contrôle, le groupe se moque d'elle. L'enseignante est réduite à la condition de jeune femme, elle perd son pouvoir et son autorité face au groupe. (Figure 98) Elle ne compte plus, d'ailleurs Jean-Roger l'a compris, il la bouscule et la classe lance toute une série de projectiles sur elle. Emporté par la fièvre collective, Jean-Roger ouvre la fenêtre et se donne en spectacle devant tout le collège qui sort admirer la révolte de l'adolescent depuis la cours de récréation. Dans une moindre mesure la scène de chaos dans la salle de classe sera reproduite dans *Les Savates du bon Dieu* lorsque Fred et Sandrine se cachent dans l'école pour échapper à la police. (Figure 99)

Cet épisode montre bien la fragilité du rapport professeur/élève. L'équilibre mis en place par l'enseignante tient à peu de choses. Elle manque de moyens pour lutter contre les accès de violence de ses élèves. Son autorité est basée sur la croyance du groupe en sa stature de représentante de l'institution. Si elle perd ce statut, elle ne compte plus à leurs yeux. Si les élèves ne croient plus en l'institution ils peuvent s'attaquer à elle. Dans *De Bruit et de fureur*, le seul professeur que l'on voit c'est cette jeune femme un peu fragile mais qui croit en son travail. Les autres représentants de l'institution sont des administratifs qui ont une approche plus froide. La relation qu'elle développe avec le petit Bruno va aussi gêner ses supérieurs. Ce qu'on attend d'elle c'est qu'elle maintienne le calme. La réussite scolaire des enfants passe après.

Passe ton bac d'abord ne représente l'institution que trois malheureuses séquences. Son invisibilité montre son désengagement vis-à-vis de la jeunesse. Dans la première séquence de *Passe ton bac d'abord* de Maurice Pialat révèle la non communication entre élèves et professeur. Le générique défile, en arrière-plan défilent des tables de classe gribouillées et marquées de divers dessins et signatures. En off la classe attend le professeur « *Bonjour monsieur* » Le professeur entame son discours hors champ pendant que le générique défile.

« Asseyez-vous, asseyez-vous. Le problème avec la philosophie c'est que vous arrivez tous avec une idée en tête là-dessus et c'est ça qui me tracasse et qui m'ennuie. Comme beaucoup de choses

comme la littérature, vous arrivez avec des idées, on vous a inculqué des idées toutes faites et je crois que le premier travail en philo justement et surtout ce serait d'essayer de désapprendre, d'oublier tout ce qu'on a pu vous dire sur la philosophie c'est déjà le moyen de commencer à en faire. Y a autre chose que j'aimerais vous dire c'est que particulièrement en philo, si y a pas une demande de votre part, si y a pas un désir qui se passe entre vous, la philo, et moi à un niveau individuel, à chacun, à chacune, il ne se passera rien. Ca je ne peux pas l'avoir à votre place ce désir-là. »

Avant même que les étudiants aient l'occasion d'ouvrir la bouche, le professeur codifie leurs désirs et leurs futurs regrets. Le discours du professeur évoque une rencontre entre lui et sa classe, mais cette rencontre reste théorique. Il demande aux élèves de faire le premier pas d'aller vers la philosophie sinon elle ne viendra pas à eux. La critique de Pialat s'oriente sur le professeur qui, avant même de débiter ses cours propose un discours sur eux. Le premier rapport avec le système scolaire se fait à travers la voix du professeur. La première apparition dans le champ du professeur de philosophie aura lieu dans un café de la ville en dehors du lycée. (*Figure 101*) Seule la dernière séquence l'insère dans l'espace de la salle de classe.

Le concept de répétition développé par Bourdieu est mis en image par Pialat. En effet, la dernière séquence du film a lieu à la rentrée suivante. Le professeur de philosophie est toujours là, devant une nouvelle classe où l'une des héroïnes est redoublante. Le professeur fait son discours. Le texte qu'il récite est exactement le même, il répète chaque année les mêmes phrases, ce qui signifie qu'il ne fait pas évoluer son enseignement, il applique une méthode qui a fait ses preuves ou en tout cas qui le satisfait. Le professeur fait exactement l'inverse de ce qu'il dit, il n'offre aucune interaction avec la classe comme s'il n'attendait plus rien de ses élèves avant de les connaître. (*Figure 100*) Son invitation à la philosophie est-elle fictive ? « Le professeur peut appeler la participation ou l'objection des étudiants sans jamais risquer qu'elles s'instaurent réellement les interrogations à l'auditoire ne sont souvent que des interrogations oratoires ; destinées avant tout à exprimer la part que les fidèles prennent à l'office, les réponses ne sont le plus souvent que des réponses. »¹ Bourdieu a théorisé ce type de comportement qui est assez courant dans le monde de l'enseignement.

Pialat va très vite déstructurer ce dispositif en faisant sortir le professeur de l'enceinte du lycée. Les personnages, essentiellement des lycéens, vont à plusieurs reprises croiser leur professeur de philosophie dans le cadre de sa vie privée. Élisabeth, l'une de ces jeunes filles, va construire une relation particulière avec ce dernier. Le professeur est un peu ridicule avec ses rouleaux de papier toilette au supermarché, il demande à Elisabeth d'un air

¹ P. BOURDIEU, J.-C. PASSERON, *La Répétition, éléments pour une théorie du système d'enseignements*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970, p.135.

léger pourquoi elle ne vient plus au lycée. (*Figure 102*) Il l'encourage à redoubler puis lui offre un bonbon. Au café, il lui pose des questions indiscretes. « Il vous baise au moins ? » Elisabeth chahute le professeur, elle s'attaque à l'institution « Vous n'avez pas une tête à lire Libé. » Finalement le professeur de philosophie arrive à s'occuper d'une élève mais il peine à intéresser son groupe, en plus Elisabeth a quitté le lycée, rien n'est gagné. Dans *Passé ton bac d'abord*, le titre, devenu une phrase populaire montre bien le non-sens des aspirations parentales dans un Nord de la France rongé par le chômage et l'ennui. Pialat semble penser qu'il y a plus à apprendre de la vie à l'extérieur qu'entre les quatre murs d'une salle de classe. L'école se situe hors champ la majeure partie du temps.

Pourtant quand il tente de la représenter il reste dans des codes assez familiers au spectateur. Dans le cadre du cours de sport qui compose la première séquence après le générique la relation professeur/élève pourrait être qualifiée de classique. Le professeur parle et les élèves écoutent. La mise en scène de l'espace pédagogique se fait en champ/contrechamp. Le professeur se trouve face aux élèves, la frontière est tracée de façon assez claire, la rencontre entre les deux mondes est assez difficile voire impossible. Le professeur de sport pose des questions auquel personne ne répond mais la professeure ne s'offusque pas et laisse un silence poli avant d'enchaîner sur le reste du cours et de lancer la partie de hand-ball. Le dialogue reste fictif, les questions sont rhétoriques mais cette mise en scène renforce l'institution, Pierre Bourdieu le certifie.

« Ainsi l'illusion d'être compris et l'illusion de comprendre peuvent se renforcer mutuellement en se servant réciproquement d'alibi parce qu'elles ont leur fondement dans l'institution. Tous les conditionnements de l'apprentissage antérieur et toutes les conditions sociales de la relation de communication pédagogique font que les étudiants sont objectivement voués à entrer dans le jeu de la communication fictive. »¹

Ainsi Maurice Pialat dépeint une école assez classique qui ne semble s'adresser à personne. Les lycéens sont pressés de le quitter, elle ne leur apporte rien de particulier. Si les jeunes de *Passé ton bac d'abord* vont au lycée c'est avant tout pour faire plaisir à leurs parents. Le lycée est inadapté aux classes populaires, personne ne semble s'y épanouir ni les élèves, ni les professeurs.

Le cas particulier de *Noce Blanche* fait du lycée un espace de désir à travers la relation passionnelle qui lie une élève et son professeur. Mathilde Tessier (Vanessa Paradis)

¹ P. BOURDIEU, J-C. PASSERON, *op. cit.*, p.139.

commence par arriver en retard en cours de philosophie. Son professeur qui la voit que trop rarement dans sa classe l'exclut avec fermeté après l'avoir interrogée sur les raisons de son retard devant tous les autres élèves. «*Vous arrivez en retard, vous ne daignez pas vous excuser, la seule chose que vous trouvez à dire c'est de ne pas vous appeler par votre nom de famille. Et à vous l'inconscient ça dit quoi ?* » Quand, quelques heures plus tard il la trouve inconsciente sur un banc devant le lycée, il commence à s'intéresser à elle. Il ramène Mathilde chez elle. A peine sorti du lycée, François est plus doux avec Mathilde, il perd son masque de professeur rigide et laisse apparaître sa sensibilité d'homme. Impressionné par la personnalité extraordinaire de cette jeune fille, il décide de tout faire pour sa réussite et la défend face à ses collègues. Il lui donne des cours particuliers, cherche à développer ses talents exceptionnels et prend du temps pour la comprendre. (Figure 103) En classe, la bienveillance du professeur est semblable à celle de la jeune enseignante auprès de Bruno dans *De Bruit et de fureur* bien qu'ici le désir et l'amour entrent en compte. Le gros plan sur la main de François tendrement caressée par celle de Mathilde pendant un devoir souligne cette complicité amoureuse. (Figure 104) De cette relation particulière professeur/élève naîtra une passion dévorante dont l'issue tragique fait de l'institution scolaire une structure inflexible où le bonheur est impossible même dans la transgression. (Figure 105)

La violence symbolique

La violence en milieu scolaire est un sujet qui a passionné les sociologues dès les années 1990. Mais il paraît essentiel de s'intéresser de plus près à la violence de l'institution sur les élèves, ce que Bourdieu appelle la violence symbolique.

« On comprend que le terme de violence symbolique qui dit expressément la rupture avec toutes les représentations spontanées et les conceptions spontanées de l'action pédagogique comme action non violente, se voit imposé pour signifier l'unité théorique de toutes les actions caractérisées par le double arbitraire de l'imposition symbolique, en même temps que l'appartenance de cette théorie générale des actions de violence symbolique (qu'elles soient exercées par le guérisseur, le sorcier, le prêtre, le prophète, le propagandiste, le professeur, le psychiatre ou le psychanalyste) à une théorie générale de la violence et de la violence légitime, appartenance dont témoignent directement la substituabilité des différentes formes de violence sociale et indirectement l'homologie entre le monopole scolaire de la violence symbolique légitime et le monopole étatique de l'exercice légitime de la violence physique. »¹

Son analyse porte sur la façon dont le système scolaire transmet plus facilement aux classes dominantes qu'aux classes dominées. La culture légitime est celle de la classe la plus

¹ P. BOURDIEU, J.-C. PASSERON, *op. cit.*, p11.

cultivée, qui a le plus de moyens culturels et financiers pour réussir. Ce que Bourdieu appelle le capital culturel. En effet, pour réussir un enfant des classes populaires (les personnages de *De Bruit et de fureur* et de *Passe ton bac d'abord* que nous étudions ici le sont tous) ont subi une sélection plus rigoureuse que les autres car il ont du acquérir ce qu'ils n'ont pas appris le savoir implicite que tout enfant des classes dominantes maîtrise très bien.

« Ayant dû réussir une entreprise d'acculturation pour satisfaire au minimum incompressible d'exigences scolaires en matière de langage, les étudiants des classes populaires et moyennes qui accèdent à l'enseignement supérieur ont nécessairement subi une plus forte sélection et selon le critère même de la compétence linguistique les correcteurs étant le plus souvent contraints, à l'agrégation comme au baccalauréat de rabattre de leurs exigences en matière de savoirs et de savoir-faire pour mieux s'en tenir aux exigences de forme. »¹

La façon dont on se présente et dont on s'exprime est ce qu'il y a de plus important dans le système de réussite scolaire. On comprend vite que les héros de *De Bruit et de fureur* ont peu de moyens d'arriver en haut de l'échelle sociale par l'école.

L'enseignante tente de donner sa chance à Bruno qui semble avoir des capacités. Pour cela, les cours qu'elle donne se suffisent pas elle prend du temps le soir pour l'aider à approfondir ses connaissances. Elle fait un écart par rapport à sa fonction officielle et lie une relation quasi maternelle avec l'enfant. Cette relation sort Bruno de son statut d'élève des classes populaires, ce temps passé à la professeure lui donne plus de chance d'y arriver en augmentant son capital culturel. Bruno ne fait pas qu'acquérir un savoir il apprend à mieux s'exprimer, à faire preuve de délicatesse et à formuler mieux ses sentiments. Il pourra ainsi espérer échapper à sa condition sociale en travaillant dur et encore rien n'est sûr. François Dubet soutient le raisonnement de Bourdieu en expliquant les inégalités entre les élèves.

« Les jeunes issus de strates sociales moins favorisées doivent combler un écart beaucoup plus important entre ce qu'ils apprennent à la maison et ce qu'ils apprennent à l'école que ceux issus de milieux économiquement privilégiés. Ces élèves sont moins familiarisés avec les pensées et les raisonnements plus abstraits, les règles de comportements informelles, l'usage de la langue. Ces élèves moins acceptés par les enseignants, éprouveront plus de difficultés à développer une relation personnelle avec eux. »²

Le cas de Bruno étonne. Alors pourquoi est-il protégé par sa professeure, pourquoi prend-t-elle du temps pour lui ? Cette relation privilégiée, dénoncée par Jean-Roger va être condamnée par le système scolaire, elle sera considérée comme déplacée voire obscène. Une enseignante qui utilise son temps libre pour former un enfant cela dérange.

¹ P. BOURDIEU, J.-C. PASSERON, *op. cit.*, p.91.

² F. DUBET, N. VETTENBURG, *Violence à l'école: sensibilisation, prévention, répression : symposium Bruxelles (Belgique) 26-28 décembre 1998*, p.40.

Pour les classes populaires l'école se résume à apprendre l'essentiel aux élèves, lire, écrire et compter, et de les maintenir au calme dans une classe jusqu'à leur seize ans puis les laisser aller travailler ou vivre leurs vie. L'objectif n'est pas le même que pour les classes dominantes qui recherchent la réussite sociale et l'accès à des postes de pouvoir. Dans *De Bruit et de Fureur* il y a peu de différences, le traitement de Jean-Roger montre bien qu'il n'existe aucune solution dans l'institution scolaire pour l'aider à se sortir de son attitude violente. Après sa révolte sur les toits de l'école son cas est discuté par le personnel dirigeant du collège. Dans une salle, le proviseur, son assistant et l'enseignante se retrouvent pour discuter de son cas, il n'est pas convié à la réunion mais va l'épier par la fenêtre. Son point de vue sera le nôtre durant toute la séquence. Le choix de regarder la scène depuis l'extérieur, en voyeur conforte l'idée que Jean-Claude Brisseau en tant qu'ancien professeur montre le revers de l'institution. Au fond que se passe t-il vraiment dans les collèges où la violence est régulière ? Pas d'affolement, ni d'inquiétude, une certaine banalisation même.

« Écoutez monsieur le principal, moi j'en ai assez de Jean Roger Roffi, réunissez le conseil de discipline j'exige que vous le mettiez à la porte.
-L'école est obligatoire jusqu'à seize ans.
-Alors on m'oblige à le garder.
-Mademoiselle ce n'est pas moi qui fais les lois. »

[...] *L'assistante sociale arrive en retard et prend la parole.*

-Alors qu'est-ce que vous proposez ?
-Deux jours de mise à la porte d'abord.
-Mais il va en profiter pour s'intégrer aux bandes qui infestent le coin, vous le savez.
-Je suis désolé mademoiselle ce n'est plus mon problème mais celui de la police.
-Que voulez-vous qu'ils fassent ?
-Alors il faut que je le garde ? Sans pouvoir le punir.», conclut l'enseignante.

Au fond le problème de la violence dans le cadre de l'école n'offre aucune solution. Jean Roger est trop jeune pour la justice et si l'école l'exclut il tombe dans les filets des bandes. L'école ne possède aucun moyen pour gérer cette violence. Que Jean-Roger soit arrêté par la police indiffère totalement le proviseur qui souhaite à tout prix se débarrasser de lui. Pour les plus modestes l'échec sera définitif. Cette séquence ne remet pas seulement en cause les professeurs, ceux qui sont le plus remis en question ce sont les administratifs comme le proviseur qui souhaite garder de bonnes statistiques. Le bien-être de l'adolescent n'est jamais évoqué, on ne s'interroge pas au sujet de son attitude. Le bilan de cette réunion révèle qu'aucune solution ne peut contraindre Jean-Roger à changer de comportement. Le fait que Jean-Roger espionne le proviseur et entende ce verdict lui donne un plus grand pouvoir. Il

peut ainsi continuer à agir comme bon lui semble l'institution n'a aucun pouvoir sur lui. L'école a du mal à répondre à son rôle de structure d'intégration sociale et de machine à réussir. Elle offre rarement l'élévation sociale et exclu beaucoup de ses élèves.

« L'école de la république n'était pas uniquement celle des apprentissages élémentaires, la plupart des jeunes français savaient lire, écrire et compter avant les lois laïques. Elle n'était pas pour autant l'école de la mobilité sociale, celle qui devait corriger les injustices ; tout au plus devait-elle pousser les enfants du peuple exceptionnellement doués et méritants. »¹

Les injustices provoquées par l'école sont fort bien décrites dans *De Bruit et de fureur*. Brisseau dénonce les faiblesses et la violence du système mais propose dans presque tous ses films la même alternative, faire son apprentissage hors les murs de l'école, en pleine nature.

L'école hors les murs, un cercle vertueux ?

Le savoir, la connaissance reste un moyen de se sauver de la délinquance et de la violence. Il reste difficile de trouver un pédagogue dans l'espace de l'école avec qui nouer une relation solide. Le cas de Bruno et de sa professeure montre que ce genre de relation est impossible dans l'enceinte de l'école même si elle fonctionne très bien. Brisseau propose une alternative à la salle de classe mais pas à la transmission du savoir auquel il croit plus que tout. L'école est le temple du savoir mais elle ne semble pas offrir les mêmes portes d'accès selon la sphère sociale d'où l'on vient. A plusieurs reprises Brisseau va proposer des exemples de transmission réussis à travers l'expérience individuelle ainsi dans *Un Jeu brutal*, le rôle de l'institutrice est essentiel, elle aide Isabelle jeune fille infirme à accepter son corps et son handicap. (Figure 107) L'école de Brisseau passe par le vécu, l'expérience avant la connaissance abstraite. « Il y a deux types de connaissances : une connaissance abstraite, qui peut-être apprise et balayée immédiatement et une connaissance profonde, on ne peut les apprendre que lorsque l'on est prêt à recevoir »² Par exemple l'institutrice d'Isabelle dans *Un Jeu brutal* lui enseigne autre chose que les matières de bases. Elle lui fait bien quelques cours de français à travers des analyses de poèmes peu orthodoxes, mais très vite elle passe aux cours pratiques qui vont mettre en jeu son corps immobile. Jean-Claude Brisseau explique la leçon de l'institutrice.

« Dans *Un Jeu brutal*, l'institutrice demande à la jeune fille de dessiner un 'saut', saut qu'elle ne pourra jamais faire puisqu'elle est infirme. Et la jeune fille répond : "Pourquoi est-ce que je ne peux

¹ F. DUBET, *Les Quartiers d'exil*, Paris, Éditions le Seuil, 1992, p.22.

² J.-C. BRISSEAU, *L'Ange exterminateur*, op. cit., p.62.

pas sauter ?” L’institutrice lui explique qu’une partie de la moelle épinière lui manque. C’est en entendant cela et en le comprenant, que l’adolescente a encaissé et du coup a pu s’ouvrir sur le monde d’une manière qui transforme sa vie. Elle comprend en profondeur et parvient à dessiner le saut »¹

Brisseau s’est sauvé de la délinquance par l’école, il tente de reproduire dans ses œuvres le cercle vertueux de l’enseignement mais pour cela il doit quitter les murs de l’institution puisqu’un tel miracle est devenu trop difficile dans le cadre de l’école. Le savoir aide à accepter le monde dans toute sa dureté et sa noirceur. Apprendre c’est parfois punir et poser des limites ce que le proviseur ne peut pas faire avec Jean-Roger dans *De Bruit et de fureur*. Dans *Les Savates du bon dieu*, Fred apprend à lire avec Sandrine, sa camarade de cavale, qui lui fait cours en plein champ. La relation qui les unit permet la transmission de connaissances. (*Figure 108*) La confiance est un point essentiel pour y parvenir.

L’école manquerait-elle d’autorité ? Bruno s’appuie sur son enseignante pour avancer (*De Bruit et de fureur*). Elle donne un cours sur la gravité en lui montrant un avion en train de décoller et lui transmet l’idée du rythme par quelques pas de danse. (*Figure 106*) Pourtant elle va devoir le laisser de côté, sommée par son supérieur d’arrêter ses cours particuliers, par cet abandon Bruno perd confiance en ses capacités. « Parfois les enfants doivent reconnaître et aller chercher chez les adultes une sorte de colonne vertébrale. C’est sur elle qu’ils s’appuieront – la lâcheté des adultes, c’est de refuser cette aide, car ce sont toujours les enfants qui paieront–. »² L’école est peut-être un peu trop fuyante face à la demande de ses élèves qu’elle ne peut pas honorer faute de moyens. Les nombreux exemples d’apprentissages réussis dans le cinéma de Jean-Claude Brisseau montrent que les formes les plus originales d’enseignements peuvent être efficaces si elles sont basées sur des relations fortes et sincères. Par ce moyen il propose des alternatives au système scolaire peut-être pour proposer des solutions aux dysfonctionnements du système ou du moins offrir un moyen aux plus démunis de s’en sortir par eux-mêmes.

La représentation de l’école chez Jean-Claude Brisseau et Maurice Pialat est assez proche de la description faite par les sociologues. Les deux représentations sont assez réalistes et laissent apparaître les mêmes symptômes et malaises que dans les écrits de Dubet et Bourdieu. Le regard des réalisateurs rencontre celui des sociologues. La relation complexe entre les élèves et leurs professeurs ainsi que les blocages administratifs qui empêchent

¹ J.-C. BRISSEAU, *L’Ange exterminateur*, op. cit., p.63.

² *Ibid.*, p.49.

certaines élèves de sortir de la spirale perverse de la violence. La délinquance s'épanouit dans l'enceinte de l'école même si elle se construit surtout en bas des barres d'immeubles de la périphérie. La violence symbolique qui s'abat sur les plus défavorisés les empêche de sortir de leur quotidien. Finalement quelles sont les perspectives pour un jeune qui veut s'en sortir ? La seule alternative que propose le cinéma est de trouver un moyen de s'instruire autrement, de passer par l'expérience pour saisir les grandes valeurs qui composent la sphère sociale. L'école révèle les disparités sociales et rend le concept d'égalité des chances difficile à appliquer. Le cinéma permet de saisir les grands dysfonctionnements d'une institution, instable et sans moyens, qui peine à remplir sa mission auprès de ses élèves. L'école ne crée pas la violence et le désespoir mais elle l'entretient en n'offrant que peu de perspectives de sortie. Néanmoins l'apprentissage apporte une certaine forme de liberté et aide à prendre conscience de la gravité de ses actes. Le cas de Jean-Roger va dans ce sens. Après un parricide, un viol et toute une série d'actes violents, il trouve enfin la voie du rachat, de la rédemption et renouant une relation avec sa jeune professeure. Dans les couloirs de sa prison il a repris l'apprentissage de la lecture et de l'écriture, des outils qui lui ont permis de prendre conscience de la gravité de ses actes. Son passage devant la justice a-t-il aidé Jean-Roger à devenir un homme nouveau ? Ici son procès restera hors champ mais d'autres œuvres du corpus proposent une représentation de la justice à l'écran. Est-ce une vision crédible du système judiciaire ? En quoi la justice permet-elle de réguler la violence entre les personnages ?

I.3.3. La loi et le désordre, critique de la justice des hommes

Le monde de la justice possède ses propres codes qui ressemblent parfois à du folklore pour celui qui est étranger à cet univers. C'est un corps insaisissable qui fonctionne de façon opaque. Les personnages qui se retrouvent face à un tribunal ou interrogés par la police ignorent tout de ce système. Il est vrai que la justice se met en scène de façon assez complexe. Chacun joue un rôle et un jeu mais ce sont surtout les accusés qui subissent les conséquences de cette étrange cérémonie. Dumont et Brisseau mettent tous deux en scène la justice à l'écran, dans *L'Humanité*, le personnage principal est un policier qui enquête sur un meurtre, le commissariat est un révélateur du mal-être des hommes et des femmes de Bailleul. Dans *De Bruit et de fureur* la justice reste hors champ. Quand les bandes s'affrontent sur les terrasses des barres d'immeubles, la police n'intervient pas, elle fuit le danger. Cette image est pour Sébastien Le Pujolic et Myriam Tsikounas un motif du scandale. « Toutes les institutions sont défailtantes. Les policiers ne pénètrent qu'une fois dans la cité et font immédiatement demi-tour quand un petit groupe lance des cocktails Molotov sur leur voiture. »¹ Brisseau attend les années 1990 pour représenter un système judiciaire au service des puissants dans *Les Savates du bon Dieu* et *L'Ange noir*. La bourgeoisie bordelaise et ses notables permettent de mieux comprendre comment le pouvoir de juger est constitutif d'un système de valeurs complexe. La confrontation entre le délinquant et l'institution de la justice est incompréhensible, comment la justice intervient-elle dans la vie des hommes ? Offre-t-elle une réponse adaptée au crime ? Ces analyses seront étoffées par la pensée de Foucault et les travaux récents de sociologie.

Comment rend-t-on la justice en France ? Comment est-elle représentée dans les films de ce corpus ? De la rencontre entre un policier et un meurtrier dans *La Vie de Jésus*, Bruno Dumont en fait une conversation sans échange de regards. Le policier tourne le dos à Freddy qui vient de commettre un crime raciste, « Il est mort cette nuit... » Freddy relève à peine la tête « T'aimes pas les arabes, t'es raciste ? On n'a pas idée de défoncer un jeune gars comme ça ? Est-ce que t'es responsable seulement ? » Freddy regarde la porte et s'enfuit. On ne saura pas tout de suite s'il sera poursuivi. (*Figures 132 à 134*) Ce policier est une ébauche de Pharaon de Winter, personnage principal de *L'Humanité*. *La Vie de*

¹ S. LE PUJOLIC et M. TSIKOUNAS « De Bruit et de fureur » in *Cinémaction* n°103 dirigé par G. CAMY 50 films qui ont fait scandale, Paris, Cerf Corlet, 2002, p.167.

Jésus se concentre sur ce qui mène au crime alors que *L'Humanité* tente de saisir l'impact qu'a un fait divers sur un groupe. Les policiers sont un peu désabusés par le système judiciaire, ils ne comprennent pas les actes de ceux qu'ils arrêtent, ils sont abasourdis. Le tribunal, la prison et les commissariats de police sont associés à l'échec. Pourtant les représentants de l'ordre n'assurent pas leurs fonctions de gaieté de cœur.

La réglementation des pulsions et des crimes

Traiter de la justice au cinéma reste un vaste sujet. Nous n'allons pas revenir sur les grands exemples qui mettent en scène le système judiciaire mais il est vrai que la justice fascine. Les procès et les enquêtes policières sont objet de dramatisation au cinéma. Ces films sont-ils réalistes ? Révèlent-ils les failles du système judiciaire français qui reste loin des caméras. L'école chez Brisseau était représentée de façon très précise, proche de son expérience de professeur. Pour la justice, il n'a pas ce vécu du moins pas à ce moment de sa filmographie. Sa vision de la justice passe davantage par les codes du cinéma. Pourtant ces séquences gardent une forte portée politique. Bruno Dumont choisit une approche sensible et modeste, celle des policiers du petit commissariat de Bailleul.

Le délinquant une fois exclu de l'école passe par les couloirs des tribunaux. Le délinquant est confronté aux institutions, sans les comprendre. Rejeté par l'école et un peu confus face à la justice il ne maîtrise pas les codes. Ils sont le pendant tragique du personnage comique classique tel Charlot, toujours en décalage avec les autres. Il traverse la route au milieu d'une course de voiture sans avoir conscience d'avoir frôlé la mort. Le délinquant gâche sa vie sans avoir conscience d'avoir détruit toute chance de réussite. La prison est-elle vraiment la solution pour les jeunes délinquants ? Quelles solutions apportent-elles à la violence ? Ces grandes questions ne sont forcément celles que nous allons traiter, ce qui importe ici, c'est que l'on reste dans le champ du cinéma. La justice à l'écran est un sujet plutôt classique au fond. Dans une conférence sur la justice au cinéma Jean Tulard souligne que le cinéma a tendance à idéaliser la justice.

« La comédie (ou la tragédie) propose plusieurs personnes : le juge, l'avocat, les membres du jury. A travers plusieurs films ce sont eux que je vous propose de découvrir ou de redécouvrir. Sera absent l'inculpé, le prévenu, le coupable, l'innocent peut-être, le condamné ou l'acquitté. Certes, c'est lui qui est au centre de la pièce, mais il ne compte pas. Il est comme la balle de tennis que se renvoient deux joueurs, le ballon dans lequel tapent les footballeurs, un prétexte. Vous l'apercevrez dans le boxe ou

dans le cabinet du juge, mais l'intérêt est ailleurs, dans l'enquête menée par le juge d'instruction, dans le réquisitoire du procureur général ou dans la plaidoirie de l'avocat. »¹

Beaucoup de films s'appuient sur le point de vue du juge, de l'avocat ou des jurés moins souvent celui de l'accusé. L'accusé est souvent mis de côté au profit des notables, dans *L'Ange noir* Sylvie Vartan, la criminelle, est au cœur de l'intrigue. De *Douze hommes en colère* (S. Lumet 1957) à *Les Inconnus dans la maison* (H. Decoin, 1942), le cinéma utilise la justice comme un espace théâtral où chacun joue un rôle, réalise une performance. Les plus grands acteurs se sont laissés tenter par un rôle de procureur ou d'avocat brillant afin de déclamer une belle plaidoirie. Le tribunal est aussi un excellent lieu pour une comédie. Ici le ton n'est pas celui là, il tend vers le tragique, l'immuable. Qui juge-t-on, sur qui enquête-t-on dans les films de Dumont et de Brisseau ? Dumont travaille sur le tragique le meurtre d'une fillette, Brisseau choisit le crime passionnel celui de Stéphane Février ancienne prostituée devenue femme de notable. Sur le ban des accusés nous retrouvons aussi Fred et Sandrine, les Bony & Clyde du Sud-Est de la France, le sang en moins. Ce ne sont pas les délinquants que nous avons étudiés plus haut qui se retrouvent au tribunal. En fait les cours de justice restent le plus souvent hors champ tout comme la prison. Comme le jugement Cécile, la fille de Stéphane Février (Sylvie Vartan) qui est raconté en voix off à la fin du film mais pas représenté à l'écran.

« Céline, mineure fut jugée à huit clos. Les juges pour enfants, les psychologues, les psychiatres la trouvèrent intelligente, équilibré. On considéra plutôt que la toute jeune fille avait été la victime de deux monstres. Pour ne pas nuire davantage à son avenir, on lui infligea une peine de prison légère avec sursis. Son père ne s'occupait plus de rien, Cécile pris la direction définitive du domaine. Madeleine avait disparu, on n'entendit plus jamais parler d'elle. Quant à Paul, rayé du barreau, il devint conseiller d'un ami personnel des Février. »

Le texte est dit par Jean-Claude Brisseau lui-même. Sa voix, grave et posée, donne un aspect solennel à ce récit. Ces quelques mots permettent déjà d'analyser le regard que porte Brisseau sur l'institution. La justice est plus clément avec les mineurs, d'autant que Cécile est une jeune fille de bonne famille, fille de magistrat. La jeune fille vient de tuer sa mère mais elle est considérée comme équilibrée par les juges. Cette phrase est-elle ironique ? « Les enfants ne sont jamais coupables. » déclare Raimu en avocat de la défense dans *Les Inconnus dans la maison* lors de sa plaidoirie. Cette conception est interrogée par Brisseau. Le personnage de Cécile est particulièrement cruel avec ses proches. A 16 ans, elle a déjà fait du

¹ J. TULARD, *La Justice au cinéma*, Conférence réalisée le 3 avril 2006, à l'Académie des sciences morales et politiques.

mal autour d'elle. L'exemple de Jean-Roger est assez caractéristique aussi. Le système judiciaire est-il vraiment adapté à la violence et à la cruauté de la jeunesse ?

La justice a créé un système spécifique pour juger les enfants et les adolescents. Cécile n'a pas été soumise au même regard que sa mère jugée pour le meurtre d'un voleur qui est en fait son amant et celui de sa fille. Histoire complexe mais qui révèle le monde judiciaire de l'intérieur. Par cette fin Brisseau interroge l'utilité de ces tribunaux pour enfants qui tentent de sauver coûte que coûte les jeunes de la prisons. Instaurés en 1912 en France, les tribunaux pour enfants cherchent à sauver l'enfant de la criminalité et propose autre chose qu'une seule punition et lui offre une chance de se racheter.

« L'institution du tribunal pour enfants est née aux États-Unis à la fin du siècle dernier. Elle a été rapidement adoptée en Europe par la Belgique, l'Angleterre, en Suisse, la Hollande, l'Espagne, l'Italie, l'Allemagne... Partout elle exprime le souci de soustraire l'enfant au droit pénal classique mais dans chaque pays elle a dû s'adapter aux structures juridiques et aux systèmes judiciaires nationaux. »¹

Le personnage de Jean-Roger va lui aussi profiter de cette structure qui lui offre la rédemption. L'image du tribunal pour enfants est protectrice. Son jugement pour parricide reste hors champ.

Même si le monde judiciaire est le plus souvent associé à la bourgeoisie et aux notables, c'est un lieu de rencontre entre différents milieux sociaux. Une image de honte persiste en lien avec le monde de la justice, considéré comme sale, poisseux. L'aspect sombre et clos des tribunaux au cinéma va dans le sens de impureté, de cette concentration de pulsions et de violence dans les murs du palais. Dès 1971, Michel Foucault travaille sur les conditions de détention en France à travers *le Groupe d'Information sur les Prisons (G.I.P.)*, son ouvrage *Surveiller et Punir* étudie la naissance des prisons dans le système français. Réfléchir sur les prisons oblige forcément à questionner la justice et les tribunaux. Qui envoie-t-on en prison ? Pourquoi ? L'histoire des châtiments et de la prison proposée par Michel Foucault se construit autour de cette notion de honte associée aux hommes de lois qui retirent peu de fierté de ce rôle somme toute un peu ingrat. La fin des exécutions publiques en plein cœur des villes au début du XIXe siècle montre la prise de conscience de cette honte.

« Désormais, le scandale et la lumière vont se partager autrement, c'est la condamnation elle-même qui est censée marquer le délinquant du signe négatif et univoque : publicité donc des débats et de la sentence ; quant à l'exécution, elle est comme une honte supplémentaire que la justice a honte à imposer au condamné, elle s'en tient donc à distance, tendant toujours à la confier à d'autres, et sous le sceau du secret. Il est laid d'être punissable mais peu glorieux de punir. »²

¹ J. CHAZAL, *L'enfance délinquante*, Paris, PUF, 1953, p.52.

² M. FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Paris, Tel Gallimard, 1975, p.16.

Le spectacle qui sera donné au peuple devient plus abstrait, la condamnation fait office de spectacle, l'exécution restera hors de la vue du peuple. C'est peut-être pour cela que les procès sont devenus si spectaculaires et que le cinéma s'en est très vite emparé. Dans de nombreux écrits Michel Foucault attaque et remet en question l'institution judiciaire dans son fonctionnement. Dans un entretien accordé au journal *Politique hebdo*, il aborde les relations entre la prison et le système de condamnation. Le silence, le mensonge et la dissimulation posent problème dans l'application du pouvoir judiciaire des thèmes qui traversent le film *L'Ange noir*. L'entretien s'intitule « Brisons les barreaux du silence ». Il dresse en 1971 un bilan du système de régulation des crimes. « Les grands délinquants, les grand criminels, ne représentent pas 5% de l'ensemble des prisonniers. Le reste c'est la délinquance moyenne et petite. Pour l'essentiel des gens des classes pauvres. »¹ Il explique comment la personne accusée d'un crime, mise en détention provisoire perd le contrôle de son corps et de son sort.

« La justice envoie un homme en prison, et cet homme ne peut défendre ses droits devant elle. Il est totalement désarmé. La longueur de la détention préventive et les conditions de vie, tout dépend de la justice. Or quand il écrit au procureur pour se plaindre, sa lettre peut être interceptée ou réécrite en partie par le greffe. Parfois même, on l'enverra au mitard afin qu'il cesse de se plaindre. Les juges savent bien que l'administration pénitentiaire fait écran entre eux et les détenus. C'est même là l'une des fonctions de la prison que les juges apprécient beaucoup».²

Les juges sont protégés par l'institution il sont ainsi inaccessibles et gardent intactes leur exposition à la misère.

Un monde artificiel et codifié

« Un procès c'est avant tout une pièce de théâtre avec ses règles, ses acteurs et son intrigue. Les auteurs dramatiques ne s'y sont pas trompés, qui ont rarement — et très tôt — exploité les ressorts comiques ou tragiques qu'offre le monde judiciaire. »³ *L'Ange noir* commence par un crime, le meurtre d'un amant. Le palais de justice et la prison sont les magnifiques théâtres de la cruauté humaine. Le mari de Stéphane (Sylvie Vartan) est un juge d'assises, elle aime un truand et tente de séduire un avocat. (*Figure 135*) Tous les rouages du

¹ M. FOUCAULT, « Brisons les barreaux du silence », in *Dits et écrits 1954-1975*, Paris, Quattro Gallimard, 1994, p.1047.

² *Ibid.*, p.1048.

³ J. TULARD, *La Justice au cinéma*, Conférence réalisée le 3 avril 2006, à l'Académie des sciences morales et politiques.

système judiciaire passent par le corps de Sylvie Vartan. Le film se base sur une enquête policière tout comme *L'Humanité* de Bruno Dumont. Mais dans *L'Ange noir* nous connaissons déjà la meurtrière, le crime n'est pas sexuel, ni bestial, il est passionnel. Le spectateur l'accepte ce qui n'est pas le cas du meurtre et du viol d'une petite fille qui relève de l'inconcevable. Loin des images typiques des films et séries policières les enquêtes se font dans le silence et la solitude entre sidération et terreur face à la cruauté des crimes sur lesquels ils enquêtent. L'enquête n'est pas l'intrigue principale, Brisseau et Dumont préfèrent les sentiments contradictoires de leurs personnages à la résolution de l'enquête au bout d'une heure trente de suspense haletant. Ils ne sont pas là pour démontrer mais pour montrer les policiers et les magistrats en pleine action. Dumont envisage l'enquête comme une révélation de la cruauté qui sommeille en chaque homme, Brisseau s'en sert de prétexte à la passion amoureuse. La représentation du travail de la police n'est pas réaliste, la découverte du corps par exemple se fait dans des conditions étranges, Pharaon est-il vraiment la recherche du corps de l'enfant disparue, seul dans la campagne. Le corps de l'amant de Sylvie Vartan trône dans le salon pendant les quinze premières minutes du film sans que les personnages n'y prêtent attention, les policiers n'arrivent qu'au bout de cette longue période. L'attente et la lenteur sont les motifs de la justice à l'écran, l'objectif est d'éviter à tout prix le spectaculaire.

C'est surtout dans la salle du tribunal que la justice est le plus durement attaquée. Trop liés au monde politique, les magistrats ne parviennent pas à juger en toute impartialité. Le procès de Stéphan Février ne dure que quelques plans. La séquence du tribunal est assez courte, il ne filme que la plaidoirie de la défense. Brisseau accorde peu d'intérêt aux débats du procès et aux témoignages, seul le verdict compte. Une main, celle de l'avocat de la défense (Tchécky Karyo) caresse celle de Stéphane Février (Sylvie Vartan), et la caméra exécute un long mouvement circulaire qui passe par le jury, le président, le public dans la salle et enfin le mari, la fille et Madeleine, la domestique. Cela permet de montrer la rupture entre Stéphane et sa famille. Le destin de Stéphane est entre les mains de l'institution. Pour retrouver sa famille elle doit convaincre le groupe de personne en face d'elle qu'elle est innocente. (*Figures 136 et 137*) La difficulté de ce système repose sur un fait important, juge-t-on le crime ou la personnalité de l'accusé ? La confusion est de rigueur dans ce type de procès. Le fait que l'avocat de la défense la présente comme une femme honorable montre bien cet amalgame. Son enquête a révélé son passé de prostituée et de délinquante mais il conservera pour les jurés l'image d'une femme honorable et sans histoires. Un plan d'ensemble capte le tribunal dans ce qu'il a de plus froid et rigide. « *Accusée levez-vous* » En contrechamp Stéphane,

l'accusée, attend aux côtés de son avocat et de son assistante. L'ambiance est froide, la tension forte. Deux policiers au deuxième plan semblent s'ennuyer un peu. Puis un plan en plongée regarde le tribunal d'en haut et lui donne un aspect théâtral : le public et la scène. Tout ceci est une mascarade. La couleur rouge domine toute la séquence ce qui contraste beaucoup avec l'aspect figé du palais de justice. Le décor luxueux, tout en boiserie, transpire l'opulence. L'annonce du verdict innocente Stéphane Février qui reste impassible à l'écoute de cette bonne nouvelle, seul l'avocat semble être heureux. La justice apparaît comme une lourde machine administrative qui n'a pas d'affects, ni de remords. Le grand nombre de personnes présentes auprès du président du tribunal (juge, greffier, jurés) renforce cette impression de solitude que ressent l'accusée. La scénographie des tribunaux français est en effet assez agressive. Le procès glacial de Stéphane Février aboutit à son innocence mais la mène à la mort.

Dans *Les Savates du bon Dieu* la punition est plutôt légère et tourne à la leçon de morale. Le système judiciaire ne condamne pas le couple, ce n'est pas nécessaire la société s'en charge. La révolte de Fred et de Sandrine amuse plutôt la juge. Ils braquent les bureaux de poste et en redistribuent le butin à leurs proches. Dès leur arrestation le plan suivant les met en scène dans le bureau du juge. (*Figure 138*)

« Nous avons pu dénombrer, à ce jour, plus de cinquante vols ou cambriolages à main armée à mettre à votre actif, ainsi que trois meurtres par balles. Vous n'avez toujours aucun commentaire à faire pour votre défense, vous semblez tous les deux indifférents aux risques que vous courez. Peut-être l'êtes vous moins à ceux que vous faites courir aux autres, car nous avons retrouvé tous les bénéficiaires de vos largesses. Je peux les faire incarcérer comme recéleur. En premier lieu votre grand mère à qui vous avez envoyé le fruit de vos larcins par paquet recommandé. »

Fred et Sandrine restent figés. Ils sont mal à l'aise dans cet univers dont ils ne maîtrisent pas les codes, ils restent immobiles sur leur fauteuil incapables de se défendre. Le discours n'a pas pour but de décrédibiliser le système judiciaire mais de montrer à quel point son fonctionnement est abstrait pour les jeunes héros. Contrairement à *L'Ange noir* qui a été tourné à Bordeaux, *Les Savates du bon Dieu* se déroule dans l'Aveyron, le tribunal est baigné de soleil et la juge même si elle paraît dure se montre bienveillante. Cette figure de *Robin des bois* qui prend aux riches pour redonner aux pauvres laisse une place à une forme d'idéalisation de la justice. La prison, elle aussi, est enjolivée et répond à l'imagerie poétique. Une cellule sombre où seul un filet de lumière traverse la pièce par la fenêtre. Le calme, la solitude, l'accent n'est pas mis sur la vie quotidienne. Ce qui intéresse avant tout le réalisateur

ce sont les victimes de la justice, des gens modestes qui se font arrêter alors que d'autres plus riches s'en sortent toujours la tête haute.

Fred et Sandrine ne sont que des pions dans ce procès, ils perdent très vite le contrôle et n'ont que faire du sort qui leur est réservé. (*Figure 139*) La juge veut les aider en leur présentant l'assistant d'un grand avocat qui veut assurer leur défense. Alors que Stéphane Février avait une grande maîtrise du monde judiciaire et des hommes qui l'entoure. Fred et Sandrine n'ont aucun moyen d'influer sur leur avenir.

Pourtant Brisseau va faire entrer en jeu élément nouveau dans l'institution. Il y introduit un personnage fantastique pour déstabiliser le spectateur mais surtout faire chanceler l'institution. Ce prince africain enchaîne les jeux de rôle de l'inspecteur de l'Éducation Nationale à l'assistant de l'avocat. Il deviendra par la suite chef d'État. Cet étrange bonhomme perturbe notre perception du système judiciaire. Il arrive comme par magie dans le bureau de la juge et transforme leur calvaire en conte de fée.

« Maguette- Comment ça va mes deux petits prolétaires blancs ?
Ils se retournent, un léger sourire se dessine sur le visage de Sandrine

Fred – Qu'est-ce que tu fais là toi ?

Il pose son doigt sur sa bouche 'chut'

Sandrine- C'est quoi tous ces bruits dehors ?

-Les membres de votre comité de soutien.

Fred- Qu'est-ce que c'est que ça ?

-Des sympathisants regroupés pour vous soutenir, ça se fait beaucoup et c'est souvent très utile. Ils ont sillonné toute la France pour retrouver toutes les victimes de vos vols et les ont intégralement remboursé.

Sandrine –Et avec quel argent ?

-Jeunes gens je suis riche. De surcroît ces gens ont obtenus grâce à leur acharnement toutes les plaintes retenues contre vous. Il ne reste plus que celle du Ministère public. Vous me laissez gérer la situation. D'accord ? »

La mise en scène du procès de Fred et Sandrine dans *Les Savates du bon Dieu* tend à décrédibiliser le système judiciaire en insistant sur l'aspect faux et artificiel d'un procès d'assises. (*Figure 140*) Brisseau y applique la même mise en scène que dans *L'Ange noir*. Les critiques ont remarqué l'aspect glaçant des plans, qui nous rendraient presque phobiques. « Finalement vient l'arrestation. Et le procès traité avec une sécheresse bressonienne. La plaidoirie de l'avocat de la défense est tout juste achevée que sans rupture visible (les deux

séquences sont montées en continuité) Brisseau enchaîne sur le verdict. »¹ Finalement la séquence du procès représente une durée assez courte dans le film et reprend la structure de *L'Ange noir* seule la plaidoirie de l'avocat de la défense et le verdict seront représentés. Ici, l'intérêt du spectateur est détourné du suspense du procès au profit de la tension amoureuse et des sentiments qui grandissent entre Fred et Sandrine. La critique sociale passe encore une fois par les mots que prononce l'avocat de la défense qui reste hors champ. Sa voix assurée est soutenue par la musique lyrique de Jean Musy et les plans des mains de Fred et Sandrine qui se rencontrent à nouveau. L'amour compte plus que leur sentence. C'est un moyen de mettre en avant les sentiments forts face à la froideur d'un tribunal d'assises. Pourtant la tirade de l'avocat en fait un grand humaniste. « Après l'audition de tous les témoins que reste-t-il des charges retenues contre ces deux jeunes gens ? [...] De ce type d'incidents les journaux en sont pleins, s'il faut trouver des coupables regardez du côté des responsables, des élus des politiques » Il est interrompu par le président du tribunal qui le somme de sortir du procès politique. Mais Brisseau ne s'y trompe pas, il désigne l'institution comme seule responsable des crimes de Fred et Sandrine. L'avocat poursuit.

« Aujourd'hui ces enfants ont muris leurs péchés d'adolescence sont loin derrière eux. Ils ont passé de longs mois, cinquante, en prison payant ainsi leur dette à la société. Mesdames et messieurs les jurés, pensez vous vraiment que prolonger leur détention leur sera bénéfique ? Du travail attend l'un et l'autre de ces enfants à leur sortie. Mon assistant et moi-même, nous nous portons garants, personnellement, de leur comportement dans le futur. C'est pourquoi je propose à la cour une peine de prison ferme couvrant le temps de la préventive et le reste avec sursis. »

Le discours employé par le président de la cour reste opaque, il les condamne et annonce la confusion des peines qui leur assurera la liberté dans quelques semaines. Cette expression doit leur être expliquée, sans comprendre le verdict ils ne savent pas s'ils doivent rire ou pleurer. Ce sentiment d'impuissance est partagé par Stéphane Février dans *L'Ange noir*, elle reste impassible alors qu'elle vient d'être acquittée. Brisseau va à plusieurs reprises détourner les tribunaux froids et impersonnels au profit de la passion amoureuse qui lie les personnages. Les plans très larges du tribunal accentuent l'aspect théâtral du procès. La frontalité entre les jurés et les accusés montre la bien la violence visuelle des procès d'assises. Néanmoins le regard idéaliste que Brisseau donne de la justice en fait le fantasme d'un système plus juste et plus compréhensif pour les plus modestes. Ce qui intéresse le réalisateur c'est le regard des hommes de loi sur le système dont ils sont les rouages. Les policiers de Dumont (*L'Humanité*) et les juges de Brisseau (*L'Ange noir*) ne croient plus en leur rôle.

¹ E. HIGUINEN « Les savates du Bon Dieu », *Cahiers du cinéma*, n° 544, mars 2000, p. 31.

Des hommes de lois désabusés

Les policiers de Bailleul (*L'Humanité*) sont lents, décalés du monde dans lequel ils évoluent. « Pharaon et son commandant sont complètement patauds dans cette affaire, ils témoignent à chaque fois de leur incapacité. »¹ Le personnage de Pharaon, policier solitaire qui a perdu toute sa famille dans un accident de voiture est le seul à être bouleversé par son enquête ; les autres se remettent plus vite de ce qu'ils ont vu. Dumont ne valorise pas la justice, il tente de rendre banal et ennuyeux le travail de l'enquêteur. Il montre le métier de policier comme déshonorant, une basse besogne qui consiste à chercher la vérité sans grande conscience. Philippe Rouyer évoque l'objectif de Bruno Dumont dans son film. « Le film pourrait être une enquête de police mais comme dit Bruno Dumont, mon film c'est le contraire d'un polar américain. »²

Dans *L'Humanité* le pouvoir judiciaire est essentiellement incarné par les policiers, les juges restent hors champ tout comme le verdict. L'histoire s'arrête avant les portes du tribunal. Ce que Bruno Dumont veut représenter c'est le rapport entre les enquêteurs et la souffrance des hommes qu'ils rencontrent durant leur enquête. « C'est pas du tout présenté comme une enquête palpitante, c'est pas non plus une critique de la police, c'est pas voyez comme il sont nigauds et ils ne savent pas faire. Ces policiers sont en phase directe avec l'horreur du monde et c'est comment ils se retrouvent témoins privilégiés. »³ Les relations entre les deux policiers eux mêmes sont difficiles. Les deux policiers sont séparés dans la première séquence dans le commissariat, ils n'ont pas le même rapport au crime.

« - ... Ca fait deux heures qu'on vous attend De Winter!!! Qu'est-ce que vous foutiez bon sang ?

Il s'était retourné. Ses bras écartés, pas un mot ne vint.

- Alors ?

Puis, avec sa force :

- ...C'est monstrueux ! ... Comment un être humain ... !

¹ P. ROUYER *Leçon de cinéma « L'Humanité »*, Forum des images, 25 février 2011.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

- Comment un être humain quoi? ... Tuer et violer une petite de 11 ans, lui déchirer le vagin ! Non mais lieutenant vous débarquez ou quoi ? !!! » (*Figure 129*)

Pharaon de Winter ne s'habitue à la monstruosité du crime qu'il vient de découvrir. La séquence a été tournée dans un vrai commissariat sans rien toucher, sans modifier l'espace réel, cela apporte du réalisme à la scène bien que les policiers ne soient que deux dans le commissariat ce qui paraît étrange. Ils sont un peu seul dans ce grand espace silencieux, ce choix de représentation crée un malaise, un artifice qui va à l'encontre du réalisme. Nous avons vu comment Bruno Dumont utilise le décalage pour dépeindre ses personnages.¹ Les relations avec les témoins de l'enquête sont aussi complexes, ils sont d'une inefficacité renversante.

« Pourtant s'il fait preuve d'autorité seul face au groupe, Pharaon demeure bien impuissant dans sa fonction. Son enquête sur le viol et le meurtre d'une fillette piétine désespérément malgré sa bonne volonté. Le poids de l'administration qu'il représente, collectif à la mécanique routinière et peu créative, l'entrave dans son individualité. Le commissariat, lieu récurrent de l'intrigue de *L'Humanité* projette sur ses murs –non sans ironie- maintes notes d'intention, de la déclaration des droits de l'homme au portrait rassurant du président de la République, en passant par des affiches qui affirment le soutien populaire dont les forces de police ont besoin »²

Le personnage de Pharaon reste très sensible aux malheurs des autres, il n'a pas perdu son empathie avec ses années de service. (*Figure 130*) Pharaon construit une relation très forte avec le criminel qui a violé et tué la petite fille. Il ne correspond pas à l'image que le spectateur a de l'enquêteur. C'est pour cela que Pharaon se permet de transgresser les règles de bienséance comme de prendre le meurtrier dans ses bras.

Le personnage de Michel Piccoli, juge et mari de Stéphane Février semble accablé par sa fonction. Il n'y trouve plus aucune joie. Dans un dîner mondain il avoue sa lassitude. « C'est vrai la justice a toujours été plus accommodante avec les puissants qu'avec les humbles. Je n'ai jamais été qu'une machine à faire peur aux délinquants bien sûr mais aussi à ceux qui le matin se lèvent tôt et triment dur. Je crois que j'ai perdu le goût de juger. » (*Figure 131*) Brisseau se sert de la justice pour dénoncer les inégalités de traitement comme à l'école, il parle d'une justice à deux vitesses. On ne cherche pas à dénoncer l'incompétence des hommes qui peuplent ces lieux, mais plutôt leur résignation, leur difficulté à rendre leur verdict. Incrusté dans le décor immobile et immuable du tribunal, il apparaît au milieu des juges et des jurés dans un procès d'assises. De nombreux plans en plongée accentuent sa position d'homme désabusé et persuadé de son inefficacité. Lors de sa première apparition

¹ voir I.2.2

² S. ORS, P. TANCELIN, V. JOUVE « Bruno Dumont », Paris, Éditions Dis voir, 2001, p.25.

dans le film, il apprend que sa femme a tué un homme, il s'échappe du procès. Il quitte le palais de justice précipitamment. Un décor riche et sophistiqué pour juger le plus terrible des crimes. Une fois avec son épouse, le juge se transforme en homme soumis au désir de sa femme, son amour l'aveugle et l'influence. Dans sa vie personnelle, il accumule les mauvais jugements. Quand on lui propose un poste dans le privé, il répond «Ma fortune personnelle me suffit». Passionné par une femme qui ne l'aime pas, peu intéressé par l'argent, le juge Février est sur la mauvaise pente.

Le système judiciaire a le pouvoir de priver les hommes de leur liberté et peut faire ce qui bon lui semble de leur temps. Une puissance très grande qui fait trembler les voyous et les "bons citoyens". Brisseau et Dumont ne cherchent pas en détailler les dysfonctionnements mais préfèrent en proposer une image déformée, désabusée qui met en scène des hommes de loi fatigués et peu sûrs de l'utilité de leur tâche.

Brisseau dans sa représentation favorise la passion amoureuse et délaisse le suspense de l'enquête policière. Ce qui caractérise aussi son cinéma c'est de tendre vers le fantastique pour rendre la réalité plus acceptable à ses yeux. Il s'en sert comme d'une échappatoire à la violence du monde. Dumont traite avec autant de sensibilité les policiers que les criminels pour les ramener à leur fragilité d'hommes. Il touche à un tabou en représentant le policier en train d'embrasser le tueur pour lui signifier qu'il le comprend. La justice a quelque chose de divin, au sens métaphysique car leur mise en scène révèle bien cet aspect.

« Je n'aime pas le côté systématique des films qui représentent la jeunesse : "la société est une bande de pourris, ses représentants, l'Éducation Nationale ou les flics sont des bouffons, les jeunes sont des gentils, pervertis par la drogue, par la faute de la société" de simplisme m'énerve, on se garde de faire des analyses un peu plus profondes. Je voulais renvoyer, au moins en creux à une analyse de monde moderne. »¹

Il est vrai que parler des institutions et de la violence qui s'y exerce permet de regarder le monde à travers sa représentation au cinéma. Ce qui ressort de ces quelques analyses c'est la grande violence symbolique et physique qui s'instaurent dans les relations humaines à travers le prisme des institutions. D'une certaine manière, ce sont les symboles et les révélateurs de la société française et elles apparaissent sur le déclin. Michel Foucault les analyse à travers leur capacité à exclure et à définir les normes.

« A l'époque actuelle, toutes ces institutions –usine, école, hôpital psychiatrique, hôpital, prison-, ont pour finalité non pas d'exclure mais, au contraire, de fixer les individus. [...] L'école n'exclut pas les

¹ J.-C. BRISSEAU, « Fred c'est moi » in *Cahiers du cinéma* n°544, p.29.

individus, même en les enfermant, elle les fixe à un appareil de correction à un appareil de normalisation des individus. Il en va de même de la maison de correction ou de la prison. Même si les effets de ces institutions sont l'exclusion de l'individu, elles ont comme finalité première de fixer les individus dans un appareil de normalisation des hommes. »¹

Normaliser les hommes permet de les contrôler plus facilement. Les institutions tentent de maîtriser les corps, de les rendre conforme quitte à les déformer. Mais que deviennent ceux qui sont exclus ? Nous le verrons dans la deuxième partie de ce travail qui traite du marginal. L'institution a pour fonction de gérer la vie de l'individu, selon des critères bien précis.

« A quoi servent ce réseau et ces institutions ? Nous pouvons caractériser la fonction de ces institutions de la manière suivante. Premièrement, ces institutions - pédagogiques, médicales, pénales ou industrielles- ont la propriété très curieuse d'entraîner le contrôle, la responsabilité de la totalité ou de la quasi totalité du temps des individus, ce sont, donc, des institutions, qui, d'une certaine façon, prennent en charge la dimension temporelle de la vie des individus. »²

Le délinquant transgresse les règles mises en place par l'institution pour se sentir exister. Dans le cadre de l'école, la violence grandit. Les films *De Bruit et de fureur* le montre bien surtout à cause de l'incommunicabilité dénoncée dans *Passe ton bac d'abord*. Quand le délinquant se retrouve devant la justice, il n'a pas les moyens de se défendre mais les hommes de loi en ont pris conscience dans *L'Humanité*.

La veine sociale du cinéma de Dumont, de Brisseau et de Pialat est assez visible comme nous venons de l'observer dans *L'Humanité*, *De Bruit et de Fureur*. Ils ont réussi à mettre en avant les travers et les dysfonctionnements des institutions françaises. Ils donnent à travers le cinéma une vision personnelle de la société française qu'ils rêvent un peu plus juste et moins destructrice. Pourtant, il serait faux de résumer leurs films à ce constat, par leur travail de mise en scène, ils proposent un cinéma qui s'affranchit du réel et du cinéma dit social. Le prisme du fantastique et de l'absurde leur offre une formidable porte de sortie qui ne manque pas de troubler le spectateur.

*

Ces corps sont-ils vraiment obscènes ? *Tenue de soirée*, *Sous le Soleil de Satan* et *de Bruit et de fureur* entrent-ils dans le domaine de l'indécents et de l'immoral ? En tout cas ce sont des œuvres qui interrogent et remettent en question les évidences. Les quatre réalisateurs

¹ M. FOUCAULT, «Prison» in *Dits et écrits, 1954-1975 op. cit.*, p.1482.

² *Ibid*, p1483.

n'ont pas toujours bonne réputation, Pialat est connu pour ses colères légendaires, Brisseau est politiquement incorrect, Dumont flirte avec la violence et Blier aime être grossier. Des films autant hués qu'applaudis parce qu'ils ne craignent pas de s'attaquer aux institutions. Pour autant ces films n'ont pas choisis le chemin du cinéma militant ou du cinéma politique, ils ne prennent que des chemins de traverse et évitent ainsi le cadre d'un genre. La provocation c'est leur style. Nos réalisateurs sont « provoc' » depuis les années fric et parlent de « flics », de « travelo », de « putes » et de voyous. Dans ces films, l'ambiance est déjà une provocation. Chez Dumont, les habits ne sont pas laids, ils sont moches. Chez Brisseau les femmes ne sont pas belles, elles sont magnifiques. Pialat lui ne filme pas une dispute mis un chaos. Chez Blier, les gifles font plus de bruit que le tonnerre. Provoquer c'est magnifier, alourdir, exalter, vivre.

Cependant provoquer c'est faire réagir. Ces réalisateurs utilisent le cinéma comme un moyen de faire prendre conscience de la souffrance humaine via des images fortes. Néanmoins, c'est un cinéma qui s'échappe, qui offre des pistes nouvelles via un corps grotesque ou emprunt de fantastique mais toujours avec un regard sensible. Brisseau refuse le vulgaire et le brutal, ce qui le blesse trop, il le représente autrement, il l'intériorise. Les spectres aident à cacher les cadavres, l'humour permet de mieux supporter la misère. Blier, lui, cède à l'absurde pour que le triste destin de Bob et Antoine soit plus doux aux yeux de spectateur. Dumont et Pialat sont eux à la recherche d'un récit mythique pour donner plus de force à leurs personnages, de la guerre à la crise mystique, les tourments qu'ils traversent se renouvellent perpétuellement.

Bien des réalisateurs sont politiquement à gauche toute et le clament haut et fort, d'autres sont à droite et le filme seulement et font un cinéma bourgeois. Nos réalisateurs ne sont pas marqués politiquement, à vrai dire, ils s'en fichent. Dans un pays où tout est politique, eux choisissent de parler des problèmes d'une manière frontale, brutale, sans ambages. Au fond nos réalisateurs sont semblables à Serge Reggiani qui chante *Les Loups* (1967) contre le fascisme, Jean Ferrat qui chante le monde ouvrier, Léo Ferré qui affirme n'être qu'un chanteur de variété, une Barbara qui vit avec les morts et Michel Sardou qui accuse et guillotine. A une différence près, ils sont tout à la fois. Dans l'idéal, le cinéma obscène est un cinéma qui ferait de l'effet au spectateur, qui ne cède pas à la facilité et qui ne cherche pas à flatter le spectateur. Par exemple, il montre toute l'horreur du monde grâce à des gens humbles. Cela devrait être le regard du cinéma et pourtant, c'est depuis une tour de verre que le cinéma français regarde le monde. Bien entendu, ce n'est pas tout le cinéma

français. Attention, le cinéma de nos quatre réalisateurs est un cinéma populaire, qui veut son 20h30 pour être vu même si dans les faits ils ne sont pas tous aussi visibles. Ces films ont fait scandale nous l'avons vu parce qu'ils parlaient des marginaux (jeunes délinquants, cambrioleurs, prostituées, etc.) ou de catégories sociales sous représentées (milieu populaire du Nord de la France un prêtre du XIXe siècle). Les corps humbles, notion éminemment chrétienne, sont ceux des guichetiers, des ouvriers, des chômeurs, des femmes et des hommes au foyer, des enfants, des curés de campagne, des policiers, ceux qui, en somme, côtoient ceux que l'on ne voit pas...

Les mis aux bans, les invisibles, intéressent plus que tout, nos réalisateurs. Leur approche évite tout sensationnalisme, ce qui les frappe c'est l'émergence de la grâce, de l'extraordinaire dans le quotidien des humbles. Par une représentation sensible du monde ouvrier, par un regard sur leur lieu de vie, la banlieue et la province ainsi que par une réflexion sur leur vie spirituelle qui fait de certains d'entre eux des mystiques. Ils ont en somme une approche marginale de la marginalité Ils parviennent à les mettre en scène ces corps de façon inédite et dans des espaces peu représentés à l'écran, voici comment.

II. Les corps de la marge :

L'exclusion c'est tout de même scandaleux, tous les lieux communs vous le diront. Certains luttent contre la disqualification sociale comme si c'était une maladie, beaucoup préfèrent ne pas s'en soucier et détourner le regard. Les cinéastes ont été au cœur de nombreux scandales surtout à cause de l'image qu'ils ont donnés de la société française mais également à cause de leur non-conformisme. C'est un cinéma qui a su garder sa gouaille et son ancrage populaire tout en alliant une grande audace intellectuelle, celle de donner corps aux plus modestes, sans les jauger ni les juger.

Il y a de multiples raisons pour s'écarter du chemin de quelqu'un : parce qu'il nous fait peur, parce qu'il est différent parce qu'on ne le comprend pas. Le mot marginal en lui-même pose problème il est un peu péjoratif, un calcul marginal ou des pertes marginales sont souvent insignifiants pour celui qui énonce les choses de cette manière. La marge c'est aussi l'espace blanc autour du texte, cet espace sert à mettre en valeur le texte, comme la marge sert à mettre en valeur la norme dans la société. Celui qui peuple la marge est a priori déprécié ou d'une valeur moindre. Mais l'étude des institutions dans la partie précédente nous montre bien que ce statut d'exclu est rarement un choix. La première difficulté quand il s'agit de parler de la marge c'est de trouver les mots qu'il faut. Difficile de choisir une expression délicate qui ne blesse pas de toutes parts. Les vagues, les invisibles, les marginaux ont-ils un visage au cinéma ou restent-ils dans l'ombre ?

Trois tendances, trois formes de marginaux se dégagent mais il s'agit souvent d'un seul et même personnage, l'héritier du monde ouvrier, celui qui est isolé de la ville, et enfin la figure la plus originale du corpus, le mystique. Même les marginaux de nos réalisateurs sortent des lieux communs qui préexistent au sujet. Il s'agit de s'éloigner des caractéristiques froides et parfois un peu communautaires de la marginalité sexuelle, ou physique. Ici la marginalité prend trois directions complémentaires, la marginalité matérielle, géographique ou spirituelle. La marge définit la norme, cette représentation est plus ancrée dans le quotidien. Chaque film part d'une situation quotidienne difficile, la misère de Monique et Antoine dans *Tenue de soirée*, la solitude et le désespoir de Pharaon dans *L'Humanité*, ou le sentiment d'abandon des jeunes de banlieue dans *De Bruit et de fureur*. Le mystique, lui,

cherche à donner du sens à une vie que l'on ne considère pas, la sienne. Dans un monde où les valeurs individualistes prennent du terrain, la religion est un bon moyen de trouver des repères collectifs et une morale différente. Les sociologues constatent aujourd'hui la place croissante de l'islam dans la banlieue parisienne mais aussi en province. Bruno Dumont montre cela dans *Hadewijch*. Au-delà de cette réalité sociale, les cinéastes mettent en avant dès les années 1980, des personnages qui d'une façon toute personnelle ont introduit la méditation et la foi dans leur vie afin d'échapper à leur souffrances quotidiennes. Ils se servent de leur corps pour fuir.

La marginalité est le symptôme d'une société hiérarchisée et inégale. Les corps ne se valent pas tous. Comment faire l'éloge de celui qui transgresse ? Est-ce cautionner la violence ? Est-ce se laisser aller aux bas instincts ? Comment mettre en scène un semblant hiérarchie terrestre ou spirituelle entre les corps ? Chercher le beau dans la misère est un moyen de représenter le monde autrement, en dehors des codes préétablis. Ce n'est pas sublimer la misère mais chercher ce qui se cache derrière. Être marginal qu'est-ce que cela signifie ? La question de la norme est tout aussi complexe. Les deux termes sont auto-dépendants et s'auto-définissent. Le sociologue Laurent Muccielli parle de déviance, un terme qui pourrait bien répondre à la notion de marginalité.

« Selon l'édition en cours du célèbre dictionnaire usuel Petit Robert, " Déviance " est un mot d'usage très récent (les années 1960) qui, dans son sens psychologique, signifie " Comportement qui échappe aux règles admises par la société ". Plus précisément, " Déviant(e) " est l'adjectif qui désigne la " personne dont le comportement s'écarte de la norme sociale admise ". De fait, pour qu'une situation de déviance existe, il faut que soient réunis trois éléments : l'existence d'une norme, un comportement de transgression de cette norme, un processus de stigmatisation de cette transgression »¹

Les mots deviennent durs quand il s'agit de désigner celui qui ne respecte pas les règles. Les trois étapes soulignées par Laurent Mucchielli sont déterminantes. La marge n'existe que dans le contexte de la société. Ce qui est déviant dans un pays peut-être accepté dans un autre. La gradation de la déviance compte aussi beaucoup. La marginalité est un vaste domaine qui peut toucher un large spectre d'individus. Une tenue vestimentaire décalée, des mauvaises manières et des mots déplacés vous mettent vite dans une situation délicate, les apparences règnent en maître.

¹ L. MUCCHIELLI, « La Déviance normes, transgression et stigmatisation », *Sciences Humaines*, 1999, n° 99, p 20.

« La catégorie " la déviance " est-elle suffisamment homogène pour signifier quelque chose en elle-même ? On peut en douter. Certes, chacun peut immédiatement citer une liste de comportements déviants. Pourtant il n'y a pas de rapport direct entre le vol, l'homicide, le manquement à la politesse ou aux convenances, la conduite dangereuse, l'habillement excentrique et la consommation de drogue. De plus, ce qui est aujourd'hui regardé comme déviant a pu, à un autre moment de l'histoire, ne pas l'être. En réalité, le point commun de tous ces comportements est indirect : c'est le fait qu'ils sont tous condamnés par différentes normes sociales, reconnues ou pas par le droit, partagées à des degrés divers dans les différents groupes sociaux qui composent une société à un moment donné de son histoire.»¹

La marge naît dans le regard de celui qui se considère comme « normal », « quelqu'un de bien » ou du moins « comme il faut ». Celui qui juge peut-il vraiment accepter l'autre dans sa différence et dans son obscénité ? Le conformiste veut que sa conduite paraisse «convenable » mais les convenances sont tellement variables selon les classes, les générations et les milieux sociaux, comment s'y retrouver ? Ne suis-je pas, moi aussi, le marginal de quelqu'un ? Ce qui compte ce sont les valeurs que les représentants respectés de la société (les institutions, les politiques, les médias) véhiculent dans leurs discours. La perception individuelle est trop aléatoire pour être considérée. Par exemple, la femme divorcée sera rejetée par une famille catholique traditionaliste qui conçoit le mariage comme un engagement éternel mais cette femme n'aura aucun problème à assumer sa situation dans la société française actuelle qui a banalisé le divorce.

Le philosophe Guillaume Le Blanc interroge lui aussi la marge par la norme. Il développe avec minutie le concept d'invisibilité sociale qui est une forme aboutie de la marginalité sociale. « L'invisibilité sociale peut être analysée comme un processus dont la conséquence ultime est l'impossibilité de la participation à la vie sociale. »² Sans le regard et la considération de l'autre, celui qui nous identifie comme intégré à la vie sociale, difficile de se considérer comme dans la norme. « La visibilité sociale est ainsi l'effet d'une série de perceptions non interrogées liées à des jugements sociaux incorporés, à un ensemble de croyances relatives à la justesse de la justification sociale. »³ Le marginal est désigné comme tel par celui qui le voit ou ne veut pas le regarder. La marginalité est bel et bien une question de point de vue, il faut savoir d'où l'on regarde l'autre. Le cinéma se prête bien à l'exercice, chaque cinéaste pose un regard sensible sur ceux qui sont exclus de notre champ de vision, en repoussant au loin des vies trop misérables ou trop dérangeantes.

¹ L. MUCCHIELLI, *op. cit.*, p.21.

² G. LE BLANC, *L'Invisibilité sociale*, Paris, PUF, 2009, p.1.

³ *Ibid.*, p.1.

La norme supporte mal une remise en question de ses frontières et de ses fondements. Inadapté, rebelle, insolent, le marginal défie ceux qui croisent sa route, il veut faire entendre sa souffrance et son manque de reconnaissance. Il n'utilise pas toujours le meilleur moyen, la violence et la colère sont souvent les outils du désespoir. Celui qui est invisible n'a pas de place dans le social. Le cinéma lui donne une place. Comment ? Par la mise en scène. Nous reviendrons sur les éléments fantastiques qui ne sont accessibles qu'au marginal. Dans la société des années 1980-1990 qui est le marginal ? Par qui les enfants des rues ont-ils été remplacés ? Brisseau, Blier, Pialat et Dumont proposent une approche forte de la marginalité à travers le regard de leurs personnages. Ils traitent la marge de l'intérieur dans un environnement où la norme n'est pas représentée. Bien sûr, ils ne sont pas les seuls à aborder la marginalité dans le cinéma français, mais notre souci n'est pas l'exhaustivité. Il s'agit de mettre en avant un regard commun sur des situations fortes.

Chaque cinéaste du corpus a tenté de réinventer son système de valeur. Dans *Tenue de soirée*, Bertrand Blier met la révolte au cœur du film, on cambriole la bourgeoisie, on s'aime, on se trahit dans le drame et la bonne humeur. La prostitution, le vol et la vulgarité sont généralement condamnés mais régulent la vie des personnages. Le cinéaste est là pour rendre sensible la part sombre de ses personnages. Jean-Claude Brisseau construit *De Bruit et de fureur* entre les murs parfois invisibles des cités de Bagnole sans représenter la ville, ses richesses et les loisirs qui s'y trouvent. La norme de la cité n'est pas celle de la capitale. Chaque petit monde fonctionne sur des règles différentes, pour tenter comprendre l'autre, mieux vaut se plier à ses règles. Le cinéma permet de proposer un monde isolé qui reproduit les valeurs d'un système donné, celui du monde ouvrier, de la banlieue ou celui du marginal enfermé dans la société moderne. Luis Buñuel décrit avec force le rôle du créateur, celui de remettre en questions la norme.

« J'ai indiqué récemment l'importance capitale que j'accorde au film qui traite des problèmes fondamentaux de l'homme actuel, considéré non pas isolément, comme un cas particulier, mais dans ses relations avec les autres hommes. Je fais miennes les paroles d'Emers, qui définit ainsi la fonction du romancier (en l'occurrence celle du créateur cinématographique) : "Le romancier aura honorablement fait ce qu'il doit faire quand à travers une peinture des relations sociales authentiques, il aura détruit les fonctions conventionnelles sur la nature de ces relations, brisé l'optimisme du monde bourgeois et obligé le lecteur à douter de la pérennité de l'ordre existant, même s'il ne nous donne pas de conclusion directe, même s'il ne prend pas clairement parti." »¹

¹ Intervention de Luis Buñuel au cours d'une table ronde à l'Université de Mexico en 1953, cité dans *La Revue du Cinéma*, N° 250, mai 1971, p. 29.

Le cinéaste n'est pas là pour résoudre les problèmes sociaux néanmoins il apporte son sens aigu de l'observation et sa sensibilité au service de ceux qui selon lui ont besoin d'être entendus. Le cinéma ne se revendique pas comme un art politique mais dès lors qu'il interroge les schémas de pouvoir et d'oppression entre les êtres, il peut mettre en doute le monde qu'il dépeint. Les situations de précarité et de souffrance chez Brisseau prennent le chemin du fantastique car la menace demeure invisible, Brisseau lui donne un corps dans *De Bruit et de fureur*, celui d'un fantôme. Au fond, le marginal par sa situation d'opprimé mais pas de victime est le seul à regarder le Mal en face, parce que dans l'obscurité, il n'en a pas le choix.

Un exemple célèbre de film sur la marge est *Los Olvidados* (Buñuel, 1950). Les enfants volent un aveugle musicien qui mendie sur la place du marché. Le soir ils affrontent leurs parents et n'arrêtent jamais de se battre. Personne n'agit bien, ni mal. Chacun a ses raisons si viles soient-elles. Buñuel met au cœur de son œuvre les désirs et les souffrances de ces enfants oubliés même si leur comportement est immoral. Buñuel leur donne toute la force nécessaire pour exister à l'écran sans jamais les idéaliser. Il pousse le spectateur à aller vers ce qu'il rejette. Luis Buñuel a su regarder les oubliés avec beaucoup de grâce dans *Los Olvidados*, sortie en 1950. Le titre se traduit littéralement les oubliés.¹ C'est ainsi qu'il nomme les enfants qui errent et survivent dans les rues de Mexico. Au sens figuré *olvidado* signifie aussi ingrat. Buñuel n'est ni un naïf, ni un misérabiliste. Les enfants des rues ont des cousins en France dans les cités françaises et les villes ouvrières qui eux aussi vivent dans l'urgence et la brutalité.

Ce qui importe avant tout c'est le regard porté sur l'autre. Le marginal est celui que la société réprouve. Lui donner un corps et un visage dans une œuvre permet de lui offrir la possibilité d'exister, d'être compris.

¹ COLLECTIF, *Grand Dictionnaire Larousse Français-Espagnol*, Paris, Édition Bilingua, 1998.

II.1. Le « Corps social » brisé

La vie sociale est au fond un corps à corps symbolique plus ou moins cruel entre les êtres. Le corps est à la fois une composante de l'intime et une notion collective. Il a un rôle double et concerne le rapport que l'on a avec soi mais surtout le rapport que l'on a avec l'autre. C'est celui qui nous concerne ici. Les relations entre les plus forts et les plus faibles, les tensions et la violence qui en résultent sont de grands sujets de cinéma qui se retrouvent dans la plupart des films de Jean-Claude Brisseau, Bertrand Blier, de Maurice Pialat et de Bruno Dumont. Le corps qui nous intéresse ici, c'est celui qui souffre d'une disparition progressive dans la société française et au cinéma : le monde ouvrier. Bruno Dumont défend ce parti-pris.

« Filmer des gens « simples », au sens premier du mot qui n'a rien de péjoratif, permet d'accéder à quelque chose de plus « vrai ». Le cinéma français, principalement parisien, est aux trois quarts bourgeois. Il montre des bourgeois dans des appartements bourgeois. [...] La représentation des milieux populaires se situe plutôt à la marge. »¹

Fabien Gaffez a remarqué la place essentielle d'un corps populaire chez Jean-Claude Brisseau qui s'incarne dans « la lutte des classes » sublimée par une esthétique personnelle. Nous verrons que le réalisateur construit encore ses films autour de ce ceux qui se donnent par le travail ou par d'autres moyens face à ceux qui prennent et qui profitent des autres. Le monde de Brisseau est toujours basé sur un rapport de domination.

« Brisseau n'est pas marxiste (au sens historique et idéologique du terme) bien qu'il se dise formé, entre autres choses, par la pensée de Marx. L'originalité de sa lecture vient de ce qu'il en retienne l'aspect plastique. Il existe en effet un corps marxien exemplairement conceptualisé à partir de l'idée de corps social et, plus particulièrement de corps prolétaire (le corps social est une façon de penser la socialité du corps de l'individu). La fameuse « lutte des classes » (toujours efficiente, sous d'autres masques et d'autres modalités), comprise dans sa dimension strictement figurative, est rien moins que l'affrontement (inégal, biaisé) de deux masses, un corps à corps tour à tour économique et politique, telle la lutte de Jacob contre l'ange et qui détermine jusqu'à l'être de chaque lutteur »²

Le corps social est constitué de la somme des corps qui composent la société. Il pose la question suivante comment vivons nous ensemble ? Dans le corps social on retrouve le corps du pauvre qui n'a que sa chair pour se battre. Ni son argent, ni son pouvoir dans la société ne pourront l'aider à réussir. Quelles sont les composantes de cet éloge du modeste ? Comment mettre en scène un groupe d'individus dont les rites sont en voie de disparition ?

¹ B. DUMONT « Mes personnages sont aliénés » Propos recueillis par Juliette Cerf et Marion Rousset Paru dans *Regards* décembre 2004 <http://www.regards.fr/culture/bruno-dumont>.

² F. GAFFEZ, « Nos parts maudites » *Vertigo*, Hors Série Faits divers, p.72.

La classe ouvrière devient marginale dans la société française. Dès les années 1970, elle disparaît progressivement et se trouve stigmatisée. La culture ouvrière tout comme les ouvriers eux-mêmes sont en voie de disqualification en France depuis la fin des années 1970. Même si la lutte des classes entre patron et ouvrier n'est plus aussi concrète dans la société des années 1980-1990. Le corps social incarne ce rapport de force entre ceux qui possèdent et ceux qui n'ont rien. Pour François Dubet l'exploitation a cédé la place au mépris, ce qui renforce les inégalités entre les vies.

« Ainsi à une vie sociale intégrée et conflictuelle opposant et unissant dominants et dominés, ouvriers et patrons ont succédé la rupture et une vie sociale brisée par la barrière séparant ceux du dehors et ceux du dedans. La population "reléguée" n'est plus exploitée ou dominée. Elle est ignorée ou abandonnée. Elle a souvent perdu son utilité sociale et elle est méprisée. Elle est hors de la société et réduite à une série de problèmes sociaux. »¹

L'ancrage social des personnages dans un environnement assez précis permet aux réalisateurs de souligner les éléments poétiques d'une vie modeste. Comme Buñuel recherchait la beauté dans les rues de Mexico, les cinéastes s'approprient les espaces populaires, ceux qui évoquent la convivialité tout comme ceux qui font naître la crainte dans l'imaginaire collectif. La confrontation entre l'idée que l'on se fait de la culture ouvrière et sa réalité sociologique prend corps dans les premiers films de Brisseau et de Dumont. Les fondements de cette culture ouvrière sont travaillés par des motifs forts presque revendicatifs. Représenter sa violence, son désespoir, c'est rendre visible la vie de l'invisible. Il s'agit de leur donner corps au cinéma sans les juger, ni les admirer. Les respecter et leur donner de l'importance sans se donner bonne conscience permettra peut-être de leur rendre la place que l'on leur a prise.

La mise en image des tensions sociales entre les individus est le véritable sujet des films du corpus. Les réalisateurs sont parfois issus de cette culture comme Bruno Dumont ou Jean-Claude Brisseau. La violence est un pan important de la vie quotidienne dans les quartiers populaires de *De Bruit et de fureur*. La rage de l'incompris qui se venge sur ses pairs croise la violence symbolique subie par les jeunes qui partent avec un handicap, une rupture forte avec la culture dominante. Leur violence est spécifique, plus organique que celle des classes dominantes qui savent masquer leurs émotions avec plus de tact. La violence des milieux ouvriers explose dans la rue, dans les lieux de vie où ils laissent libre court à leurs instincts. Les corps hors de contrôle restent une énigme pour les autorités, seules les figures

¹ F. DUBET, D. LAPEYRONNIE, *Les Quartiers d'exil, op. cit.*, p.10.

familiales parviennent à calmer la rage de l'enfant déchu. Cet état de fait soulève des questions de fond qui traversent les arts de la représentation. Comment rendre compte de la violence sans la sublimer, sans céder à la fascination ? La façon dont la violence est mise en scène chez Brisseau, Dumont, Pialat et Blier n'allège pas la cruauté du propos mais permet de résister aux bas instincts de voyeur du spectateur.

D'autres portent sur ce monde un regard intéressé mais jamais condescendant. La mise en scène de ce « corps sociétal » souffrant de tous les maux ne prend pas le parti du misérabilisme. Capté de l'intérieur, les motifs du quotidien sont sublimés et captés avec un soin particulier. Peut-être est-ce le moyen de conserver les traces d'un monde qui devient peu à peu invisible. Montrer au cinéma ce que la société refuse de voir permet d'ouvrir la sphère privée au vaste monde.

Parler de tension dans le corps social sans faire allusion aux écrits de Karl Marx paraît difficile mais les écrits sociologiques sur la construction sociale du corps de Catherine Detrez et la philosophie sociale de Guillaume Le Blanc apporteront un regard à la fois sensible et scientifique sur cette mise en scène du monde ouvrier. Guillaume Le Blanc en effet s'intéresse au processus d'invisibilité qui touche tous les êtres qui sont écartés de la norme par des contraintes économiques et sociales. Cette disparition par étapes progressives qui mène à une non-participation à la vie sociale va toucher le cœur du monde ouvrier. Quitter la norme malgré soi est une terrible souffrance que les cinéastes ont tenté de mettre en images.

« Une vie viabilisé, c'est une vie qui peut déployer ses régimes d'activités à même la quotidienneté et qui parvient ainsi à préserver une série de relations aux autres. Inversement venir à manquer d'un type d'activité considéré comme normal pour une vie, c'est s'éprouver sur le régime de la perte et se ressentir dès lors comme privé des formes majeures du quotidien dans une rupture de ban qui fait signe vers une condition nouvelle vécue sur le mode de la vie étrangère. »¹

Entre la perte du statut et les inégalités à la naissance, les drames sont nombreux pour le monde ouvrier à la fin des années 1970. Les inégalités des corps dans la société française apparaissent à l'écran. Le monde ouvrier révèle la perte d'un corps fier et confiant après la dépréciation de l'emploi et du statut social d'ouvrier. Marx dans son *Manifeste du parti communiste* a analysé l'évolution des milieux les plus modestes. « L'ouvrier moderne, loin de s'élever avec le progrès de l'industrie, descend au contraire toujours plus bas, au dessous des

¹ G. LE BLANC, *op. cit.*, p.23.

conditions de vie de sa propre classe. Le travailleur devient un pauvre et le paupérisme s'accroît plus rapidement encore que la population et sa richesse. »¹

II.1.1. Le monde ouvrier de la révolte au renoncement

Être ouvrier au XIXe siècle cela signifiait appartenir à une classe, un groupe social qui compte et qui représente une identité dans la société française. Les améliorations de la vie quotidienne des ouvriers, les congés payés et d'autres réformes sociales majeures ont été déterminantes. Le travail est devenu moins pénible physiquement mais la désindustrialisation a causé la suppression de nombreux emplois et a transformé une bonne partie du Nord et de l'Est de la France en friches industrielles. Depuis les années 1970, un changement radical s'opère, les ouvriers ne sont plus au cœur de la vie sociale, un symptôme de perte de parole, de la perte de contrôle des conquêtes sociales. Le sociologue Gérard Mauger souligne que cette disqualification est à la fois économique et politique.

« Cette disqualification économique du monde ouvrier s'est doublée d'une disqualification politique. Elle est liée à l'effondrement des États socialistes, à la disqualification du socialisme réel et des formes de messianisme politique qui en étaient solidaires, à la crise de la représentation syndicale et politique et à la dévaluation de ses porte-parole, à la détérioration des capacités de mobilisation et de résistance d'un groupe d'ouvrier soumis à la menace du chômage, au chantage à la docilité qui s'exerce sur les précaires et les intérimaires. »²

Moins représenté, moins puissant, le monde ouvrier devient minoritaire et même marginal, un statut difficile à accepter d'autant plus qu'il se précarise avec le temps. François Dubet et David Lapeyronnie révèlent ce décalage entre question sociale et question ouvrière dans la société française qui selon eux date de la Libération. « Il est assez rare que les "conquêtes" sociales découlent directement des luttes. De la Libération aux années quatre-vingts de la création de la Sécurité sociale au RMI, il n'y a pas toujours eu de mobilisation ouvrière, mais plutôt une action politique et une intervention de l'État. »³ D'ailleurs, les personnages du corpus ne sont pas représentés en lutte, ce n'est pas l'état qui les caractérise. Ils sont plutôt abattus, fatigués et dans l'espérance d'une vie plus douce. Gérard Mauguet parle également de la pire disqualification : la disqualification symbolique.

¹ K. MARX, *Manifeste du Parti communiste (1848)*, Paris, Editions 10/18, 1962, p.35.

² G.MAUGET « Le Style de vie des jeunes des classes populaires » in L. BANTIGNY et I.JABLONKA (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France XIXe-XXIe siècle*, Paris, PUF, 2009, p.251.

³ F. DUBET, D. LAPEYRONNIE, *op. cit.*, p.21.

« Économique et politique, la disqualification est également symbolique. Elle s'exerce non seulement à travers le racisme de la classe associée à la figure du « beauf » (et une assimilation hâtive des ouvriers à l'électeur du Front National.), mais aussi par le discrédit des « mots de la tribu » et la vision du monde qu'ils véhiculaient. [...] Déstructuré vers le bas par la précarisation, le chômage et la retombée dans la misère, le monde ouvrier traditionnel se désagrège aussi vers la par la quête du salut social dans la réussite scolaire. »¹

Scénographie du monde ouvrier

Le quotidien, ce qui constitue les petits moments d'une vie, est au cœur de la représentation des milieux populaires dans les films de Brisseau, Pialat, Blier et Dumont. Représenté avec beaucoup de force dans les années 1930 dans les films de Jean Renoir ou de Jean Grémillon, les ouvriers disparaissent de l'écran et des usines pour aller de plus en plus travailler dans des bureaux. Il ne s'agit pas ici de représenter le travail mais de se concentrer sur un quotidien modeste parfois proche de la misère et de comprendre comment se fondent les valeurs et les désirs d'un mode en vie en voie d'extinction. L'argent manque mais cela n'empêche pas la vie de continuer malgré tout. Les réalisateurs mettent en avant la simplicité et la force du décor, les lieux sont le plus souvent laissés tel qu'ils ont été trouvés par le décorateur qui ajoute peu d'accessoires. Les apparences comptent peu puisque les visiteurs sont peu regardants sur le prix et la facture des meubles, ils ne jugent pas leurs hôtes selon l'aménagement de leur appartement ou de leur maison. On frappe à peine avant d'entrer car il n'y a rien à cacher, la pudeur se fait rare et puis il n'y a rien à voler non plus. Mais un lieu modeste se doit d'être bien tenu. L'intérieur de la maison ouvrière dans *L'Humanité*, *Passé ton bac d'abord* ou *La Vie de Jésus* est soigné mais simple. Dans *De Bruit et de fureur* la vie familiale est quasi inexistante pour le petit Bruno dont la mère est toujours absente.

Les Ombres est un moyen-métrage d'une heure que Jean-Claude Brisseau a réalisé pour la télévision en 1981 juste après *La Vie comme ça* (1979). La commande de la chaîne de télévision (la Sept) exigeait la contrainte d'un lieu unique pour ce film dans le cadre d'une série « Les films de chambre ». Jean-Claude Brisseau a choisit un HLM de la banlieue parisienne, un espace qu'il mettra plusieurs fois en scène (*De Bruit et de fureur*, *La Vie comme ça*, *L'Échangeur*.)

Dans une famille modeste où il est déjà difficile d'élever trois enfants, la mère Christine, décide de mener la grande vie afin d'avoir la condition sociale qu'elle mérite, être une chanteuse reconnue. La crise existentielle de la mère va coûter cher à la famille, puisque

¹ G. MAUGET, *op. cit.*, p. 252.

celle-ci va réduire à néant tous les revenus qui se limitent à un petit salaire d'ouvrier d'usine que rapporte le père. Les cours de chant, les belles robes et les caprices de Christine transforment un quotidien difficile en totale misère. Ce qui est particulièrement intéressant mis à part la trame dramatique qui montre bien la souffrance d'une femme à vivre dans un HLM sans aucune perspective d'avenir c'est la manière dont Brisseau met en scène la vie quotidienne de la famille.

L'intérieur de l'appartement en effet apporte des informations très précises sur la façon de vivre de la famille. L'appartement est trop petit pour trois enfants et il ne semble comporter que deux chambres. Le garçon a sa chambre mais elle est plutôt petite et encombrée, les parents aussi ont une pièce à eux tandis que la cadette dort derrière un rideau dans le salon. Impossible de savoir où dormait l'ainée, peut-être partageait-elle la chambre de sa sœur. Le manque d'espace, le confinement est une impression qui va se perpétuer tout au long du film. Chacun semble supporter la situation sauf bien sûr la mère. En fait c'est elle qui passe le plus dans temps dans ces murs puisqu'elle ne va ni à l'école ni au travail. Elle a décoré l'appartement avec soin mais un contraste évident apparaît entre le salon et la cuisine. Alors que le salon rassemble plusieurs meubles bourgeois, fauteuil, un buffet, des grands miroirs et des fleurs le côté du salon qui se trouve près de la cuisine se compose d'une table ronde et d'une télévision qui prend toute la place. L'ensemble paraît encombré, modeste mais la mère a tenté d'y mettre du goût et d'élégance.

Le sociologue Erwin Goffman a tout au long de sa carrière travaillé sur la notion d'interaction entre les individus et de mise en scène du quotidien. La société selon lui n'existe que parce que les individus qui la composent respectent les conventions. Les rituels qui composent la vie quotidienne n'ont pas la force sacrée des cérémonies religieuses néanmoins Goffman leur donne une force sacrée.

« Dans la société contemporaine, les rituels adressés aux représentants d'entités surnaturelles sont partout en déclin, de même que les grandes cérémonies, avec leurs longs chapelets de rites obligatoires. Il ne reste que de courts rituels qu'un individu accomplit pour et envers un autre et qui attestent de la civilité et du bon vouloir de la part de l'exécutant, ainsi que de la possession d'un petit patrimoine de sanctitude de la part du bénéficiaire. Il ne reste en bref que des rituels interpersonnels. Ces petites dévotions ne sont guère un paradis pour les anthropologues. Elles n'en méritent pas moins l'examen. »¹

Le mariage d'une jeune fille qui veut quitter au plus vite le domicile familial est une situation que l'on retrouve à deux reprises dans le corpus. Dans *Passe ton bac d'abord* et

¹ E. GOFFMAN, *Mise en scène de la vie quotidienne*, tome 2, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, p.74.

Les Ombres le mariage est juste une technique de fuite. L'entrée dans l'appartement se fait à travers un téléphone qui sonne. Une jeune fille robe blanche occupée dans la cuisine va répondre. Un peu pressée, elle met à contribution un jeune homme en smoking qui se tient près de la pièce montée. Tout nous indique que ces deux jeunes gens vont se marier mais ils ne sont pas au centre de l'attention, ils sont les propres employés de leur mariage. Pour préparer le repas la jeune fille a ajouté un tablier de cuisine noir sur sa robe afin de la protéger des éclaboussures. Le voile, lui, repose négligemment sur le petit meuble où est posé le téléphone. Personne ne se dit bonjour l'absence d'échanges confirmatifs surprend, l'enfant entre du fond du cadre sans que personne ne s'en aperçoive, son livre et deux baguettes de pain à la main. Seule la grand-mère va avoir un comportement bienveillant, les autres membres de la famille semblent peu préoccupés par l'unité familiale et le mariage.

« Parmi les adultes dans notre société, presque toutes les sortes de transactions, y compris la plus brève des conversations, s'ouvrent et se terminent par du rituel, réparateur ou confirmatif. Tous les domaines de l'existence, rudes ou agréables, personnels et impersonnels, sont ainsi imprégnés d'une référence constante à un petit nombre de croyances centrales à propos des droits et de la nature des gens. »¹

Ici les proches ont des relations conflictuelles qui montrent une rupture de communication entre les différents membres de la famille. Le père entre dans le champ par le fond du cadre, comme si le bout du couloir était une sorte de coulisse. La grand mère signale à Lucien qu'ils sont déjà très en retard, elle joue le rôle de chef de famille dans une maison qui n'est pas la sienne, mais chacun semble lui obéir. Depuis le fond du couloir, la mère chante, elle ne joue pas le rôle qu'on attend d'elle. La petite rejoint sa sœur dans la cuisine pour l'aider. (*Figure 142*) Le père descend chercher son ami. Le couple prépare tout dans la cuisine, filmé en plan fixe le plan offre une grande profondeur de champ comme si le couple œuvrait au quotidien dans sa propre cuisine, il n'en est rien. Les règles sociales permettent de mettre en scène la vie quotidienne de la famille, la cadette reprend le rôle de la grand-mère et surveille l'heure.

Lucien, l'ami de la famille joue le jeu social à son arrivée. Il interroge tout le monde sur sa vie. Néanmoins il remet en question son quotidien d'ouvrier, absurde et difficile selon lui. Tout le monde s'installe autour de la table pour discuter. La belle mère est questionnée : que faire pour que la mère vienne les rejoindre. Le petit frère qui attend en bas de l'immeuble commence à ronchonner à propos du retard. Tout le monde se masse dans le

¹ E. GOFFMAN, *op. cit.*, p.138.

petit salon de l'appartement qui ne reçoit pas autant d'invités le reste de du temps. Brisseau met en scène une tension toute quotidienne, le retard à la cérémonie de mariage.

« J'ai lu Marx assez tard [...]. Mais ce qui m'a intéressé chez lui c'est qu'après avoir découvert une sorte d'inconscient individuel, je me retrouvais face à un inconscient collectif et social [...]. J'ai eu la révélation qu'on ne peut comprendre les gens seulement à partir des contextes dans lesquels ils vivent, sociaux, politiques, esthétiques, sexuels, et qui les poussent à dire telle ou telle chose. »¹

Le repas de mariage se limite à huit couverts entreposés autour de la table ronde. La pièce montée est déjà sur la table. Pas de suspense, ni de fête, rien que l'essentiel pour cette noce en petit comité. Chez Pialat, le mariage sera accompagné d'un bal dont nous parlerons un peu plus tard. Le marié n'a pas d'invités sa famille était contre cette union. Lucien s'inquiète « Mais y a pas d'autres invités ? » Le père répond « Non, à part le copain qui nous sert de témoin qui nous attend à la mairie. Tu sais moi ma famille est en Italie, et Christine n'a plus que sa mère. Et puis on n'avait plus beaucoup de fric. Madame craque tout pour son appartement bourgeois. » La folie des grandeurs de Christine met la famille dans une situation délicate. La cadre prend le point de vue de Lucien au bout de la table, toute la famille se masse derrière la pièce montée et attend la mère de la mariée tout en prenant des nouvelles de chacun. La table est au cœur du processus elle renforce l'intimité entre les membres de la famille. Lucien est accepté autour de la table il est un intime. La table est au cœur de la pièce dans les familles d'ouvriers et toute la vie s'organise dans la cuisine ou dans la salle à manger mais toujours autour d'une table. Jean-Claude Brisseau connaît l'importance des détails pour représenter la vie quotidienne de ses personnages.

Au delà du travail, ce qui compte le plus ce sont les moments de repos et la vie de famille qui le plus souvent se font autour d'une table : les cartes, le café, les discussions sur la vie. Dans *Les Ombres*, toutes les conversations importantes entre la fille cadette et son père ont lieu autour de la table ronde. Coincée entre la cuisine et le salon, juste devant la télévision, elle est le centre névralgique de l'appartement tout au long du film. Dans *De Bruit et de fureur* Brisseau a dû pour des raisons d'espace changer la table de place, un choix qu'il regrette car cela a donné une allure bourgeoise au salon de la famille de Jean-Roger.

« Si vous voulez il fallait absolument que les lieux soient clairs, or j'ai été obligé, vous savez la pièce où se trouve le vieux bonhomme qui va claquer, elle faisait deux mètres sur trois, elle était au quatorzième étage on pouvait pas mettre les PROJOS derrière plus le flipper qu'on pouvait pas déplacer comme ça, les positions de caméra y en avait deux possibles, et en même temps ça impliquait une transgression des axes, et je voulais que l'espace soit limpide. Je suis resté une demi-journée à me poser la question et j'ai été obligé à un moment de déplacer la table, normalement la table elle aurait dû se trouver comme dans tous les appartements de ce type au centre de la pièce et je l'ai mise contre le mur, ce sont des habitudes de bourgeois et tout simplement j'ai fini par le faire pour des problèmes

de mise en scène mais je sais bien tout ce qui était mon enfance, c'était mon enfance, quelque part, je dit quelque part, mais c'était pas quelque part c'était en plein centre.»¹

Dans la dernière partie de la séquence du mariage, les interactions sociales reprennent un chemin plus classique. La communication est de nouveau possible grâce à l'arrivée de la mère dans le champ par le coin gauche du cadre. Elle se joint discrètement au groupe tout en ajustant son chapeau. Un plan rapproché annonce officiellement la présence de la mère « Personne ne partira sans moi » alors qu'aucun membre de la famille n'avait remarqué son arrivée. La mère met en avant son droit de briser le mariage si elle ne donne pas son consentement. La grand-mère intervient de nouveau pour suggérer de ne pas se fâcher en un tel jour, une affirmation que la fille prend en compte. Elle se met à respecter les conventions sociales par son silence et en acceptant d'être avec sa mère Christine demande à tout le monde de s'asseoir elle affirme sa volonté de changement. Elle est isolée du groupe qu'elle affronte en champ contrechamp, l'enfant est restée dans la cuisine. Elle annonce qu'elle ne jouera plus le rôle que l'on attend d'elle, elle sera chanteuse. Tout le monde quitte l'appartement. La mère tente d'interrompre la conversation entre Pierre et Lucien qui évoquent dans le salon vide le comportement déplacé de l'épouse. Quand elle demande pourquoi ils ne sont pas déjà sortis Pierre répond par un mensonge « Je ne trouvais pas les clés. » Il ne veut pas froisser sa femme qui pourtant fait preuve de beaucoup d'égoïsme. Après le conflit, les rites de réparation permettent à la famille de trouver une unité temporaire le temps de la célébration.

Chez Pialat la vie quotidienne des familles modestes de *L'Enfance nue* ou de *Passe ton bac d'abord* se passe pour beaucoup de temps dans la cuisine. Par exemple quand Élisabeth rentre chez ses parents, accompagnée de son copain Philippe, ce dernier est reçu par la mère dans l'entrée puis très vite dans la cuisine, où elle l'invite à prendre un café à la table familiale. Elle ne demande même pas son avis au couple et déclare « Je vais faire du café ». Elle s'occupe également de ses vêtements mouillés et lui prête un des pulls de son mari. Être reçu dans la cuisine est un vrai signe de confiance de la part de la mère. Comme Lucien dans le salon-cuisine dans *Les Ombres*. Un plan très rapproché cadre la mère et la fille complices devant la machine à café. Un panoramique suit la mère jusqu'à la table de la cuisine qui s'empresse de désigner une place à Philippe qu'elle sert. Le père apprécie moins cette intrusion et se retire dans le salon sans se présenter. « Pialat ne croit guère à la lutte des

¹ L. DESON LEINER, Entretien avec J.-C. BRISSEAU, Paris, avril 2010.

classes, d'autant que ses groupes ne se constituent jamais en classes sociales, mais en agrégats, en « familles » au sens élargi du terme. Il n'empêche que c'est plutôt du côté du peuple que de la bourgeoisie que se situent ses personnages. »¹ La table au centre de la pièce est un des éléments de la vie ouvrière. Les moments sont brefs, presque fugaces dans *Passe ton bac d'abord*, la famille accepte Philippe comme un fils quand sa situation est trop délicate. Il prend naturellement place dans la sphère familiale sans trop se poser de question. Très vite il est autonome dans la maison et s'y déplace sans y être invité. Il fait la bise à la mère qui fait le repassage et s'installe contre le buffet du salon afin de discuter. (*Figure 143*) Pialat les met constamment dans le même plan afin de signifier leur complicité. Pendant la conversation il se tourne même vers le buffet afin de se servir un bonbon. Quand la mère demande à Élisabeth d'aller chercher de la bière pour son père, Philippe se dévoue. Élisabeth tout juste arrivée va s'installer dans le salon, à distance de sa mère mais elles discutent de Philippe toujours sans se regarder. Le regard n'est pas essentiel dans cette famille. Après le repas en famille, Philippe bricole avec le père et fait la vaisselle de la famille dans la cuisine. Il a su s'intégrer en prenant une part active aux tâches quotidiennes. Il en va de même avec Lucien dans *Les Ombres* qui est accueilli à bras ouverts quand la famille a des problèmes. L'ami vient aider la famille à faire la lessive, le ménage quand la mère abandonne toute la vie familiale.

La seule vie sociale en famille existe autour du repas, du rituel du café, le reste du temps les familles sont dispersées au travail, les enfants jouent entre eux. L'ambiance est conviviale même si les problèmes économiques, personnels et existentiels sont nombreux. Chacun oublie ses problèmes pour essayer d'aider l'autre. Les relations entre les générations sont fortes et sincères.

Les relations intergénérationnelles, la transmission du renoncement

La maison populaire comporte peu de pièces mais loge plusieurs générations de la même famille sous son toit. La solidarité est réelle avec les anciens, s'ils ne peuvent plus vivent seuls les enfants s'en occupent. La valeur familiale est très forte dans le monde ouvrier. Dans *L'Humanité*, Pharaon partage la maison avec sa mère. Leur relation est courtoise mais ils se parlent peu. La première fois qu'elle apparaît à l'écran elle empêche Pharaon de rentrer chez lui, pour l'obliger à faire les courses en ville avec elle « On y va, on va faire les courses,

¹ J. MAGNY, *Pialat*, Paris, Collection Cahiers du cinéma, 1992, p.91.

allez, allez ». Pharaon pourtant quadragénaire se montre obéissant bien qu'un peut agacé par ses remarques. Quand elle critique trop Domino la voisine, il lui rétorque « Maman, arrête de me faire chier ! » Ils se rencontrent le plus souvent dans la cuisine au moment du petit déjeuner. Pharaon boit son café pendant que Éliane prépare à manger. Ils se parlent sans se regarder. (*Figure 141*)

Souvent le gendre devient comme un fils et de même pour la bru, le mariage fait du nouveau venu un membre de la famille à égalité avec les autres enfants de la famille. Le futur marié dans *Les Ombres* partage la cuisine avec sa future femme comme s'il était chez ses parents car cette maison si modeste soit-elle est désormais la sienne. L'univers familial permet d'accéder à un nouveau type de savoir qui échappe à l'école et à la disqualification sociale qui touche les moins diplômés à la fin d'un cursus scolaire raté ou difficile. La pression est grande sur les épaules de la jeune génération née de parents ouvriers. Jeunes adultes au début des années 1980, ils ne peuvent même pas prendre la suite de leurs parents, qui ont soit perdus leur emploi en usine ou ne peuvent pas leur proposer de prendre leur suite.

« La restructuration et la disparition de branches entières de la production industrielle, la mise en place de nouvelles technologies et de nouvelles stratégies patronales ont provoqué non seulement une réduction du nombre d'emplois ouvriers, le chômage de masse, l'extension de la précarité, l'insécurité sociale, et de plus en plus fréquemment la paupérisation qui va de pair, mais aussi la ruine des métiers ouvriers traditionnels et la dévalorisation des diplômés techniques qui en ouvraient l'accès et en définitive, la disqualification de la force de travail simple (la force de travail comme la force physique. »¹

Comment estimer ses parents alors que la société les dénigre peu à peu ? C'est dans la valorisation des valeurs familiales que le père au chômage peut trouver force d'autorité et d'exemple mais encore faut-il que l'enfant y adhère. Les parents espèrent le succès pour leur enfant mais ils redoutent le changement ou la fuite vers une autre vie. Le monde de Brisseau est construit sur un échange autour des valeurs et de fatalisme. Les parents sont tiraillés entre la réussite sociale de leur enfant et la peur de les voir quitter les valeurs qui leurs sont chères. Brisseau a été élevé dans cette ambiance fataliste.

« Moi, je suis d'un milieu très modeste ce qui me frappait dans ces milieux là, c'est qu'il n'y a que très rarement la revendication de classe au sens où vous l'entendez. Par exemple je me rappelle qu'en mai 68, ça a été une grande déception pour les étudiants révolutionnaires quand ils sont allés dans les usines. Ils ont crus que les milieux ouvriers étaient conscients de leur oppression et qu'ils étaient prêts à prendre le pouvoir pour renverser la bourgeoisie, ce n'est pas le cas. Ou plus exactement, ils sont

¹ G. MAUGET, *op. cit.*, p. 252.

bien conscients de leur opposition, mais pensent qu'ils est illusoire de croire qu'on peut y changer quelque chose. »¹

Plusieurs générations vivent sous le même toit dans *De Bruit et de fureur* et *Les Savates du bon Dieu*. Les relations entre les différentes générations sont très fortes et restent au cœur du quotidien. La relation humaine se construit aussi dans la transmission de certaines valeurs, principes mais aussi de gestes, de souvenirs. Parfois les vieux, mourants ou malades occupent une pièce à part dans la maison, comme par exemple la mère de Mémère dans *L'Enfance nue* ou le grand-père de Jean-Roger dans *De Bruit et de fureur*. Loin de la réalité de la bourgeoisie parisienne, Brisseau et Pialat préfèrent parler d'une France qui abrite trois générations sous son toit, où l'argent manque, où il faut se serrer dans un espace toujours plus étroit. Mais au delà de la raison financière, ce rapprochement physique entre les grands-parents et les enfants est l'occasion pour les anciens de transmettre leur savoir aux plus jeunes, qui font preuve de tendresse envers eux. Parfois cela se limite à une présence rassurante comme dans *De Bruit et de fureur* où Bruno trouve du réconfort dans la petite chambre où est alité le grand-père de Jean-Roger. (Figure 145) En effet dès qu'il rencontre le grand-père, il s'assoie près de lui et lui propose son aide. Jean-Roger est tendre avec son aïeul, il lui prend la main et prend le temps de s'asseoir près de lui entre deux parties de flipper. Bruno sera au chevet du grand-père au moment où il rendra son dernier souffle pendant une bagarre dans l'appartement.

Brisseau s'est sauvé de la délinquance par l'école, dans ses films, il tente de reproduire le cercle vertueux. Le savoir permet d'accepter le monde dans sa noirceur. « Sur ce terrain là, il y a un problème de fond : si on laisse libre quelqu'un de fragile et de faible, on l'enfoncé. C'est Cremer dans *Un Jeu brutal*, qui oblige la gamine à apprendre selon un monde d'éducation quasi dictatorial. C'est un peu givré mais ça peut empêcher de couler. »² Le savoir est une expérience vivante, jamais statique qui se pratique en famille, les parents et grands-parents transmettent leurs rêves mais aussi leur résignation face à la détérioration de leur condition.

Les plus âgés sont de bons pédagogues, Pépère aide François à canaliser sa colère en lui apprenant à réparer une porte, la mère de Mémère le fait chanter avec elle. *L'Enfance nue* est truffé d'instantanés d'apprentissage. (Figure 146) Le geste est transmis dans la

¹ J.-C. BRISSEAU « Une affaire de morale » entretien réalisé par T. Jousse, C. Tesson, S. Toubiana *Cahiers du cinéma* n°407-408, mai 1988.

² *Ibid.*, p.48.

bonne humeur sans reproduire la scénographie de la classe. Les personnages de Pialat acceptent leur malheur tranquille dans un désespoir sourd.

Dans *Les Ombres*, la grand-mère pourtant de passage pour le mariage de sa petite fille transmet par quelques phrases bien choisies. Toute une série de choses essentielles pour que sa petite-fille, la cadette s'en sorte et au moins qu'elle ne sente pas trop seule. Elle lui demande de ne pas laisser le pain sur le meuble du salon. Elles sont toutes les deux en plan rapproché dans le cadre face à face comme si la jeune fille écoutait la leçon un livre à la main. Elle lui caresse les cheveux et la rejoint dans sa chambre et s'assoie sur son lit. (*Figure 144*) L'adolescente ignore le mariage ainsi que la remarque de sa grand-mère et va lire dans sa chambre derrière un rideau qui n'offre aucune rupture réelle avec l'espace de vie commune, le salon. Le plan de la chambre est tourné depuis le salon laissant une distance notable entre le spectateur et les deux personnages mais cela souligne aussi le peu d'intimité qu'offre ce rideau. « Tu pourrais ranger ta chambre et aller aider ta sœur à la cuisine. » La grand-mère tente d'affirmer son autorité avec tendresse. Elle crée un lien fort avec sa petite-fille parce que la mère refuse de jouer ce rôle. La grand-mère ne vit pas avec la famille mais elle prend soin des siens à la place de sa fille. Elle essaie de savoir ce que fait Lucien à l'usine pour mieux connaître son gendre. Elle sert de repère à la famille, elle reproche à son petit fils de ne pas lui écrire, elle essaie de transmettre ses valeurs familiales en toute bienveillance. Au bout du compte tout le monde finira par lui obéir. Elle tente de raisonner sa fille Christine qui a envie d'abandonner sa famille, mais elle transmet aussi son renoncement son incapacité à changer les choses, elle fait au mieux avec le peu qu'il reste. Elle abandonne vite la partie mais son rôle est tout de même essentiel, elle constitue un repère, une autre vision du monde pour les plus jeunes. Hors les murs de l'appartement ou de la maison de leurs parents les jeunes puis les adultes vont aussi fréquenter les bals populaires.

Les bals populaires

*Dans les bals populaires
L'ouvrier parisien
La casquette en arrière
Tourne tourne tourne bien
Dans les bals populaires
Les " raquel " du sam'di
Du bleu sur les paupières
Tourment tourment tourment aussi*

Michel Sardou *Les Bals populaires* (1970)

Le monde ouvrier ne s'est pas seulement construit autour de la notion de travail, qui n'est d'ailleurs pas représentée dans les films du corpus nous nous concentrons sur la vie quotidienne et sa forme cinématographique. Le samedi soir autrefois jour de paie à la fin du XIXe siècle où les ouvriers étaient encore rémunérés à la semaine, les travailleurs fatigués allaient s'amuser dans les bals, les guinguettes et autres cafés populaires. Fabrice Laroulandie dans son ouvrage sur les ouvriers de Paris décrit fort bien les loisirs de ces derniers dans la capitale. « Dans l'univers besogneux de la capitale, le maigre temps libre est d'abord consacré au repos et à la flâne. L'arrière salle du cabaret, lieu privilégié du délassement ouvrier, permet de se retrouver entre soi dans une tabagie conviviale autour du tapis de cartes d'un jeu de domino ou d'une table de billard. »¹ Les jeux de cartes, le billard et autres divertissements de fortunes remplissent encore dans les années 1980 les cafés populaires. Nous y ajouterons le flipper et le baby-foot tout droit venus des États-Unis. Mais une fois détendu le travailleur aime aussi s'amuser, il se laisse aller au corps à corps dans les bals populaires. C'est aussi un moyen de faire des rencontres. Combien de couples se sont rencontrés dans les bals populaires vers la fin des années 1970 et le début des années 1980 ? Le bal est le lieu de rencontre privilégié des classes populaires. Mais cette tradition existait déjà dans le Paris des années 1830. « Une couronne presque continue de guinguettes et de bals publics entoure le Paris de Louis Philippe. A l'apogée du monde des barrières en 1834, on compte 496 guinguettes, dont 261 hors les murs. »² On chante, on danse, on se rapproche, l'ivresse aidant, le bal est l'exutoire par excellence. Michel Sardou, chanteur populaire français a fait en 1970 un grand succès avec sa chanson *Les Bals populaires* issu de l'album *J'Habite en France*. Le bal est le

¹ F. LAROULANDIE, *Les Ouvriers de Paris*, Paris, Editions Christian, 1997, p.162.

² F. LAROULANDIE, *op. cit.*, p.162.

symbole de la culture populaire et festive. En quelques phrases il pose une ambiance bien familière au public de la variété française, il se place en l'héritier des chanteurs de bal, prêt à conquérir un public festif et chaleureux. Chacun fait ce qu'il veut sans craindre le jugement des autres.

« Dans les bals populaires,
On chante un peu c'qu'on veut
Moins on fait des manières
Et plus ça tourne mieux »¹

Tenue de soirée débute par une scène dans un bal que nous avons déjà analysée sur le plan dramatique. Ce bal permet la rencontre entre le couple et Bob. Par l'analyse de ces séquences nous verrons comment les bals sont fondamentaux dans la constitution d'une culture populaire. Dans *Passe ton bac d'abord* les moments de fêtes sont toujours associé au bal, un peu grotesques, un peu désuets, mais acceptés par les plus jeunes.

Dans *Tenue de soirée*, le bal un lieu de tension et de violence. C'est une vision plus mythique de la vie populaire avec cette bonne humeur un peu forcée par l'alcool. Dans la première séquence le bal est un décor populaire, la fête tire à sa fin, les tables vides sont plus nombreuses que les pleines, il y a en arrière plan un groupe de danseurs qu'on ne distingue pas. Antoine aimerait inviter Monique à danser mais elle ne fait que l'insulter. La fiction intervient dans l'espace du bal quand Bob frappe Monique qui tombe sur la piste. La violence est au cœur de la piste de danse dans l'affrontement entre Bob et Antoine. Une petite fille joue autour des tables. On se bat, on danse, on s'amuse, on parle fort. La scénographie du bal se construit dans le contraste entre ceux qui dansent et ceux qui restent assis. Le plein, les tables et le vide la piste. La fixité de ceux qui boivent, les déambulations de ceux qui dansent. (*Figure 147*)

La deuxième séquence de bal met aussi en scène les trois protagonistes. Bob n'est plus dans la séduction d'Antoine, il est attiré par d'autres corps, Antoine apparaît pour la première fois en femme, après les cadeaux de Bob. « C'est juste pour sortir, ce soir je t'emmène au bal, fais toi belle » (*Figure 148*) Une réplique qui évoque des chansons populaires des années 1960-1970 avec Sylvie Vartan *Ce soir je serai la plus belle pour aller danser*² où l'on retrouve des paroles presque érotiques : « Je fonde l'espoir/ Que la robe que j'ai voulue/et que

¹ M. SARDOU, *Les Bals populaires*, chanson issue de l'album *J'Habite en France*, 1970, le 45 tours s'est vendu à 1 million d'exemplaires.

² Le titre de Sylvie Vartan s'est vendu à 1 500 000 exemplaires, un succès populaire en 1963.

j'ai cousu point par point/ sera chiffonnée ». Michèle Torr dans *Emmène moi danser ce soir*¹ évoque aussi l'aspect romantique et traditionnel de ces bals « et depuis ce petit bal où l'on s'est rencontrés/ je n'ai cessé de t'aimer/mais ce soir j'ai envie de déposer mon tablier/ de me faire belle pour toi/comme par le passé ». Ces chansons ont une grande importance dans l'imaginaire populaire et le couple de *Tenue de soirée* reprend les motifs du bal, comme lieu romantique et sulfureux à la fois, où l'amour naît et se concrétise.

La musique qui accompagne le couple Bob/ Antoine à l'entrée du bal est la même mélodie de Gainsbourg déjà entendue dans la première séquence. Mais dans ce nouvel espace la majorité des danseurs sont debout et serrés les uns contre les autres. (*Figure 149*) Bob et Antoine arrivent ensemble comme un couple ordinaire mais ils montent plusieurs escaliers ce qui donne un aspect plus glamour à leur arrivée. La piste est pleine de danseurs mais l'accordéon est toujours présent rappelant les bals populaires. Le moment du slow arrive, dans les sonorités des années 1980, sur un rythme rock et des paroles en anglais « *I want you baby* ». Le couple s'embrasse, s'étreint. Un panoramique traverse la salle qui grouille de danseurs de tous âges et de toutes les conditions. Monique au bout de la piste danse avec un client, elle se prostitue désormais. Antoine la retrouve dans la foule, il est troublé de revoir sa femme. Il rejette Bob, se souvenant de son mariage. Bob descend aux toilettes retrouver un homme qu'il ne connaît pas. (*Figure 150 et 151*) Les éléments lumineux au dessus des urinoirs rappellent les lumières du bal. Le garçon semble avoir des atouts de taille. Dans les bals de Bertrand Blier l'amour s'achète dans les toilettes. Monique se fait à nouveau frapper dans ce bal, Antoine la défend encore une fois. Dans les deux séquences il se bat pour sa femme. Antoine et Monique se déchirent dans ce lieu bruyant et mal fréquenté qui les sépare.

« Si rencontre il y a, ce ne peut-être que dans un brassage, une dilution de la notion de classe, d'origine sociale, de culture, qui est de l'ordre de l'utopie et ne constitue en tout cas qu'un moment privilégié, un moment de fusion de l'individu dans la collectivité, dans une sorte de flux universel. Ce moment trouve sa représentation idéale dans le chant et la danse. Ils sont nombreux dans les films de Pialat, sous la forme de la Noce populaire dans *L'Enfance nue*, *Passe ton bac d'abord*, de la fête villageoise et du bal comme celui du cabaret de *Van Gogh*. »²

Le mariage d'Agnès et de Rocky, débute par un plan sur un chanteur de bal un peu ringard qui entonne une mélodie. La musique qui est jouée n'est pas celle que les jeunes mariés écoutent, elle rassemble toutes les générations autour de l'accordéon. On mange en même temps que l'on danse durant ce repas de mariage où la table est installée en U autour de

¹ Très grand succès de Michelle Torr avec 3 millions d'exemplaires vendus en 1978, le titre reste très populaire aujourd'hui.

² J. MAGNY, *op. cit.*, p.91.

la piste. Toutes les générations dansent ensemble, différents corps se rencontrent. (*Figure 152*) Le groupe est composé de différentes classes sociales. La femme de l'adjoint au maire est allée danser. Le mélange des classes se fait sans trop de problèmes.

« Moment secondaire d'un film classique, Pialat filme toujours une scène de bal, de danse, de boîte de nuit comme élément indispensable d'une vie ordinaire. La musique est un critère de distinction sociale, culturelle. Frédérique dit à Patrick dans *Passe ton bac d'abord* "J'aime pas la musique disco. Moi ce que j'aime c'est la musique punk." Elle exprime son mépris pour une musique populaire pas assez pointue. En revanche les scènes de bal sont des moments d'indétermination entre les êtres : tradition populaire qu'on retrouve en tout temps, en tout lieu. »¹

Plusieurs séquences au long de la scène du mariage se font plus musicales, une caméra mobile, un petit panoramique, c'est l'occasion pour les jeunes d'avoir une discussion avec les invités plus âgés, la discussion tourne beaucoup autour du mariage et du désir. Les adolescents dansent aussi ensemble, comme si c'était une boum mais ils dansent une valse à leur façon. Cet hommage à la valse évoque les séquences de bal et la guinguette au bord de la Marne de la Belle Époque dans *Casque D'or* (Jean Becker, 1952). Le mélange des plus modestes avec la haute société fonctionne à merveille. Les plus riches viennent s'encanailler dans les bas fonds heureux de se faire prendre pour ce qu'ils ne sont pas le temps d'une soirée. Le mariage est un bon moyen de reproduire le mélange qu'offrait la guinguette.

L'orchestre entonne des chansons certains vont se rasseoir, d'autres se lèvent selon le désir et le partenaire de danse qui propose quelques pas. L'alcool aidant le bal dégénère en bagarre entre les jeunes et un adulte les reprend. « Si on ne sait pas s'amuser on ne vient pas au mariage. »

Parfois le bal est improvisé dans un café vide où le groupe se restaure pendant les vacances. La musique permet le rapprochement des corps. Deux filles dansent sur *Où sont les femmes* de Patrick Juvet. «Dance floor improvisé dans le restaurant populaire de *Passe ton bac d'abord*. Devant le patron du café libidineux, marié et dragueur, les deux filles pulpeuses de la bande qui dansent sur "Où sont les femmes" sont filmées de manière frontale. »² Le vieux dragueur qui a pris part au voyage tente de s'intégrer au groupe et reste assis tandis que les filles se tortillent de plus en plus. Il est au premier plan accoudé à la table tandis que mes deux filles se trémoussent dans la salle vide du restaurant, le plan reste fixe jusqu'à ce qu'une ellipse leur apporte quelques danseurs supplémentaires. La caméra a pris place sur la piste de danse, au fond du cadre le patron de café toujours dans la même position contemple la scène.

¹ A. DAVID, « Bal », in *Dictionnaire Pialat*, Paris, Léo Scheer éditions, 2008, p.42.

² A. DAVID, *op. cit.*, p.43.

Il oscille légèrement de la tête pour suivre le rythme de la musique mais il est de plus en plus ridicule. Un plan rapproché révèle que son intérêt se porte sur les fesses des danseuses qui se trouvent à la hauteur de son regard. Pour paraître jeune, il se lève et improvise une chorégraphie vulgaire au milieu des jeunes filles. Il paye pour tout le monde c'est le prix pour avoir l'air jeune. L'ambiance y est très alcoolisée et nonchalante, les plans fixes en décalage avec les danseurs renforcent cette idée.

Lieu de désir, d'ivresse, mais aussi de violence, de trahison et de cruauté, le bal est l'occasion de toutes les rencontres et l'expression des pulsions humaines. Cet espace populaire cristallise toutes les passions des personnages qui transgressent leurs propres limites dans cet exutoire. Lieu de divertissement des classes populaires, le bal reste dans les années 1980 un motif important du monde ouvrier. Les films représentent avec beaucoup de justesse mais non sans fantaisie, la vie quotidienne des laborieux. La perte de la parole et de l'identité mène au désenchantement total du monde ouvrier. Néanmoins la transmission des valeurs permet de perpétuer une culture spécifique. Les relations intergénérationnelles sont à la base de ce système. Mais tous ces efforts n'empêchent pas la violence de s'immiscer dans la vie quotidienne des personnages.

II.1.2. Le goût de la violence

Pour survivre il faut savoir se battre au sens propre comme au figuré. La violence est un facteur important de la vie quotidienne des milieux modestes. Non pas que les milieux les plus aisés ne possèdent pas une culture de la violence mais dans le milieu populaire elle est beaucoup plus visible, elle n'est pas réprimée. La mise en scène de la violence dans le cinéma français contemporain est une question de point de vue. Entre la prouesse technique, la surenchère et la prise de conscience il faut choisir. La représentation de la violence des cités de la banlieue parisienne ont valu à Jean-Claude Brisseau une interdiction aux moins de dix-huit ans pour *De Bruit et de fureur*. L'esthétique de la violence risque toujours de céder à l'art de la séduction, voire à la fascination. La vie ouvrière ou disons des plus modestes comporte beaucoup de violence. L'exemple des bals populaires est assez probant, la fête se transforme systématiquement en bagarre voire en meurtre. Dans *Casque d'or* par exemple, Marie (Simone Signoret) et Manda (Serge Reggiani) se rencontrent dans une guinguette et nouent une relation après un meurtre qui a eu lieu pendant un bal. Entre la fête et la bagarre, il n'y a qu'un pas.

Tout d'abord il y a la violence verbale, faite de formules définitives et peu délicates. Les mots deviennent vite durs et violents comme dans la première séquence de *Tenue de Soirée*. Les sentiments ne sont pas masqués derrière une bonne humeur feinte. Monique dit ses quatre vérités à Antoine parce qu'elle n'a rien à perdre, elle n'a rien du tout. Même franchise dans *Passe ton bac d'abord*. Les mots peuvent briser mais en revanche le tabou est absent, tous les sujets sont abordés. Il n'y a de place que pour l'essentiel : Que vas-tu faire de ta vie ? Quels sont tes désirs ? Telles sont les questions que la mère d'Élisabeth pose à sa fille.

Après la scène du mariage où Élisabeth s'est mal comportée avec un autre garçon que son petit ami Philippe, la mère intervient brutalement. « Si toi tu ne t'étais pas conduite comme un petite salope, ça ne serait pas arrivé non plus, mais il a fallu que tu recommences ! » Les mots sont crus, les corps s'affrontent en même temps que les répliques fusent. La dispute commence dans la cuisine en plan fixe avec le corps de la mère en amorce qui fait face à Élisabeth. La mère commence par lancer des fruits sur sa fille, les corps et la caméra se déplacent dans la salle à manger. La caméra suit en panoramique les deux femmes qui se poursuivent et se frappent autour de la table. Élisabeth trouve son petit copain Philippe, installé depuis peu dans la famille, bien ennuyeux. La mère prend la défense du garçon.

Élisabeth réplique avec violence et transgresse les règles « T'aurais peut-être voulu te l'envoyer tant que tu y étais ? » Très vite des mots le couple mère/fille passe au coups, la mère frappe sa fille tout en menaçant de mettre fin à ses jours. Elle la traite de garce et lui donne des claques. Cette dispute met en avant l'épuisement de la mère qui perd le contrôle sur sa fille. La mère s'écroule au sol et laisse Élisabeth la relever et l'empêcher de prendre des cachets. La violence entre les corps est incroyable, Élisabeth fuit la maison en courant. Les rapports entre les êtres passe par la violence entre les personnages. Le langage est emprunt de rage et de violence chez Pialat. Il donne cette caractéristique à tous ses personnages. « La violence du verbe chez Pialat – qui s'accompagne presque toujours de violence physique ou débouche sur elle – n'a rien à voir avec les joutes verbales ou le jeu de ping-pong de la comédie (surtout américaine). »¹ L'affrontement verbal passe toujours par le corps, les relations frères-sœur dans *À Nos amours* se muent en corps à corps violent et douloureux dont chacun sort détruit mais toujours à statut égal. Brisseau conçoit ce rapport violent comme un rapport de classe et d'autorité. Les coups donnés par le père à son fils Jean-Roger ne sont pas rendus (*De Bruit et de fureur*), ou encore la violence symbolique qu'exerce Christophe le patron manipulateur sur la belle Sandrine (*Choses Secrètes*) finit par devenir réelle. La violence qui nous intéresse ici est celle qui blesse, qui détruit les corps et donne parfois la mort. Le premier élément qui marque les films étudiés c'est la violence physique qui entoure les personnages, que ce soit sur un champ de bataille (*Flandres*, B. Dumont, 2006) ou dans un cité de banlieue (*De Bruit et de fureur*, *La Vie comme ça*).

Légendes urbaines

La violence est constitutive de l'humanité et fait partie de l'imaginaire collectif. Les pires légendes urbaines prennent racine dans les fantasmes des adolescents. Ces contes et légendes contemporains mettent la violence est au cœur du récit. Entre fait divers et mythologie, difficile de faire la part de choses. Le fantasme de destruction est partagé par beaucoup de personnages surtout les plus jeunes. Les cinéastes mettent en scène ces légendes et fantasmes morbides dans des lieux connotés comme violents comme les grands espaces urbains ou le champ de bataille. Dans *La Vie comme ça*, la cité est un espace cruel et

¹ J. MAGNY, *op. cit.* p.77.

imprévisible. Nous verrons par la suite¹ ce qui provoque le malaise en ces lieux mais il est clair que beaucoup de ses habitants sont à bout de nerfs et l'expriment avec leur corps. François Dubet explique ce processus « La violence de la galère excède les formes régulées de violence tolérée, celle du défi viril, prévu, caché et qui ne monte pas aux extrêmes. Elle est un comportement irrépressible, un passage à l'acte parce que le défi verbal doit, à un moment donné, se réaliser dans la violence. »² Le meilleur exemple est celui d'un jeune homme qui manifeste sa rage sur le parvis de la cité. Agnès et le père de sa colocataire en pleine conversation sur les relations hommes/femmes sont interrompus par des cris venus de l'extérieur. Ils se ruent à la fenêtre pour observer le triste spectacle. En plongée, on aperçoit un jeune homme qui crie et qui court dans tous les sens avec un gros bâton de bois à la main. (*Figure 156*) Le choix de la plongée donne au parvis l'apparence d'une arène romaine où les hommes se battaient à mort devant un public avide. Ses paroles sont incohérentes et décousues. « Réveillez vous, vous êtes morts ! » Il continue son parcours absurde en tournant sur lui-même afin de faire un maximum de bruit et attirer l'attention de ses voisins. Son acte est plein de désespoir. Il est observé en contrechamp par Agnès, sa colocataire et le père de cette dernière, le spectacle les captive, ils ne quittent pas la fenêtre. (*Figure 157*) Le jeune homme apparaît comme détruit « Je veux apprendre à vivre ! Vous voulez me tuer ! » Il appelle à l'aide alors que son attitude le rend menaçant. Est-il fou ? La caméra prend alors le point de vue d'un passant. Pour calmer sa crise de démence, un homme sûrement, un ami tente de le maîtriser mais sans succès. La caméra suit les mouvements absurdes du jeune homme avec de rapides panoramiques. Pour l'aider, l'homme doit parvenir à échapper à la menace immédiate du bâton que brandit son ami qui ne le voit pas dans sa folie. Dans un moment de conscience, il le repousse violemment « Laisse moi tu m'entends ! » Un coup de feu venu de nulle part met fin définitivement à sa crise laissant l'homme à terre, brisé par ce tireur inconnu. (*Figure 158*) Le point de vue est de nouveau celui du trio massé à sa fenêtre qui retourne à la cuisine une fois le spectacle terminé. Brisseau dénonce l'absence d'entraide entre les habitants.

Aux fenêtres des barres d'immeubles des coups de feu anonymes sont tirés sur le parvis de la cité. Le « sniper » des cités donne une tonalité horrifique au quotidien. La violence tout comme la sexualité est un exutoire qui s'épanouit dans le domaine fantasmagorique. Par ce rapport de force en partie imaginaire les tensions et les frustrations

¹ voir II.2

² F. DUBET D. LAPEYRONNIE, *op. cit.*, p.126.

prennent corps dans un élan incontrôlé. Le père qui rend visite aux deux héroïnes s'étonne. « Cela arrive souvent ce genre d'incident ? », la fille répond froidement « à peu près tous les samedis. » L'événement est spectaculaire mais banalisé par sa répétition hebdomadaire. Brisseau réinterroge la figure du tireur fou dans *De Bruit et de fureur*. Jean-Roger, avachi contre un arbre du terrain vague un pistolet à la main, fixe la tour qui lui fait face. Le panoramique vertical qui révèle l'immense tour fait naître des rêves destructeurs. « Tu vois ce que je vais faire je vais monter sur le toit avec un fusil à lunettes et je tirerai sur tous les passants et quand les flics ils arriveront je les descendrai un à un. » Pourtant cette représentation interroge la place de la violence dans la mythologie collective. « Vraies ou bien exagérées, les histoires de coups de fusil tirés au hasard d'une fenêtre du dixième étage se répandent dans toutes les cités, chacune d'elle a le même folklore de violence. »¹ La violence est comme un rituel ancestral qui permet d'exploser au grand jour, elle sert d'exutoire. C'est une conduite excessive qui ne se contrôle pas facilement, la force avec laquelle l'homme s'exprime sur le parvis de la cité est tout aussi brutale que celle du tireur qui l'abat froidement du haut de l'immeuble. Elle n'est pas de même nature l'une est gratuite, l'autre désespérée. Est-ce une mise à mort ou une balle perdue ?

Dans cette séquence, la violence explose de toute part et terrasse les individus par surprise. La violence sans objet, totalement obscure est au cœur de ces légendes urbaines. Les comportements excessifs et absurdes nourrissent les histoires qui se racontent dans les cités et qui circulent très vite et se déforment un peu plus à chaque fois qu'elles sont répétées. Les tirs venus de nulle part dans la séquence de *La Vie comme ça* nourrissent une mythologie de la violence urbaine. Même s'il est indéniable que cette séquence est l'interprétation d'un fait divers réel. Il est difficile de savoir ce qui tient de l'anecdote véridique. « Une des manifestations de cet excès est la violence. Non pas la violence instrumentale, contrôlée et dissimulée de la délinquance, mais la violence "gratuite", expressive et sans objet. Celle du saccage qui explose brusquement et tombe tout aussi vite. »² La violence est un sujet qui fascine, qui passionne les milieux populaires car elle permet de se sentir exister, elle donne une force inespérée à ceux qui manquent de reconnaissance. C'est un moyen de défier la norme. Au fond les jeunes qui font preuve de violence se comportent comme les héros des films d'action qu'ils admirent. De *Terminator* à *Rocky*, tous les jeunes font l'éloge de ces figures populaires par leur comportement ou du moins le croient-ils. Dans la chambre de Jean-

¹ F. DUBET, *La Galère : jeunes en survie*, Paris, Points actuels, Fayard ; 1987, p.68.

² *Ibid.*, p 114.

Roger, Bruno découvre les films préférés de son ami. Pendant que Marcel s'exerce au tir dans le salon, il regarde un film pornographique affalé sur le lit de Jean-Roger. Brisseau choisi le champ/ contrechamp pour représenter la rencontre entre l'enfant et la violence. Plus tard nous retrouvons Bruno devant la même télévision, hypnotisé par film particulièrement violent où un zombie arrache un morceau de gorge à sa victime. (*Figure 161*) Jean-Roger lui promet plus de violence encore. « Allez viens je t'en montrerai un autre avec des meurtres en vrai. » La promesse d'une vidéo encore plus explicite enchante Bruno. Sur le lit de Jean-Roger, Bruno jubile mais lorsqu'il assiste à des scènes violentes dans la vie réelle il n'en retire aucune joie. Il semble faire la différence entre le réel et la fiction mais ne distingue pas le bien du mal.

La violence soulage provisoirement l'être qui souffre, les coups de bâton de l'homme désespéré donnent dans le vide tandis qu'il hurle pour se faire entendre de ses voisins semblent le soulager. « La rage se manifeste en face des interlocuteurs qui incarnent l'ordre et la domination, les acteurs politiques, les syndicalistes, les policiers, comme expression de la violence pure. »¹ La violence est-elle source de réconfort ou de plaisir gratuit ? Difficile d'en parler sans la définir.

« Face à l'homme violent, nous sommes en proie au déchaînement spontané d'une force incontrôlée, qui passe toute mesure et n'entrevoit aucune limite. Selon l'opinion commune le sujet qui cède à la violence se laisse aller à la colère ou à l'impulsivité, il a apparemment cessé de réfléchir et de délibérer. »² Hervé Vautrelle a pris le temps d'un ouvrage pour tenter de définir la notion de violence. La violence a un caractère passionnel et irrationnel qui défi toute forme de bon sens. Elle inquiète et effraie car elle ne repose sur rien de concret, ni de palpable. François Dubet parle de rage et l'associe à la pulsion. C'est en cela qu'elle nourrit toutes formes de légendes urbaines à la fois fantaisistes et insensées. Selon Jean Bruno Renard qui est spécialiste des rumeurs et des légendes urbaines³, l'écrivain Bernard le Boyer de Fontenelle a expliqué la naissance des légendes au XVIIe siècle par quatre facteurs essentiels : l'ignorance des peuples concernant les lois de la nature, la force de l'imagination qui a tendance à exagérer les choses, la transmission orale qui déforme toute histoire et enfin le rôle explicatif que le mythe apporte à la société et au groupe. Pourquoi la violence a-t-elle un rôle aussi fort dans les légendes urbaines qui hantent les adolescents ?

¹ F. DUBET, *op. cit.*, p.80

² H. VAUTRELLE, *Qu'est-ce que la violence ?*, Paris, Chemins philosophiques, Vrin, 2009, p.7.

³ J.-B. RENARD, *Rumeurs et légendes urbaines*, Paris, Que sais je ?, PUF, 1999.

Dans une étude de psychologie sociale Adeline Michel, Anne-Claire Sordet, Emilie Moraillon analysent *La Rumeur en tant que phénomène d'influence sociale*. Leur travail met en avant la grande place de la violence dans les légendes urbaines.

« Le thème de la violence domine dans presque toutes les légendes urbaines. Ce sont des citoyens normaux qui induisent la peur, précisément parce qu'ils sont comme tout le monde. [...] Dans beaucoup de légendes urbaines les individus qui transgressent des normes sociales ou morales sont punis, soit par une revanche sur la victime, soit par les conséquences même de leurs actes (la justice immanente). »¹

Le tireur anonyme caché dans son appartement qui vise la foule est une figure parmi ces nombreux personnages de légendes urbaines. Jean-Claude Brisseau en a proposé une vision plus réaliste bien que spectaculaire dans *La Vie comme ça*.

La pulsion de violence

La violence a donc une place de choix dans les croyances populaires. L'explosion de rage qui est déformée et amplifiée par les légendes urbaines garde un aspect mystérieux. Comment surgit-elle ? Pourquoi a-t-elle une place si grande dans les milieux populaires ? Cette manifestation incontrôlable les cinéastes cherchent à la capter, l'enregistrer. La force irrépressible qui s'extirpe des corps en lutte relève de l'inexplicable. Cette authenticité de la rage fait de la violence un sujet fort à mettre en scène. Les personnages de Pialat refusent d'accepter leur situation, le désespoir sourd explose au grand jour sans prévenir. Dans *Sous le Soleil de Satan*, la violence de Mouchette est presque accidentelle, elle manie le fusil du marquis de Cardignan avec maladresse. Quand il lui demande de poser le fusil comme à un enfant. « Pose ça, tu es insupportable Mouchette ! » Il s'approche d'elle. Hors champ, elle tire un coup fatal et s'effondre comme libérée d'une pulsion douloureuse. Pialat aime la bagarre, quand ils craquent les personnages se battent, crient et prennent possession de l'espace les nombreuses scènes de dispute et de colère. Les bagarres entre frères et sœurs dans *A Nos Amours* montrent bien la fougue qui prend racine dans le corps de Suzanne. Nos premières réflexions sur la violence révèlent son ancrage impulsif et incertain. « Du coup, la violence, pur déferlement d'une brutalité viscérale, s'accompagne volontiers de cruauté et de haine, ce

¹ A. MICHEL, A.-C. SORDET, E. MORAILLON, *La Rumeur en tant que phénomène d'influence sociale*, p.26.

qui accroît encore son caractère passionnel et irrationnel. »¹ Hervé Vautrelle souligne l'aspect incertain de ce comportement qui relève de la morale ou plutôt de l'immoral. La violence tient aussi en un rapport de pouvoir, une supériorité physique d'un corps sur un autre. « Il est donc à la fois nécessaire et ardu de définir clairement cette notion. Afin d'éviter toute dérive, limitons pour le moment la violence à l'usage individuel ou collectif de la supériorité physique sur autrui, à la contrainte exercée sur une personne par l'abus de la force. »² Deux types de violence surgissent dans la pulsion, dans la colère.

La rage de Fred dans *Les Savates du bon Dieu* prend sa source dans sa souffrance, celle que Fred a subie, après avoir été quitté par sa femme Elodie. Mais elle naît aussi de l'injustice subie par les autres habitants de son quartier. La force est le seul moyen pour Fred de dépasser sa condition, en s'imposant par le corps. La violence de Freddy dans *La Vie de Jésus* naît dans la jalousie et le racisme, elle se nourrit de l'effusion collective. Nous allons analyser ces deux exemples.

« Faire du mal ne se résumant pas à faire mal, la violence et le mal se ne confondent pas. La violence n'est qu'un sous-ensemble, certes important du domaine du mal : il existe bien des moyens non-violents d'être mauvais envers autrui comme le mensonge gratuit, l'escroquerie ou le vol. Le fait que le mal soit en lui-même une notion contestable, tributaire des codes culturels et des conventions sociales, n'entre pas dans le cadre de cette étude. »³

Comment surgit la violence dans le cadre, comment cette perte de contrôle est mise en scène par Brisseau et Dumont ? Le personnage de Fred dans *Les Savates du bon dieu* (Brisseau) cherche à faire le bien autour de lui mais à la moindre contrariété la violence l'assaille, il perd le contrôle. Il n'est ni un tueur, ni un grand délinquant mais son comportement est toujours incertain. Étudions deux moments différents où Fred explose. Dans le premier cas, Fred rentre du travail sur sa mobylette, une peluche à la main. Il vient de se faire licencier pour avoir mis un coup de tête à son patron. La violence fait partie de son fonctionnement. Quand il découvre que sa femme est partie avec son enfant, il ne réagit pas tout de suite car il n'est pas sûr de ce qu'il voit. Il déchiffre péniblement la lettre laissée à même le sol par Elodie. Sa première réaction est un cri « *Mais non !* », un cri terrible qui s'ensuit immédiatement de coups de pieds dans les meubles vides, il ressemble au jeune homme qui donne des coups de bâtons sur le parvis de la cité. Un voisin proteste contre le bruit, indifférent à sa souffrance. La caméra le cadre en plan fixe en recadrant légèrement

¹ H. VAUTRELLE, *op. cit.*, p.7.

² *Ibid.*, p.8.

³ *Ibid.*, p.29.

lorsqu'il bouge dans tous les sens mais reste à distance comme par pudeur. Puis il remarque c'est que le voisin Kamel a corrigé les nombreuses fautes d'orthographe d'Elodie. D'un geste, il repousse la mobylette qu'il avait garée dans l'entrée, saisi une petite hache dans le placard et sort. Fred à la manière de Jack Torrance (Jack Nicholson) dans *Shining* (Kubrick, 1980) défonce la porte de Kamel avec sa hache comme un fou. Brisseau dit s'être inspiré d'une situation réelle pour ce plan. (*Figures 159 et 160*) Kamel poursuivit par Fred quitte l'appartement en sous-vêtements et part frapper chez la grand-mère. La course poursuite continue dans le salon de la grand-mère qui parvient à lui enlever la hache des mains. La crise de Fred n'aura duré qu'une minute et elle retombe comme elle a commencé pour laisser place à la souffrance. La perte de contrôle et la rage font partie de sa personnalité mais aussi de ses valeurs, la famille et l'injustice sont deux sujets qui peuvent lui faire perdre son calme.

Dans un deuxième temps Fred se confronte à l'injustice dans un bureau de poste. Fred vient voir son amie Sandrine qui est guichetière dans ce bureau de poste. Il assiste à une scène quotidienne où un vieil homme attend désespérément sa retraite car il n'a plus d'argent. Pour l'instant Brisseau s'en tient au traditionnel champ/contrechamp entre Sandrine et Fred. D'ailleurs quand l'homme s'avance au guichet de Sandrine, Fred reste tout près de lui. Sandrine demande à sa supérieure de lui accorder un découvert mais elle refuse. Personne ne l'aide, les autres clients révélés par un plan large le méprisent, la colère monte sur le visage de Fred, la caméra se concentre sur sa réaction. Il se rue sur une cliente désagréable et braque son arme contre elle. Le cadre brutalement en plongée fait penser à une caméra de surveillance. Il oriente l'homme vers la sortie de l'agence « Monsieur, allez m'attendre dehors, allez je vais arranger ça. » « Comment ça ? », rétorque-t-il. Fred dit adieu à Sandrine, recule vers les bureaux des conseillers financiers et sort une arme. Il tire une fois en l'air, les cordes accompagnent sur geste Le ton mélancolique de la musique de Jean Musy donne un sens tragique à son acte sans le sublimer. Par ce choix Brisseau refuse toute référence au film d'action. Dès qu'il est en colère il attrape une arme et s'en sert. Comme dans la séquence précédente la violence surgit brutalement mais s'arrête net. Fred joue froidement au braqueur comme s'il maîtrisait les règles de ce genre d'exercices. Il plagie les films de braquages par des déplacements rapides dans le bureau de poste. En parallèle toute une série de plan rapide montre un employé de la banque en train d'appeler la police, une autre suit les consigne et ferme la porte. Sandrine fait le choix de prévenir Fred et change de camp en le rejoignant dans le cadre. Il détourne les codes au profit du peuple, il ne sert pas de l'argent pour commencer une nouvelle vie mais pour les autres. Un autre héros de ce type est développé dans *L'Ange*

noir. Aslagnan est un justicier communiste qui œuvre pour le peuple, et il est l'objet de désir de Stéphane Février et de sa fille Cécile. Quand il sort du bureau de Poste, Fred jette l'argent dans la rue, tout le monde se jette dessus pour en récupérer un maximum même les policiers ramassent les billets de banque qui virevoltent, au lieu d'arrêter le jeune homme. Des cris de joie se font entendre dans les rues. Fred se positionne en justicier pour mettre en évidence l'injustice. Fred est un être violent qui est capable de tout exploser sur son passage mais il est sans aucun doute un être généreux. La redistribution des richesses est un moyen de contrer l'idéologie dominante. Brisseau met en scène la violence en détournant les clichés.

Freddy dans *La Vie de Jésus* a une relation plus complexe à la violence. C'est un personnage calme, qui parle peu. Mais quand il explose il devient cruel et sa rage semble difficile à canaliser. Il ne crie pas mais il prend des initiatives. Quand il s'attaque à Kamel qui lui a volé sa fiancée il s'y prend calmement. La violence n'est que la conséquence d'une longue colère qui monte au fil du temps du film. Contrairement à Fred, Freddy a un caractère assez réservé mais c'est le cas des autres personnages qui l'entourent. C'est une violence sourde faite de soupirs et de coups secs et répétés. Quand il donne des coups de pieds à la tête de Kamel il devient chef du groupe, il prend le pouvoir. Une idée en bouscule une autre, après les coups on hisse le corps de Kamel sur l'arrière de la voiture. (*Figures 153 à 155*) Les moments de violence sont assez rares dans *La Vie de Jésus* ce qui les rend d'autant plus terrifiants. La violence verbale et les menaces ont précédé le meurtre. La haine est d'abord raciste et infondée. Parce qu'il est différent Freddy et ses amis ont envie de briser Kamel. Les mots précèdent les actes de Freddy mais à aucun moment il a une réaction physique avant le drame. La violence grandit dans le cadre du groupe et se déclenche dans un processus d'euphorie, d'effusion collective. L'impulsivité joue un rôle dans le meurtre de Kader mais elle n'est pas aussi essentielle que chez Fred dans *Les Savates du Bon Dieu*. Une décision a été prise par Freddy et son groupe avant de nuire, ce temps n'a peut-être duré qu'une fraction de seconde mais elle a été prise.

« L'animal ne peut pas être désigné comme violent mais seulement comme agressif ; seul l'homme peut-être dit violent. La conduite violente est sous-tendue par une intention de nuire, c'est-à-dire par une décision précédée d'une délibération. Ce comportement est nécessairement commandité par la liberté ; or l'animal ne dispose pas à proprement parler d'un libre arbitre, il a peu de capacité de choix en dehors des exigences de l'instinct. »¹

¹ H. VAUTRELLE, *op cit.*, p.26.

Freddy veut se venger, tout simplement. Celui qui lui a pris Marie, sa fiancée, doit payer, il n'y a rien d'autres qui compte. La violence morale de la rupture est compensée par la violence physique de la vengeance mais elle est totalement disproportionnée. La petite leçon que donne le groupe en envoyant Kamel dans le fossé avec sa mobylette se transforme en massacre. La décision passe par Freddy qui sort de la voiture et se jette sur Kamel pour le rouer de coups. Du plan large du groupe Bruno Dumont ajoute un plan serré sur le buste et le visage de Freddy, le regard posé sur sa future victime. Puis Freddy toujours plein cadre commence à asséner ses coups. Il a pris sa décision, celle de donner la mort.

« En effet, la violence vengeresse obéit à une logique infinie : tu as tué mon frère, donc je te tue, mais à son tour ton frère va me tuer, etc. Il y a toujours quelqu'un à venger et la violence est comme un microbe qui se propage de proche en proche avec la rapidité et la dangerosité d'une grave épidémie. Il n'y a aucune raison objective que ce cycle s'arrête justement à cause de la violence issue du désir mimétique. »¹

La violence est incontrôlable mais passagère dans ces deux extraits. Elle résulte d'une décision celle de laisser les pulsions prendre le temps d'un instant le dessus sur la raison. Ce choix est mis en scène par les réalisateurs à travers les figures de Freddy et de Fred dans des situations différentes mais où la brièveté de la violence est comparable. La violence est un facteur important dans chacun des récits mais elle n'est pas mise en scène de façon explicite, elle reste hors champ. Quels sont les choix de mise en scène qui ont été faits pour ne pas la rendre trop attirante ?

Filmer la violence sans la sublimer

Depuis *La Horde sauvage* (Sam Peckinpah, 1969) la plupart des tabous de la représentation de la violence sont tombés au cinéma. Plus rien ne bloque les réalisateurs quand il s'agit d'être explicite à ce sujet. La violence tout comme la sexualité s'imisce facilement dans des œuvres destinées au grand public. L'érotisme se banalise dans les grosses productions des années 1980, tel *9 Semaines et demi* (Adrian Lyne, 1986) et le sang coule facilement dans les scènes d'actions spectaculaires d'un *Robocop* (Paul Verhoven, 1987). Notons que nous n'avons cité que des exemples hollywoodiens. La violence fantasmée des légendes urbaines et la violence viscérale qui s'expriment dans la pulsion mènent à une réflexion de fond. Comment est représentée cette violence dans ces films ? Les sociologues

¹ H. VAUTRELLE, *op cit*, p.46.

s'accordent à dire que la violence se présente de différentes façons au cinéma, le philosophe André Glucksmann propose une approche « qualitative » de la violence et non quantitative.

« Les psychologues et les sociologues s'accordent souvent à dégager chez l'enfant une perception " qualitative". Les enfants interrogés par Himmelweit ne se montrent pas du tout effrayés par la violence du western, un peu plus par celle du film policier, beaucoup par celle des films d'épouvantes. Cela montre au minimum que l'« impact » des scènes de violence varie selon le contexte. D'autres variables ont été introduites qui permettent au moins de suggérer que l'effet des scènes de violence n'est pas homogène : il faut tenir compte de la présentation matérielle de l'acte violent. »¹

Toujours à travers les exemples de Dumont et de Brisseau qui traversent cette analyse de la violence, une vision s'impose, la violence ne nous fascine pas. Corrigeons. Dans les films de Brisseau et Dumont la violence ne sert pas d'exutoire au spectateur, nous la subissons, elle nous terrifie et nous espérons qu'elle cesse au plus vite. Beaucoup de films d'action entretiennent une relation ambiguë avec la violence explicite, sous prétexte de la dénoncer, ils la subliment. L'exemple de Quentin Tarantino est probant dans ce registre, dans *Kill Bill* (2001) le prétexte de la vengeance permet à l'héroïne de faire un carnage très esthétique dans un club tokyoïte. Brisseau a choisi une violence liée à l'action qui serait l'héritière du western. Même si elle est immorale elle est toujours condamnée. Dumont préfère une violence horrifique mais brève. Une violence qui a la même frontalité et la barbarie que les films de Mickael Haneke.

Brisseau et Dumont ont fait le choix de traiter de la délinquance à l'écran ce qui implique la mise en avant de personnages au comportement violents. « Comment filmer la violence ? En particulier est-ce qu'elle doit-être éludée ou pas ? Il fallait quand même le montrer parce que mon but était de ne pas esquiver son caractère dérangeant parce qu'authentique. Il s'agissait donc de le montrer mais sans jamais provoquer la jouissance du spectateur, en particulier la séquence de la fin. »² Ne pas perdre la part de trouble que la violence fournit au spectateur mais sans trop le fasciner. Tel est le défi de Jean-Claude Brisseau dans *De Bruit et de fureur*. En tant que spectateur il avoue que la violence l'a attiré au cinéma.

« Moi j'ai eu des terreurs infantiles terribles et pourtant *Psychose* qui m'a vraiment foutu la trouille m'a fasciné. D'où ça vient ? Est-ce que c'est parce qu'on est masochiste ou parce que d'une manière les

¹ A. GLUCKSMANN « Les effets des scènes de violence au cinéma et à la télévision. » In: *Communications*, 7, 1966. Radio-télévision : réflexions et recherches. p 86.

² J.-C. BRISSEAU « Une affaire de morale » entretien réalisé par T. JOUSSE, C. TESSON, S. TOUBIANA *Cahiers du cinéma* n°407-408, mai 1988, p.128.

arts nous aide à vivre ? Voyez j'ai accepté la violence dans *Psychose* mais elle est très abstraite, quand elle est moins abstraite et quand elle est sadique, je pense à un film de Ridley Scott que je n'aime pas qui est la suite de l'histoire d'Hannibal Lecteur ¹ le mec qui bouffe les gens, et on voit un mec à qui on a découpé le crane et qui se fait dévorer par des cochons, Je ne peux pas supporter ça, je trouve ça glauque, sordide. »²

Mais le réalisateur a choisi une violence elliptique, fréquente mais jamais explicite, le pire reste hors-champ. La séquence du viol de la fiancée de Philippe est masquée par un mur gris qui ne laisse entrevoir que les jambes nues de la jeune femme. (*Figure 162*) « Je voulais qu'on voit la violence, mais qu'on éprouve un sentiment de gâchis, une tristesse considérable et qu'on ne soit pas avec les gens qui commettent des actes de violence. Il ne fallait pas pour autant esquiver la violence mais la rendre elliptique chaque fois que c'était possible, pour le viol, la caméra prend du recul, sur la torture ellipse immédiate. »³ Même chose pour la pendaison de Marcel, le père de Jean-Roger, Brisseau choisira l'ellipse. Bruno Dumont dans *L'Humanité* choisit un tout autre postulat, celui de la rareté et de la frontalité. La violence se fait rare mais explose à l'écran. La volonté de frapper le spectateur prend le dessus sur la durée. L'envie de se couvrir les yeux prend le dessus sur le plaisir. Nous avons déjà largement commenté le gros plan sur le cadavre de l'enfant dans *l'Humanité*.

La violence n'est pas exclue des films mais elle pour rôle de remettre en question sa représentation. La difficulté du réalisateur va se situer du côté de la morale. Courante au cinéma, elle fait souvent appel à l'artifice, aux effets spéciaux. Mais pas question d'aller dans la surenchère, ni de provoquer du plaisir au spectateur, le hors champ doit garder la part belle. Pour Brisseau elle doit être authentique et dérangeante sans trop flatter les bas instincts du spectateur qui apprécie la surenchère. Dumont tente de la rendre sensible voire douloureuse afin que le spectateur prenne conscience de la gravité de ce qui est représenté. La violence pour lui ne doit pas être éludée du cinéma.

« La violence est dans la vie. Le désir est violent. Le cinéma est une catharsis, dans laquelle cette violence est représentée afin que nous puissions travailler nous-même notre propre fond primitif. La violence d'Oedipe est terrible ! Pourtant, Sophocle ne veut pas dire qu'il faut coucher avec sa mère. Il y a un désir, et une peur de ce désir qui est en nous. Alors on va me dire : "Mais ce n'est pas bien." Je le sais très bien ! Mais le vrai problème, c'est : qu'est-ce qu'on en fait, de cette violence, puisqu'elle est bel et bien là ? »⁴

¹ *Hannibal*, (Ridley Scott, 2001).

² L. DESON LEINER, Entretien avec J.-C. Brisseau, Paris, avril 2010.

³ A. MASSON, P. ROUYER, « A propos de : *De Bruit et de fureur* », *Positif*, juin 1988, n°328, p. 7.

⁴ J.-B MORAIN, « La Claque Dumont », entretien avec B. DUMONT, *Les Inrockuptibles*, N°559, 28/06/2006.

Les réalisateurs s'orientent vers une moralisation du spectateur même si cette démarche reste à contre-courant aujourd'hui, ils prennent le temps d'interroger sa présence par des choix visuels radicaux. Jean-Claude Brisseau multiplie les épisodes violents dans *De Bruit et de fureur* et dans *La Vie comme ça*, mais au fond le cadre évite les gros plans et les effusions d'hémoglobine, ce qui l'intéresse c'est la relation que les personnages entretiennent avec la violence.

« Vous savez je pense que vous avez deux réactions possibles : la fuite, si vous ne fuyez pas ou si même si vous fuyez il me semble que la violence peut déclencher une certaine forme de fascination ou d'intérêt et c'est pour ça aussi que je m'arrêtais aux petits éléments de violence, encore que quand même, dans le film y a une vieille femme qu'on a tué pour 600 balles. »¹.

Comme chez leurs personnages, les réalisateurs nous confrontent à la violence pour provoquer une réaction forte. Pour Brisseau ce sera souvent de l'indignation au vu des nombreuses agressions, bagarres et meurtres qui sont montrés. Les personnages principaux comme Jean-Roger dans *De Bruit et de Fureur* ou Freddy dans *La Vie de Jésus* ont une relation problématique à la violence puisqu'ils s'en servent pour nuire et faire souffrir. Néanmoins jamais les films ne mettent en valeur les actes ils préfèrent se concentrer sur les visages de leurs personnages afin de comprendre comment ils en sont arrivés à de telles extrémités. Dans *L'Humanité*, le meurtre de l'enfant n'est pas montré seul le sinistre résultat nous est présenté. Ellipse, métonymie, beaucoup d'artifices permettent d'éloigner la violence du cadre.

Quand Dumont laisse apparaître la violence dans *Flandres* lors du viol collectif par exemple, elle frappe plus fort encore. Le viol filmé en plan large ne cache rien de l'horreur de l'agression que subie la jeune femme. (*Figure 163*) Les cinq soldats venus des Flandres se dirigent vers une maison au milieu désert. Sans se poser de questions ils enfoncent la porte, attrape un combattant. C'est un des rares moments où Dumont utilise la caméra à l'épaule pour être tout près de l'action, tellement proche que le spectateur ne verra rien sauf le plaisir que les soldats prennent à déshabiller puis à mettre à terre ce guerrier qui cache un corps de femme sous ses habits de fortune. L'humiliation prend le dessus sur la violence, le corps de la jeune femme est immobilisé de façon brutale comme un met une vache à terre pour l'endormir. Elle est présentée comme un trophée aux deux autres soldats qui observent la scène sans intervenir. Demester sourit et s'empresse de rejoindre le groupe, un seul garçon reste à distance tout comme la caméra qui limite les plans rapprochés. Quand le viol est fini la

¹ L. DESON LEINER, Entretien avec J.-C. Brisseau, Paris, avril 2010.

jeune femme est abandonnée nue et souillée à même le sol. Seul son poing serré cadré en gros plan qui tremble au dessus de la terre exprime le mélange de colère et de souffrance qu'elle ressent. La victime retombe sur ses tortionnaires quelques jours plus tard, presque par hasard. Elle se montre sans pitié avec le corps des soldats, elle a le pouvoir de décider de leur sort. Un est abattu de deux balles dans la tête, un autre qui semble-t-il est le seul à n'avoir pas participé au viol est émasculé puis mis à mort. (Figure 164) L'exemple d'*Antichrist* (Lars Von Trier, 2009) va dans le sens de Dumont, en effet le réalisateur danois, mêle obscénité et violence extrême dans une ambiance onirique. Un sexe masculin est lui aussi mutilé dans une séquence tout à fait explicite. Bruno Dumont pense que le cinéma peut nous aider à comprendre notre relation à la violence. La violence frontale prend de plus en plus de place dans le cinéma d'auteur.

« Je pense qu'on a besoin de la violence. Nous sommes des êtres mêlés qui avons besoin de nous démêler. C'est la culture qui nous le permet. Faire des films où le bien et le mal sont séparés, ça ne sert à rien. Chacun doit faire l'expérience de la violence, de la joie, de l'amour et ce n'est pas forcément chercher les ténèbres que de faire ça. Il n'y a pas que les ténèbres dans mes films. Au-delà de nos histoires, de nos vies, je cherche ce qui se trouve au fond de nous. »¹

Le cinéma est souvent une affaire de morale, ici la morale qui encadre la représentation des actes violents est prise en compte dans la démarche des réalisateurs. Une précaution, une prise de conscience, difficile de savoir s'ils sont parvenus à une représentation non sublimée de la violence, du moins ils ont réussi à l'utiliser avec parcimonie.

La violence est un élément fort de la culture populaire mais aussi un élément constitutif du cinéma contemporain. Les personnages de Dumont et Brisseau que nous venons d'étudier semblent comme possédés par ce sursaut de bestialité qui les pousse à se déchaîner sur leur prochain. Chez Pialat et Blier cette violence est aussi présente. Il faut tout de même souligner que dans cette représentation la culture ouvrière, qui nous intéresse plus particulièrement ici, tout passe par le corps, la haine, l'amour, la colère, ils sont comme des blocs d'émotions. Les plus modestes n'ont rien d'autre à offrir, leur corps peut devenir un outil précieux qui peut laisser la possibilité d'une porte de sortie.

¹ J.-B MORAIN, « La Claque Dumont », entretien avec B. DUMONT, *Les Inrockuptibles*, N°559, 28/06/2006.

II.1.3. Le corps est-il l'outil du pauvre ?

Selon les lois le corps est sacré, chacun est le propriétaire de sa chair et en dispose en toute liberté. Prendre soin de son corps est un luxe. Il faut avoir les moyens pour préserver sa pudeur et son sens moral. Les plus modestes ne disposent pas forcément d'un espace à eux, d'intimité. Même s'ils se battent pour gagner leur vie honnêtement, ils manquent de tout. Pour ceux qui veulent sortir de leur condition, le corps est le seul bien qu'ils peuvent monnayer et faire fructifier. Le travail est affaire de corps. De la chaîne de production aux bals populaires, le corps est parti prenante dans toutes les activités humaines même les plus contraignantes. Les joies et les souffrances traversent les chairs.

Travailler pour vivre c'est mettre à disposition son corps pour un salaire minimum. Corine Detrez énumère les différences de traitement entre les travaux « manuels » et « intellectuels ».

« Les influences du travail sur les corps des classes laborieuses est loin d'être une évidence. La pénibilité même du travail physique est une découverte relativement récente. L'opposition entre la fatigue intellectuelle, ou la fatigue des intellectuels, sous les formes de la mélancolie aristocratique, des vapeurs nerveuses puis de la neurasthénie par opposition à la fatigue physique des masses laborieuses, fatigue de riches contre fatigue de pauvres -est longtemps interprété à l'avantage des premiers et a laissé des traces dans notre vocabulaire : la fatigue intellectuelle est la "mauvaise fatigue" par contraste avec la "bonne fatigue" de celui qui a la chance de faire agir les muscles de son corps. »¹

Cadences impossibles, positions inconfortables, gestes répétitifs et horaires décalées ont raison de la santé des plus modestes. La pénibilité use les corps et les âmes. Aujourd'hui, selon les professions que l'on a exercé on meurt plus ou moins jeune preuve que tous les métiers ne se valent pas. « Instrument obligé des gestes quotidiens, le corps est également le vecteur incontournable de ces gestes plus spécifiques que suppose le travail. Dès le XIXe siècle, rompant également avec les causalités naturalistes, la pensée marxiste va ainsi montrer qu'outil du travail humain le corps en est également le produit. »²

Les maçons et manœuvres meurent plus jeunes que les cadres, c'est un fait. Le statut social et professionnel définit notre durée de vie avant même que nous ayons commencé à travailler. C'est assez tragique tout de même. Blier et Brisseau mettent en avant ces inégalités

¹ C. DETREZ *La Construction sociale du corps*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2002, p. 80.

² *Ibid*, p.79.

indéniables qui sacrifient les corps des plus modestes au profit des plus aisés. Même les lois ont été édictées dans ce sens.

« Aux États-Unis et dans d'autres pays capitalistes, les lois sur le viol en tant que règles ont été d'abord pensées pour la protection des hommes des classes aisées, dont les filles et les épouses pouvaient être attaquées. Ce qui arrivait aux femmes des classes ouvrières importait peu à la justice ; c'est ainsi que très peu d'hommes blancs ont été inculpés pour les crimes sexuels qu'ils ont infligés à ces femmes »¹

Souvent les personnages tels que Bob dans *Tenue de soirée* ou Nathalie dans *Choses secrètes* tentent d'échapper à cette menace de la reproduction sociale en se rebellant contre ce système fataliste. La tension entre les puissants et les misérables passe toujours par la confrontation des corps.

Attablés dans la cuisine d'un appartement bourgeois, Monique, Antoine et Bob savourent un délicieux repas. Nous le savons, les trois comparses de *Tenue de soirée* n'ont pas les moyens de vivre en ces lieux. Ils sont forcément en train de traîner dans un appartement qu'ils viennent de cambrioler, la conversation tourne autour du désir que Bob ressent pour Antoine, Monique tente de le convaincre de devenir l'amant de Bob. Les mouvements de caméra sont très fluides réalisés à la grue, ce qui renforce l'artificialité de l'immense décor. (*Figure 165*)

La discussion est interrompue par Bob. « Vos gueules, y a encore des proprios je le crains ». Blier souligne l'arrivée des bourgeois par un effet de mise en scène théâtrale, le bar s'allume. Le couple de bourgeois revient du théâtre complètement dépité. « Plus jamais j'irai au théâtre ! » soupire Jean-Pierre Marielle, visiblement ennuyé par une vie sans intérêt. Le couple reste figé sur l'estrade du salon comme s'il était en représentation alors que le trio demeure en bas dans la cuisine. Le découpage reste classique et mêle champ, contrechamp et plan d'ensemble. Cette spatialisation situe bien les modestes dans la cuisine et les bourgeois au salon. Chacun son espace de vie, d'ailleurs les cambrioleurs portent des tenues de travail et le couple est en tenue de soirée. Bob intervient « Cassez la graine avec nous, ça va vous remonter le moral ». Le mélange des classes s'opère sans difficultés « Les pauvres ils risquent leur liberté pour nous voler notre ennui. » Chacun reste de son côté du bar et le couple aisé ne s'adresse jamais directement au trio, ils gardent leurs distances. Quand Bob, Antoine et Monique tentent de prendre congés, le couple se montre plus amical et plus pressant. Ils

¹ E. DAVIS, *Femmes, classe et race*, Paris, Éditions des Femmes, 1983, in V. DESPENTES, *King Kong théorie*, Paris, Grasset, 2006, p.31.

veulent les garder pour la nuit. Jean-Pierre Marielle sort son arme et en appelle au corps des trois cambrioleurs. « C'est à dire que vous n'avez pas tellement le choix parce que moi je vous tiens au bout de mon arme. [...] Moi je veux vous voir baiser ma femme ». (*Figure 167*) Tout le monde a pris place dans le salon ; les femmes à gauche du cadre les hommes à droite L'homme considère qu'il peut profiter sans aucun problème de la misère du trio car il a l'argent, la force et le pouvoir. Mais cela se retourne vite contre lui puisque la scène d'orgie éludée par Blier se termine dans un bain de sang. Antoine a retourné l'arme contre son propriétaire et tous s'enfuient joyeusement.

L'exemple le plus violent dans ce domaine est celui de la prostitution qui ne donne aucune chance d'émancipation sociale aux femmes. Cela ne se concentre pas dans le prisme des rapports hommes/femmes puisque cela concerne aussi les rapports entre hommes dans *Tenue de soirée*.

Corps à louer, corps à souiller

Le spectre de la prostitution pèse sur cette image de corps sacrifié. Vendre son corps pour fuir la misère est une réalité que Bob impose à Antoine et à Monique dans *Tenue de soirée*. De même Stéphane Février pour quitter son HLM a dû proposer ses charmes dès son plus jeune âge (*L'Ange noir*). La question du choix ne se pose pas. Les corps ont-ils tous la même valeur ? Sont-ils traités avec le même égard par la société selon le milieu dont ils proviennent ? Dans *Choses secrètes* les corps s'affrontent dans la sphère de l'entreprise, mais il est clair que les règles ne sont pas les mêmes selon le milieu social auquel les personnages appartiennent. Sans insister sur une approche misérabiliste ou racoleuse chez Blier et chez Brisseau la prostitution est vécue comme un sacrifice, une destruction progressive qui concrétise la confrontation entre les plus riches et les plus pauvres. Est-ce que tout se vend ? Peut-on tout acheter ? Alors que *Choses secrètes* traite de cette confrontation à travers les rapports hommes/femmes, *Tenue de soirée* traite surtout de la prostitution masculine.

« Si Mme de la Fayette s'émerveille que la nature fasse si bien les choses, elle pointe une corrélation effective : les grands de ce monde sont souvent effectivement, plus grands que le petit peuple. Ils vivent également plus longtemps et ne souffrent pas des mêmes maladies. Que l'on raisonne en termes de mortalité, en envisageant l'espérance de vie, ou en termes de morbidité, en envisageant le rapport à la maladie, des différences statistiques séparent les régions du monde, et transversalement à ces frontières les milieux sociaux : il vaut souvent mieux être riche dans un pays pauvre que pauvre dans un pays riche. »¹

¹ C. DETREZ, *op. cit.*, p.61.

Bob, Monique et Antoine sont pauvres dans un pays riche. L'histoire du trio même si elle est traitée sous une forme absurde et décalée relève du cauchemar. Le passage de la misère à la prostitution se fait sans trop de difficulté par l'intermédiaire de Bob qui est en contact direct avec le monde du crime. Du cambriolage au trottoir, Bob pratique toutes sortes de crimes qui lui évitent de trop se fatiguer. De tout temps la prostitution a été associée au milieu criminel, même quand elle est légale.

« Dans les pays où la prostitution est légale (Allemagne, Pays-Bas, Grèce, Suisse, Hongrie, Australie, Nouvelle-Zélande), comme dans ceux où des bordels sont propriété d'État (Turquie, Indonésie) ou dans ceux qui la reconnaissent comme une industrie vitale à l'économie nationale (Thaïlande, Philippines), le rôle du crime organisé reste fondamental dans l'organisation des marchés. C'est que la violence est décisive dans la production des « marchandises sexuelles » que sont les personnes prostituées.»¹

L'entrée d'Antoine dans le monde de l'échange d'argent contre des services sexuels se fait comme souvent par l'intermédiaire d'une histoire d'amour. Même si Blier traite de la prostitution masculine, le rituel varie peu. Une jeune fille de milieu modeste rencontre un garçon qui la séduit avec son argent et ses belles promesses. Au XIXe siècle comme dans la première partie du XXe, il est souvent son premier amant. Si fière d'avoir rencontré l'amour, la jeune fille ne se méfie pas assez, cet homme lui propose de travailler un peu pour gagner facilement de l'argent, que ça ne durera qu'un temps et cette jeune fille se retrouve assez vite sur le trottoir d'une rue sombre à s'offrir au premier venu pour quelques billets. Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe* a étudié de plus près cette entrée dans le monde de la prostitution et la perte de la virginité est un élément important dans ce parcours.

« Le premier séducteur est souvent jeune. C'est le plus souvent un camarade d'atelier, un collègue de bureau, un ami d'enfance ; ensuite viennent les militaires, les contremaitres, les valets de chambre, les étudiants ; la liste du docteur Bizard comportait en outre, deux avocats, un architecte, un médecin, un pharmacien. Il est assez rare que ce soit, comme le veut la légende, le patron lui-même qui joue ce rôle d'initiateur : mais souvent c'est son fils, ou son neveu ou un de ses amis.»²

La déception amoureuse peut aussi être le facteur déclencheur.

« Cependant, la jeune fille se décide rarement à faire le trottoir après sa défloration. Dans certains cas elle demeure attachée à son premier amant et continue à vivre avec lui ; elle prend un métier "honnête" ; quand l'amant l'abandonne, un autre la console ; puisqu'elle n'appartient plus à un seul homme, elle estime pouvoir se donner à tous ; parfois c'est l'amant, –le premier, le second– qui suggère ce moyen de gagner de l'argent. »³

¹ R. POULIN, *L'Agression sexuelle : coopérer au-delà des frontières*, Paris, Cifas 2005, p.27.

² S. DE BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe II*, Paris, Folio Essais, Gallimard, [1949], 1986, p.427.

³ *Ibid.*, p.429.

L'histoire entre Bob et Antoine prend petit à petit cette forme bien qu'Antoine ne soit pas du tout demandeur d'une histoire avec un homme. Mais face à la cour oppressante de Bob et les encouragements de sa femme Monique, Antoine va finir par céder à la pression. Avant que les deux hommes passent à l'acte, une conversation entre Antoine et Monique révèle l'horreur de la domination masculine. Le ton est léger et les mots très crus, néanmoins ils révèlent à quel point Monique souffre d'être souillée par tout le monde. Elle sert souvent de monnaie d'échange durant les cambriolages. « Tu vas y passer toi aussi, il faut que tu connaisses ça. » Son discours n'est pas pervers ou sadique, il correspond à la situation de dépendance totale du couple à l'égard de Bob.

« Alors, écoute moi bien, on vient de rencontrer un mec formidable, grâce à ce mec formidable j'ai retrouvé un peu de ma dignité de femme, je mange à ma faim, je dors dans des draps propres, quand je me regarde dans la glace, j'ai envie de me sourire y a du soleil dans ma tête. Alors si tu m'aimes fait en sorte que ça dure. »

Pour conserver son niveau de vie, Monique offre Antoine à Bob. Bob fait son entrée dans la chambre, un plateau de petit-déjeuner à la main et prend la place de Monique dans le lit, une mise en scène qui annonce la formation future de ce couple masculin. Bob porte une robe de chambre en satin et recherche le contact physique. Il s'empresse de l'enlever pour révéler un slip léopard très moulant qui rappelle l'imagerie tapageuse associé au souteneur, figure du monde de la prostitution. La vulgarité disparaît peu à peu pour laisser la place à la séduction. « T'es tout seul avec ta honte et moi ta honte je la transforme en bonheur, j'en fais un bouquet de fleurs [...] Je te cambrioler ton cœur et puis tout le reste, m'introduire et tout piquer. » Les allusions sexuelles quoi qu'évidentes sont plus délicates, Bob tente de rendre Antoine vulnérable, se révéler en lui sa part de fragilité, de féminité. Il lui propose l'amour et la protection. Suite à ces déclarations, Antoine semble changer d'avis et se montre intéressé. Lors d'un cambriolage dans un luxueux manoir Antoine embrasse Bob et lui cède. (*Figure 168*) Mais toute cette mise en scène a pour seul objectif de faire d'Antoine un bien rentable. Comme une jeune fille dont la virginité se vend, Bob a emmené Antoine chez son premier client (Bruno Cremer.)

« La marchandise n'est pas qu'une « chose », même si elle en prend l'apparence; elle est plutôt fondamentalement un rapport social. La transformation d'un être humain en marchandise prostitutionnelle signifie non seulement son objectivation ou sa chosification, mais également son inscription dans des rapports de soumission ou de subordination. Cet assujettissement a toujours lieu, en aval comme en amont, dans la sphère de production comme dans celle de la circulation, avec violence. »¹

¹ R. POULIN, *op. cit.*, p.30.

Juste après avoir couché avec Antoine, Bob se lève, totalement nu et traverse l'immense appartement, décoré de statues grecques de jeunes éphèbes nus. Le corps de Gérard Depardieu moins svelte qu'à ses débuts contraste avec les silhouettes parfaites des dieux grecs qui l'entourent. (Figure 169) L'espace incarne le désir masculin et célèbre le corps idéalisé de l'homme. Michel Blanc est loin de ressembler à ces statues, ce qui ne l'empêche pas d'incarner le désir de Bob. Il rejoint le maître des lieux avachi sur un canapé parmi les corps de marbre qui attend son tour. Bob fait l'éloge de son amant afin d'en tirer le meilleur prix. Les plans rapprochés sur le couple diabolique Cremer/Depardieu montre soumission de Bob face à ce client. Cremer arrive très décontracté dans la chambre et explique délicatement la situation à Antoine qu'il rejoint dans le lit. « Il t'a vendu, je viens de lui donner une grosse somme d'argent pour avoir le plaisir de passer la soirée avec toi » (Figure 170) Cremer lui propose de l'entretenir et de devenir son amant, on soupçonne Bob d'avoir joué ce rôle auparavant. La même situation se produit dans un autre film *L'Homme blessé* où un jeune homme fou incarné par Jean-Luc Anglade tombe amoureux d'un bel inconnu et se retrouve piégé dans une chambre d'hôtel avec un vieux client que Claude Berri rend particulièrement terrifiant et pathétique. La cruauté n'est pas seulement réservée aux femmes c'est bien ce que Blier souligne ici.

« Certains lieux de drague gay offrent un cadre facilitant à l'exercice d'une prostitution de moindre visibilité, et pas toujours nommée, dans les saunas, backrooms, boîtes de nuit, bars. Cette situation correspond en particulier aux jeunes hommes homosexuels venant par exemple de province, ayant du mal à y vivre leur homosexualité, et découvrant à ce cas de figure concerne aussi fortement des jeunes hommes homosexuels ayant grandi en banlieue parisienne. Les situations de « michetonnage », liés au fait d'être entretenu par un homme plus âgé, vont également rentrer dans ce cas de figure d'une prostitution invisible, et souvent non reconnue comme telle. »¹

Dans les milieux modestes les moyens de persister sont limités et la prostitution s'impose parfois à la suite d'une mauvaise rencontre et d'une perte de confiance en soi. La prostitution ne détruit pas seulement les corps même si Blier la montre sous un jour décalée, il n'omet pas ses terribles conséquences. Impossibilité d'en sortir, maltraitance, violence et humiliation quotidiennes font aussi partie du terrible portrait. Cette tension explicitée par Blier se retrouve aussi dans les films de Brisseau et tout particulièrement *Choses secrètes*.

¹ A. O'DEYE, V. JOSEPH, *La Prostitution de mineurs à Paris* – Rapport Final, Cabinet Anthropos, p.104.

Corps en lutte

Quand on a de beaux traits et des formes attirantes, le corps aide à atteindre les sommets de la sphère sociale. C'est la théorie du film *Choses secrètes* où deux jeunes filles décident de se servir de leur corps pour réussir. Elles ne veulent pas être entretenues par un homme plus riche, non. Elles veulent prendre le pouvoir et atteindre un poste décisif dans une grande entreprise. Le prix à payer est fort, elles devront mettre à la disposition d'hommes socialement élevés leur corps et leur intégrité mais elles gardent pour elles leur plaisir et l'art de s'abandonner. Le seul privilège qu'il leur reste est de ne pas tomber amoureuse de leur cible. Ce n'est pas à proprement parler de la prostitution mais un lourd sacrifice que les deux jeunes femmes doivent faire. Brisseau, par son regard sur la violence sociale entre les "classes" ou du moins entre des milieux qui ne se rencontrent jamais met en avant les grands sacrifices que représente la réussite professionnelle quand on vient d'un milieu modeste. Pour gagner un peu il faut accepter de tout perdre. Le film débute dans un boîte de nuit austère où Nathalie réalise un spectacle érotique devant un public conquis, un peu trop même certains spectateurs tentent de se jeter sur le corps de Nathalie. Sandrine est derrière son bar et observe la scène, elle envie Nathalie qui parvient à troubler toute l'assistance. « J'aimerais bien les faire saliver et avoir le monde à mes pieds à moi ». L'ambiance, un peu glauque du bar contraste avec le soin apporté à la séquence d'ouverture où Nathalie réalise son spectacle érotique. (*Figure 171*)

Après son service Sandrine se change dans une petite pièce à l'arrière du bar, le patron empoche une liasse de billet et lui propose de coucher avec un client. « Sandrine vous êtes libre, personne ne vous oblige à rien, mais le monde est ce qu'il est. » (*Figure 172*) Elle refuse et se fait jeter dehors avec Nathalie. « Tu rentres pas chez toi ? » « Je dois trois mois de loyer à ma proprio, si je rentres sans argent c'est clair elle me fout à la porte. » « L'autre était au courant je pari » Le patron possède des informations sur sa situation financière et en profite pour lui faire une proposition dégradante.

La précarité dans laquelle elle se trouve l'a poussée à accepter un travail peu valorisant où les clients croient que les filles de la boîte sont aussi des prostituées. Le manque de qualifications et de confiance en elle la transforme en proie facile pour le patron peu scrupuleux. Nathalie fait le bilan. « Tu sais j'ai fait des études comme toi, ce qui ne nous a pas empêchées l'une comme l'autre de nous retrouver dans la même boîte à cul. » L'exemple de Sandrine est très marqué socialement, la situation de la boîte glauque montre bien la pression

sociale qui s'exerce sur la jeune fille, mais le film démontre que cela n'est pas si différent dans les bureaux. Sandrine et Nathalie, toutes deux sans emploi sont à la recherche d'un nouveau travail. « Tu sais quoi on se démerde mal, on se contente d'être bien sage et de faire comme tout le monde. Sans argent, ni relations on est condamnées toute notre vie à rester des minables. Désormais on va utiliser notre audace et notre cul pour grimper dans l'échelle sociale. » L'objectif est de trouver un homme puissant et de le séduire afin d'obtenir une meilleure vie. Le pouvoir sur les hommes elles vont le conquérir par le sexe et elles vont enfin échapper à leur condition populaire.

« Finalement on est un peu comme les prolos, ma mère me disait qu'ils le resteraient toujours pour une raison simple ils n'osent pas monter plus haut, ose me disait-elle toujours.[...] Si tu veux sortir de ta condition tu n'as pas le choix personne ne t'aidera. Le grand amour tu te l'offriras plus tard. »

Le film détaille les différentes étapes de l'ascension sociale selon Nathalie. Le combat se construit sur une série de règles simples qui vont permettre de définir une proie à piéger. Pour atteindre les hautes sphères il faut savoir employer les mêmes méthodes qu'elles. La séduction est le moyen idéal pour de jolies jeunes filles sans le sou. (*Figure 173*) Encore faut-il savoir se protéger du pire, l'amour. Une méthode qui rappelle bien des observations faites par Virginie Despentes dans son ouvrage féministe *King Kong Théorie*.

« Séduire est à la portée de beaucoup de jeunes femmes, du moment qu'elles acceptent le jeu, puisqu'il s'agit notamment de venir rassurer les hommes, sur leur virilité, en jouant le jeu de la féminité. En tirer profit personnel exige un profil précis, des qualités plus rares. Nous ne sommes pas toutes issues des classes sociales supérieures, nous ne sommes pas toutes entraînées pour tirer des hommes un maximum d'argent. Et là encore, certaines d'entre nous préfèrent l'argent qu'elles gagnent directement. »¹

Sandrine et Nathalie vont donc avoir besoin d'entraînement pour atteindre leurs objectifs. Elles commencent d'abord par chercher un terrain de jeu dans le monde du travail. Les bureaux seront les lieux privilégiés de leur action car moins concurrentiels que le cinéma et la mode. Nathalie met en garde Sandrine à propos du monde du cinéma. « Dans ces milieux là des filles comme nous ça se ramasse et ça se jette à la pelle. Rappelle toi la boîte de nos débuts. Dans les bureaux y a moins de concurrence.» Leurs victimes seront des hommes comme le père de Sandrine, mais beaucoup mieux placés socialement. Des hommes qui ont travaillé toute leur vie, sans aucune satisfaction personnelle. Elles sont jolies mais manquent de diplômes et de relations. Dans le monde des arts et de la mode, ce qu'elles ont à offrir n'a aucune valeur. Le monde du travail conventionnel correspond mieux à leurs attentes, elles

¹ V. DESPENTES, *King Kong théorie*, Paris, Grasset, 2006, p.77.

doivent rendre un homme fou d'amour, qui soit prêt à s'engager et à tout perdre pour elles. La méthode est plutôt simple et tout se base sur le corps.

« Les mecs mode d'emploi, d'abord tu en choisis un bien mais tu lui saute pas au cou, tu joue la jeune fille innocente qui a tout à apprendre et tu fais semblant de le choisir comme protecteur. [...] L'air de rien tu les étudies, tu les fais parler, tu essaies de découvrir leur point faible et ce qui les branche, l'argent, les bagnoles, je sais pas le fric, le boulot. Quand tu as trouvé, tu les flattes. Ensuite tu lui cèdes mais jamais après la première sortie. [...] Très vite au lit tu cesse de jouer la comédie. Et là sans prévenir tu le laisses tomber et tu le trompes ouvertement. Ça l'humilie peu à peu ça le rend fou et il te revient en rampant.»

Le jeu se déroule plutôt bien pour Sandrine et Nathalie. Elles sélectionnent une cible à partir de son dossier aux ressources humaines. «Delacroix, 49 ans, marié depuis 22 ans, deux enfants de respectivement douze et dix-huit ans, passe les mardis à son club de tennis, a consacré toute sa vie au travail et à sa famille, plus au travail qu'à la famille d'ailleurs. Possède un très bel appartement à Neuilly, n'a jamais eu d'histoire de femme. La cible idéale » Elles attrapent Delacroix le vice-président dans leur filet, et font de lui ce qu'elles désirent, un jouet.

Néanmoins un élément échappe à leur contrôle, l'héritier, le futur président de la boîte où elles s'exercent, Christophe. Ce privilégié connaît bien les règles de ces liaisons dangereuses et dispose de tout le pouvoir et de la perversité nécessaire pour jouer au niveau au dessus. Il entraîne Sandrine et Nathalie dans sa folie en leur promettant l'amour ou du moins une forme d'exclusivité. A ce jeu les règles ne sont pas les mêmes selon le milieu social auquel on appartient. Virginie Despentes analyse cette question à travers le cas de Paris Hilton, riche héritière qui a provoqué la célébrité avec une vidéo pornographique. Lorsque l'humoriste Jamel Debbouze fait allusion à cette vidéo à la télévision, il ne trouble pas la jeune femme qui reste de marbre.

« Il est pour elle impensable qu'un homme de rang social inférieur la mette en danger, ne serait-ce qu'un quart de seconde. Elle ne sourcille pas, elle le regarde à peine. Zéro déstabilisée. Elle ne fait pas montre ici d'un caractère particulier. Elle nous fait savoir à tous, qu'elle peut se permettre de baiser devant tout le monde. Elle appartient à cette caste qui a historiquement droit au scandale, à ne pas se conformer aux règles qui s'appliquent au peuple. Avant d'être une femme, soumise à un regard d'homme, elle est une dominante sociale, pouvant occulter le jugement du moins nanti. »¹

Nathalie se fait prendre au piège et sombre dans les affres de la passion amoureuse mais la rage d'avoir été manipulée et trahie la pousse au meurtre de Christophe au lieu de céder à l'envie de se suicider. (*Figures 174 à 176*) Elle finit par remporter la partie

¹ V. DESPENTES, *op. cit.*, p.107.

mais à quel prix ? Prison, déshonneur mais un mariage d'amour avec son gardien. Elle est retournée dans son milieu d'origine mais elle l'accepte.

« Il existe en effet un corps marxien, exemplairement conceptualisé à partir de l'idée de corps social et, plus particulièrement, de corps prolétaire (le corps social est une façon de penser la socialité du corps de l'individu) (...) Certaines sentences du Manifeste communiste s'attachent à décrire la naissance frankensteinienne de ce nouveau corps. "Ces travailleurs sont obligés de se vendre morceau par morceau tel une marchandises". Les thèses en sont connues : réification des corps, fragmentation des masses, dispositifs d'aliénation, etc. Le corps est débité en morceaux, en fonctions spécifiques, et acquiert une valeur marchande jusqu'à n'être plus qu'une marchandise parmi d'autres. On a fait du corps la première propriété privée, mais sur le mode immédiat de l'expropriation. »¹

Fabien Gaffez applique ce raisonnement au cinéma de Jean-Claude Brisseau. En effet le corps est le seul bien qu'il reste à Sandrine et Nathalie, elles sont prêtes à être expropriées pour avoir la chance de toucher du doigt une vie meilleure. Brisseau met en avant l'impossibilité d'une réelle mobilité sociale dans ses films.

La plupart des tentatives de réussite en dehors de la sphère scolaire se soldent par un échec. Le plus souvent la femme qui a réussi à changer de milieu l'a fait avec son corps comme Stéphane Février dans *L'Ange noir*. Elle a commencé à se prostituer à l'adolescence pour fuir sa famille et finira par épouser un juge qui lui offre une vie tranquille dans la banlieue bordelaise. Mais ce mariage sonne comme un savant calcul pour parvenir à vivre dans le luxe sans travailler. A priori, elle a réussi à échapper à la reproduction sociale mais son cœur bat pour un voyou qui la fait souffrir. Elle ne parvient pas à oublier ses origines, elle ne peut nier qu'elle est différente du milieu qu'elle fréquente. Son mariage ne suffit pas pour faire d'elle une femme respectable. Son passé lui colle à la peau, elle ne peut le faire disparaître. Son éducation et son patrimoine familial l'empêchent d'avoir l'indifférence et le mépris nécessaire pour se hisser dans les hautes sphères sans dommage. La lutte des classes passe toujours par le sacrifice du corps, au mieux cela passe par le mariage pour les femmes ou la boxe pour les hommes.

« C'est la lutte des classes. Les dirigeants s'adressent à celles qui ont voulu s'en sortir, prendre d'assaut l'ascenseur social et le forcer à démarrer. Le message est politique d'une classe à l'autre. La femme n'a d'autre perspective d'élévation sociale que le mariage, il faut qu'elle garde ça en tête. L'équivalent du X pour les hommes, c'est la boxe. Il faut qu'ils fassent montre d'agressivité et prennent le risque de démolir leurs corps pour divertir un peu les riches. Mais les boxeurs, même noirs sont des hommes. Ils ont le droit à cette minuscule marge de mobilité sociale. Pas les femmes. »²

¹ F. GAFFEZ, « Nos parts maudites » *Vertigo*, Hors Série Faits divers, p.72.

² V.DESPENTES, *op. cit.*, p.98.

La lutte des corps modestes pour devenir des corps précieux est un combat perdu d'avance pour les jeunes femmes ambitieuses. Elles tentent de conquérir les hommes avec des armes qu'ils ont eux aussi en leur possession. Le combat est truqué dès le début et peu de gagnants se situent dans les camps des plus modestes. La guerre des classes chez Brisseau se concrétise par le corps et la domination sexuelle des femmes par le désir des hommes. C'est une manière astucieuse de présenter le problème car la sexualité est une activité commune à toutes les classes. Brisseau tente de lutter contre la facilité de la prostitution en proposant le pari fou d'une jeune fille modeste qui veut réussir avec son corps sans se perdre. Le cas de Nathalie dans *Choses secrètes* met en avant les limites de cet idéal. Encore que c'est une vision très optimiste des rapports de force entre les milieux sociaux, car la réussite par le corps a un terrible prix, au mieux celui d'un mariage sans amour, au pire la perte de toute dignité, *Choses secrètes* se situe dans l'alternative entre ces deux extrêmes.

Le corps est le seul outil dont disposent les âmes en peine qui peuplent les rues et les modestes studios des grandes villes. Un travail avilissant ou la mise à disposition de son corps pour satisfaire les désirs des plus puissants. L'analyse des cas de Sandrine et d'Antoine dans *Choses secrètes* et *Tenue de soirée* révèlent avec force les inégalités entre les corps. Même la perspective d'un bon mariage qui pourrait offrir une vraie mobilité sociale paraît difficile. Quitter les milieux populaires relève de l'exploit ou du sacrifice cruel de toute forme de dignité. Souvent l'entrée dans la sphère de la prostitution est définitive et offre peu de perspectives de sortie, même la protection d'un homme et de son argent peuvent eux aussi relever de l'amour tarifé. La représentation des rapports sociaux entre les différents milieux de plus modestes au plus aisés, passe par la violence et la confrontation brutale des corps. Brisseau et Blier ont le même point de vue sur ces questions, l'oppression sociale est une histoire de corps. Néanmoins les représentations diffèrent. Blier s'appuie sur les mots pour dénoncer la condition des femmes et des gays. Brisseau lui, passe plus de temps à dépeindre les agissements et les tentatives de mise en trouble de Sandrine.

Le monde ouvrier a une place essentielle dans notre étude. Chacun des cinéastes a développé les problématiques nouvelles de la société des années 1980 dans un décor qui se veut authentique mais cruel. Les motifs de la culture ouvrière tels que les bals, les maisons qui regroupent trois générations sous le même toit ainsi qu'un certain nombre de valeurs tendent à disparaître avec la tertiarisation de l'économie française. Mais déjà dans les années 1980 la

culture ouvrière était déjà marginale. La fermeture des usines et la chute du mur de Berlin à la fin des années 1980 vont achever de dissocier les plus modestes de la classe moyenne. Blier, Brisseau, Pialat et Dumont se sont attachés à ce monde en voie de disqualification en lui donnant une existence à l'écran.

La principale caractéristique de ce monde se concentre en une idée, quitter au plus vite la misère pour une vie meilleure. Mais l'absence de mobilité sociale va leur éclater au visage. Au fond, ce n'est pas une question de volonté. Seuls quelques élus ont droit à une vie plus facile que leurs parents après les Trente Glorieuses la vie ouvrière n'a plus autant de charmes. Cette exclusion sociale se conjugue souvent avec une exclusion géographique. Les excentrés, les banlieusards, les habitants des cités et des pavillons de banlieue sont aussi des marginaux que les cinéastes ont dépeints à l'écran. Voyons comme le monde de la marge se met en scène.

II.2. Bannis de la ville : vivre en périphérie

En dehors de la grande ville et de ses lumières difficile d'exister. Vivre à la périphérie sans l'avoir choisi, sans pouvoir accéder facilement à la ville est une façon de devenir invisible pour le reste de l'humanité. Le corps social tel que nous l'avons étudié est le lieu de confrontation entre les différents corps qui composent la société et tout particulièrement une tension entre le monde ouvrier et celui la bourgeoisie. Il ne s'agit pas ici de faire un cinéma militant mais un cinéma qui rend visible le quotidien et les désirs des plus modestes. Le monde ouvrier tend à se marginaliser dans les années 1970 et l'individualisme se développe aussi dans les milieux populaires. Cette évolution prend toute sa force dans les espaces péri-urbains où vivent l'essentiel des classes populaires : les barres d'immeubles de la banlieue parisienne et les cités ouvrières du Nord de la France pour ne citer que ces exemples. Le monde ouvrier évolue vers une solitude désabusée dans un environnement qui se dégrade aussi vite que son niveau de vie. Le corps ouvrier se trouve relégué en arrière-plan loin des quartiers animés de la capitale.

« A la fin des années 60, les tours prennent place à côté des barres. La deuxième génération des grands ensembles est plus défavorisée par sa localisation : souvent accolés à des petites villes qu'ils écrasent de leur poids démographique, généralement destinés à loger la main-d'œuvre d'une usine proche, ils subiront de plein fouet les conséquences de la désindustrialisation. »¹

Ceux qui n'ont pas les moyens économiques de se réaliser dans la société de consommation et de ses plaisirs futiles doit se contenter des loisirs offerts par l'habitat en périphérie : l'ennui, l'errance et la petite délinquance, entres autres. La disqualification progressive du monde ouvrier subie par les classes populaires a été remplacée par le chômage et l'exclusion. Les lieux de rencontre et les bals populaires disparaissent progressivement au profit d'espaces vides. Dans *La Vie comme ça*, Florence tout juste installée dans son appartement HLM décrit à son père l'espace de la banlieue : « Ici, pas de danse, pas de cinéma, pas de rue avec magasins, juste des supermarchés... » En effet, l'espace urbain met en valeur les disparités sociales. Les plus modestes ne marchent pas dans les mêmes rues que

¹ J.-C. BOYER *Les Banlieues en France, Territoires et sociétés*, Paris, Armand Colin, 2000, p.34.

les plus aisés. Dans le cinéma de Brisseau les beaux immeubles parisiens s'opposent aux barres H.L.M des cités de la banlieue. La ville est impitoyable pour révéler les disparités sociales. Les petites maisons de Bailleul isolent les jeunes des grandes villes dans les films de Bruno Dumont. Ce ne sont pas des films urbains pour la majorité, les espaces représentés sont le plus souvent ceux de la périphérie, la banlieue, la petite ville du Nord de la France.

Comment les corps prennent-ils possession d'un espace qu'ils subissent ? Les immeubles ont-ils le merveilleux pouvoir de rendre invisible ? Loin de tout, caché du reste du monde, les jeunes errent sans but. Les perspectives de réussite sont limitées. Nous allons étudier ce qui les empêche de se faire une place dans la société. Les rapports entre les individus et les espaces sont à la fois intenses et contradictoires. Chacun espère décamper au plus vite, faire sa vie ailleurs et en même temps ils paraissent comme possédés par les lieux. Est-il impossible de s'enfuir, de se détacher afin d'exister ?

Il n'y a pas que la banlieue qui isole au cinéma, la campagne de province, celle qui n'a pas la beauté des villégiatures bourgeoises ont assez peu de charme pour le cinéma français. Certaines régions sont boudées. Le Nord et la banlieue parisienne sont souvent le décor d'histoires sordides sur fond de misère sociale et de trafic de drogues. La cruauté n'est pas amoindrie en zone rurale. Mais Bruno Dumont sublime les paysages plats des Flandres dont il admire les courbes. Pialat tournera aussi à de nombreuses reprises dans le Nord de la France. La situation géographique offre moins de perspectives d'avenir depuis la fermeture des mines. Les espaces qui marginalisent et isolent sont en partie responsable de ce sentiment d'impuissance ressenti par les personnages, mais les cinéastes célèbrent aussi des lieux qui leurs sont familiers et dont ils sont issus. L'espoir est hors champ, derrière la caméra. Peut-on exister dans la périphérie ? Que faire d'un espace sans avenir ?

D'autres lieux ont les faveurs des cinéastes, les caves obscures sont des terrains de jeu envoutants. Lieux de transgression, de violence et de fantasmes parfois, ils servent d'échappatoires à ceux qui ne trouvent pas leur place dans l'espace rutilant et tapageur des grandes villes. Pour ceux qui ne sont, ni riches, ni branchés il y a moyen d'exister un peu dans l'obscurité. Dans cet espace presque métaphorique situé loin des regards, les oubliés se sentent plus vivants mais aussi plus puissants. Ce qui les conduit à faire preuve de cruauté envers leurs semblables.

Avant d'analyser la dégradation des cités de la banlieue parisienne, tentons de comprendre en quelques mots comment ces bâtiments ont pris place dans l'espace péri-urbain.

Alors que les ouvriers peuplaient les faubourgs de la ville au XIXe siècle, les bourgeois et la noblesse s'installent hors de la ville. « Jusqu'au milieu du XIXe siècle, les mouvements migratoires en direction de la banlieue restent dans une très large mesure le privilège des classes aisées qui ont les moyens de “rouler carrosse” ou de payer chaque jour les frais d'un voyage en diligence. »¹ Le coût des transports obligeait les travailleurs à vivre à proximité de leur lieu de travail. Une partie des quartiers populaires se situaient au cœur de Paris comme le décrit si bien Émile Zola dans *L'assommoir* (1877) ou *Le Ventre de Paris* (1873).

Depuis les années 1960 on a pu observer deux types de banlieue : les quartiers résidentiels et les grands ensembles qui abritent des populations très différentes. Avant les cités de banlieue, il y avait son ancêtre « la zone », un entre-deux entre la ville et la campagne, un lieu qui officiellement ne pouvait pas accueillir d'habitants.

« La zone c'est une bande de terrain de 250 M de large non constructible –car frappé de servitude militaire- qui jouxte les fortifications, construites à partir de 1841 autour de Paris sous la volonté d'A. Thiers. Cet espace non aedificanti se couvre toutefois progressivement de roulotte, de bicoques, ou encore de maisons lépreuses, sans que les autorités du Génie interdise expressément leur installation. »²

Cette zone est officiellement inhabitée mais elle est l'ancêtre de la barre HLM et inaugure le rejet des plus pauvres hors de la ville. « Située entre les banlieues encore peu urbanisées et la capitale, cette zone abrite en effet les populations ouvrières les plus défavorisées, chassées pour certaines d'entre elles du Paris intra-muros à la suite des grands travaux entrepris par le baron Haussmann à partir des années 1850. Elle comporte jusqu'à 30 000 habitants. »³ Lantier, le chapelier oisif de *L'Assommoir* s'inquiète des travaux entrepris par le Baron Haussmann pour embellir Paris. « Le chapelier ne tarissait pas sur les démolitions de Paris ; il accusait l'empereur de mettre partout des palais, pour renvoyer les ouvriers en province »⁴ Les problèmes de logement ne sont pas gérés par l'État, les délogés demeurent dans cet espace indéfini et officieux qui ne le procure aucun statut mis à part celui de marginal. Les problèmes de l'habitat des plus pauvres vont s'intensifier dans les années 1930 avec l'arrivée de beaucoup d'étrangers et de provinciaux venus travailler dans la capitale. Les maisons se construisent à proximité des usines, financées par les industriels. Les

¹ J.-M. STEBE, *La Crise des banlieues*, Paris, PUF, "Que sais-je ?", 2010, p14.

² *Ibid.*, p.19.

³ *Ibid.*, p.20.

⁴ E. ZOLA, *L'Assommoir*, *Chapitre XI*, Edition In Libro Veritas, p.358.

initiatives privées sont majoritaires mais trop peu nombreuses et elles permettent surtout une meilleure surveillance des employés qui manquent tout à coup de liberté. L'accroissement de la population devient incontrôlable après la Seconde Guerre Mondiale ; les bidonvilles et les logements de fortune se sont développés un peu partout aux alentours de Paris. « Durant les deux décennies qui suivent la Seconde Guerre Mondiale, d'énormes bidonvilles se déploient aux portes de la ville et notamment en banlieue parisienne, à Gennevilliers, à Nanterre, à Noisy le Grand. »¹

L'habitat populaire ne sera pris en compte qu'en 1954, une année où beaucoup sont morts de froid durant cet hiver-là et où l'appel de l'Abbé Pierre a permis une véritable prise de conscience. « Il faut attendre l'appel lancé en 1954 par l'Abbé Pierre en faveur des sans-abris pour voir l'État intervenir. »² Les HLM (habitats à loyers modérés) sont nés de ce cri d'alerte. Les barres et les tours vont sortir de terre à la fin des années 1950. Ces grands ensembles sont considérés comme des incarnations de la modernité, réalisées par de grands architectes, ils font l'objet de convoitises. A la base les grands ensembles incarnent un rêve, un idéal qui offre le confort à chacun.

«A la fin des années 1950 et pendant pratiquement toute la décennie 1960, habiter dans les grands ensembles HLM représente une promotion. De nombreux français issus de différents milieux sociaux (ouvriers, employés, professions intermédiaires et une faible partie des cadres supérieurs et des professions libérales en début de carrière professionnelle) veulent accéder aux nouveaux logements collectifs qui disposent de "tout le confort." »³

L'idéal populaire s'est rapidement dégradé et a révélé ses failles. Ses habitants ont alors recouvré leur statut de marginaux dans un espace où ils ont perdu leur identité. Ils ont condamnés à l'anonymat dans des immeubles de vingt étages où plus personne ne se connaît. Les cinéastes mettent en scène cette solitude collective.

¹ J.-M. STEBE, *op. cit.*, p.29.

² *Ibid.*, p30.

³ *Ibid.*, p 42.

II.2.1. La banlieue, espace du marginal

Et me revoici
Au fond du Bois de Vincennes
Roulant joyeux
Vers ma maison de banlieue
Où ma mère m'attend
Les larmes aux yeux
Le cœur content

Charles TRENET, Revoir Paris, 1947¹

Qu'est-il advenu des grands ensembles ? Pourquoi les barres HLM de la périphérie parisienne sont associées à la violence et à l'exclusion. L'ancien rêve de tout travailleur modeste est devenu un cauchemar, les sociologues le disent, Brisseau et Pialat le montrent. Comment la banlieue est-elle devenue l'espace de prédilection du marginal ? Jean-Marc Stébé souligne que l'enthousiasme a vite laissé la place à la désillusion. « La localisation périphérique des grands ensembles dans des zones résiduelles mal reliées au tissu urbain dynamique et inutilisables pour d'autres activités a eu pour conséquences leur marginalisation et leur exclusion tant sur le plan physique que symbolique. »² Le mot marginalité est posé très vite par les sociologues dès les années 1970, certains parlent de “quartiers d'exil” comme François Dubet. La souffrance des habitants de ces grands ensembles est une réalité nous allons en développer deux aspects qui les marginalisent. Leur douleur est le stigmate du sentiment d'inutilité et de la sensation d'emprisonnement qui renforce leur manque de liberté.

Le marginal évolue dans un territoire qui lui est propre. En fait il se contente du territoire où on le laisse aller ou on l'accepte. Dans les beaux quartiers, le marginal dérange il remet en question l'ordre établi par sa différence : il appartient à un niveau social inférieur. Dans la périphérie il trouve ses propres règles qui régissent une vie souvent envahie par le vide. Il évolue dans des oubliettes à ciel ouvert. (*Figure 182*) D'ailleurs beaucoup de plans

¹ Paroles et Musique: Charles Trenet, 1947, la chanson est jouée dans *De Bruit et de fureur*.

² J.-M. STEBE, *op. cit.*, p.43.

mettent en scène la cité écrasée par un ciel immense. Il faut faire preuve d'imagination pour s'amuser et trouver le bonheur il faut savoir se contenter de peu. La vie se fait sur le pallier, dans les appartements, l'errance sur le terrain vague. « Longtemps j'ai habité la banlieue, mon premier souvenir est un souvenir de banlieue. » C'est sur ces mots que débute *L'Amour existe*, court-métrage de Maurice Pialat réalisé en 1960. Les paysages pauvres de la banlieue parisienne peuplée de travailleurs et de familles modestes offrent peu de perspectives d'avenir. Dans *L'Amour existe* la détente est encore possible dans une salle de cinéma ou dans ce décor de campagne, la tristesse est agrémentée de plaisirs simples. La banlieue dépeinte par Brisseau dès la fin des années 1970 dans *La Vie comme ça*, est le théâtre de la violence et du désespoir. Vingt ans plus tôt Pialat avait déjà saisi l'entropie qui menace ceux qui sont nés dans la périphérie, le commentaire dit par Jean-Loup Reinhold apporte aux images d'immeubles sinistres signale bien le mur qui les sépare d'un semblant de vie. « Le voyageur pressé ignore les banlieues. Ces rues plus offertes aux barricades qu'aux défilés gardent au plus secret des beautés impénétrables. Seul celui qui eut pu les dire se tait. Personne ne lui a appris à les lire. »¹ La société ignore les êtres qui se meuvent au-delà des frontières de la capitale, ils sont nés exclus.

Agnès, héroïne de *La Vie comme ça* débute sa vie de femme et prend son indépendance dans un petit deux pièces à la cité de Bagnolet. Sa colocataire et amie, habituée à un certain luxe a du mal à accepter l'architecture: « *C'est laid !* » Cette vraie parisienne ignorait semble-t-il qu'une vie se tramait hors des murs de Paris, son image de la banlieue se bornait aux loisirs, à la campagne, au calme et à la détente. Le décor de la périphérie se passe de verdure et voilà une grande terrasse de bitume qui fait office de jardin d'agrément. Comme le parvis dépouillé de sa verdure, l'appartement d'Agnès est peu meublé, et se réduit au confort minimum. Agnès reste dans une certaine précarité dans ce lieu inconfortable où l'intimité est difficile à construire. La violence du monde du travail et celle de l'environnement du quartier de Bagnolet font de la vie de la jeune femme un combat de chaque instant.

L'espace de la cité de banlieue est représenté dans pratiquement tous les films de Brisseau même si l'action principale ne s'y déroule pas toujours, l'immeuble massif et glacial joue un rôle capital. Lieu des crimes du père (*Un Jeu brutal*), lieu de vie (*De Bruit et de fureur* et *La Vie comme ça*, *L'Échangeur*, *Les Ombres*) la cité est aussi l'endroit où est née

¹ Commentaire, *L'Amour existe*, Maurice Pialat (1960).

Stéphane (*L'Ange Noir*.) Ceux qui tentent de se sortir de ces murs sont sans cesse rappelés à l'ordre ou sont rattrapés par leur passé. La situation excentrée des cités est responsable de la mise à l'écart de ceux que personne ne veut nommer, ceux qui n'ont aucune chance de s'en sortir sauf quelques rares exceptions.

L'ennui

L'ennui plus que le mal est le principal motif de la banlieue dans *L'Amour existe* : « La banlieue triste qui s'ennuie, défile grise sous la pluie. L'ennui est le principal agent d'érosion des paysages pauvres. Les châteaux de l'enfance s'éloignent, des adultes reviennent dans la cour de leur école, comme à la récréation, puis des trains les emportent »¹ L'ennui est un des effets pervers de la dégradation des grands ensembles. La vie de famille montrée dans *Les Ombres* existe bel et bien dans le petit appartement encombré est fragmentée. Mais la famille n'est jamais rassemblée autour de la table du salon. La mère vit cloîtrée dans sa chambre au bout de couloir. La fille et le père partagent les pièces communes et les activités ménagères dans la cuisine représentée en profondeur de champ. Hors des rares moments passés en famille, chacun est livré à lui-même, le frère va jouer quelques étages plus bas chez des personnes que les parents ne connaissent même pas. Les voisins hurlent au moindre bruit au déjà en 1981 plus personne ne se connaît sur le même palier.

« Les nouveaux territoires de vie ainsi constitués, bien souvent sans rues, sans ruelles, ni places ne possèdent plus les repères socio-urbanistiques que l'on avait dans les anciens quartiers ouvriers, où la rue par exemple était un espace soumis au contrôle diffus des adultes ; chacun pouvait "jeter un coup d'œil" sur les enfants et, surtout se permettaient d'intervenir parce que l'on partageait des normes communes. Dans les quartiers nouvellement construits, ce contrôle social s'est affaibli, car les habitants sont des étrangers les uns pour les autres, et on renonce à interpeller un enfant dont on ne connaît pas les parents. Aussi très rapidement les jeunes sont les seuls à occuper les territoires publics (pelouses, cages d'escalier, caves), sont-ils perçus comme un groupe à part parfois dangereux, et dont il faut se protéger. »²

L'ennui plus que le mal est le principal moteur de l'action. La barre d'HLM est encore plus éloignée de la capitale, les mis au ban de la société ne voient jamais la ville. Cette impression de vide, de lassitude et de monotonie s'explique par le réel manque d'activités et

¹ Commentaire, *L'Amour existe*, Maurice Pialat (1960).

² J.-M. STEBE, *op. cit.*, p.47.

de loisirs dans les grands ensembles. Nous avons vu précédemment que la délinquance naît aussi dans cet ennui grandissant qui prend la jeunesse à la gorge. Que faire sans argent et sans structures de loisirs ? Attendre ? Mais attendre quoi ? Massés dans une cage d'escalier, les jeunes de *De Bruit et de fureur* s'amuse à mettre le feu au paillason, c'est ainsi que Brisseau les présente dans la séquence d'ouverture. (*Figure 189*) Mélange de comique et de brutalité, la situation de Jean-Roger et de ses camarades tend à l'absurde. La perte de sens est le principal motif qui rythme leur quotidien. « Tout est minable et dégradé. Les gens sont pauvres, il n'a a rien, les commerces sont absents, quant aux loisirs proposés, ils ne correspondent pas à ce qu'on jeune peut souhaiter. »¹ Ce qui constitue la marge au fond, c'est surtout le vide. Pas d'infrastructures pour pratiquer le sport ou dans un sale état, aucun élément ne permet de pratiquer une quelconque activité ou alors de façon totalement solitaire comme la lecture qui, pour l'adolescente dans *Les Ombres* est un moyen de fuir cette monotonie. Reste toute une série de moments, les plus tendres, où les jeunes filles se retrouvent pour discuter sur le lit et échappent un instant à l'ennui, des moments que Pialat utilise aussi dans *Passe ton bac d'abord* et Brisseau dans *La Vie comme ça*.

Brisseau souligne très bien que la violence découle de l'ennui dans la scène de l'escalier. Les actes de violence de Jean-Roger sont le plus souvent liés au besoin de s'occuper à tout prix et de trouver un moyen de plaire à son père. Les idées de l'adolescent sont cruelles et saugrenues mais ne nécessitent aucun décor particulier et très peu de matériel. Il cherche du regard un moyen de s'occuper. Il voit un chien auprès de Bruno, il l'attache au bout d'une ficelle et le tire avec sa moto jusqu'au bout du terrain vague. Bruno met son copain à terre pour avoir torturé une bête, il cherche une autre victime, ce sera deux souldards sur un banc. En quelques plans il saisi des bouts de papiers qu'il attache discrètement aux manteaux des deux hommes puis avec un briquet il enflamme leurs manteaux. Les plans d'ensembles montrent les corps qui tentent de lutter contre les flammes tandis que les garçons fuient à mobylette. Brisseau utilise à de nombreuses reprises les plans d'ensembles comme des tableaux afin de faire de la citée un champ de bataille comme on pouvait en voir dans les westerns. Le mal émergerait-il du vide ?

« Dans ces cités, la vie urbaine est réduite à sa plus simple expression. Les commerces sont rares. Les quelques galeries marchandes et les supermarchés sont pauvrement fournis. Les lieux de distraction et de rencontre sont inexistantes. Souvent pour toute banlieue, un bar ou deux concurrencent l'unique club de jeunes. Les immeubles sont dégradés avant d'être achevés :

¹ F. DUBET, *La Galère, les jeunes en survie*, Paris, Points actuels, Fayard 1987, p.67.

ascenseurs en panne, boîtes aux lettres détruits, entrées saccagées. Les transports sont insuffisants. La banlieue est loin, abîmée, isolée et abandonnée. L'ennui y est la première réalité. »¹

La dégradation des lieux est le symbole de relégation globale de la part de la société qui de ces blocs ne sort rien de bon puisqu'elle s'investit peu dans leur rénovation et leur embellissement. L'immeuble accueille ses habitants par des vitres brisées, des boîtes aux lettres cassées et des ascenseurs en panne. La facture médiocre des logements donne une piètre idée d'eux-mêmes à ses habitants. Une faible partie d'entre eux est responsable de ces dégradations mais cela n'explique pas pourquoi ils ont été abandonnés. Mélange de colère et renoncement, les faibles perspectives offertes par les institutions donnent de maigres espoirs aux jeunes qui partent avec beaucoup de retard dans la course à l'élévation sociale.

« Le sentiment d'inutilité et de honte résultant de la dépossession des formes d'activité qui permettent d'avoir prise sur le monde des autres et de s'éprouver pleinement comme membre du genre humain confère à celui qui l'endure l'impression d'être relégué socialement dans la périphérie de la malédiction sociale, anneau maléfique qui retranche du genre humain et crée les conditions d'une solitude sans relève. »²

Dans les films de Brisseau, la banlieue est bien plus qu'un cadre de vie, c'est un espace envahissant qui ronge progressivement les personnages. Même si le propos ne tend pas vers le misérabilisme, les quelques motifs qui génèrent l'ennui mènent à la violence et à la cruauté.

Les jeunes livrés à eux-mêmes, s'adonnent à des jeux de plus en plus cruels sans que personne ne tente d'y mettre fin. La tentative du jeune concierge fraîchement débarqué dans la tour de *De Bruit et de fureur* se soldera par des coups donnés par Marcel, le père de Jean-Roger. Aucune autorité de se risque dans les murs de la cité ce qui encourage les transgressions des adolescents. L'escalier est détourné de son usage premier pour devenir le terrain de jeu des adolescents. Comme personne ne les arrête, la gradation du mal n'a pas de fin. L'ennui reste donc la principale menace qui pèse sur les jeunes banlieues populaires, la solitude et le vide participent à ce sentiment d'appartenance à la horde des oubliés.

La première visite de Bruno révèle la force de la solitude et de l'abandon qui l'assaille. Le vide ne se situe pas seulement aux alentours des immeubles où des terrains de jeu vaguement entretenus, laissent peu de possibilités de loisirs et laisse la grande ville dans un horizon lointain. Le vide prend ses marques dans les appartements, seules sphères de l'intime dans ces grands ensembles. L'appartement de Bruno manque de tout, les meubles sont posés

¹ F. DUBET, D. LAPEYRONNIE, *Les Quartiers d'exil*, p.7.

² G. LE BLANC, *L'Invisibilité sociale*, Paris, PUF, 2009, p.16.

ça et là sans grand souci esthétique : la mère est toujours absente donc peu soucieuse de la décoration. Une grande table, une télévision. Juste de quoi survivre. L'enfant a apporté son seurin et une petite valise, les jouets sont absents. (*Figure 178*) Dans sa chambre nous ne verrons qu'un lit, rien d'autre. L'appartement de Jean-Roger contient une famille plus grande, un total de cinq personnes mais mis à part la minuscule chambre du grand père, encombrée d'un lit, d'un flipper et d'une chaîne hifi les autres chambres renforcent cette impression de vide. Les deux copains regardent des films violents sur un petit téléviseur dans la chambre de Jean-Roger, ils s'isolent du reste de la famille. (*Figure 177*) Le cas de Bruno est d'autant plus triste qu'on ne verra jamais sa mère qui n'apparaît qu'à travers des mots accrochés au mur et de l'argent sur le meuble de la télévision qui seront les motifs de cette absence d'un être indispensable. Elle ne viendra pas l'accueillir se contentant d'un coup de téléphone à l'arrivée de Bruno et un terrible « tu vois que tu t'en es sorti tout seul » ce qui sous-entend que l'enfant avait réclamé sa mère. Pour combler ce vide elle a mis en place un comité d'accueil une chanson de Charles Trenet et une banderole de bienvenue fabriquée maison. Mais si la présence de la mère le message prend une tonalité tragique car l'enfant reste tout au long du film livré à lui-même. Encore une fois, le seul qui tente de le sortir de cette solitude, est le concierge qui donne les clés à l'enfant, lui dit quelques mots gentils mais ne l'accompagne pas dans son ascension des quinze étages sans ascenseur. La vie est dure et personne ne prend la peine de préserver la part d'innocence chaque enfant mérite. Les lieux sont propices à l'abandon, la solidarité n'existe que dans le crime, seuls ceux qui ont du temps à offrir vont prendre Bruno sous leur aile. Autant s'ennuyer ensemble.

Les jeunes vont le plus souvent unir leur solitude et créer des liens comme Jean-Roger qui est fier de présenter son père à Bruno. Ce qui frappe le plus dans *De Bruit et de fureur* c'est que la cité crée un mode de vie parallèle où le travail et la réussite sociale ne sont plus les normes. Les adultes aussi vivent autrement. Marcel, le père de Jean-Roger ne travaille pas, en tout cas pas officiellement, il vit de différents trafics et de vols et refuse de rentrer dans le monde du travail. Mais de toute façon en a-t-il la possibilité ?

« A partir de la crise du milieu des années 70, consécutive au premier choc pétrolier, le taux de chômage ne cesse de s'accroître. Les habitants des quartiers populaires sont particulièrement touchés : le chômage frappe surtout les ouvriers et les employés, les personnes ayant un faible niveau d'instruction, les jeunes, les travailleurs étrangers et leurs enfants. »¹

¹ J.-C. BOYER *Les Banlieues en France, Territoires et sociétés*, Paris, Armand Colin, 2000, p.96.

Le chômage grandissant a frappé durement les moins diplômés, la cité a donc produit son propre système de valeurs, basé sur le crime et l'indifférence. Le père n'est pas un exemple pour son fils mais dans le cadre de la cité il se présente comme tel. Ses loisirs sont eux aussi basés sur l'ennui comme le montre la séance de tir que font Marcel et son frère dans le salon de son appartement, quitte à exploser les fines cloisons qui le séparent de ses voisins. (Figure 179) Les lieux sont détournés de leur usage premier, l'appartement de Jean-Roger sert successivement de stand de tir, de salle de jeux clandestins mais c'est aussi l'endroit où une assistante sociale en visite est menacée de mort avec un pistolet à eau et des masques de carnaval. Marcel ne respecte aucune règle dans cet appartement qu'il s'est approprié. Cela devient un espace hybride où la peur, le plaisir et l'ennui se mélangent.

A l'étage au-dessus, solitude et promiscuité font un curieux ménage. Dans les appartements l'enfant subit ses voisins tous aussi violents et méchants les uns que les autres, il finit par en rire. Ces sons qui émergent des couloirs font parfois penser à la structure d'une prison où les verrous sont invisibles mais bel et bien réels. Tout leur univers se situe en ces murs, ils sont prisonniers.

Une prison à ciel ouvert

« Les cités de transit ne sont plus des logements transitoires mais les cul-de-sac où sont mal logés les plus pauvres, enfermés dans leur marginalité. »¹ Le territoire de la cité de banlieue n'offre aucune perspective à ses habitants, qui, s'ils perdent leur emploi rejoignent le convoi des invisibles. Dans *Buffet Froid* (Blier, 1979), le vieil assassin (Jean Carmet) considère que c'est la cité qui a fait de lui un criminel. « C'est le béton qui nous rend marteau. Les terrains vagues, cet univers, cette humanité qui nous entoure ! La cité monstrueuse et sans âme ! » Jean-Claude Boyer met en relation entre la rupture physique avec la ville et sa rupture morale.

« Des territoires en marge de la ville : la coupure avec le reste du tissu urbain est à la fois physique et psychologique ce qui limite les effets des opérations de désenclavement (voiries et transports en commun). L'image des quartiers associé à un type d'habitat, envers leur requalification et constitue un handicap pour leur habitants (accès à l'emploi notamment) ; or la réhabilitation du bâti ne suffit généralement pas à modifier cette perception. »²

¹ F. DUBET, D. LAPEYRONNIE, *op. cit.*, p.13.

² J.-C. BOYER *op. cit.*, p.184.

Révéler la vie quotidienne des classes populaires permet de compenser l'aspect misérabiliste qui tente le cinéma français quand il s'agit de parler des plus démunis. Néanmoins les immeubles de la banlieue parisienne que Brisseau a si souvent filmés ne sont pas des espaces de liberté pour leurs habitants, au contraire. L'abandon des institutions et le manque d'entretien des parties communes par les habitants rendent ces lieux insalubres et sales. Nous l'avons vu, ces vies secondaires ne bénéficient pas du même confort, ni des mêmes loisirs qui sont proposés par la ville ; mais plus étonnant encore, les habitants de la périphérie, privés de statut social semblent avoir difficilement accès à la ville. Dans l'espace filmique des films de Brisseau, le réalisateur démontre par des éléments forts que la cité peut-être assimilée à une prison, un espace qui prive de liberté ses habitants.

Par définition, la prison est avant tout l'absence de liberté de ses habitants. Ici, elle n'est pas incarnée par des portes blindées et des barreaux aux fenêtres, pourtant Jean-Roger, Bruno et les autres personnages de *De Bruit et de fureur* peinent à s'extraire des lieux. La marge géographique empêche donc l'accès aux espaces publics de la ville comme si un blocage physique rendait impossible leur départ. Brisseau montre rarement les habitants des HLM dans la capitale, chacun semble être l'esclave des lieux dans lesquels il vit. Comme s'ils étaient possédés par les tours. Bruno, l'enfant, se donne la mort sur un terrain vague tout comme Marcel qui se fait tuer dans ce même lieu. Les personnages seraient-ils les détenus de la cité ? « Ca m'avait aussi beaucoup frappé dans les problèmes de délinquance avec les élèves de constater que lorsqu'ils se bagarraient par révolte, ils se bagarraient de HLM en HLM mais jamais il ne leur serait venu l'idée d'aller dans le XVI^e pour tout casser. Ca devait rester circonscrit à leur petit univers. Univers dans lequel ils se sentaient très mal à l'aise. »¹ Pourquoi les personnages peinent-ils à échapper à cet environnement qui les fait souffrir ? Prisonniers de leur vision limitée de l'existence, ils ne parviennent pas à s'imaginer dans un autre espace. La prison autant physique que morale.

La banlieue est un territoire en crise, un lieu où la violence est régulière et où certains de ses habitants passent par la case prison. Néanmoins Brisseau suggère dans *Les Ombres* et *De Bruit et de fureur* qu'ils s'y trouvent déjà puisqu'ils peinent à quitter les lieux et même sans grillages ils passent rarement la porte de sortie. Le commentaire de Maurice Pialat dans

¹ J.-C. BRISSEAU « Une affaire de morale » entretien réalisé par T. JOUSSE, C. TESSON, S. TOUBIANA *Cahiers du cinéma* n°407-408, mai 1988, p.129.

L'Amour existe révèle ce sentiment d'enfermement. «Enfant doué que l'adolescence trouve cloué et morne, définitivement. Il n'a pas fait bon de rester là, emprisonné, après y être né. Quelques kilomètres de trop à l'écart. » A l'écart, à l'ombre du monde, c'est ainsi qu'évolue Jean-Roger loin des lumières de la ville. Jean-Roger tente de d'appropriier ce territoire par la petite délinquance, il peut ainsi faire valoir ses talents auprès de son père, voyou lui aussi. Le seul qui tente de s'en sortir c'est Thierry, son grand frère, qui travaille dans un journal comme livreur et sort avec une journaliste. Il use toute son énergie pour vivre ailleurs, à Paris si possible. A son père il ne cache pas son désir de fuite « Regarde toi, regardez vous tous. Tu ne comprends pas que si je reste ici, je vais me foutre en l'air. On va tous crever là. » La seule incursion dans la capitale de Jean-Roger, de Bruno et de son père Marcel aura pour but de ramener le fils aîné dans les murs de la cité. Marcel ne comprend pas pourquoi son fils veut gagner sa vie et réussir. « Je ne te comprend pas. Avec moi tu as tout le fric que tu veux » Le fils répond « Je veux la paix, un vrai boulot, être respecté des gens biens ». Au fond il ne veut plus être un paria. La liberté est possible dans le cadre de la cité selon Marcel mais à condition de ne pas en sortir. Jean-Roger veut la mort de son frère, parce qu'il tente d'échapper de sa condition. Quand Thierry est dans l'appartement familial, il s'évade au moyen d'un casque où il écoute de la musique dans la chambre de son grand-père, loin de la séance de tir de son père et de son oncle. Il paraît indifférent aux activités familiales, il préfère la légalité.

Comme il échappe au fonctionnement de la société parallèle de la cité, Thierry est agressé et battu par son frère, sur le terrain vague, une sorte de cour de la prison où les bandes se laissent aller à la cruauté. Les appartements eux s'apparentent à des cellules qui sont gérées par un seul gardien, le concierge sans arme, ni autorité. Mais Thierry n'est pas le seul personnage à souffrir dans ces lieux étranges, la famille des *Ombres* est réduite au huit-clos dans son appartement étroit. Le long couloir qui dessert les chambres au fond duquel la mère s'enferme volontairement évoque le milieu carcéral. (*Figure 180*) Jean-Claude Brisseau quand il a tourné un film court d'une heure dans un lieu unique, il a naturellement choisi l'appartement de la cité HLM. L'enfermement et l'entropie rappellent les motifs de la prison, tout comme les spectres qui peuplent les couloirs de l'appartement. Les pièces desservies par un long couloir s'apparentent à des cellules de prison. Sandrine dans *La Vie comme ça* emménage dans son appartement dans l'insouciance et l'optimisme mais finie défenestrée de son propre salon par une bande de voyous. Sa vie prend fin dans sa cellule.

Étudions de plus près un autre espace constitutif de la cité, le terrain vague qui entoure les immeubles comme motif de la cour de la prison dans *De Bruit et de fureur*. Bien avant les caves, le terrain vague est un lieu favorable aux règlements de compte et de la justice arbitraire. Dehors, l'ambiance se rapproche de la guérilla urbaine, un grand feu, de l'alcool, des armes et la mort au bout du chemin. Quant les bandes n'exploient pas de colère elles errent comme des âmes en peine dans les terrains vague. Une détresse déjà saisie par Marcel Carné dans *Terrain Vague* (1960) (*Figure 183 à 185*). Lieu du crime de Jaïbo dans *Los Olvidados*, le terrain vague est un espace désaffecté ou même non affecté sans arbre, ni bâtisse. *De Bruit et de fureur* met en scène le terrain vague dans une séquence de règlement de compte familial autour d'un grand feu. Une chose étonnante tout de même, les jeunes restent dans le cadre de la cité quoi qu'ils fassent, surtout quand ils transgressent. Ils se cantonnent aux lieux qui leurs sont familiers et s'attaquent à leurs proches. Jean-Roger agresse son frère et tue malencontreusement son père, autour d'un grand feu. Le terrain vague est entouré de grillages qui délimitent l'espace de façon claire. Thierry est victime de l'attaque de son frère mais la bande toute entière a décidé de le jeter au feu. Espace clos, mais entouré de vide, le terrain est contrôlé par la bande qui en fait son terrain de jeu et d'épreuve pour Jean-Roger. Dans le terrain vague, le groupe reconstitue un espace public qui a disparu dans la cité. Il le transforme en une sorte de rue où les règlements de compte se font au grand jour comme dans les westerns. Néanmoins Brisseau choisi de représenter le duel père/fils entre Marcel et Jean Roger au beau milieu de la nuit. Le fils est armé et le père lui est abasourdi face à la faiblesse de son fils qui cherche à fuir sa colère. Il est davantage choqué par son immoralité quand son enfant lui tire une balle dans le ventre. (*Figures 186 et 187*) Bruno face à ce chaos perd toute confiance en son avenir et se résout à se donner la mort. (*Figure 188*)

Dès que le feu prend place dans le champ les esprits se brouillent, Jean Roger perd de vue son objectif d'exister aux yeux de son père. Le feu éblouit plus qu'il n'éclaire. Face à Marcel, le jeune garçon oublie son amour et laisse sa rage s'exprimer. Sa haine de Thierry le fils prodigue, vire à la folie. L'immense feu révèle les pulsions de l'adolescent qui n'est que colère. En faisant disparaître le géniteur, l'objet de son admiration pour qui il voulait exister. Il peut enfin se construire hors de sa prison. En tuant son père, il échappe à l'espace de la cité, il retrouve la nécessité de réussir en dehors de sa cellule familiale. La prison n'est pas seulement physique, Jean-Roger avant cette séquence destructrice ne pouvait pas envisager sa vie en dehors des murs de la cité. Grande différence avec n'importe quel prisonnier de l'univers carcéral, Jean-Roger est né dans ces murs, il n'a rien fait pour y être placé, il a été

associé aux barres d'immeubles sans avoir la possibilité de contester sa situation. Autre variable, celui de la famille, la scène du feu révèle la complexité des relations entre les personnages, qui sont des compagnons de cellule bien particulier, ils partagent le même sang. Ce motif du feu est réutilisé par Brisseau dans *Les Savates du bon dieu* au moment d'un affrontement entre Fred et les forces de l'ordre dans l'enceinte de la cité. (Figure 185) La figure destructrice du feu est associée au déchaînement des pulsions. La violence des rapports entre Marcel et ses fils s'appuie sur des sentiments contradictoires renforcés par cette impression d'enfermement qui traverse tout le film.

Le terrain vague n'accueille pas que des êtres de chair, les spectres sont aussi des les volutes et les cendres qui consomment peu à peu les remords de Jean-Roger et les espoirs de Bruno. Le feu détruit plus qu'il ne purifie et ne fait que révéler la prison dans laquelle évoluent les personnages. Invisibles et enfermés, les marginaux de Brisseau ont peu de chances d'être vus. La seule façon d'avoir un contact avec l'extérieur est le grillage travers lequel Sarah la fiancée de Thierry observe impuissante le lynchage de son bien aimé. Jean-Roger tentera lui, de passer par dessus le grillage pour échapper à la menace de son père mais la ferraille le retient prisonnier. Le grillage est un motif récurrent dans l'imagerie de la prison, il est le seul contact, la seule frontière avec le monde extérieur. La frontière définit les territoires tout comme la norme fait la marge. Le territoire de la cité est isolé du reste de la ville, il est le négatif de la ville et permet ainsi à cette dernière de redorer son blason aux yeux de ses habitants.

La sociologie reste un outil précieux pour traiter de la question de la marginalité des immeubles de la banlieue parisienne mais il ne faut pas négliger la vision que Brisseau donne de cet espace qu'il respecte et rejette à la fois. Tous les cinéastes de ce corpus ont représentés la banlieue dans leur films, Pialat en a fait son premier court-métrage *L'Amour existe*, ce qui n'est pas rien. La banlieue est le décor de *Un, deux, trois Soleil* de Bertrand Blier et participe au processus de destruction de *Hadewijch* de Bruno Dumont. L'exemple de Brisseau se distingue car la banlieue semble posséder ses œuvres tout comme elle possède les personnages de *De Bruit et de fureur*, elle a un rôle envoutant et angoissant pour le spectateur.

Chérie ou haïe la banlieue révèle la marge, l'autre, celui qui se distingue de la norme. Il est de fait d'un milieu populaire, revendique ou rejette le milieu ouvrier d'où il vient mais

ne sait pas vraiment qui il est et ce qu'il veut tellement il peine à exister hors les murs qui l'on vu naître. L'ennui l'assaille et lui donne de mauvaises idées, la liberté est au service du vide. Ce parcours n'est pas réservé aux jeunes de la banlieue parisienne, la campagne et les décombres des cités ouvrières regorgent d'âmes meurtries et désabusées comme le montrent Bruno Dumont et Maurice Pialat.

II.2.2. Vers le Nord, aux confins de la marge.

Si les grands ensembles de la banlieue parisienne ont pris une place plus importante sur les écrans français dès les années 1990¹, les paysages du Nord de la France sont rédhibitoires pour les cinéastes français. Depuis le succès de *Bienvenue chez les Cht'its* (Boon, 2008) il faudrait sûrement étudier si cette image a évolué. Mais les deux exemples de ce corpus sont antérieurs à cet événement cinématographique. Le mépris et les ricanements de certains festivaliers face au parler des acteurs de *L'Humanité* montre à quel point certaines régions sont moins considérées que d'autres au cinéma. Les territoires de la marge sont nombreux dans le cinéma français de ces quarante dernières années chaque région étant souvent associée à un type de film : la Côte d'Azur est le terrain de la comédie et du film de gangsters², le Sud-Ouest est propice aux reconstitutions historiques³ tandis que le Nord rarement utilisé est associé au chômage et aux films glauques. France Culture a produit un docu-fiction sur l'image du Nord Pas de Calais au cinéma intitulé « Vers le Nord » (C. Deleu et F. Teste), les auteurs étudient la perception que le public a de la région au cinéma.⁴ Le cinéaste imaginaire Alain Couinter qui dirige le documentaire pose le décor. « Si je vous dit le Nord vous allez me dire, oui le chômage, la crise, l'alcoolisme, les faits divers voilà. Ca, c'est fini. »⁵ Il en va de même pour Paris dont les différents quartiers sont affiliés à différents genres de films. Ici nous ne sommes pas dans la problématique du genre, quittons là avant d'avoir à y entrer mais ces exemples sont probants.

Le Nord-Pas-de-Calais dont il est question ici à travers *L'Humanité* de Bruno Dumont apparaît comme une région lointaine et sinistrée pour un cinéma français essentiellement parisien. Pialat a régulièrement tourné dans cette région⁶, à qui comme Dumont il a attribué des connotations mystiques. Dès *L'Enfance nue*, il a dépassé les frontières de la capitale afin de trouver ailleurs l'authenticité et l'altérité qu'il recherchait.

¹ *Ma 6-T va crack-er* (Richet, 1997), *La Haine* (Kassovitz, 1995)

² *Le Cercle rouge* (Melville 1970) ou encore la série des *Gendarmes à St Tropez* (Girault, de 1960 à 1982) sont tournés sur la Cote d'Azur.

³ *Les Visiteurs 2, les couloirs du temps* (Poiré, 1998), *Le Pacte des Loups* (Gans, 2001) ont été en partie tournés en Dordogne.

⁴ 1ère diffusion le 5 avril 2010.

⁵ « Vers le Nord » docu-fiction radiophonique diffusé sur France Culture le 5 avril 2010.

⁶ *La Maison des bois, Sous le Soleil de Satan et L'Enfance nue* se passent et ont été tournés dans le Nord de la France.

Le présupposé qui considère la vie en province comme plus facile que dans la capitale est une ineptie. Les bassins miniers prennent de plein fouet les crises successives de l'industrie, les enfants des années 1970 n'ont aucun espoir de vivre ne serait-ce qu'aussi bien que leurs parents s'ils restent sur les terres qui les ont vu naître. A tout moment les villes sont menacées de désertion. Le chômage explose et l'isolement est encore plus marqué que dans les banlieues. La marginalité du Nord et de la Flandre est double : le Nord est méprisé par une bonne partie de la France et se trouve rarement évoqué au cinéma. Une région sans attrait touristique dont on condamne le climat a peu de chance d'être représentée et encore moins d'être sublimée au cinéma.

« On accuse son climat, comme s'il n'était fait que de frimas, de brumes et de pluies, alors qu'une enquête récente prouve qu'il est essentiellement tempéré, sans rigueurs excessives ; se référant au plat pays de Verhaeren et de Jacques Brel, on accuse la monotonie de ses horizons, alors que, du plateau picard à la plaine de Flandre, de la boutonnière boulonnaise au verdoyant Avesnois, les paysages sont très diversifiés ; on ne veut y voir que chevalets de mines et cheminées d'usines, alors que ces provinces industrialisées sont aussi celles où les champs ont le plus d'ampleur. »¹

Lens et Bailleul sont les lieux que Dumont et Pialat ont choisi comme décor voir même incarnation de leur désir de cinéma. Le sujet de leur film n'est pas purement sociologique, les conditions de vie précaires prennent le dessus sur les aspirations des personnages mais il est avant tout question de saisir les doutes et les souffrances d'une jeunesse oubliée. Comme les banlieues de Brisseau, Dumont et Pialat concentrent leur travail sur la jeunesse d'une époque celle de la veille des années 1980 pour Pialat et à l'aube de l'an 2000 pour Dumont. 20 ans d'intervalle entre ces deux visions d'un même territoire où la vie suit son cours malgré la misère persistante. Comment un territoire progressivement abandonné par les industries et les hommes peut-ils tout de même exister ? La jeunesse du Nord s'ennuie tout autant que celle des cités, comment le vide laisse la place à l'errance sur ces terres désertées ?

La ville de Bailleul que Dumont a représenté dans deux de ses films révèle bien la difficulté de trouver un moyen de vivre heureux dans un espace sinistré et ignoré. L'espace de Bailleul au milieu du vide, étire le temps et fige la vie. Les rues où s'alignent les maisons des cités ouvrières dans les quartiers modestes de Lens font un peu le même effet dans *Passe ton bac d'abord*. Un avenir bouché, pas de perspectives d'emploi, les jeunes ont-ils été oubliés, laissés sur le bord de la route ?

¹ P. PIERRARD, *Histoire du Nord*, Paris, Hachette, 1978, p.9.

Les décombres des cités minières

Dans *Passe ton bac d'abord*, la ville de Lens est le principal décor du film. Les jeunes de retrouvent dans différents endroits en dehors du lycée, qu'ils fréquentent assez peu à l'écran. La question du bac contrairement à ce qu'indique le titre n'est pas leur principal souci. Cette phrase impérative fait plutôt allusion aux relations parents-enfants que Pialat étudie tout au long du film. Thierry Jousse souligne le contraste parents-enfants dans le film « Quant à *Passe ton bac d'abord*, le plus ancré socialement il offre une image dépouillée de cette France au chômage avec son cortège de réflexes archaïques chez les parents mais aussi ces portraits de groupes d'adolescents plutôt chaleureux »¹ La ville de Lens n'apparaît que par bribes, les extérieurs sont rares, comme s'il n'y avait rien à voir. Seuls les plans à la plage quand le groupe part en vacances sont nombreux. « Est-ce un hasard si la seule fois où le spectateur peut aisément repérer le paysage des corons du Nord coïncide avec l'arrivée dans ce petit monde d'étrangers perturbateurs (les deux photographes parisiens) ? »² La ville de Lens est vue à travers le regard de deux parisiens qui débarquent dans les rues de Lens à la recherche d'un modèle pour leurs photos de photos. (*Figure 196*) La plaque d'immatriculation 75 détonne dans la rue et attire l'attention des badauds. La voiture remonte une rue interminable où les maisons collées les unes aux autres sont toutes identiques. En arrière plan des structures industrielles dominant le tout, impossible de savoir si elles sont encore en activité. L'architecture de la ville est basée sur l'industrie minière. « Les cités minières, les “corons” – vastes agglomérations de petites maisons individuelles ou semi-individuelles, avec un jardin attenant –, se sont progressivement emparés du paysage et le dominant aujourd'hui encore de Béthune à Valenciennes en passant par Liévin ou Lens. »³

Située à 40 kilomètres de Lille, Lens est une ville de taille moyenne accrochée à son passé minier. Dès les années 1960, les mines commencent à fermer et l'extraction du charbon se marginalise et disparaît totalement en 1990, les jeunes de *Passe ton bac d'abord* ont grandi dans une ville en crise depuis vingt ans. La mine a rythmé la vie de plusieurs générations de Lenois et même si les adolescents ne deviendront pas mineurs ils portent le

¹ T. JOUSSE « La France de Pialat », in *Maurice Pialat, l'enfant sauvage*, (sous la direction de Aldo TASSONE), Torino, Museo Nazionale del Cinema, France cinéma octobre 1992, p. 40.

² T. GIRAUD, « Notes sur *Passe ton bac d'abord* », *Cahiers du cinéma* n°304, octobre 1979, p.17.

³ O. SCHWARTZ, *Le Monde privé des ouvriers, hommes et femmes du Nord*, Paris, PUF, collection Pratiques théoriques, 1990, p 11.

poids de ce passé ouvrier. Le sociologue Olivier Schwartz a étudié de près l'impact de ce passé dans la vie quotidienne des descendants de mineurs.

« La mine ne fut pas seulement une donnée économique, mais plus largement ce qu'on aimerait appeler un "fait social total". Tout un monde de rapports, fortement fermé sur soi, s'est mis en place au cours du siècle dernier, sous l'impulsion des compagnies privées qui se partageaient, après concession de l'État, l'exploitation des gisements charbonnières. »¹

Les villes se sont construites autour de l'extraction d'énergies fossiles, elles ont représenté longtemps l'avenir alors qu'elles exploitaient le passé et ses traces. Les décombres de ces mines encadrent la ville, qui devient peu à peu inutile et se dépeuple. Les entreprises avaient prévu de rendre sédentaires les ouvriers par tous les moyens mais n'ont pas prévu de reconversions pour eux après leur départ.

« Soucieuses de fixer une population de mineurs et de la stabiliser pour plusieurs générations – ce qui n'allait pas de soi, si l'on songe au traumatisme que représentait pour les prolétaires déracinés, la rencontre avec l'organisation du travail à la mine – les compagnies se sont données toute la gamme des moyens caractérisant une politique d'encadrement paternaliste, dont la seconde moitié du XIXe siècle fut précisément l'époque classique. Elles ont veillé non seulement au travail, mais au logement, à la vie quotidienne, à la famille, à l'éducation, à la morale et à la religion. »²

Difficile de comprendre à quel point le vide qui a succédé à tout cet encadrement de la vie quotidienne a pu être douloureux pour les habitants de Lens. Les jeunes veulent quitter la ville à tout prix, d'ailleurs les chiffres officiels montrent une chute de la population dès 1962. Sandra Bonvoisin évoque une marginalité éphémère. « Dans *Passe ton bac d'abord* ce sont des adolescents du Nord, terre minière sans horizon, aimantés entre eux par des lieux (cafés, caravanes, terrils sombres, dunes sablonneuses) faire l'amour et bande à part, sans illusion à la norme dictée par la famille et l'école. Au fond qu'est-ce qu'une communauté accepte ? Qu'est-ce qu'elle rejette ? Où se situe la marge ? »³ Patrick un des jeunes du groupe ne pense qu'à quitter Lens pour tenter sa chance à Paris, la vie que lui proposent ses parents lui paraît impossible. Devant lui, en train de préparer du café dans la cuisine, la mère lui demande ce qu'il va faire de sa vie, elle tourne le dos à son fils. Patrick reste debout près de sa mère et attend à côté de la cafetière, il est immobile alors qu'elle s'affaire à préparer le café. La caméra se rapproche de Patrick quand il exprime ses doutes.

¹ O. SCHWARTZ, *op. cit.*, p11.

² *Ibid.*, p.11.

³ S. BONVOISIN « Mis au ban » in *Le Dictionnaire Pialat*, Paris, Léo Scheer éditions, 2008, p.206.

« Qu'est-ce que je vais faire ici ? Comme Annick mariée à 19 ans puis deux enfants voilà. Le matin partir travailler, revenir manger puis le soir dormir et quelquefois le samedi aller au cinéma quand la petite sœur elle vient garder les gosses. Ben ouais c'est la vie. C'est pas la vie ça »

Pialat choisi le plan fixe, pour représenter cet épisode familial où l'on ne se regarde pas dans les yeux pendant les conversations importantes. Annick est le personnage le plus abattu du groupe, elle se marie et devient caissière. Pas de quoi faire rêver ses copines. (*Figure 198*) Pialat a fait jouer cela à des acteurs débutants recrutés sur place, comment le film a-t-il agit sur la perception qu'ils avaient de leur quotidien ? Nous y reviendrons plus tard.¹ Le poids des rues où s'enchaînent toute une série de maisons ouvrières, toutes identiques, lui est insupportable. Pialat dévoile une vie sans surprise comme ces maisons en enfilade qui montrent bien que la vie n'est pas plus belle que celle du voisin, elles n'attirent même pas la curiosité. Pour rêver, il faut regarder plus loin, du côté de la capitale et des ses promesses.

« Qu'est-ce qui rend le film de Maurice Pialat si émouvant, si étrange ? Pas seulement le fait qu'il aborde – comme l'a trop facilement souligné la critique – le sujet grave de la jeunesse paumée du Nord (les fils et filles d'ouvrier et de petits-bourgeois en butte au chômage, sans autre avenir social que les métiers humiliants. »²

En effet ce qui touche dans cet univers clos, c'est que tout le monde semble se connaître et partager une histoire commune. Contrairement à la cité où toutes les relations entre les habitants ont disparu, les habitants de Lens semblent former une grande communauté qui reste toujours intriguée quand arrive des éléments extérieurs. Les jeunes eux sont plus ouverts et curieux de voir ce qui se passe dans la capitale. Soucieux de leur liberté et de leur autonomie ils vont jusqu'à louer une chambre d'hôtel pour s'isoler ensemble loin des rues vides même si on les prend pour des drogués. Dans la modeste chambre de l'hôtel Caron face à la gare de Lens, les garçons et les filles s'entassent sur les lits jumeaux. La chambre sombre est un peu étroite pour les huit adolescents qui aiment fumer et discuter. Cette petite pièce est leur seul espace de liberté loin des parents, des profs et des badauds qui les jugent. Étalés sur deux lits, ils partagent leurs états d'âme et leurs aspirations. (*Figure 199*) L'ambiance est douce et légère, le groupe semble parfaitement heureux loin du regard des adultes qui peinent à les comprendre. Difficile de distinguer les corps dans cette masse de chairs superposées. (*Figure 200*) Entre deux éclats de rires Bernard lance, « Qu'est-ce que vous avez envie de foutre, vous ? » (*Figure 201*) Les confessions arrive plus facilement dans l'intimité de la

¹ Voir III *Le corps troublé de l'acteur*

² T. GIRAUD, « Notes sur Passe ton bac d'abord », *Cahiers du cinéma* n°304, octobre 1979, p.17.

chambre : partir, être libre après il verra. Tous ont grandi dans un milieu modeste, tous sont décidés à ne pas vivre comme leurs parents et tous veulent faire leur vie loin de Lens. Le corps des années 1980 ne se définit plus par le travail qui se fait de plus en plus rare. Ce corps en crise qui ne veut plus se battre est avachi sur un lit étroit dans une position inconfortable. Pour pallier la souffrance et la solitude, chacun se réchauffe contre le corps de l'autre et recherche un contact rassurant, presque organique. Fuir, coûte que coûte l'ennui et le chômage, tel est le seul objectif du groupe. Cette séquence de la chambre est une forte de respiration dans la grisaille de la ville. Le patron du bar vient interrompre ce moment de quiétude car il croit que le groupe est en train de se droguer. L'incompréhension est violente, ils se font éjecter de la chambre, confrontés à nouveau à la violence de la ville et des regards de ses habitants. Le groupe est perçu comme marginal alors qu'il recherchait juste un peu de tranquillité. La frontière entre norme et marge est plus étroite dans une petite ville de province où tout le monde se connaît. « C'est pas vrai ! On était si bien », s'exclame l'un et il enchaîne. « Moi je te dis je dégage d'ici c'est vraiment un trou perdu » Tout le petit monde descend l'étroit escalier en file indienne, la caméra suit le mouvement du groupe dans le couloir, elle s'intègre dans le groupe, le collectif prend le dessus encore une fois.

La question du travail est omniprésente dans les conversations des jeunes qui au fond ne veulent pas de l'oisiveté forcée que peut représenter le chômage dans une ville sinistrée. Lens n'est pas totalement à l'arrêt en 1979 mais Pialat a su saisir la menace qui plane sur sa jeunesse. D'ailleurs en 2010 Lens a été classé 9^{ème} ville la plus pauvre de France¹ et a fermé son dernier cinéma en 1999. « Au seuil des années 80 , la société bascule dans le chômage de masse, et la classe ouvrière du bassin minier, des proportions certes inégales, s'appauvrit et se précarise. Or, c'est à nouveau la famille qui va s'en trouver renforcée, en fonctionnant ici comme un amortisseur des traumatismes subis. »². Chez Pialat l'amitié joue aussi un rôle fondamental dans la construction d'un avenir commun. Survivre dans les décombres des cités minières se fait en autarcie, loin des grandes villes et si possible entre amis afin d'oublier un instant que l'on vit dans un monde en voie de désintégration : le monde ouvrier. Dumont donne au groupe un rôle plus destructeur, les jeunes de *Passe ton bac d'abord* ont envie d'avenir ceux de *L'Humanité* et de *La Vie de Jésus* tournent déjà en rond.

¹ Source le Journal du Net <http://www.journaldunet.com/economie/magazine/les-villes-les-plus-pauvres/lens.shtml> consulté le 16 décembre 2011.

² O. SCHWARTZ, *op. cit.*, p 518.

L'errance

Le paysage dépeint par Bruno Dumont se situe aussi dans le Nord de la France mais un peu plus loin de la mine. La ville de Bailleul est coincée entre Lille et Dunkerque, une ville à la campagne, vidée de ses habitants et de perspectives d'avenir. (*Figure 190*)

« Bailleul est un lieu assez banal quand on s'y promène et très fort quand on le filme. Il recèle une forme esthétique de transcendance, apporte une dimension très puissante, de l'ordre de la représentation, au-delà de ce qu'il est. Les habitants sont en harmonie avec le lieu. C'est une des raisons pour lesquelles je filme des autochtones, non professionnels. Je ne crois pas pertinent de poser là un acteur venu d'ailleurs. L'image terne et grise qu'on se fait de cette région, c'est celle de l'autoroute Paris-Lille, du bassin minier. Je tourne ailleurs, dans le bocage entre Lille et Dunkerque, dans les Flandres. C'est un endroit vallonné, composé d'étangs et de saules, qui n'a rien à voir avec la mine. »¹

La vie quotidienne des habitants de Bailleul dans *L'Humanité* est plutôt calme. Comme rien ne s'était passé, comme si les siècles n'avaient aucune prise sur les terres de Bailleul. Le centre de Bailleul apparaît pour la première à travers le regard de Pharaon posté devant la porte de sa maison dans une des rues principales. (*Figure 192*) Il regarde deux jeunes filles courtement vêtues qui discutent, Domino est parmi elles. Pharaon les contemple, puis les salue. Son comportement est banal. Les autres habitants se postent sur leur perron pour profiter du soleil faute d'avoir un jardin. Dumont multiplie les séquences de Domino et Pharaon adossés au mur le regard bloqué sur la rue en plan fixe. Il évite ainsi le champ/contrechamp en opposant les blocs de corps à la rue. Le réalisateur a vidé la rue de ses habitants pour donner une impression de vide, de mort et d'ennui. Cette insouciance est brisée par le crime qu'a commis Joseph. Les faits sont évoqués à demi-mot par Pharaon. Domino réagit vivement « Tu vois Pharaon comme la vie est écœurante », puis elle rentre chez elle deux maisons plus loin. La ville de Bailleul se livre par bribes à travers le point de vue sensible de Pharaon qui contemple son territoire dans les moindres détails tel un animal en chasse.

Les longues ballades à moto dans *La Vie de Jésus* soulignent parfaitement l'ennui qui assomme les jeunes garçons sans emploi et sans vocation. (*Figure 191*) Ici le regard n'est pas condescendant, il cherche à sublimer l'errance et lui donner une valeur sacrée. La liberté qu'ils trouvent sur les routes est le seul droit que les jeunes de Bailleul prennent pour affirmer leur condition d'humains. Pharaon arpente lui aussi les routes de campagne sur son vélo. Dumont filme le corps de Pharaon qui est éprouvé physiquement par cette longue ballade. Il

¹ B. DUMONT « Mes personnages sont aliénés » Propos recueillis par J. CERF et M. ROUSSET Paru dans *Regards* décembre 2004 <http://www.regards.fr/culture/bruno-dumont-mes-personnages-sont-alienes>.

le film de face, de dos en plans larges. La succession des plans brouille la perception du spectateur. La bande sonore accentue la respiration haletante du cycliste. Pharaon semble rouler dans une direction puis dans le sens inverse. Aucun moyen de saisir la logique de son parcours. Les plans rapprochés souvent de côté insistent sur les effets physiques produits par l'effort comme la sueur et la salive qui s'écoule au coin de ses lèvres. Quelques plans subjectifs permettent de partager le point de vue de Pharaon sur la route. Il ne va nulle part, sa promenade sportive le ramène chez lui après une descente rédemptrice. Ce long parcours est un moment de plaisir pour Pharaon qui, dans la solitude peut éprouver son corps à loisir.

La Vie de Jésus s'ouvre par une autre ballade. Dans le cadre se dessine un corps entravé, recouvert d'un casque et d'un gros manteau. Le visage de Freddy n'est que partiellement visible et complètement noyé par le bruit assourdissant de sa mobylette qui empêche toute relation avec la nature. Freddy est seul sur cette petite route de campagne qui se retrouve coincée entre l'autoroute qui relie Dunkerque à Lille. De la campagne à la ville, le trajet de Freddy semble durer éternellement. Ce chemin révèle la distance qui demeure entre les lieux, Bailleul est loin de tout, Freddy rentre chez nous ne saurons jamais d'où il vient. Il arrive de nulle part mais dès le premier plan son regard fixe est au cœur dans le cadre. Estelle Bayon, qui a réalisé un travail de recherche sur Bruno Dumont a noté l'importance des routes dans l'œuvre du réalisateur et sa relation à l'errance.

« Le premier lieu principal à nous révéler l'état mental des êtres est cette drève, la petite route bordée d'arbres nus et tristes qui se prolonge parfois jusqu'à l'autoroute, qui vient achever ou débiter sa course dans l'espace urbain, dans la rue. C'est là que les individus circulent à mobylette, à vélo, en voiture ou à pied, exprimant leur errance. Non pas l'errance qui caractérisait les héros marginaux nés dans le cinéma des années soixante et soixante-dix, mais une errance typiquement dumontienne, qui détourne les codes et les genres pour exprimer l'invisibilité et glisser du sacré dans le profane, de la poésie dans la répétition monotone de l'ordinaire. En prenant la mesure de ces corps en déplacement, Dumont rend le mouvement de nos vies, de leurs rythmes, et compose une poétique de la banalité qui alimente la « force terrible » de l'invisibilité à l'œuvre. La route, son goudron ou sa poussière, supportent l'ennui et les excès de la tragédie ordinaire qui guide lentement l'humain vers l'abjection. »¹

Ce retour à la maison est-il la fin d'une ballade sans but ? Beaucoup de séquences chez Dumont montrent cette errance, cet ennui furieusement destructeur qui assaille les personnages. L'ennui est aussi montré comme une habitude.

La journée de Freddy est journée classique, sa petite amie l'attend dans sa chambre d'adolescent, la mère tient un bar vide qui ne crée pas une réelle frontière entre l'espace commercial et l'espace privé. Le manque d'intimité ressenti par les jeunes de *Passe ton Bac d'abord* est aussi présente ici. Freddy passe par le bar pour atteindre sa chambre. Freddy n'a

¹ E. BAYON, *Le Cinéma de Bruno Dumont*, op. cit. , p.11.

pas de travail mais sa petite amie Marie est une grande richesse pour lui car elle lui permet de se distinguer de ses copains. Le couple peut se rencontrer dans la chambre de Freddy, la mère est à quelques mètres mais cela ne la dérange pas semble-t-il. Freddy est épileptique et fait une crise dans le lit après avoir fait l'amour avec Marie. L'intimité du couple est tout à coup brisée par la mère qui reprend en main le corps de son fils et Marie est chassée de la salle de bain puis de la maison. Le couple aura sa première conversation sur une route légèrement enneigée, Freddy a toujours sa mobylette mais elle ne fonctionne plus, elle est en panne tout comme Freddy qui a été défaillant la veille. Il refuse d'ailleurs d'en discuter avec sa petite amie. Il craint de tout perdre s'il paraît diminué à ses yeux. Freddy se sent moins fort maintenant que Marie sait qu'il est épileptique mais les mots ne sont jamais dits, retenus avant d'être prononcés ou arrêtés par Freddy qui ne veut pas s'étendre. La route est un élément fondamental dans le film mais à quoi bon emprunter toujours la même route, pour aller où ?

« Presque tous les personnages empruntent ces petites routes : Freddy et sa bande de copains, sa petite amie Marie, Kader, la majorette rentrant chez elle après son agression, et même la fanfare, jouant sur une route entourée de champs et de prés où pourtant personne ne peut les entendre, comme si elle tentait de distraire le paysage morne, ou comme si ces routes étaient un passage obligé pour tous, et incarnaient une prison pour Freddy, membre de la fanfare, auxquelles il ne peut échapper, routes qui l'enferment même dans ses rares moments de loisirs. »¹

La route, espace de liberté est un chemin qui mène ailleurs, qui permet de s'échapper. Cet entre-deux donne accès à d'autres lieux, pourtant chez Dumont elle devient un espace de vie comme si les personnages ne pouvaient pas s'en extraire. Elle sera le lieu du crime de Freddy. Les personnages de Dumont sont dépossédés de leurs lieux de vie, comme condamnés à errer sans but dans un purgatoire. Dumont ne s'appuie pas sur la sociologie pour filmer le Nord mais sur ses paysages, il remplit le vide, l'absence d'emplois et de loisirs par une errance sans fin.

« Derrière ces êtres aux comportements curieux, derrière le chômage, la fragilité, l'aliénation, s'exprime quelque chose d'universel. Pourquoi est-on attiré par les pauvres et les fous ? Parce qu'ils sont expressifs. Dans un hôpital psychiatrique, je suis aimanté parce que les fous expriment d'une façon limite un horizon commun à chacun de nous. L'art doit montrer les bords. »²

Dumont représente un comportement déviant qui mène au crime. Celui de Freddy est cruel et violent nous n'en verrons que quelques bribes. Dumont s'intéresse aux limites dont la route est l'une des incarnations. Le déplacement quotidien est au cœur du cinéma de Dumont,

¹ E. BAYON, *Le Cinéma de Bruno Dumont*, op. cit., p79.

² B. DUMONT « Mes personnages sont aliénés » op. cit.

il cherche à travers la banalité du quotidien révéler une solitude, une violence ordinaire qui ronge Freddy.

La route est arpentée de différentes façons, écrasée par la mobylette de Freddy qui en compagnie de ses amis forme une troupe, puis à pied avec Marie. La marche remplace la course, c'est souvent un moment d'intimité. Même si elle minoritaire la voiture est présente aussi sur les routes de Dumont. Elle accueille le petit groupe dans une décapotable qu'ils ont réparée ensemble et qui les emmènera à la mer, une autre voie sans issue. Comme des vagabonds ils passent leur vie sur les chemins mais ce qui frappe c'est que Dumont les filme toujours dans les mêmes lieux, ils avancent en boucle sans pouvoir progresser. Le monde de Dumont est absurde. La porte de sortie est inaccessible. La séquence du meurtre se déroule exclusivement sur l'asphalte qui est un motif rugueux et inhospitalier. Kader tombe dans le fossé puis est vigoureusement ramené sur la route où il perdra la vie.

« Ainsi marginaux, insoucians, refusant la contrainte d'un travail, choisissant la liberté de la circulation, ces personnages sont bien ceux d'un cinéma de l'errance. Leur recherche de liberté semble néanmoins difficile à atteindre, et la ville de Lille, pourtant si proche, ville sur laquelle fantasme Freddy, apparaît comme un ailleurs hors de portée. C'est que ces personnages portent en eux leur propre prison, une cloison les rendant hermétiques au monde extérieur, à travers leur enveloppe corporelle, leur corps toujours figé sur la mobylette, moyen de transport qui n'appelle pas le mouvement comme le ferait une bicyclette. »¹

Les personnages, toujours en mouvement sont pourtant figés dans les alentours de Bailleul et dans le cadre de Dumont, l'image se rapproche de celle du hamster qui tenterait de s'échapper de sa cage en tournant autour de sa roue. Le seul moment où Freddy parviendra à quitter la route qu'il hantait depuis le début du film sera tragique. Après d'être échappé du commissariat où il est interrogé sur la mort de Kader, il récupère sa mobylette au bar et se retrouve au plan suivant étendu dans l'herbe, la mobylette couchée dans le fossé. Il a réussi à quitter le chemin absurde qui le faisait tourner en rond pour un espace nouveau où il reste étendu les yeux au ciel. Est-il en train de prendre conscience de son crime, est-il en train de se libérer de cette emprise de la route ? En tout cas il quitte le domaine de l'éternelle répétition pour un espace nouveau et inconnu. Les yeux tournés vers le ciel, il parvient à pleurer, il arrive à exprimer toute la souffrance qui l'assaille et qu'il n'arrivait pas à exprimer enfermé sous son casque compact. La sortie de route qui peut être mortelle, permet ici la libération des émotions.

¹ E. BAYON, *op. cit.*, p.103.

Le Nord a une place essentielle dans le cinéma de Dumont et Pialat, il est au premier plan dans leur filmographie respective. Marginal de la production française le Nord renaît de ses cendres dans un cinéma qui lui permet d'échapper à l'imagerie misérabiliste et réactionnaire auquel la région est souvent associée. Néanmoins les réalisateurs ne nient pas totalement la réalité sociale de ces lieux qui souffrent du chômage et de la désindustrialisation. Pialat se base sur le quotidien des enfants des derniers mineurs qui perdront leur travail bien avant la retraite et leurs enfants sans emploi qui devront quitter Lens pour espérer trouver de quoi subsister. Domino travaille dans une usine qui menace de fermer, son avenir est incertain. Dans la salle de pause, les ouvrières songent à faire grève pour garder leur emploi, Domino a déjà renoncé à se battre, elle quitte la salle avant que le groupe ait pris sa décision. (*Figure 195*)

L'ennui est un symptôme qui va de pair avec le manque. Le Nord offre peu de loisirs. Ici, les cinémas ferment presque aussi vite que les usines et que reste-ils pour ceux qui n'ont pas les moyens de quitter ces futures villes-fantômes. Bruno Dumont filme un territoire serein en apparence. Pourtant les passions se déchaînent en secret dans les âmes errantes de Bailleul, on y commet des crimes atroces. La vie de Pharaon est très réglée, la semaine il est au commissariat, le samedi il s'offre une ballade à vélo et un tour au jardin municipal où il travaille un bout de terre. De temps en temps il sort avec Domino et Joseph. Le temps d'une journée le trio se rend à la plage. La ballade en voiture est un moment de bonheur et de détente. Domino se tient à l'arrière et entoure Joseph de ses bras, Pharaon installé à l'avant imite le bruit du moteur. (*Figure 193*) Ils ressemblent étrangement au groupe de jeunes de *La Vie de Jésus* qui roule à toute vitesse dans une décapotable de fortune. La joie se lit sur le visage de Domino qui oublie son quotidien pour quelques heures. Les portières ouvertes, la musique à fond et une bière à la main, le trio reste sur le parking pour contempler la plage. Ils n'échangent aucun mot. Les loisirs font triste figure. Seule une envie pressente pousse Domino à les faire descendre sur la plage. La jeune femme se baigne uniquement pour uriner. (*Figure 194*) La trivialité de son rapport au monde a de quoi choquer. Pharaon regarde les autres vivres au lieu de s'amuser. Il observe la mer « Tiens on voit l'Angleterre » et salue les passants. Joseph le prend pour un idiot et se moque de sa sociabilité excessive. Cette parenthèse de courte durée permet au trio de se divertir travers des petites transgressions. (écouter la musique trop fort, se moquer du guide durant la visite d'un fort, uriner contre le fort) Joseph se comporte mal en société et s'empporte vite quand on lui fait remarquer sa conduite. Tous trois ignorent la honte.

Il ne reste que l'errance à Pharaon, Freddy et ses compagnons de galère. Ils hantent les routes qui mènent à Bailleul comme s'ils ne pouvaient pas aller plus loin. Leur destin ressemble à celui de Bruno et de Jean-Roger dans *De Bruit et de fureur*, eux aussi ne parviennent pas à quitter les murs de la cité pour une autre vie. Le marginal n'a finalement pas le choix de l'être. Tout comme le Nord est désigné comme une région sinistrée, les jeunes sont eux aussi montrés du doigt pour leur attitude. Encore n'est-ce pas le regard de l'autre, peut-être celui du spectateur qui fait la marge, qui confronte à sa norme l'attitude des personnages qui lui paraît déviante. Ici la marge passe par les lieux du quotidien, ceux qui sont arpentés chaque jour par les jeunes. Mais ils ne se contentent pas de subir cet environnement hostile. Ils parviennent à en apprivoiser quelques recoins sombres. Nous les appellerons, les bas-fonds : lieux de la transgression ultime loin des regards réprobateurs. Comment fonctionnent ces espaces tabous et peu fréquentables ?

II.2.3. Les bas-fonds, espaces sacrés et espaces déviants

Les différents cas que nous avons étudiés montrent que la marginalité se construit dans le rejet, dans le mépris qui naît dans le regard de l'autre. La marginalité est souvent due à la disparition d'un statut comme le monde ouvrier qui perd de sa superbe avec le temps, il en va de même de la cité de banlieue et des cités minières qui se retrouvent désaffectées et détournées de leur usage premier. Jean-Roger, Pharaon et Freddy souffrent dans les murs où ils sont nés. La cité de banlieue et le Nord de la France sont des espaces mal aimés du cinéma et du reste de la société française. Cette marginalité spatiale, géographique est double car elle naît du mal être intérieur et de sa mise en évidence dans l'œil de l'autre. Où trouver le réconfort dans un monde où on se sent si mal ? Hors des espaces connus, des lieux secrets se cachent, que seuls les réprouvés, les exclus et les maudits fréquentent. Un peu repoussants, austère, souvent reculés, ils intriguent.

Ces nouveaux « bas-fonds » sont des lieux où tout est permis ou du moins les lois des hommes y sont différentes. Les « bas-fonds » ont un aspect un peu désuet et évoque le film éponyme de Jean Renoir sorti en 1936 où un cambrioleur devient l'ami d'un baron désargenté. Le cinéma de Renoir savait mettre en scène la rencontre entre différents milieux sociaux. La pension où vit Pépel est un espace de transgression mais aussi une cachette pour Le Baron incarné par Louis Jouvet. Selon les différentes définitions du dictionnaire les bas-fonds sont à la fois des espaces enfoncés dans la terre en profondeur comme les caves des cités, cela désigne également au sens figuré un milieu où règne la misère. Lieux de prières ou lieux de débauche, l'accès y est contrôlé. Dans ces coins sombres se cache aussi la misère, l'argent qui manque. Deux solutions s'imposent : une misère choisie celle du vœu de pauvreté ou une misère subie celle du chômage et de l'ennui.

Les bas-fonds ont mauvaise réputation mais fascinent parce qu'ils renferment de nombreux secrets. Les moyens d'y accéder sont mystérieux, ceux qui n'en possèdent pas les clés en sont exclus. Comme pour se venger les invisibles ont pris possession des lieux qu'on a bien voulu leur laisser. Prisons, couvents, caves, lieux de débauche ou de rachat, ils constituent un nouveau système de valeur qui régit les espaces clos. Chacun a fait son choix, Brisseau montre les caves, Dumont et Pialat tendent vers le religieux entre les couvent et autres lieux de prière. Foucault pense la société en fonction de ses espaces et travaille autour des questions de norme et de marge, ces concepts sont développés dans son article « Des

espaces autres, hétérotopies »¹ qui sera très précieux. Penser la marge par une répartition de l'espace s'applique tout à fait au cinéma. Le seul moyen d'échapper à l'ennui et à l'errance est de s'approprier un espace si misérable soit-il. Les lieux où vivent Jean-Roger, Pharaon et Freddy ne sont pas recherchés ni enviés, peu souhaiteraient être à leur place. Les caves sont moins glorieuses que les grands appartements de la tour, elles sont sales, insalubres et détournées de leur usage premier, celle de stocker des objets.

Deux types d'espaces vont être confrontés ici, dans les bas-fonds de la marge, les lieux de bannissement volontaire, qui ne l'on pas toujours été d'ailleurs, comme le couvent d'*Hadewijch* ou le presbytère de *Sous le Soleil de Satan* mais aussi les caves de la cité qui se terrent sous les immeubles, et enfin ce lieu de passage qu'est la prison où l'exil est cette fois issu d'une décision extérieure. Ce que Foucault appelle les espaces hétérotopiques sont les lieux destinés aux déviants, aux délinquants ou aux mystiques qui sont tous des marginaux à leur façon, ils sont décalés du reste du monde.

« Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies ; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. »²

Si différents soient-ils, ils s'incarnent parfois chez Brisseau, Dumont ou Pialat dans un seul et même corps. Chez Blier ce sont les toilettes de la boîte de nuit de *Tenue de soirée* où la violence et les pulsions sexuelles s'expriment en plus des besoins physiologiques. Ces lieux n'ont pas d'utilité directe dans la société, ils permettent tout de même d'être des espaces de transgression, mis en retrait dans l'ombre, chacun se cache et assume la noirceur ou la force qui le ronge. Ils sont tournés vers un ailleurs, les cieux pour les mystiques, les profondeurs de la terre pour les autres.

¹ M. FOUCAULT, Dits et écrits 1984, « Des Espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

² *Ibid.*, p. 46.

Jeux cruels dans les caves

Les caves sont indissociables de la banlieue pour Brisseau, l'un ne va pas sans l'autre. Dans ses premiers films *La Vie comme ça*, *Un Jeu Brutal* et bien sûr *De Bruit et de fureur* elles sont fréquentées par les bandes, lieu de passage et de stockage, elles deviennent des espaces quotidiens où on s'arrête pour jouer un peu. Les jeux sont d'une violence inouïe surtout pour ceux qui en sont les participants contraints. Les caves permettent d'y faire des choses inavouables, personne n'ose s'y aventurer pour voir ce qui s'y passe et avertir les autorités. Seraient-elles ce que Foucault appelle des hétérotopies de déviation ?

« Mais ces hétérotopies de crise disparaissent aujourd'hui et sont remplacées, je crois, par des hétérotopies qu'on pourrait appeler de déviation : celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. Ce sont les maisons de repos, les cliniques psychiatriques; ce sont, bien entendu aussi, les prisons, et il faudrait sans doute y joindre les maisons de retraite, qui sont en quelque sorte à la limite de l'hétérotocie de crise et de l'hétérotocie de déviation, puisque, après tout, la vieillesse, c'est une crise, mais également une déviation, puisque, dans notre société où le loisir est la règle, l'oisiveté forme une sorte de déviation.»¹

L'architecture des immeubles pousse-t-elle au vice ? En effet les caves sont propices au crime. Les sous-sols sont isolés du reste des appartements, les bandes expriment leurs bas instincts de désir et de violence dans l'obscurité. Les caves sont des zones de non droit et pas seulement dans les films de Brisseau elles représentent une réalité cruelle qui avait cours dans les cités dans les années 1970.

« On cassait les bras et les jambes de mômes de 12 ans et le viol devenait une pratique courante dans les caves. J'ai d'abord cru que les gamins fabulaient quand ils me racontaient ça. Mais quand j'ai réalisé qu'en Seine Saint Denis, par exemple à la cité des 4000 à la Courneuve, la police avait demandé la fermeture des caves, et pour que les communistes l'acceptent, il fallait vraiment qu'il s'y passe des choses très graves»²

Les jeunes prennent le contrôle des lieux isolés dans la cité. Dans ces territoires abandonnés les règles sont différentes de celles de la société civile. Pour y accéder il faut en connaître les rites. Ils ont pris d'assaut les sous-sols mais ne laisseront pas y entrer tout le monde. Ici on joue de l'argent, on se bat ou on règle des comptes, ici on pratique des jeux sexuels avec ou sans le consentement des jeunes filles. Les caves s'établissent comme des lieux de transgression privilégiés pour ceux qui les hantent. Que ce soit dans *La Vie comme ça*, *De Bruit et de fureur* ou encore *Les Savates du bon Dieu* les caves ont toujours une place

¹ M. FOUCAULT, *op. cit.*, p. 46.

² J.-C. BRISSEAU, A. DE BEACQUE, *L'Ange exterminateur*, *op. cit.*, p.51.

dans les cités captées par Jean-Claude Brisseau. Elles jouent un rôle capital dans la dramaturgie et représentent un lieu de dépassement de soi, de défi et de danger. A la fois dangereuse, malsaines et attirantes, elles concentrent le pire et le meilleur en un seul lieu.

Afin de mieux comprendre comment ce lieu fonctionne à l'écran, analysons comment il apparaît à l'écran dans *De Bruit et de fureur*. La cave ne se livre pas tout de suite, elle est cachée au petit Bruno qui débarque dans la cité. C'est Jean-Roger qui va l'initier à ce lieu caché où la bande de Mina cultive sexe et violence à travers des rituels de passage cruels et gratuits. Brisseau a vraiment tourné dans les caves d'une cité d'Aubervilliers pour ce film, ce qui donne une force supplémentaire aux images. La reconstitution en studio aurait été une modification de l'espace réel. Le film résulte des contraintes que le lieu impose au cinéaste. L'endroit apparaît tout d'abord reculé, loin de tout, les bruits des couloirs sont absents. Jean Roger, un doigt devant la bouche, signale à Bruno que le silence est de rigueur. Ils sont là en intrus et n'ont pas encore le droit de fouler le sol en terre battue qu'une maigre bâche recouvre.

« Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. Ou bien on y est contraint, c'est le cas de la caserne, le cas de la prison, ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications. On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes. Il y a même d'ailleurs des hétérotopies qui sont entièrement consacrées à ces activités de purification, purification mi-religieuse, mi-hygiénique comme dans les hammams des musulmans, ou bien purification en apparence purement hygiénique comme dans les saunas scandinaves. Il y en a d'autres, au contraire, qui ont l'air de pures et simples ouvertures, mais qui, en général, cachent de curieuses exclusions; tout le monde peut entrer dans ces emplacements hétérotopiques, mais, à vrai dire, ce n'est qu'une illusion : on croit pénétrer et on est, par le fait même qu'on entre, exclu. »¹

A travers deux parpaings brisés, ils jouent aux espions et aux voyeurs face à ce qui ressemble à première vue à une scène intime. Une très belle jeune fille, déjà vue en classe avec Jean-Roger déboutonne sa robe longue, dévoile un corps superbe et aguiche un jeune garçon. Perchée sur des talons hauts et sublimée par des bas elle incarne à merveille la femme désirable telle que les clichés masculins la présente. Le garçon n'est pas très à l'aise et regarde autour de lui à la recherche du reste de la bande à laquelle appartient la jeune fille. Il sent que ceci est trop beau pour être vrai et que la menace rôde, il n'a pas tord. Les deux voyeurs s'amusent du spectacle. Mais lorsque l'adolescent se jette sur la jeune fille, la bande se jette sur le couple. Le piège se referme sur le garçon qui ne peut plus bouger, bloqué par six adolescents qui en profitent pour le bâillonner. (*Figure 202 et 203*) Quelle est la raison d'un

¹ M. FOUCAULT, *op. cit.*, p. 49.

tel comportement ? Un rituel de passage qui permet de révéler le pouvoir de la bande qui a libre accès aux caves de la cité. Le sexe promis se transforme en châtiment, le garçon reçoit une grosse pierre sur la main qui le marque du sceau de la bande. (Figure 204)

Ce qui rend la séquence particulièrement intéressante c'est qu'elle reste toujours du côté de Jean-Roger et de Bruno, qui observent en douce la scène. Ils sont de l'autre côté du mur et ne peuvent pas accéder à cet espace, il fait partie du territoire de la bande. Mina le précise à haute voix « Tu es sur notre territoire tu vas voir ce que ça coûte » Le garçon trouvera finalement sa place dans une bande rivale. La cave revient dans d'autres films de Brisseau, les caves de la cité dans *Un Jeu Brutal* permettront au professeur Tessier de tuer un enfant loin du regard de ses parents et de ses camarades. Il se retrouve à nouveau un couteau à la main face à une petite fille dans une cave lorsqu'il prend conscience de l'horreur du crime qu'il s'apprête à commettre. (Figure 207). La cave est un espace ambiguë, la séance d'initiation érotique qui tourne au passage à tabac en est un bon exemple car elle est un lieu d'amusement pour la bande mais une chambre de torture pour le garçon qui s'y aventure. Le sort de la vieille dame qui a perdu son chat à la cave dans *La Vie comme ça* est tout aussi cruel, pour quelques francs une bande la tue sans hésiter. Le concierge destiné au même sort est sauvé de justesse par Agnès qui assomme les deux garçons d'un coup de bâton. (Figure 206) Elle sera aussi punie pour être entrée dans cette cave réservée aux bandes. Le seul exemple positif, et c'est beaucoup dire, se situe dans *Les Savates du bon dieu* où la cave n'est pas un espace de violence mais d'évasion, on s'y drogue on fait l'amour dans un état second. Elle est gérée par une bande de filles qui décide des entrées et des sorties, le lieu est transformé en une sorte de maison close misérable. Un filet de lumière indique qu'il fait jour, mais c'est une vie nocturne qui se déroule jour et nuit dans les sous-sols. Fred accède au « squat » par un escalier en bois. Le deuxième visite de Fred, plus tard dans l'intrigue est plus glauque encore, la violence a repris ses droits, une jeune fille est victime d'une tournante, une autre semble évanoui après avoir abusé de la drogue. (Figure 205) Au fond c'est un espace d'oppression plus que de liberté, ceux qui s'y trouvent comme chez eux dominant et font souffrir les plus faibles ou ceux qui ne sont pas assez nombreux pour se défendre.

La cave est un lieu de pouvoir pour les bandes de jeunes qui sont méprisées par le monde du travail et la société bourgeoise. Sans aucun contrôle ils dépassent sans arrêt les frontières de la violence et de la cruauté dans les recoins obscurs des caves où plus personne n'ose descendre. Détournées de leur usage premier, le stockage d'objets et de vivres, elles sont hantées par des groupes qui ont créé un système souterrain et surtout invisible pour le

reste des habitants. On sait qu'il ne faut pas descendre sans se douter de ce qui se passe en bas. Brisseau tente finalement de prévenir dès la fin des années 1970 de la dangerosité de ces caves. Tout le monde semble s'être fait à cette réalité pourtant elle est insupportable. Le réalisateur dénonce la marge mais en condamne aussi les agissements et sa violence. Les bandes sont dépeintes comme capables d'une violence arbitraire et incontrôlable et le pire peut-être est que personne ne cherche à mettre fin à la situation.

Entre ces deux films *La Vie comme ça* et *Les Savates du bon Dieu*, vingt ans ont passé mais rien n'a changé, les choses ont même empiré. Les rituels d'entrée et de sortie de ces lieux sont assez règlementés, seuls les membres des bandes peuvent s'y rendre sans y risquer leur vie. Les autres sont sanctionnés quand ils s'aventurent au delà de l'espace public. Même si la police ne s'aventure guère en ces lieux, il arrive que la prison soit une possibilité. Pourtant les êtres que Brisseau montre en prison ne sont pas incarcérés pour des actes de délinquance seuls Fred et de Sandrine sont enfermés pour avoir volé aux riches afin de redistribuer l'argent aux pauvres dans *Les Savates du bon Dieu*. Le crime passionnel est privilégié dans le cas de *L'Ange noir* et de *Choses secrètes*. La prison sera seulement représentée dans deux films de Brisseau *Les Savates du bon Dieu* et *L'Ange noir* mais dans une veine plus onirique que sociologique. La prison est le lieu privilégié de la passion qui se consume, la vie en communauté et la violence carcérale ne sont pas au programme, la solitude et l'introspection participe à une vision poétique de cet espace clivant.

Un couvent pas très orthodoxe

« Du dehors tu sais à quoi m'a penser ta prison à un couvent, les grands murs infranchissables qui te protègent du monde, les longs couloirs, les cellules et le silence, on y apprend à trouver Dieu, on n'y arrive pas, parfois on découvre qu'il n'existe pas, que la vie n'est qu'une longue tragédie bouffonne, on y trouve la liberté dans sa prison et on rit au éclats »

Les mots que Cécile confie à sa mère avec beaucoup d'amertume dans *L'Ange noir* sont très étonnants. La prison et le couvent se ressemblent-ils tant que cela ? Cécile se sent elle aussi prisonnière d'un espace qu'elle n'a pas choisi, même les plus aisés subissent le décor qui les voit grandir. Cécile n'est pas née dans une banlieue difficile mais doit vivre loin des siens dans une pension stricte qui ne lui laisse aucune liberté. Les personnages de Brisseau semblent tous enchaînés à leur destin tragique.

Les prisons sont des espaces hétérotopiques par excellence pour Michel Foucault. Le philosophe a fait sa conférence sur les espaces autres devant un parterre d'architectes, cela a son importance. Il parle d'espace à ceux qui créent de nouveaux lieux. Les lieux d'exclusion et de rejet sont parfois surprenants : Foucault parle de cimetières, de maisons de retraite, tous les lieux ont l'ont met ceux que l'on ne veut pas montrer au grand jour. Souvent représentées au cinéma, parfois glauque, souvent sensuelles, elles prennent des formes multiples. Les pulsions se concentrent en ces murs. L'absence de liberté c'est le châtement réservé à ceux qui ont égoïstement abusé de ce privilège, ceux qui transgressent sont châtiés. Pour Brisseau la prison est un lieu propice à la passion amoureuse. Le crime passionnel mène derrière les barreaux comme cela arrive à Stéphane Février (S.Vartan) dans *L'Ange noir*. (Figure 213) Nathalie rencontre l'amour en prison après avoir assassiné son amant dans *Choses secrètes* alors qu'il y grandit entre les jeunes amants dans *Les Savates du bon Dieu*. Brisseau en propose une vision plus romantique que réaliste, mais elle fait bel et bien le lien entre les caves et le couvent. Les délinquants prennent soit la direction de la prison soit celle du couvent. Ils passent d'une obscurité à une autre, Dumont et Pialat ont filmés celle des couvents et des églises.

La novice d'*Hadewijch* et le père Donissan de *Sous le Soleil de Satan* peuplent les coins sombres des églises et des couvents. Ils semblent plus à leur aise dans l'obscurité que dans la lumière. Pourtant ils ne parlent que d'amour et de grâce mais nous y reviendrons dans la sous-partie suivante¹ Comment apparaissent ces lieux à l'écran ? Qui a accès aux lieux de recueillement ?

Dans *Hadewijch* Bruno Dumont commence son récit dans une forêt perdue qui entoure le couvent. La première vision de ce couvent se fait en plan large, il est en haut d'une colline coupé du reste du monde au bout d'un chemin boueux, qui n'a rien d'une autoroute, le parcours semble compliqué pour atteindre le couvent. Au lieu de montrer un quelconque symbole religieux Dumont filme une grue qui passe par le ciel pour faire descendre des outils dans le cloître du couvent. (Figure 208) Impossible de passer par la porte il est nécessaire de faire un détour par les cieux pour accéder à l'intérieur de la cour. Rien n'est fait pour sublimer le lieu sacré Dumont tente de le montrer comme une maison banale, juste à l'écart. D'ailleurs il y a des intrus, des non-religieux dans le couvent, des ouvriers qui restaurent une partie de

¹ voir II.3 Le mystique, le nouveau marginal ?

l'édifice. Ces derniers sifflent et discutent dans la cour et perturbent le temps de prière des religieuses. Ils ne vivent pas au même rythme qu'elles. Dans ce lieu, nous suivons une jeune fille qui n'est pas encore religieuse juste une novice. Sa foi brûlante est en contradiction avec la froideur apparente des lieux. Son destin croise celui d'un ouvrier qui sort tout juste de prison, elle se croit pure, il veut se racheter, le lieu n'aura pas le même effet sur eux. Céline prie toute la journée dans sa modeste cellule et ne sort que pour les repas et quelques ballades solitaires dans la forêt et le jardin. Dumont casse ce premier moment de prière dans la cellule par l'intrusion des travaux extérieurs qui obstrue la vue qu'offre la minuscule fenêtre. De plus elle n'a pas de tenue religieuse, elle porte des habits asexués et presque neutres. La cellule de Céline est filmée de la même façon que celle de David, qui lui aussi vit dans une cellule mais celle d'une prison. (*Figures 209 et 210*) Tout comme dans *L'Ange noir* la comparaison est faite entre le couvent et l'univers carcéral. Reprenons l'exemple du cimetière qu'analyse Foucault, il s'adapte tout à fait à la figure du couvent et de la vie religieuse dans une optique plus large.

«Le cimetière est certainement un lieu autre par rapport aux espaces culturels ordinaires, c'est un espace qui est pourtant en liaison avec l'ensemble de tous les emplacements de la cité ou de la société ou du village, puisque chaque individu, chaque famille se trouve avoir des parents au cimetière. Dans la culture occidentale, le cimetière a pratiquement toujours existé. Mais il a subi des mutations importantes. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, le cimetière était placé au cœur même de la cité, à côté de l'église. Là il existait toute une hiérarchie de sépultures possibles. Vous aviez le charnier dans le lequel les cadavres perdaient jusqu'à la dernière trace d'individualité, il y avait quelques tombes individuelles, et puis il y avait à l'intérieur de l'église des tombes. Ces tombes étaient elles-mêmes de deux espèces. Soit simplement des dalles avec une marque, soit des mausolées avec statues. Ce cimetière, qui se logeait dans l'espace sacré de l'église, a pris dans les civilisations modernes une tout autre allure, et, curieusement, c'est à l'époque où la civilisation est devenue, comme on dit très grossièrement, " athée " que la culture occidentale a inauguré ce qu'on appelle le culte des morts. »¹

Les symboles de la vie religieuse tels que le couvent ou l'église sont devenus secondaires dans la vie quotidienne des français. Le choix d'entrer dans les ordres de Céline est marginal et son emprisonnement volontaire dans un couvent est perçu presque comme un acte de folie. Avoir la foi dans un monde qui ne croit plus en Dieu relève presque de la clandestinité. Le couvent est l'espace privilégié de ceux qui croient encore à l'invisible. Dumont les représente un peu comme des bêtes curieuses car lui aussi revendique son

¹ M. FOUCAULT, *op. cit.*, p. 49.

athéisme. Comme le cimetière que l'on déplace progressivement dans les faubourgs, certaines religieuses se terrent et s'éloignent des tâches quotidiennes (enseignantes, infirmières) qu'elles assuraient auparavant. Elles ne sont plus les bienvenues dans l'espace social. Le temps semble s'être arrêté à l'intérieur du couvent. Mis à part les travaux dans le cloître et les vêtements de Céline rien n'indique que nous sommes au XXe siècle. La traversée d'un long couloir par les religieuses est montrée sans grâce, ni unité. Chacun marche à son rythme, aucune harmonie apparente ne semble possible, chacun est vêtu de façon différente. Les bruits de pas troublent le silence. A table une voix discordante lit une prière tandis que les sœurs mangent. Céline, elle, refuse de se nourrir mais nous y reviendrons plus tard. Céline est elle-même trop marginale pour cette structure reculée elle est renvoyée dans sa vraie vie, celle d'une étudiante en théologie qui vit dans les beaux quartiers de Paris. Néanmoins cette exclusion n'est pas définitive : « Allez ! La porte du couvent ne vous sera jamais fermée », lui affirme la mère supérieure. Elle y retournera d'ailleurs à la fin du film après avoir tué des innocents, le couvent préférerait-il les âmes pécheresses aux âmes pures ? Cela est bien possible.

Toujours dans cet objectif de désacralisation, Pialat entreprend lui aussi de donner une image plus banale de la vie religieuse mais sans lui faire perdre sa spécificité dans *Sous le Soleil de Satan*. Donissan est montré pour la première fois dans une situation presque triviale, un autre prêtre est en train de lui refaire sa tonsure. Ce contact physique éloigne le prêtre du sacré pour le ramener au plus près de la trivialité de la terre. Le presbytère où vit Donissan est un espace sombre tout comme le couvent de Céline L'obscurité n'est pas totale mais domine les plans. Les corps ne sont montrés que par morceau, la tête de Depardieu, la main de Pialat qui rase les cheveux de son élève. Il se plaint d'être maltraité et marginalisé par les habitants dont il soigne les âmes. Les deux prêtres se trouvent dans un décor modeste mais bien meublé, mis à part leur tenue et le mot prêtre prononcé par Donissan rien n'indique qu'ils sont des hommes de Dieu. L'église n'apparaît qu'au bout de trente minutes de film, elle-même se fait rare dans le cadre de Pialat qui la cache et n'en s'en sert pas comme d'un lieu sacré.

L'église est un espace où Donissan se fait réprimander et accuser de tous les maux. Son doyen lui reproche la mauvaise qualité de son office. La mère de Mouchette l'accuse d'avoir tué sa fille. Au lieu d'être un lieu de paix l'église tourmente Donissan. L'austérité est de mise pour représenter la vie quotidienne de ce prêtre tourmenté. Tous les lieux sacrés de l'église sont signalés comme néfastes, dans le chœur Donissan déposera le corps sans vie de Mouchette qui vient de se donner la mort, dans le confessionnal Donissan meurt en pleine

confession sans que personne ne s'en rende compte. (*Figure 211*) Le prêtre est là pour écouter mais qui est là pour l'entendre. Dans cette dernière séquence seul le visage de Donissan reste dans la lumière, le reste de l'église reste plongé dans l'obscurité. Les lieux saints sont assimilés à la destruction chez Dumont tout comme Pialat. Ils font un portrait cruel de tous ces espaces autrefois sacrés qui ont perd de leur force métaphysique, ils montrent la disparition de la sacralisation de la foi.

Les bas-fonds ne sont pas réservés uniquement aux pauvres, les marginaux de tous genres s'y retrouvent et s'y cachent. Dans les caves les prisons et les couvents, les nouveaux exclus transgressent les règles de la société par leurs actes violents ou en vivant leur foi afin de pouvoir exister dans un lieu clos, sombre et abandonné de tous. Ces espaces autres comme Foucault les nomme sont tout l'inverse des utopies ces espaces rêvés et fantasmés qui sont hors du temps et de l'espace. Ces lieux sont représentés comme des espaces mystérieux où seuls les initiés peuvent accéder. Dans les caves les intrus sont punis, dans les couvents les visiteurs ne doivent pas s'éterniser.

Les bas-fonds du corpus n'ont pas toujours été des endroits redoutés ou méprisés, ils ont connu des jours meilleurs. Le couvent était auparavant le lieu d'éducation des jeunes filles, les caves des espaces de rangement et de conservation des vivres. La cave elle aussi celle qui fait fructifier le vin, chez Brisseau elle fait accroître la violence. Les rituels d'accès à ces espaces autres sont différents mais systématiques, personne ne peut y entrer sans en avoir le droit. Les bas-fonds restent les derniers lieux où les marginaux peuvent trouver un semblant de liberté mais ils ne leur apportent rien de bon à long terme. Le clair obscur est un motif de mise en scène récurrent chez tous les cinéastes de ce corpus quand ils représentent les espaces étranges qui composent les bas-fonds de leur cité.

Le cinéma de la périphérie donne de l'importance à des espaces souvent boudés dans les films français. La banlieue, le Nord de la France et leurs zones d'ombres sont au cœur de ces films. Ils abordent la marginalité à travers la façon dont les individus sont perçus par rapport à l'espace où ils vivent. Les jeunes de banlieue sont automatiquement associés aux immenses tours où ils vivent et à la mauvaise réputation à laquelle elles ont droit. Tous comme les êtres les espaces ne sont pas traités de façon égale, ni à la vie, ni à l'écran. Les réalisateurs ont su démontrer la force de destruction des lieux sur leurs habitants et la difficulté qu'ils ont à s'en affranchir. Dans la périphérie le vide domine la ville et ses lumières, les jeunes ne savent pas comment s'occuper, sans argent ni loisirs possible, les pires idées leur traversent l'esprit.

Ceux qui décident de passer leur vie sur le perron de leur immeuble s'amuse de façon cruelle et absurde, en se réjouissant de la souffrance de l'autre. La force destructrice qui se concentre dans les murs des cités et sur des routes sinueuses des Flandres fait son effet sur les adolescents.

L'éloignement dans les faubourgs et la banlieue est une sorte de bannissement mis en place par la société qui permet de faire sortir de la ville ce qui la dérange. Dans le langage courant on appelle cela le mépris social c'est ainsi que le nomme le philosophe foucauldien Guillaume Le Blanc. Certaines vies sont a priori dépréciées à cause de leurs lieux de vie, qu'elles n'ont pas choisis par ailleurs. La force de l'origine sociale et du milieu ouvrier en particulier figurent parmi ces motifs de la marginalité. Selon la profession des parents et la culture que l'on a acquise on a plus ou moins de chance de s'élever dans la hiérarchie sociale, et depuis les années 1980 le monde ouvrier a perdu ses chances de réussite. Mais une autre forme de disqualification sociale naît dans les espaces et leur organisation dans le paysage. Les espaces de la périphérie, surtout les banlieues populaires et les régions excentrées souffrent d'un grave désamour. La preuve on investit peu dans le Nord ni dans les banlieues. Peut-on alors leur reprocher leur dégradation progressive ? La disqualification sociale a pour conséquence un fort sentiment d'inutilité qui ronge les personnages de Brisseau, Pialat et Dumont.

« Le phénomène majeur, à l'œuvre dans l'invisibilité sociale, est celui de la relégation. Par relégation il faut entendre l'expulsion d'une vie hors des espaces consacrés. La relégation n'est donc pensable que par le dédoublement des espaces sociaux en espaces usités et espaces marginaux. Elle suppose l'établissement d'une frontière qui situe au-dehors des formes de vie considérées comme peu viables et qu'elle maintient dans un espace limitrophe, sorte de bas-fonds de la forme sociale »¹

Cette analyse de la marginalité par Guillaume Le Blanc résume tout à fait le raisonnement qui est le notre dans cette étude des espaces de la périphérie. Ici la marginalité est subie par les personnages, ils tentent de s'extraire de ce statut peu flatteur. Ils recherchent soit la transgression totale soit la normalité. La réussite n'est pas garantie.

Parmi les chemins de traverse certains comme Donissan (*Sous le Soleil de Satan*), Pharaon (*L'Humanité*) mais aussi Céline celle de Dumont (*Hadewijch*) et celle de Brisseau (*Céline*) choisissent le sentier plus étonnant celui d'une vie spirituelle forte qui fait d'eux des mystiques, de illuminés peut-être. Peut-être sont-ils tout autant méprisés par les autres et même regardés comme des bêtes curieuses ? Mais cette nouvelle vie tournée vers le ciel leur

¹ G LE BLANC, *L'Invisibilité sociale*, Paris, PUF, p 14.

permet de ne plus se soucier de la norme ni de la marge. Ils sont les exilés volontaires d'une société dont ils ne supportent plus les normes et les valeurs. Le mystique serait-il le nouveau marginal du cinéma français ?

II.3. Le mystique, le nouveau marginal ?

« Nécessité d'une récompense, de recevoir l'équivalent de ce qu'on donne. Mais si, faisant violence à cette nécessité, on laisse un vide, il se produit comme un appel d'air, et une récompense surnaturelle survient. Elle ne vient pas si on a un autre salaire : ce vide la fait venir. »

Simone Weil, La pesanteur et la grâce, (1947)¹

Le marginal interroge le monde dans lequel il évolue. Il le rejette ou se fait exclure par les autres. Le marginal est souvent analysé en fonction de la société auquel il est rattaché. Celui qui est élevé dans un milieu ouvrier traditionnel de la fin des années 1960 jusqu'aux années 1980, est exclu des valeurs individualistes et consuméristes qui lui sont imposées. Celui qui est relégué à la périphérie souffre de ne pas appartenir aux espaces consacrés. Le sentiment d'altérité est à l'origine de nombreuses souffrances, mais ce sentiment se généralise à tout le monde. Quel est celui qui réussit à se sentir normal et comblé sans renoncer à une part de lui-même ?

Certains, comme le mystique, refusent de subir l'exclusion réservée aux marginaux, ils la provoquent. Ils décident de ne plus chercher à prendre part au monde, de renoncer au désir et à la souffrance qui accompagne la vie sociale et sentimentale. Par sa fuite, le mystique remet en question la société car il parvient à vivre sans. La vie spirituelle n'est plus au cœur de la vie sociale c'est pour cela que le mystique doit trouver le réconfort ailleurs. Pour autant, le mystique est-il inutile dans la société ? La question qui nous préoccupe est plus précise, comment mettre en scène le mystique ? Lui qui vit une aventure intérieure peut-il la rendre visible à l'écran ? En quoi cette fuite consentie est la transgression ultime dans une société peu ouverte à ces comportements ? Le mystique est un marginal qui a choisi la fuite. Il n'est plus le modeste, ni le misérable, il devient le croyant.

Tout d'abord tentons de définir cet étrange personnage que représente le mystique. Tourné vers la religion, coupé du monde, un peu illuminé, le mystique fait peur et intrigue ceux qu'il croise. Henri Sérouya spécialiste des religions et de la pensée mystique souligne les difficultés liées au traitement de ce sujet. « Le mysticisme demeure un sujet

¹ Paris, Plon, 1947.

difficile et obscur ; vu son caractère intérieur et individuel, il est peu communicable. »¹ En effet, au cinéma, la difficulté paraît insurmontable. Que peut-on dire du mysticisme par sa représentation ? Les cinéastes du corpus ont le plus souvent choisi de le confronter à d'autres personnages afin de verbaliser leur expérience et afin aussi de mettre en avant la distance qui les sépare de leurs proches.

« Que signifie le mysticisme ? Originellement il dérive du mot grec *μυέω* (muéd) (initier), qui implique des relations avec les mystères et les rites secrets. Aujourd'hui, il est employé en un double sens. Au sens large, il suggère vaguement quelque chose de sublime, qui semble dépasser la raison. Pour les penseurs c'est un état intérieur dans lequel apparaît un sentiment de contact "immédiat" et "intuitif" une union de soi avec un plus grand que soi, appelé l'âme du monde, l'absolu. Autrement dit c'est une union intime et directe de l'esprit humain avec le principe fondamental de l'être, une appréhension immédiate du divin. »²

Un être qui a accès au divin ne peut plus avoir le même rapport au monde, ses priorités diffèrent des autres, il se distingue par son manque d'attachement aux choses terrestres. Les différents exemples de mystiques dans les films de Brisseau, Dumont et Pialat sont tous d'inspiration chrétienne. Cela ne signifie pas qu'ils respectent les représentations religieuses qui sont liées à ces figures mais ils s'en inspirent. Brisseau s'est beaucoup appuyé sur les écrits de la philosophe Simone Weil, et la grande mystique Sainte Thérèse d'Avila. Elles ont écrit à des périodes différentes le début du XXe siècle pour la première et le XVIe siècle pour la seconde. Elles ont toutes deux une perception très proche de leur expérience mystique et inspireront plusieurs personnages au réalisateur. Dumont est plutôt à la recherche d'une vision universelle du mysticisme détachée de tout dogme mais il s'appuie tout de même sur les écrits de la célèbre mystique *Hadewijch d'Anvers*, qui a vécu au XIIIe siècle et qui voulait se détacher de toute complexité intellectuelle dans la construction de sa pensée. Dumont donne même le titre *Hadewijch* à son cinquième film en 2010. Pialat lui s'appuie sur le roman de Bernanos *Sous le Soleil de Satan*, un auteur à la foi catholique intense qui raconte les doutes d'un futur saint l'Abbé Donissan. De leur vivant, ces figures essentielles de l'histoire du mysticisme, ont elles aussi été rejetées par leurs pairs et même par les institutions religieuses. La vie mystique est aussi source de moqueries et de critiques violentes. Les mystiques sont souvent accusés de ressentir un plaisir intense dans l'extase qui irait à l'encontre de l'ascétisme qu'ils revendiquent. Au fond on les soupçonne perpétuellement d'être des imposteurs ou au mieux fous à lier. Pharaon dans *L'Humanité* est considéré comme l'idiot du village.

¹ H. SEROUYA, *Le Mysticisme*, Paris, Que sais je ?, PUF, 1956, p.5.

² *Ibid.*, p.8.

Le mystique est donc celui qui croit, qui a une vie intérieure et qui cultive sa spiritualité. Une foi intense et intuitive les rapproche plus de leur dieu que du reste du monde. Une telle force de caractère cela n'aide pas à se faire des amis, le mystique n'en a pas besoin à vrai dire ! Ce qui les différencie des jeunes mis au ban des quartiers sinistrés c'est qu'ils ont choisis leur condition. Ils ne sont pas nés mystiques, ils le sont devenus. Souvent, le destin les a douloureusement frappés : Pharaon se retrouve seul après l'accident de voiture qui a coûté la vie à sa femme et sa fille (*L'Humanité*) et Céline vient de perdre son père (*Céline*). D'autres sont saisis par les doutes qui les assaillent comme l'abbé Donissan (*Sous le Soleil de Satan*) ou Céline novice fiévreuse dans *Hadewijch*. Les réalisateurs captent ces moments d'illumination avec beaucoup de simplicité. Pas d'hystérie ni de décors spectaculaires. L'ascétisme des personnages prend forme dans un espace nu, vidé de tout artifice. Le surnaturel surgit dans le quotidien et reste dans le domaine de l'invisible. La grâce ne se donne pas facilement à l'image. Il faut du temps pour parvenir à la capter. Tout comme leurs mystiques les cinéastes font le chemin de la sainteté ou du moins tentent de restituer la violence du chemin d'une vie sans souffrance.

Autant dire que pour atteindre la paix, les personnages font un vrai parcours du combattant : il faut tout d'abord s'éloigner du monde, affronter ses souffrances et ses démons et enfin il faut accepter de renoncer à toute forme de désir quel qu'il soit. Un être qui n'accepte pas les codes qui fondent la société dans lequel il évolue est de fait considéré comme un paria. Le mystique obéit à d'autres règles qui diffèrent des lois humaines. Le renoncement, la non violence et le respect de l'autre ne sont pas les bons moyens pour atteindre les hauts lieux de la société. Mais encore une fois, le mystique n'a que faire du pouvoir et de la richesse, il a même tendance à les fuir. A travers l'analyse de la représentation de ces nouveaux marginaux à l'écran et les écrits de la grande mystique Sainte Thérèse d'Avila, de la philosophe Simone Weil nous étudierons la façon dont le mystique se positionne comme dissident au cœur de la société. D'autres figures de *croyants-rebelles* tels Gandhi et Martin Luther King, ont marqué le XXe siècle par une série d'actes militants et non-violents. Le mystique n'est pas pour autant passif et distant. La célèbre phrase attribuée à André Malraux, « Le XXIe siècle sera religieux ou ne sera pas. » soulève bien des questions sur la place du spirituel dans la vie quotidienne. Brisseau, Pialat et Dumont ont mis en avant cette question dans leurs films tout en apportant une touche de modernité autour de cette figure du mystique pour se détacher d'un cinéma bigot et obtus. Le délinquant, le marginal et le mystique se retrouvent à présent dans les mêmes murs ceux de la solitude. Dans un monde

où il ne fait pas bon croire en Dieu, comment trouver sa part de joie dans l'ascétisme et la méditation ?

II.3.1. Quitter le monde

L'entrée dans la vie mystique se structure autour d'une série d'étapes douloureuses qui mènent à un état de paix et de détachement très puissant. Néanmoins la décision de s'éloigner du monde ne se prend pas à la légère et résulte le plus souvent d'évènements douloureux. Simone Weil insiste sur l'importance de la souffrance dans le choix d'un tel parcours « Par atteindre le détachement total, le malheur ne suffit pas. Il faut un malheur sans consolation. Il ne faut pas avoir de consolation. Aucune consolation représentable. La consolation ineffable descend alors. »¹ Être mystique c'est surtout être seul. Une solitude choisie qui coûte cher, il faut avoir la force de dire adieu à tout ce qui a le plus de valeur. Le sacrifice n'est pas seulement matériel, les êtres chers sont plus précieux que les belles voitures et les derniers accessoires à la mode. Le luxe est parfois le terrain qui a vu naître les personnages. Céline a grandi dans une riche famille mais elle découvre qu'elle a été adoptée (*Céline*), l'autre Céline, celle d'*Hadewijch* vit sur l'île de la Cité à Paris dans un bel hôtel particulier. Elles ont choisi de renoncer à l'opulence pour l'ascétisme. Ce genre de décision apparaît comme insensé dans une société où la possession et le pouvoir sont des valeurs essentielles. Se retirer loin des bruits de la ville, prendre le temps de contempler le monde est le début de toute vie spirituelle.

Les trois étapes qui marquent le début d'une vie spirituelle sont représentées à travers deux jeunes femmes, toutes deux prénommées Céline, l'une chez Brisseau (*Céline*) l'autre chez Dumont (*Hadewijch*) A travers leur parcours initiatique qui ressemble aussi à celui de Donissan dans *Sous le Soleil de Satan* et de Pharaon dans *L'Humanité*, il s'agira de démontrer en quoi le mystique se marginalise par son comportement. Un être qui refuse ce que tout le monde désire, ne fonctionne pas sur le même système de valeurs que les autres. A la fois envié et craint il se construit seul contre tous.

L'art de renoncer

Sur le chemin de la sérénité beaucoup d'obstacles se présentent, les premiers sont les objets qui encombrant l'âme et offrent de distractions superficielles. L'apprenti mystique

¹ S. WEIL, *La Pesanteur et la grâce*, op. cit. , p.56.

choisi de laisser derrière tout ce qui comptait dans sa vie. Le premier acte fondateur de sa nouvelle vie est de s'isoler des autres et surtout de ses proches. Cet isolement peut passer par une entrée dans la vie religieuse comme l'abbé Donissan (*Sous le Soleil de Satan*) ou Céline (*Hadewijch*). Mais dans le cas de Céline (*Céline*) la retraite se fait à la campagne loin du tumulte des rues de la capitale. Les deux Céline celle de Dumont et celle de Brisseau viennent toutes deux d'un milieu aisé. Céline a été élevée dans la famille d'un riche publicitaire qui l'a recueillie à la naissance. Ce n'est qu'à la mort de son père adoptif que Céline apprend la vérité sur ses origines. Nous la découvrons juste au moment de ces terribles révélations qui sont aggravées par la disparition du père tant aimé. Céline apparaît tel un spectre, le corps écrasé par la souffrance qui la plaque au sol. La pluie ruisselle sur son visage et se mélange à ses larmes, un groupe d'enfants massé contre la barrière de la cour de récréation se moque de la jeune femme qui est assise le trottoir là où tout le monde se contente de passer. Pourquoi se moquent-ils d'elle ? Est-ce parce qu'elle pleure ou parce qu'elle est assise à même le sol ? Céline a déjà un comportement étrange, elle paraît en deuil au vu de son chignon élégant et de ses vêtements noirs. Geneviève la recueille et la ramène chez elle, Céline vit seule dans une maison vide. Sa famille la délaisse et la traite comme une inconnue. Les mots de la « mère » de Céline sont terrifiants. « Je l'ai élevée de mon mieux, mais enfin c'est elle qui refuse sa part d'héritage et je ne pouvais pas accepter de priver mes vrais enfants de leurs biens sans raison. » La froideur avec laquelle la mère traite celle qu'elle a élevé pendant vingt deux ans saisi Geneviève qui évoque aussi la fuite du fiancé de Céline. « Tout perdre en deux jours à vingt deux ans c'est dur. » De fait elle est abandonnée par ses proches et se retrouve soumise à une solitude forcée. Elle ne parle pas et son corps recouvert d'une chemise de nuit blanche la fait ressembler à un cadavre ou au mieux à un spectre.

Céline a grandi dans une famille riche mais la perte de son père lui fait prendre conscience de la valeur des choses, elle renonce à tous ses biens en commençant par son héritage. Elle ne cherche pas à retourner la situation dans laquelle sa famille l'a mise. La lettre que le notaire lui envoie ne sera ouverte que par Geneviève, une inconnue pour Céline, qui va prendre soin d'elle tout au long du film. A chaque fois que Céline en a l'occasion elle tente de mettre fin à ses jours. La première fois elle tente de se jeter dans le lac voisin. (*Figure 214*) Vivre lui est insupportable car dès lors qu'elle retrouve ses esprits, elle court vers sa mort. Sa souffrance extrême est difficile à apaiser. Par l'intermédiaire de Geneviève elle trouve dans la méditation les armes pour panser ses plaies.

Son entrée dans la vie spirituelle passe par un acte radical et violent. Dès qu'elle retrouve des forces et oublie les pensées morbides elle agit tout de même de façon étrange. Geneviève retenue au téléphone par un patient hésite à intervenir face au spectacle de destruction auquel elle assiste. Du haut de la chambre Geneviève, qui répond au téléphone aperçoit Céline en train d'ouvrir le toit de sa décapotable dans le jardin pour y disposer en désordre ses vêtements, ses disques et tous les objets qu'elle possède rassemblés dans des cartons, elle y renverse un bidon d'essence et allume un grand feu. Elle se sépare de tous ce qui la rattache à son ancienne vie, le confort matériel dont elle disposait n'est plus. (*Figure 215*) Simone Weil dans ses écrits mystiques, détaille les étapes qui mènent au salut de l'âme et à la grande expérience intérieure qui anima la philosophe tout au long de sa courte vie. « Se vider du monde. Revêtir la nature d'un esclave. Se réduire au point qu'on occupe dans l'espace et dans le temps. A rien. Se dépouiller de la royauté imaginaire du monde. Solitude absolue. Alors on a la vérité du monde »¹ Le deuil met Céline dans cette situation insupportable qui la coupe du reste du monde, sa peine l'empêche de continuer à vivre comme avant et jamais elle ne retournera à son existence légère de jeune fille aisée. Pour cela elle détruit son passé à travers les objets qui le représente. Simone Weil a pris elle aussi ce chemin, elle qui venait aussi d'une famille bourgeoise.

« Deux manières de renoncer aux biens matériels : S'en priver en vue d'un bien spirituel. Les concevoir et les sentir comme conditions de biens spirituels (exemple : la faim, la fatigue, l'humiliation obscurcissent l'intelligence et gênent la méditation) et néanmoins y renoncer. Cette deuxième espèce de renoncement est seule nudité d'esprit. Bien plus, les biens matériels seraient à peine dangereux s'ils apparaissaient seuls et non liés à des biens spirituels. »²

Au fond renoncer à ses biens permet de renoncer à tous types de désirs futiles et laisse une place pour le vide. Céline, celle de Bruno Dumont, a elle aussi choisi une vie de pauvreté dans la cellule d'un couvent où elle attend de faire ses vœux (*Hadewijch*). Elle passe son temps dans la forêt, seule, à marcher sans fin dans des habits de fortunes. Elle prie beaucoup, oublie de s'alimenter et s'habille peu quitte à tomber malade. Elle s'inflige de nombreuses souffrances afin d'éprouver sa foi. Une religieuse s'inquiète de son comportement. (*Figure 217*)

« Je l'observe depuis plusieurs semaines et j'essaie de modérer ses comportements excessifs. Mais vous avez vu, elle se prive de nourriture, elle ne se protège pas du froid, elle va même jusqu'à se

¹ S. WEIL, *op. cit.*, p.56.

² *Ibid.*, p.57.

mortifier. Elle est très attachée à ces comportements et je crois que c'est un certain amour de soi qui se manifeste là. Il faut pour son bien qu'elle retrouve le monde »

Elle renonce à toute vie en communauté en s'isolant des autres religieuses et quitte le couvent dès qu'elle en a l'occasion, ce qui l'intéresse c'est la solitude et la présence de Dieu qu'elle trouve dans les alentours du couvent. Difficile de savoir pourquoi elle a décidé de quitter le confortable appartement familial qui se trouve au cœur de Paris. Est-ce un moyen d'apprécier plus intensément la vie ou juste un façon de se donner en spectacle, de feindre la foi ? Le cinéma ne soutient-il pas l'illusion de la foi par le folklore de l'ascétisme ? Le personnage de Donissan est dans une posture un peu similaire, la force de sa foi l'isole de son supérieur qui le trouve bien trop passionné et de ses fidèles qui ne s'identifient pas à lui. Donissan se supplie le soir pour éprouver physiquement la souffrance que l'observation du monde déclenche en lui. (*Figure 216*)

La religieuse qui exclu Céline ne partage pas l'opinion de Simone Weil qui pousse à se détacher du monde, pour Céline elle préférera qu'elle retrouve sa vie d'avant. « Il n'est pas nécessaire pour se rapprocher de Dieu de se détacher du monde » Elle ne trouve sa place ni dans les ordres, ni dans sa vie quotidienne, « sa vraie vie » comme le formule la religieuse qui la renvoi chez elle. Sa ferveur est suspecte et peu appréciée, la force de ce rejet va l'entraîner dans les affres de la solitude au cœur de Paris. Même si elle est physiquement présente dans sa chambre de jeune fille, son esprit est définitivement ailleurs. Le grand appartement de ses parents lui offre finalement une solitude plus grande que le couvent où on lui imposait la vie en communauté. Elle erre dans les immenses pièces qui sont disproportionnés et ne correspondent pas à son désir de pauvreté et d'ouverture au spirituel. (*Figure 218*) Elle est écrasée par les biens de sa famille auxquels elle ne peut pas échapper. L'appartement est représenté en plans larges qui laissent une grande place pour le vide. La grande profondeur de champ, rend le corps de Céline minuscule dans ce lieu où rien ne passe. Chacun se cloître dans sa chambre ou son bureau. La communication est impossible. Ici mis à part son chien personne ne fait attention à elle. Lorsqu'elle invite un ami à la maison, le père ne s'intéresse qu'aux choses qui caractérisent le jeune homme socialement, où il vit, son métier, ce qui déçoit profondément la jeune fille.

Céline est à la recherche d'une certaine pureté, elle veut ressembler à l'image qu'elle se fait de la sainteté. Elle refuse tout ce qui se rapporte au charnel et compte rester vierge toute sa vie. Son comportement est incompris de tous. Elle est exclue de sa famille qui ignore sa foi

et les jeunes de son âge s'étonnent de ses choix de vie. Bruno Dumont filme régulièrement des personnages mystiques, ils prennent une grande place dans sa filmographie (*L'Humanité, Hadewijch, Hors Satan*) même les titres de ces films portent la marque du mysticisme. « Les mystiques sont souvent des gens simples, qui vivent une expérience religieuse qui n'est pas forcément «comprise»: elle est ravissement. Ils la racontent, la voient. La nécessité de comprendre a disparu. Moi-même, je filme des choses que je sens mais que je comprends mal. Mais ça n'a rien d'un manque. Au contraire, c'est une joie. »¹ Céline ne parvient pas à fuir son quotidien pour vivre selon ses désirs, elle subit sa vie dans la capitale. Dans l'immensité de la ville, elle est anonyme et peut y retrouver les motifs de l'errance qui caractérisaient sa vie au couvent. Même à Paris elle parvient à fuir le monde en quittant son milieu bourgeois et luxueux pour les cités de la banlieue parisienne et les écoles coraniques. A sa façon elle a quitté son ancienne vie mais sans rien laisser paraître à sa famille. Le mystique cultive un rapport très intime avec la souffrance, Céline paraît souffrir de sa foi intense et ressent des émotions violentes et profondes. Les autres mystiques de ce corpus parviennent à survivre à la souffrance pour faire le bien autour d'eux. Certains comme Donissan ou la Céline de Brisseau accomplissent même des miracles.

L'art de la guérison

La solitude et la méditation sont les premiers gestes qui accompagnent la vie du mystique. Sa fuite a pour point d'origine une souffrance immense. Simone Weil parle d'un malheur inconsolable. Le personnage de Céline dans le film éponyme de Jean-Claude Brisseau, parvient à soigner son âme de sa souffrance, en tout cas elle arrive à la rendre supportable loin de son ancienne vie. La peine de Céline commence par une forte souffrance physique qui pousse le corps à se détruire, elle ne veut plus manger, parle peu et tente de se suicider à plusieurs reprises. Une nuit elle part se cacher dans le jardin, poursuivie par Geneviève qui craint encore qu'elle ne se fasse du mal.

« Pourquoi t'es allée te cacher comme ça ?

-J'ai mal, ça le fait sans arrêt

-Écoute je t'ai déjà vue comme ça et même dans des états pires. Rien de tout cela n'a de l'importance. N'ai plus jamais honte devant moi.

-Je coule, aide moi. »

¹ B. DUMONT, Dossier de presse *Hadewijch*, p.7.

Geneviève caresse le front et le visage de Céline tout en tentant de la rassurer, elle peut la calmer. Mais pour que la souffrance soit tolérable Céline doit travailler dur. L'art de la guérison passe par deux étapes, la guérison de soi et la guérison de l'autre. Dans la première partie du film elle est passive et se comporte en malade et se rebelle contre les consignes de Geneviève. Elle se complait dans la souffrance et refuse toute forme de prise de conscience. Geneviève tente alors des méthodes différentes sur sa protégée et quitte progressivement la médecine traditionnelle et les tranquillisants qui l'anesthésient. Tout d'abord elle lui confie sa propre expérience de la souffrance et lui fait comprendre qu'elle n'est pas seule à ressentir cela.

« J'ai eu l'impression de n'être plus rien comme toi, avec une maladie de cœur qui s'est déclenchée et des reproches qui tournaient sans arrêt dans ma tête. Je me suis jamais sentie autant misérable... Un médecin m'a conseillé des exercices de relaxations du yoga, ça ou autre chose, il me donnait aussi des mots des mantras à répéter sans arrêt pendant des heures pour m'empêcher de penser. Ça a fini par me calmer »

Céline commence par reprendre le contrôle de son corps, initiée par Geneviève qui lui confie à quel point le yoga a changé sa vie. Céline commence par aller dehors dans le jardin puis elle range ses affaires. Le chemin est long et pénible. Pour aller de la souffrance vers la guérison, elle doit passer par l'oubli de soi, la méditation et construire un autre rapport au monde. La première séance est d'une grande violence entre Geneviève et Céline.

« Ne pense plus à rien.
-Si tu crois que c'est facile !
-Calme toi laisse les pensées venir tout doucement et essaie simplement de ne pas y adhérer.
-J'y arrives pas.
-A quoi tu penses ?
-Toujours pareil.
-C'est à dire.
-Mon père qui est en train de mourir il souffre.
-Quand tu dis mon père, je suppose que c'est monsieur Giraud que tu évoques, il est mort et enterré son corps n'est plus rien. C'est une chose comme un morceau de bois. Un jour il ne sera plus que de la poussière.

Céline se lève et quitte la pièce.

-Reste là.
-Pourquoi cette cruauté gratuite ?
-Ce n'est pas de la cruauté. Cet homme est mort il ne souffre plus, la seule qui souffre c'est toi. Le problème est en toi. »

Après une initiation au yoga, Céline se prend de passion pour ce nouvel exercice et reste figée pendant des heures en position du lotus. Elle est en décalage avec le reste de la

maison. Le temps passe mais n'a pas de prise sur elle. Son corps est là mais son esprit s'absente. Quand elle ne médite pas, elle est d'humeur plus joyeuse, elle se détend avec Geneviève. Un temps, elle semble avoir retrouvé les attitudes d'une jeune femme de 22 ans. Céline abandonne son corps, ses désirs pour les mettre au service des autres. Elle s'éloigne et s'isole du monde par la méditation et prend peu à peu ses distances avec sa propre souffrance. Peu à peu des manifestations surnaturelles apparaissent, elle sent qu'un accident va avoir lieu et refuse monter dans une voiture puis elle guérit les égratignures d'un enfant. Elle accuse l'enfant d'avoir menti sur ses blessures, elle est la première étonnée par ce qui est en train de se passer. Céline permet à un jeune paraplégique de remarcher, juste en étant à quelques mètres de lui, le miracle reste dans le domaine de l'invisible. (*Figure 220*) Son détachement lui permet d'agir sur le monde qu'elle a su quitter. Brisseau reste au plus près des événements sans accentuer le surnaturel, ni lumière, ni musique insistante, juste l'étonnement. Pour ses voisins Céline est devenu plus une bête de foire qu'une sainte, le monde moderne n'accepte pas les miracles, il les rentabilise. Chacun espère y trouver son compte, son réconfort. Néanmoins cela révèle aussi que chacun est prêt à accepter une part de surnaturel dans sa vie pour arrêter de souffrir.

Donissan dans *Sous le Soleil de Satan* fait l'objet d'un immense culte. Tout autour de lui les paroissiens le célèbrent comme un saint. Ils croient qu'il est doté d'immenses pouvoirs comme celui de redonner la vie à un enfant. Andrea Martini dans son article sur Depardieu et Pialat remarque à quel point Donissan est marginalisé par le reste du village. Son statut de saint fait de lui une curiosité et un objet de culte mais au fond il est voué à la solitude. « Trop corpulent pour la soutane qu'il endosse, ce Donissan a qui Gérard Depardieu prête son visage et son corps, semble avoir échoué par erreur dans un monde où plus personne ne sait écouter l'écho de la nature et des choses ; ni recevoir des messages de l'au delà, ni ne reconnaître dans les tentations quotidiennes la séduction de Satan. »¹ Donissan lui aussi se sent capable d'un tel miracle et c'est bien ce qui l'effraie, il craint de ne pas œuvrer pour le bon camp. Rien ne lui prouve qu'il opère pour les forces du bien, nous reviendrons sur cette question du mal un peu plus tard. Donissan s'approche du corps sans vie d'un enfant mort de la méningite, il est allongé dans des draps immaculés, les mains croisées autour d'un chapelet en bois. (*Figure 221*) Durant un long plan, Donissan enlève le corps de l'enfant de ses draps

¹ A. MARTINI, « Depardieu dans l'univers de Pialat », in *Maurice Pialat, l'enfant sauvage*, (sous la direction de Aldo TASSONE), Torino, Museo Nazionale del Cinema, France cinéma octobre 1999, p.175.

immaculés, son corps lourd et peu souple sépare d'un geste fort les deux mains de l'enfant soudées par la rigidité cadavérique.

Tout comme Brisseau, Pialat refuse tout effet pour souligner le caractère surnaturel de la séquence. Le lit est baigné de lumière tandis que l'obscurité prend part dans tout le reste de la pièce. La soutane sombre de Donissan ne le place pas du côté de la lumière. Sans dire un mot il saisit le corps de l'enfant et le porte à bout de bras, sa respiration devient plus forte. (*Figure 222*) La caméra placée derrière le lit suit le mouvement de Donissan qui soulève le corps. Le plan est impressionnant car il correspond à la part de spectacle nécessaire à tout rituel. « De lui ou de vous, dites quel est le maître, montrez vous avant de l'abandonner pour toujours. Mon père j'aurai sacrifié jusqu'à la vie éternelle » Le point de vue choisi par Pialat ensuite est plus trivial il montre en contre plongée les jambes de l'enfant tels les membres d'une poupée en coton qui ne répondent pas. Puis l'enfant de retour au sol reprend vie. Le combat que livre Donissan contre les forces du mal pour récupérer cet enfant mort trop tôt donne un aspect funeste au retour à la vie du petit garçon. Joël Magny évoque l'étrangeté de la séquence.

« Comment ne pas voir que Pialat traite ce drame spirituel de la façon la plus naturelle qui soit-je ne dis pas matérialiste- en particulier dans la scène du vrai-faux miracle où il inverse les données classiques : tandis que Donissan élève le corps du "miraculé" celui-ci s'enfonce dans les ténèbres tandis que la lumière envahit au contraire l'abbé. »¹

Le miracle est-il une bonne ou une terrible chose ? Céline semble très perturbée par les guérisons miraculeuses qu'elle a provoquées, elle fuit dès que la foule a quitté sa maison, il en va de même pour Donissan qui s'enfuit avec précipitation de la maison où il est acclamé comme un dieu. Maurice Pialat entretient le doute sur cette séquence. Le miracle a-t-il vraiment eu lieu ?

Dans le miracle ou dans la souffrance, qui ne sont pas nécessairement des moments différents, surtout pour Donissan, le mystique s'isole du monde pour panser ses blessures et trouver un moyen d'accepter la souffrance qui le ronge. Ces éléments, les réalisateurs les traitent avec une simplicité, préférant l'émotion au spectaculaire. Le mystique est filmé dans son milieu naturel souvent au cœur de la nature qui est propice à la méditation et au détachement. Des plans fixes, pas d'effets de montage, le miracle se veut quotidien, ancré dans le réalisme. Toujours en décalage avec les autres personnes qui partagent sa vie, le mystique est tourmenté par sa propre souffrance et se trouve exposé à celle de autres. Seule la

¹ J. MAGNY, « Pialat et le Mal », in *Maurice Pialat, l'enfant sauvage, op. cit.*, p.89.

contemplation (Céline, Pharaon) ou la prière (Hadewijch, Donissan) leur permet de prendre assez de distance avec le monde pour ne plus le subir.

L'art de la contemplation

Le mystique a fuit la ville, ses proches et son confort pour se consacrer à des choses immatérielles et invisibles. Une vie sans possession, sans argent, ni attaches. C'est ainsi que Georges Bataille décrit la condition mystique. « Pour juger de l'intérêt de l'expérience des mystiques, je veux insister sur un fait : par rapport à toute condition matérielle, elle opère un entier détachement. »¹ Donissan a fait vœu de pauvreté et consacre sa vie à Dieu et à ses paroissiens. Sa ferveur et son exigence effraient les pauvres pêcheurs qui fréquentent l'église plus par conviction sociale que par conviction. La solitude morale de Donissan s'épanouit dans la solitude physique. Seul dans les bois ou sur les routes boueuses, Donissan recherche des solutions à ses tourments spirituels. Les mystiques sont très souvent représentés dans la nature : dans un jardin verdoyant (*Céline*), dans une forêt inhospitalière (*Hadewijch*) ou dans la campagne de Bailleul (*L'Humanité*). La méditation et la contemplation sont des activités peu spectaculaires qui peuvent paraître étranges voire un peu suspectes. L'intériorité d'un être est difficile à mettre en scène. Isolé, le mystique développe sa vie intérieure et son rapport au monde.

Chez Dumont la contemplation ne passe pas toujours par la méditation mais constitue une forme sublimée du voyeurisme. Pharaon dans *L'Humanité* a renoncé à vivre ; il préfère contempler la vie des autres. Depuis qu'il a perdu sa femme et son enfant dans un accident de voiture, il a renoncé à vivre. Il observe ses voisins, ses collègues et refuse d'agir de peur d'éprouver une joie trop grande. Il contemple le monde qui l'entoure et médite dans son jardin ouvrier. Il étreint la terre comme s'il caressait un corps. Un gros plan sur sa main qui se resserre sur une poignée de terre insiste sur sa relation intime avec le sol. Quand il découvre le cadavre de la petite fille au début du film, il cherche le contact de la terre en restant blotti tout contre le sol, les yeux ouverts et figés. Il est difficile de mettre en scène le mystique sans prendre le risque de le rendre ridicule, fragile. Filmer la contemplation est un exercice malaisé.

« Individualistes, *La Vie de Jésus* et *L'Humanité* le sont certainement dans le sens où l'homme solitaire, celui qui n'est pas détourné par le groupe, peut s'autoriser l'acte mystique, la contemplation

¹ G. BATAILLE, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p.274.

et, in fine, la prise de conscience de sa condition fatale. Il est un être tragique mais mieux armé que le groupe qui, pris dans les tourments des sentiments qui lient les individus, prive ses éléments de toute capacité de réflexion sur eux-mêmes et, donc, de libre-arbitre »¹

Pharaon est un homme solitaire et meurtri qui commence son parcours de personnage par la contemplation de l'horreur la plus grande, le cadavre d'une enfant. Cette image immonde est tellement violente que le corps du policier s'écrase au sol. (*Figure 225*) Ce qu'il regarde avec stupéfaction se rapporte aux extrémités de l'âme humaine : le sexe, la mort, la cruauté. Cela lui rappelle la disparition de son propre enfant. Pharaon sera à plusieurs reprises face à des situations fortes qui révèlent leur violence à travers le regard sensible de cet homme blessé. Pharaon, dans toutes les situations où il est en présence d'autres personnes, se trouve figé sur le perron de sa porte à regarder les autres vivre. Le reste du temps il se contente du silence et de la solitude. Quand les autres vont et viennent dans la rue, il demeure impassible et semble ne pas partager les émotions avec la même intensité. Le mystique est résolument un être décalé du monde. Son comportement peut paraître déplacé quand il contemple en silence Domino dans son salon en plein ébat avec Joseph, comme le décrit Bruno Dumont dans son scénario.

« Déjà Pharaon voyait sans air sur la moquette du salon leur corps humains si blancs devenus cruels et les rougeurs où ils se heurtent. Eux gémissaient parce qu'ils s'accouplaient, se faisant violence. L'acharnement, les cris prompts, des membres joints sans partage : tout était abandonné et rendu à l'affreuse nature. Soudain, le trapèze d'un rai de lumière envahit la turpitude. Surgi de la fenêtre, il découvrit davantage à la torpeur de Pharaon, là, inscrit dans l'entrebâillement d'une porte, une image irradiée, abjecte, de la condition : c'est son corps humain qu'il voyait faire son besoin; son cul, sa bite, aller-venir, dans la panse de Domino. Pharaon ne put tenir et disparut dès cet instant. »²

Pharaon porte un regard soutenu sur l'intimité des êtres qui l'entourent. (*Figure 224*) Il apporte une distance, une réflexion sur les gestes les plus quotidiens qui se rapportent à la pulsion comme la sexualité ou face à l'innommable un crime perpétré sur une enfant. Le recul qu'il a pris dans sa propre vie lui permet d'observer avec distance les agissements de ses contemporains, il devient un témoin photosensible à la cruauté du quotidien dans *L'Humanité*. Le mystique contemple le monde à distance, il se réalise dans la solitude et l'ascétisme qui lui font oublier les grandes souffrances qu'ils ont pu connaître par le passé. Le choix d'une vie modeste et sans désir est souvent incompris par l'entourage des mystiques. Ils ne jouent pas le jeu social qui les pousse à aller vers une réussite professionnelle et personnelle. Ce qu'ils recherchent est ailleurs. Néanmoins Pharaon est très soucieux de l'autre, il salue tout le

¹ S. ORS, « Poétique de la fatalité », in *Bruno Dumont, op. cit.*, p.24.

² B. DUMONT, Scénario *L'Humanité, op. cit.*

monde dans la rue, prend des nouvelles. Il fait de son mieux pour être aimable. Le mystique s'intéresse à ce qui rebute les autres, il fait le choix de la marge, de la fuite et du détachement, il vit à un autre rythme. Sa quête de la grâce ne peut ni s'acheter ni se voler, il doit trouver en lui le courage d'atteindre son objectif.

Grâce à la méditation Céline parvient à supporter la douleur créée par la mort de son père. Son corps, détaché de son milieu social prend part au cycle de la nature et devient un élément du jardin, une part du décor. Comme le caméléon prend la couleur de l'environnement qui l'entoure pour ne pas être capturé par ses prédateurs, Céline par son immobilité apprend à disparaître et se rend invisible. Immobile et paisible Céline reste des heures entières en position du lotus dans son jardin. Geneviève lui parle sans attendre de réponse. Céline est ailleurs, échappée du monde, elle refuse les codes de la société où elle a grandi. Par son refus de l'utilité, de la vie professionnelle et des perspectives de réussite, promises par son milieu, Céline entre dans un autre rapport au temps, sa vie intérieure prend le dessus sur sa vie sociale. Elle se retrouve dans des décors nouveaux, intimes, comme un désert lumineux où elle se projette. (*Figure 223*)

En quoi la contemplation est-elle fondamentale pour ces personnages ? La contemplation est une façon de regarder le monde mais aussi un état mystique. Le mystique prend le temps de regarder le monde avec attention, c'est aussi une façon de prendre ses distances avec ce dernier. Céline guérit de la mort de son père par le temps qu'elle passe dans une posture de méditation en communion avec la nature. La communion et la contemplation vont de pair et concernent souvent des paysages verdoyants et sublimes. La situation du mystique se rapproche de celle du réalisateur qui tente de transmettre une vision du monde, un point de vue sur le réel qui résulte d'une observation plus ou moins prolongée de l'autre. Celui qui regarde est extérieur à la situation mais découvre des choses invisibles qui ne sont pas perçues par les autres. Dans *Un Jeu brutal*, la relation à la nature et au paysage est un enjeu fondamental dans le rétablissement d'Isabelle qui souffre de son infirmité. La compréhension du monde passera par la contemplation de la nature qui dissimule sa cruauté sur des beaux attraits. Le père explique à sa fille le cycle de la vie qui fait de chaque animal le prédateur ou la proie d'un autre.

« -Si tu peux contempler tout ça maintenant c'est parce que ça forme un équilibre qui se règle tout seul. Tu ne sais pas voir. Un ordre logique nécessaire à la vie.
-Tu ne trouves pas que tout cet ordre là est affreux »

Isabelle n'accepte pas la cruauté du monde, le mystique lui se perd dans cette violence et l'affronte au lieu de la nier, nous verrons cela dans la sous-partie suivante.¹ Le corps du mystique se fond dans la nature, appartient à ce qui l'entoure pour disparaître petit à petit. Cette image de la disparition du corps dans la terre revient régulièrement à la fin de *La Vie de Jésus*, au début de *L'Humanité* ou encore dans *Un Jeu Brutal*. La mise en scène du corps en contemplation passe aussi chez Brisseau et Dumont par un plan large d'un corps perdu dans un paysage. Une tache qui se fond dans l'immensité du monde telle est la relativité d'une vie humaine que le mystique accepte en toute conscience.

La première étape qui consiste à se détacher du monde et de la vie matérielle permet aux mystiques de passer du statut de victime à celui de maître. Par la fuite et la médiation ils trouvent à nouveau de l'intérêt à l'existence et deviennent de fin observateur de leurs proches. Cette hypersensibilité au réel offre à Céline la possibilité de guérir les autres tandis que Pharaon absorbe les souffrances morales et fait preuve d'une grande compassion. Ces comportements font de ces personnages des êtres à part dans les œuvres de nos réalisateurs. Rejetés et incompris ils doivent aussi mener un combat intime contre leurs propres démons. Chacun doit affronter la noirceur qui est en lui et autour de lui pour atteindre une forme de sérénité. La représentation de ce combat fait appel au cinéma au spectaculaire et surnaturel une façon d'extérioriser les conflits violents qui rongent l'âme humaine.

¹ voir II.3.2 Affronter les forces du mal.

II.3.2. Affronter les forces du mal

« Les Saints (les presque saints) sont plus exposés que les autres au diable, parce que la connaissance réelle qu'ils ont de leur misère leur rend la lumière presque intolérable. »

Simone WEIL, La Pesanteur et la grâce¹

La question du Mal est en lien étroit avec le mystique. Celui-ci contemple le monde et cherche à dépasser sa propre souffrance afin d'atteindre un état supérieur. Mais après la fuite du monde il doit affronter la part d'obscurité qui se situe à la périphérie de la société et aux portes de la foi. Plus encore que les autres personnages, les mystiques Donissan, Pharaon et les deux Céline celle de Brisseau et celle de Dumont sont à plusieurs reprises confrontés à une représentation du mal. Se détacher du monde passe par un combat sans merci qu'il soit intérieur, surnaturel ou ancré dans un quotidien banal. Plusieurs formes de menaces sont possibles et leurs représentations le plus souvent réalistes rendent le mal banal et d'autant plus difficile à discerner. Le triomphe n'est pas garanti contrairement aux films de super-héros hollywoodiens. Ces films ne parient pas sur la victoire systématique du bien et du bon. La violence et la cruauté ont aussi une part du gâteau. Ces figures du mal qui à la fois fascinent et révoltent mettent à l'épreuve les personnages en quête de sainteté. Encore faut-il réussir à les reconnaître. Georges Bataille souligne que le bon, le sacré ne s'affiche pas toujours clairement. « Apparemment, pour le chrétien, ce qui est sacré est forcément pur, l'impur est du côté du profane. Mais le sacré pour le païen pourrait être aussi bien l'immonde »² Pour atteindre la grâce ils doivent faire la part entre le Bien et le Mal. Mais contrairement au cinéma fantastique peuplé de fantômes et de créatures mystérieuses, les films du corpus ne présentent pas toujours les figures du Mal sous des formes spectaculaires. Le Mal est partout et prend des formes diverses. Les anges de Brisseau sont des femmes mystérieuses qui poussent les êtres à la destruction et les met face à leur propre noirceur. Le diable apparaît chez Pialat sous la forme d'un homme tout simple qui accompagne Donissan sur sa route. Dumont, lui, choisit la ferveur de sa jeune novice qui cherche partout le corps du Christ quitte à s'égarer dans les milieux extrémistes et terroristes. Le Mal traverse les temps et les êtres.

¹ S. WEIL, *La Pesanteur et la grâce*, op. cit., p 34.

² G. BATAILLE, op. cit., p.247.

A travers ces différents motifs du Mal les cinéastes abordent d'une nouvelle façon l'errance volontaire dans laquelle s'enferment les personnages. Brisseau préfère parler de souffrance que du mal en tant que tel, fuir la société revient à tenter de fuir de le désir et la souffrance. L'apprentissage de la vie intérieure passe par la fréquentation des ombres.

Les Anges exterminateurs

Le mystique chez Brisseau est en relation avec toute une série d'éléments fantastiques : apparition de créatures étranges, de femmes recouvertes de voiles noirs ou vêtues dans des tenues d'un autre temps. Les anges exterminateurs sont les créatures de prédilection de Brisseau qui leur offre des apparitions à la Méliès. Dans le cas des *Anges exterminateurs*, les anges sont des personnages à part entière et non des visions fantastiques ou des apparitions ponctuelles. (Figure 228) Leur pouvoir sur François, le cinéaste, est destructeur. Ces deux jeunes filles vêtues de noir incarnent la présence du mal à travers des apparitions surnaturelles, difficile de savoir de quel côté elles sont. L'ange agit sur les personnes qui l'entourent, dans *Choses secrètes* il fait de Nathalie une amoureuse transie en quête de reconnaissance, une femme prête à s'immoler par le feu pour rendre son amour absolu, mais aussi une femme capable de tuer celui qui la fait souffrir. (Figure 227) Chez Brisseau ce sont des créatures exclusivement féminines qui guident les personnages François le réalisateur dans *Les Anges exterminateurs*, Bruno dans *De Bruit et de fureur*. Des femmes en noir et autres créatures destructrices s'acharnent sur les personnages. Les anges dans les œuvres de Brisseau sont des figures négatives, deux de ses films portent des titres évocateurs *L'Ange noir* et *Les Anges exterminateurs*. Pas de doute sur le rôle obscur de ces purs esprits que Brisseau dote d'un corps. Mais le corps de l'ange reste abstrait, symbolique. Céline qui entre dans une période de retrait et de méditation se trouve en contact avec des éléments forts dont elle a du mal à distinguer les origines tout comme c'était le cas pour Sainte Thérèse d'Avila en période de lévitation. Quand on cherche à rencontrer Dieu ou du moins à échapper à sa propre souffrance, le risque de tomber sur son double maléfique est grand. Sainte Thérèse d'Avila a beaucoup écrit sur cette question.

« Quand c'est le démon, non seulement les effets ne sont pas bons mais mauvais. Cela m'est arrivé deux ou trois fois, et le seigneur m'a prévenu tout de suite qu'il s'agissait du démon. Sans parler de la sécheresse qui demeure l'âme est dans une inquiétude semblable à celle que je ressens souvent quand le Seigneur permet que je sois vivement tentée et mon âme éprouvée de diverses manières

bien qu'elle me tourmente fort fréquemment, comme je le dirai plus tard, cette inquiétude est telle qu'on ne peut comprendre d'où elle vient ; on dirait que l'âme résiste, qu'elle s'agite et s'afflige sans qu'on sache pourquoi car ce que dit le démon n'est pas mauvais mais bon. Je me demande si un esprit en sens un autre. Le plaisir et les délices qu'il procure sont, à mon avis, extrêmement différents. Par ces plaisirs, il pourrait tromper quiconque ne connaît pas ou n'aurait jamais connu Dieu. »

Situé entre ciel et terre, l'ange n'est ni un mortel ni un dieu. Il est seulement le messager. Les anges de Jean-Claude Brisseau ne ressemblent en rien aux petits chérubins ailés, ni aux bons anges décrits dans la Bible tel l'ange Gabriel. André Paul dénombre deux catégories d'ange dans son historique du terme.

« Sous l'action d'influences étrangères croissantes, le monde des esprits se divisa alors en deux : d'une part, les anges mauvais ou déchus, rebellés contre l'autorité divine, démons constituant l'armée du « royaume de Satan » ; d'autre part, les anges bons et fidèles, formant l'armée du « royaume de Dieu ». Le monde présent est censé être entre les mains des premiers, fauteurs de tous les maux qui s'abattent sur l'homme et sur les autres créatures. »¹

Certaines légendes disent que Satan, figure suprême du Mal était à l'origine un ange qui a déçu Dieu par son orgueil et sa jalousie. « Comme dans la mythologie paysanne roumaine, on fait du Diable le frère de Jésus-Christ [...] ou comme dans certaines spéculations théologiques particulièrement audacieuses, le grand Ange de Lumière qui s'est révolté contre Dieu par jalousie dont le Christ dont il aurait voulu assumer la mission lui-même. »² De cette audace il récolta le royaume des ténèbres et fit de Dieu un homme de bien qui n'avait plus à se préoccuper du mal. Le Diable a aussi pour origine la figure de l'ange rebelle qui aurait voulu prendre la place du Christ. La célèbre formule « L'homme qui se prend pour Dieu devient le diable » illustre bien le danger qui menace Céline dans sa quête mystique. L'ange exterminateur fait son apparition dans l'Apocalypse de Saint Jean en compagnie des Quatre Cavaliers de l'Apocalypse personnages mystérieux que l'on considère comme les anges de l'Apocalypse ayant plusieurs fonctions : la guerre, la victoire, le jugement, la mort, et ils sont les ministres de la vengeance divine.

Dans *De Bruit et de fureur*, l'ange est femme qui suscite chez Bruno un espoir quant à son avenir. Elle est vêtue tout d'abord d'une longue robe rouge (*Figure 224*), puis elle se présente totalement nue à l'enfant tel un symbole de la vie, un être originel. C'est à la fois un fantasme, une femme parfaite et une mère potentielle. L'ange est capable de faire des miracles pour lui, enfin c'est ce qu'il espère. Quand elle rend visite à Bruno pour la dernière fois

¹ A. PAUL, « Ange » *Encyclopédie Universalis*, Article « Ange et Archange », 2012, p.1.

² M. CAZENAVE (dir), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie générale Française, 1996., p. 195.

l'apparition est revêtue de blanc, entourée d'un drapé assez élégant mais difficile à dater. L'ange semble ignorer le temps. La femme qui n'apparaît que la nuit est muette, aucun son ne sort de sa bouche. L'enfant accepte quand même de la suivre. Avant qu'elle ne ramasse l'arme et lui donne, l'ange est une figure assez positive. Elle remplace une mère absente et lui offre une forme de sensualité à travers diverses caresses et baisers. Elle prend soin de Bruno mais elle l'influence, lui fait prendre des décisions dangereuses comme grimper sur le toit de l'immeuble par exemple. L'enfant ne remet pas en question son existence et accepte toutes ses suggestions sans négocier. L'aigle qu'elle porte sur son bras est une présence menaçante qui contraste avec la douceur de son visage. L'apparition prend l'enfant par la main et le mène au champ de bataille qu'est devenu le terrain vague après le crime de Jean-Roger. Le temps d'un plan large Bruno marche seul. Brisseau entretient le doute sur son existence. Est-elle seulement née de l'esprit du petit garçon ? En tout cas, elle ne protège pas Bruno de la cruauté de Jean-Roger et de sa bande. Quand il découvre son seurin mort au pied de l'arbre où Marcel a été pendu par son fils, il perd tout espoir. L'apparition l'encourage à rejoindre sa grand-mère décédée puis elle étreint le garçon avant de lui glisser une arme entre les mains. Pour représenter ce geste Brisseau passe par le surnaturel, non pas pour nier la possibilité d'un acte désespéré mais pour le rendre visible, le mélange entre la dure réalité de la vie en banlieue et la présence d'éléments surnaturels rend le film moins violent pour la jeunesse et souligne l'impossibilité de montrer frontalement le suicide. Cela n'amoindrit pas son propos pour autant. Le cinéma transforme l'horreur en apportant de la délicatesse à la violence du monde. Jean-Roger assiste à la scène et partage l'hallucination de Bruno. Pour l'enfant la mort est une sorte d'envol, une manière de retrouver là-haut ceux qu'il a aimés. « Il (l'ange) brasse un lot de pulsions, d'idées et de partis pris esthétiques ou politiques qui invitent par le jeu d'identification-répulsion, de l'adéquation et du refus, à davantage de conscience et à de grands bonheurs. »¹ Tous ceux qui ne respectent pas les règles chez Brisseau sont convoités par le mal.

La mort de l'enfant est aussi envisagée à travers le prisme du fantastique dans *Un, deux trois Soleil* (Blier 1993) Le film se passe dans la banlieue de Marseille autour du personnage de Victorine incarnée par Anouk Grimberg de l'enfance à l'âge adulte. Un enfant vient de se faire tuer par un policier alors que le groupe trainait autour d'une voiture abandonnée. La mort de l'enfant selon un rituel très charnel est annulée par la femme du policier. Après avoir posé l'enfant contre sa poitrine, il recouvre la vie. Une scène plus

1 M. VIENNE, *La Figure de l'ange au cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1995, p.193.

joyeuse mais similaire à la tentative de miracle opérée par Donissan dans *Sous le soleil de Satan*. L'enfant tué par un policier ressuscite contre le corps d'une Mama africaine qui use de la magie. Pour la mort comme la résurrection les enfants sont entourés de figures féminines et surnaturelles. L'ange gardien est une mère qui apporte la vie et l'ange exterminateur est la jeune femme séduisante qui attire la mort.

Dans le cas des *Anges exterminateurs* les anges ont la parole pour la première fois et susurrent au creux de l'oreille de François des conseils et des indications pour le mener à la destruction. Même si le personnage de François dans *Les Anges exterminateurs* n'est pas un mystique, il s'écarte de la société en cherchant à capter le plaisir féminin. Curieusement le film commence par une crise de conscience qui sépare deux jeunes filles venues d'ailleurs.

« J'en ai marre, j'ai honte de ce que je fais. Celui là ça va être trop facile...Pourquoi là haut on s'en prend à lui ? [...]»
-Pourquoi toujours des « pourquoi » qu'est-ce que tu veux que j'en sache, moi ? Occupe-toi de ce qui te regarde, obéi aux ordres sans discuter, point barre !
-Si je désobéissais ?
-Tu sais trop bien ce qui nous attendrait...Allez, faut pas croire : on n'est plus des anges, mais pas des sorcières non plus !
-Tu parles des anges déchus, des condamnés aux ordres. »

Les anges qui ont tout d'abord fait le choix de mener François à la mort comme leur mission le stipulait, ont préféré lui laisser la vie sauve, même dans de mauvaises conditions. Le cinéaste se retrouve paralysé. Les anges sont dans la répétition car pour eux, le temps est infini, ils ne peuvent pas sortir des lieux qu'ils hantent et sont condamnés à errer éternellement sur terre pour punir ceux qui ont mal agi. Tel est le destin des anges déchus qui deviennent les bras armés des forces obscures.

« Nous avons donné à l'ange au cours des siècles des limites qui nous ressemblaient, et par ailleurs, nous l'avons comblé de toutes les perfections. Dans l'histoire de la dualité qui est la nôtre depuis longtemps l'ange n'est que obéissance ou rébellion. »¹ Obéissance et rébellion sont deux notions qui s'accordent à la vie du mystique. A quels principes se soumet-t-il ? Céline ne dépend que des règles qu'elle s'est fixées, elle a toute la latitude pour trouver la sagesse qui lui est propre. Au fil du film elle devient elle-même une sorte d'apparition, mais est-elle une figure positive ou négative ? Chez Brisseau les figures surnaturelles poussent toujours les personnages à la destruction, que dire alors du cas de Céline qui semble

¹ M. VIENNE, *op. cit.* , p.192.

vivre dans cet entre-deux entre le ciel et la terre et entre le bien et le mal. Face à autant de questions et de trouble Céline va choisir la fuite et le cadre plus rassurant d'un couvent pour parvenir à faire la part des choses.

Les anges que l'on croise dans les films de Brisseau sont associés à la figure de la mort et viennent chercher leurs victimes au bout d'un parcours tragique. Dans *Les Anges exterminateurs*, les deux anges seront châtiés pour avoir laissé une seconde chance à François à qui elles devaient donner la mort. « On n'aurait jamais dû me mettre avec toi ; on est perdues toutes les deux » soupire, un peu effrayée, l'apparition à sa compagne. Au fond les anges guident les personnages vers une chute certaine.

L'enfer et ses supplices

Chez Pialat, Donissan ne se contente pas de fréquenter les anges, il se confronte directement au Diable sous la forme d'un mystérieux maquignon. Nous avons déjà analysé cette apparition auparavant.¹ La question du Mal revient régulièrement dans les propos de Donissan qui le craint. Le combat est plus intérieur chez Donissan, il se bat contre lui même et malgré une rencontre avec le diable, il est confronté tout au long du film à sa propre relation au mal. Il se remet en question, s'interroge, doute. La question du diable en tant que telle n'est traitée que par Pialat qui le fait apparaître à la tombée de la nuit sur la route de Donissan. Pialat fait du malin le père du mensonge, de la division et du trouble. Juan Ascensio analyse la conception du diable chez Bernanos. « Satan est l'Adversaire, il est le père de la mort et le maître des Enfers. Pour Bernanos comme pour la Bible, Satan est également le père du mensonge, auquel Dieu, n'a laissé pour défense qu'un unique et monotone mensonge »² Dès leur rencontre le Diable ment à Donissan en prétendant être un autre, un homme qui vit au jour le jour, il se déclare « marié à la misère » pour se rapprocher de sa proie, un modeste curé à la foi immense. Dès qu'il se trouve en sa présence Donissan chute, il s'écroule dans la boue, est-il déjà souillé par le Mal ? A-t-il vu le diable en cet homme d'apparence banale ?

« Le Mal prend dans le cinéma de Maurice Pialat des formes très diverses, dont l'aspect moral et particulièrement religieux est de loin le plus éloigné de ses préoccupations. Le Mal y est d'abord une notion simplement physique : petite enfance, le mal perçu ou rêvé comme une catastrophe originelle

¹ voir I.3.3

² J. ASENSIO, Archives Bernanos « Sous le Soleil de Satan » Caen, *Archives des lettres Modernes*, N°293, 2008, p.7.

qui remonte si loin dans le passé de l'individu, du corps social tout entier, qu'il est impossible de désigner cette origine. »¹

Pialat n'utilise pas les effets spéciaux pour signifier la violence de cette rencontre, il retourne à la terre et Donissan voit en lui un sauveur, un bienfaiteur que Dieu a mis sur sa route. « Le bon Dieu vous récompensera de votre peine, c'est lui qui vous a mis sur ma route au moment où le courage m'abandonnait, cette une dure et rude nuit pour moi. » En effet cette nuit va le changer à tout jamais. Le maquignon ne conteste pas l'affirmation du prêtre, il ment par omission et ne se présente pas tel qu'il est. Il se dissimule derrière un masque modeste. Donissan partage avec son compagnon de route ses états d'âme et ses doutes, il se confie à lui. (*Figure 229*)

Au cours de leur route, le maquignon fait prendre un raccourci à Donissan pour qu'il puisse atteindre au plus vite sa destination mais pour cela il lui a fait quitter la route, il lui a fait prendre des chemins de traverse. Comme il a trop tardé le maquignon lui propose de passer la nuit dans une cabane de chaudronnier avec un bon feu. La symbolique de l'enfer y est fortement représentée. Les braises, le feu, tout signale à Donissan qu'il est sur la mauvaise voie. Il pousse Donissan à abandonner, à céder à la faiblesse de son corps. « Reposez vous sur moi. Suis votre ami, je vous aime tendrement » « Je n'ai pas d'ami », réplique Donissan en proie au doute mais pas prêt à céder au Malin. La présence charnelle de Satan révèle l'absence de Dieu. Le maquignon prétend pouvoir éclairer Donissan en lui révélant la haine de Dieu. En fait le diable ment mais prétend révéler la vérité suprême, une connaissance ultime. Il propose à Donissan de se voir, de se connaître, il lui offre le double, une figure complexe qui sème la confusion. (*Figure 230*) Le double est associé depuis toujours au Mal comme l'analyse Michel Cazenave dans son *Dictionnaire des symboles* « Le Diable, l'adversaire, le semeur de trouble (Satan) est l'opposé de Dieu qui règne au ciel, il est le prince des ténèbres et le grand diviseur. Ce que traduit d'ailleurs exactement son nom grec qui vient de dia-blos « dia » signifiant deux »² La prise de conscience de Donissan passe par le mise en doute de sa raison de vivre. Pour qui est-ce que j'agis, comment savoir de quel côté je suis ? Donissan a donné corps au mal lui qui cherchait tout ce qui pouvait aider ses fidèles, le diable a brisé l'unité de sa foi en introduisant la dualité du bien et du mal incarnée par deux pôles ennemis. Donissan perd ses certitudes et devient vulnérable. Au fond même s'il conserve sa foi en Dieu il a perdu sa foi en l'Homme.

¹ J. MAGNY, *op. cit.*, p.83.

² M. CAZENAVE, *Le Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p.193.

« Ta curiosité t'as redonné à moi, comme tu t'es vu toi-même tu en verras quelques autres » Donissan a pu voir l'intériorité de son âme, il a eu des réponses à ses questions métaphysiques. Mais ces réponses sont-elles des mensonges ? Il demande au Diable s'il va mourir le soir même ? Par sa curiosité Donissan a perdu sa liberté, il a signé un pacte avec le Diable malgré lui en se laissant aller dans ses bras. Le diable l'étreint comme pour le rassurer alors qu'il a introduit la défiance dans son esprit, ce corps à corps fait perdre son innocence à Donissan. Non pas qu'il ait été tenté par le mal mais il s'est laissé aller au désespoir. Il a laissé le maquignon introduire en lui une part de cruauté, il perd l'immense compassion dont il était capable auparavant. (*Figure 231*)

« Maître du deux, c'est à dire de la division, de la distinction, de la séparation, Lucifer a en effet été parfois conçu comme le guide l'humanité et le père de la conscience, qui, pour exister, a par nature besoin d'un fossé, c'est à dire d'une certaine distance entre elle-même et les choses qui lui apparaissent. Dans ce sens, et selon le mot de Hegel toute conscience est une "conscience malheureuse" mais elle ne pourrait exister sans l'intervention du diable »¹

La prise de conscience du Mal que le maquignon a offerte à Donissan, le diable appelle cela une « grâce » dont le prêtre va faire usage sur Mouchette. Au petit matin face à la violence de la révélation du diable, Donissan se relève d'une chute brutale. Il continue son chemin, ou du moins il retourne au village sans avoir atteint sa destination, il a tourné en rond détourné de son chemin par le diable. Le changement est très rapidement visible chez Donissan lorsqu'il croise Mouchette sur sa route. Dès lors Donissan s'arrête et fixe Mouchette qui tente de se cacher derrière un arbre. « Qu'est-ce que vous me voulez ? » (*Figure 232*) Elle a un mouvement de recul face au prêtre, mais ne peut s'empêcher de parler sans arrêt tandis que Donissan ne cesse de la fixer de dos. Elle tourne autour de lui sans arrêter de lui parler en le regardant dans les yeux. Le corps frêle de l'actrice paraît fragile face au bloc Donissan-Depardieu qui la surplombe. Il finit par répondre à la jeune fille, « Marchons un peu » et lui confie « Je suis heureux de vous rencontrer aujourd'hui ». Donissan, a changé. Il voit le mal en chacun de ses fidèles. La lumière du petit matin sublime le visage de Mouchette, mais il ne voit en elle que ses crimes. (*Figure 233*) Le désespoir l'a définitivement gagné Mouchette a tué un homme et il le sait. Comment le sait-il ? Le mystère demeure de ce côté là. Est-ce la grâce dont le maquignon lui a parlé ou est-ce une malédiction ?

Au début Donissan est bienveillant, il a vu Dieu en elle, dit-il. Puis il devient agressif, il passe devant elle, et parle sans la regarder en lui tournant le dos. « Vous êtes un

¹ M. CAZENAVE, *op. cit.*, p.194.

jouet dans les mains de Satan. » La discussion entre Donissan et Mouchette est un long plan séquence où les deux corps dialoguent, se passent devant, s'ignorent ou s'affrontent. C'est un ballet que Pialat propose, mais une danse destructrice. Au lieu de lui accorder son pardon, il la juge et la condamne. Elle est de l'autre côté. Puis lui, elle est un objet de Satan, elle a perdu son libre arbitre et sa conscience. Il se contredit, après l'avoir rassurée par des propos qui ressemblent à ceux d'un prêtre. « J'ai vu Dieu dans votre cœur », il l'accuse d'agir pour le compte du malin mais elle n'est pas responsable de ses actes. Elle s'étonne de ses propos. « Vous faites un drôle de prêtre. Alors faire le mal c'est rien du tout ». Tous les deux se prennent au jeu néfaste de la destruction. Donissan craint le mal mais le voit à présent partout, Mouchette le fait malgré elle et en souffre. Chacun est perturbé par le comportement de l'autre. Donissan ment et prétend avoir écouté la confession de Mouchette alors qu'elle n'en a rien dit et elle est choquée par la façon dont le prêtre lui parle de ses actes. Il la traite comme un animal, lui enlève même l'idée d'âme et la réduit au jugement terrible de l'hérédité. Comme si sa famille était condamnée d'avance, il affirme tout la en fixant durement. « Des dizaines d'hommes et de femmes retenus par les fibres du même cancer. » Donissan lutte de toutes ses forces mais il est divisé entre deux camps, il ne sait plus s'il sauve Mouchette ou s'il la condamne. Le résultat sera terrible, après ce brutal affrontement, Mouchette ira se donner la mort dans sa chambre. (*Figure 234*)

La question du mal chez Pialat passe par une figure fondamentale, le diable, qui apparaît sous la forme d'un modeste maquignon et introduit le doute chez Donissan. Sa foi trop grande le pousse dans les bras du diable. Il voit Dieu partout et craint la présence du mal en lui mais il n'a pas su voir dans le compagnon de route bienveillant un dangereux allié. A force de voir des miracles partout, il oublie de considérer la possibilité du mal. Les mystiques sont plus souvent confrontés à la souffrance et à la destruction mais ne sont pas toujours les mieux armés pour y faire face. Le cas de Donissan montre que sa marginalité, la façon dont il s'est enfermé dans sa foi l'a écarté du droit chemin qu'il prétendait fouler. Céline dans *Hadewijch* va dans sa ferveur faire le mauvais choix, celui de la violence, à travers la figure du terrorisme.

La tentation fanatique

Le parcours de Céline dans *Hadewijch* est celui d'une délinquante hors du commun. Elle ira jusqu'au plus haut degré de la violence, le terrorisme. Rejetée par l'institution du

couvent elle se tourne vers des religieux plus radicaux, plus violents qui comprennent ou du moins qui savent utiliser sa ferveur sans limites. Dans ses écrits Sainte Thérèse d'Avila s'interroge sur l'origine de sa passion mystique. Vient-elle du bon côté ? Elle est terrifiée à l'idée de succomber au mal. Céline ne se pose pas toutes ces questions, elle fonce tête baissée et partage ses prières avec de jeunes musulmans très sympathiques qui se gardent bien de lui révéler leur intentions réelles. La novice devenue terroriste reste un mystère, nous étudierons comment Bruno Dumont construit cet étrange personnage. Il fait le lien entre foi et extrémisme religieux. La souffrance de Céline semble venue de nulle part, elle se s'inflige elle-même puis la projette sur les autres. Élevée dans une famille bourgeoise aisée, elle tente d'attirer l'attention par une foi démonstrative et presque hystérique.

« Accepter le mal qu'on nous fait comme remède à celui que nous avons fait. Ce n'est pas la souffrance que l'on s'impose à soi-même, mais celle qu'on subit de dehors qui est le vrai remède. Et même il faut qu'elle soit injuste. Quand on a péché par injustice il ne suffit pas de souffrir justement, il faut souffrir l'injustice »¹

Le personnage de Céline est associé à une figure mystique du Moyen Âge, Hadewijch d'Anvers. Dumont a filmé son héroïne dans des terres proches de celles d'Hadewijch, dans les Flandres. Céline a été exclue du couvent, Hadewijch, elle, s'est affranchie des contraintes de la monarchie ecclésiastique pour vivre sa foi en toute liberté. « Hadewijch d'Anvers est un pseudonyme emblématique. Elles sont deux à avoir endossé ce nom de plume, deux béguines flamandes du XIII^e siècle qui cosignèrent sous ce nom leurs Poèmes spirituels. Elles incarnent un mysticisme nordique, qui se concentre sur la pensée et la contemplation, sans s'exprimer par des fièvres équivoques. »² Le mysticisme nordique est plus intérieur et reste dans le domaine de l'invisible. Entre deux ballades, Céline prie de toutes ses forces, prône la pauvreté et la charité tout en cultivant une vie mystique intense. Les textes d'Hadewijch sont une transposition religieuse de la poésie courtoise, Céline elle applique à Dieu les mots qu'elle aurait pu dire à un garçon de son âge. Elle transpose le sentiment amoureux à une figure invisible.

« Quiconque erre loin des sentiers de l'Amour
Est plus lamentable qu'un mort.
Certains sont aveugles et tremblent d'aimer,
Ils ignorent le goût de l'Amour.
L'Amour, où est-il donc ?

¹ S. WEIL, *La Pesanteur et la grâce*, op. cit., p.136.

² J.-L. DOUIN, « "Hadewijch" : du couvent à l'attentat terroriste, le parcours mystique d'une jeune fille », *Le Monde*, le 24 novembre 2009.

Là-bas, ici, que sais-je ?
Libre, où il lui plaît, sans entrave.
Quiconque aspire à un amour vrai et pur
Passe par plus d'une mort. »¹

Quand Céline rencontre le jeune Yassine, elle lui parle de l'amour qui la submerge mais refuse ses avances. Céline ne songe qu'à prier, elle recherche l'Amour du Christ est s'intéresse peu à ce qui l'entoure. Pourtant elle passe de plus en plus de temps auprès de Yassine qui renonce à la séduire mais lui présente son frère Nassir qui partage sa ferveur. Nassir est musulman et prosélyte mais Céline n'a que faire de leurs différences religieuses elle se joint à eux pour la prière. Céline passe de l'île de la Cité à la cité de banlieue pour découvrir l'islam derrière la porte de la mosquée qui est symbolisée par une plaque rouge et des portes fenêtres ornées de rideaux blancs.

La fenêtre du HLM laisse entrevoir une Tour Eiffel minuscule, qui montre l'éloignement entre Céline et ses nouveaux amis, ils vivent à quelques kilomètres l'un de l'autre mais ne partagent pas la même culture. Nassir porte des habits plus élégants que son frère et parle bien, il propose à Céline de venir assister à un groupe de réflexion religieuse. Yassine les a rassemblés car ils partagent la même ferveur. « Il est comme toi, il a l'amour de l'islam, il a la foi » Au cœur de la cité des buissons plantés sur le parvis représentent une grande croix chrétienne, couleur sang, Céline pleure au cœur de cette croix qui orne le paysage urbain, elle souffre du regard des hommes sur elle. (*Figure 235*) « Je ne supporte pas que quelqu'un d'autre que le Christ me regarde », murmure-t-elle. Nassir cherche à comprendre les sentiments religieux qui traversent Céline, sans tenter de la convertir à l'islam. Ils prient tous ensemble dans l'appartement des deux frères (*Figure 236*)

Cette relation paraît bénéfique à Céline mais Nassir la détourne rapidement de la contemplation. « Il faut agir si vous avez la foi. Il faut continuer l'œuvre du créateur. C'est pas en restant comme ça, en souffrant que vous allez le laisser se manifester. C'est en agissant dans le monde » Ces quelques mots énoncés par Nassir mènent Céline dans une voie bien plus dangereuse, pour elle et pour son entourage. Cette proposition d'action est une invitation à l'engagement politique et même pire au terrorisme. De l'action à la violence Nassir fait vite le lien. Il retourne avec Céline auprès du couvent où elle était novice afin de la mettre en confiance. Il se sert de sa ferveur pour la convaincre du bien fondé de la violence. Cette promenade en forêt rappelle le parcours de Donissan et du maquignon dans *Sous le Soleil de*

¹ HADEWIJCH D'ANVERS, *Amour est tout : poèmes strophiques*, Téqui, 1984, p. 46.

Satan. « La violence c'est naturel. C'est dans l'ordre des choses et en plus on répond à une autre violence » Il ne croit pas aux innocents tous le monde est coupable dans ce monde. L'amour désintéressé de Céline est détourné sur un objet plus concret, une haine profonde qui appelle au martyr. De la souffrance intime du mystique, Nasser lui propose une souffrance qui détruit tout sur sa route par l'intermédiaire d'une bombe.

Le voyage intérieur que Céline réalisait depuis sa cellule se transforme en périple au Moyen Orient où le pire se prépare. « C'est Dieu notre Dieu qui m'a guidée jusqu'à vous ». Comme Donissan elle voit en ses rencontres des manifestations de l'amour. La voix de Céline est monocorde, emprunte du renoncement dont elle fait preuve dans la posture du martyr. Jamais un instant elle ne pose la question du Mal, sa jeunesse et sa naïveté expliquent peut-être cet optimisme démesuré, jamais elle ne remet en question sa décision. Le dos contre celui de Nasser, elle observe les couloirs du métro depuis la rame où ils restent immobiles, prêt à passer à l'action. (*Figure 237*) Le résultat de ce parcours destructeur éclate au grand jour à la sortie d'une station de métro. Une explosion détruit l'Arc de Triomphe et envahi le cadre d'une fumée noire. Dumont a choisi une représentation minimaliste de l'attentat, la disparition du monde sous un épais nuage de fumée plutôt que le chaos et l'horreur. Céline a cédé à la haine, aveuglée par les belles paroles de Nasser et son désir de pureté. Le chemin de la rédemption passe par le couvent, le retour à une vie soumise à la hiérarchie ecclésiastique qui prône la tempérance.

Dans *Hadewijch* et *Sous le Soleil de Satan*, le Mal prend le visage bienveillant d'un compagnon de route compréhensif et sensible. Le mystique enfermé dans sa solitude se sent compris et écouté par un être qui partage ses valeurs, il perd un instant son statut de marginal. Le temps du partage devient celui de haine et de la destruction, Céline et Donissan trahis et trompés par le malin, commettent l'irréparable et connaissent une souffrance infinie. Violence morale ou physique, peu importe, le Mal se complait dans la destruction et trouve chez les mystiques une conviction très qu'il détourne au profit de la haine et du désespoir. Les anges exterminateurs de Brisseau sont rapidement désignés comme destructeurs mais agissent de la même façon sur les êtres innocents ou iconoclastes. Enfants, mystiques ou jeunes femmes ambitieuses, tous passent sous le joug des anges exterminateurs. La vie spirituelle ne protège ni du mal, ni du crime, elle les rend visible. Tel est le constat que font les cinéastes.

Le seul moyen de trouver un moyen de vivre dans la paix pour le mystique est de trouver un moyen de se détacher du monde et de toute forme de désir. La mort sociale doit s'accompagner d'une mort plus intime, celle de l'âme. Le désir sans objet est le seul salut offert au mystique pour échapper à la souffrance, est-ce la voie à suivre pour les autres ? Renoncer à tout, ne rien désirer ? Telle est la proposition de ces exilés volontaires qui cherchent la paix dans la marge et dans l'ombre.

II.3.3. Sur le chemin de la sainteté

Chez Brisseau, Pialat et Dumont le mystique n'est pas représenté dans une institution religieuse ou du moins il en est exclu. Rebelle, le mystique s'est isolé du monde à travers une recherche de l'absolu. L'abandon des biens matériels et le choix d'une vie différente font du mystique un être à part qui tente une autre expérience. De la méditation à l'extase le chemin est long et périlleux et passe parfois par un combat contre la part de violence qui est en eux. Le choix d'une vie ascétique ne fait pas de ces personnages des êtres bons. L'objectif à atteindre est commun à beaucoup de religion. Il s'agit de vivre dans le détachement, sans les passions et les émotions fortes qui composent une vie. Une vie sans désir est un lourd sacrifice et une forme de mort intime. Le renoncement est douloureux voire impossible mais nécessaire. Simone Weil recherche dans *La Pesanteur et la grâce* à tempérer ses émotions. « L'admiration, la pitié (le mélange des deux surtout) apportent une énergie réelle mais il faut s'en passer. Il faut être un temps sans récompense, naturelle ou surnaturelle. »¹

L'extase est un moyen d'atteindre Dieu et ses bienfaits, c'est l'acte mystique par excellence. Brisseau et Dumont traitent tous les deux de cette question à travers une interrogation profonde, l'extase mystique est-elle seulement religieuse ou passe-t-elle par le prisme de l'érotisme et du corps comme le suggèrent certains penseurs. La religion catholique entretient elle aussi, une vision érotique de la foi, à travers les œuvres qui représentent les extases de Sainte Thérèse d'Avila mais aussi des textes comme *le Cantique des cantiques*. Julia Kristeva dans un texte *À l'extrême de l'être* soutient cette hypothèse. « Pourquoi cet engouement des femmes pour la mystique ? Serait-ce parce que tout le corps d'une femme est un organe sexuel, que le désir et tous les sens la transportent vers son objet de désir qui comme dans l'Amant du Cantique des cantiques ne cesse de se dérober ? »²

Apprendre à mourir

L'extase mystique mène à nier sa propre existence et ses désirs, vivre sans dépendre des autres et surtout se consacrer à un désir invisible. Simone Weil parle de faire le vide en soi, pour ne laisser entrer que le bon, le beau, le saint. « Le moi doit être tué du dedans

¹ S. WEIL, *La Pesanteur et la grâce*, op. cit., p.54.

² J. KRISTEVA, « A l'extrême de l'être » in Les grands Mystiques, *Le Point références*, Janvier-Février 2012, p.8.

par l'amour. Mais il peut l'être aussi du dehors par l'extrême souffrance et l'abjection. »¹ Il est nécessaire d'accepter de ne rien attendre de l'autre. L'extase de Sainte-Thérèse d'Avila serait-elle du même ordre que le plaisir physique ?

« Ô Dieu secourable ! Comme on voit clairement ici le sens du verset, et comme on comprend qu'il avait raison, et que tout le monde aurait raison de demander des ailes de colombe ! On comprend clairement que l'esprit prend ainsi son vol pour s'élever au-dessus de toutes choses créées à commencer au-dessus de lui-même ; mais c'est un vol suave, un vol délectable, un vol sans bruit. »²

Sainte Thérèse en extase (du latin *ex*=en dehors, et *sto, stas, stare*, se tenir: être en dehors de soi-même) semble envahie d'une sensation physique très douce et agréable, cette impression de s'élever au-dessus de son propre corps, de sortir de ses chairs douloureuses sont des descriptions assez proches de celles du plaisir sexuel. La statue du Bernin représentant la sainte en extase va dans ce sens (*Figure 239*). Brisseau utilise une posture très proche de celle de la sainte pour exprimer le plaisir physique de Sandrine dans *Choses secrètes*. L'extase mystique est le résultat d'une vie d'ascète faite de sacrifice et de privation.

Céline a fait le choix de passer de l'amour physique à l'amour mystique. Deux sortes de sentiments que Brisseau a voulu traiter dans ce film. « Ce côté sensuel de l'amour mystique, je sais que c'est fort. J'ai réalisé un film entier, Céline, sur ce type d'amour-là. Le fait d'aimer les gens sans attachement. C'est un film sur la confrontation des deux amours, le mystique et le physique, le pur amour et le fait d'être amoureux. »³ Les derniers mots de Céline sont pour Geneviève, l'infirmière qui l'a faite renaître et pour qui elle éprouve des sentiments très forts. « N'aie plus jamais peur. Ça viendra nous chercher toutes les deux. Nous ne nous verrons plus jamais mais je serai toujours là près de toi jusqu'au départ que nous ferons ensemble le moment venu. Alors tu verras tu seras baignée dans un immense océan d'amour et de bienveillance. » Cet « immense océan d'amour et de bienveillance » évoque l'extase mystique des religieuses. Pour Georges Bataille, érotisme et religion sont éternellement liés.

« L'érotisme est d'abord la réalité la plus émouvante mais elle n'en est pas moins dans le même temps la plus ignoble. Même après la psychanalyse, les aspects contradictoires de l'érotisme apparaissent,

¹ S. WEIL, *La Pesanteur et la grâce*, op. cit., p.29.

² STE THÉRÈSE D'AVILA, *Oeuvre complètes*, Paris, Le Cerf, 1982., p. 138.

³ J-C BRISSEAU, op cit., p.131.

en quelque manière innombrables: leur profondeur est religieuse, elle est horrible, elle est tragique, elle est encore inavouable. Sans doute même d'autant plus qu'elle est divine. »¹

L'érotisme serait-il une manifestation de la présence divine sur terre? Il faut bien sûr se replacer dans un contexte judéo-chrétien, le corps nu de Jésus sur la croix, les Saints en extase, le corps prend une place immense dans les écrits bibliques. Toute la pensée de Bataille se situe dans cette étroite relation entre l'érotisme et la foi.

Tous ces corps incarnés suscitent le désir, l'envie. Difficile tout de même de faire cohabiter érotisme et religion. Cette association paradoxale demande au spectateur l'acceptation du surnaturel, tout comme le croyant qui doit accepter sans justification la résurrection du Christ. Simone Weil, philosophe mystique et rebelle s'est totalement accommodée de ce paradoxe. « L'extrême grandeur du christianisme vient de ce qu'il ne cherche pas un remède surnaturel contre la souffrance, mais un usage surnaturel de la souffrance. »² La lévitation en est un.

Dans *La Pesanteur et la grâce*, Simone Weil propose contre le Mal absolu qui détruit l'âme humaine en la clouant au sol (la pesanteur), un remède radical : une élévation de l'âme (la grâce). Chacun a en lui le potentiel de « redevenir Dieu ».

« Comment échappe-t-on à ce qui, en nous, ressemble à la pesanteur? Uniquement par la grâce. Dieu traverse pour venir à nous l'épaisseur infinie du temps et de l'espace. Sa grâce ne change rien aux jeux aveugles de la nécessité et du hasard qui mènent ce monde: elle pénètre dans nos âmes de la façon de la goutte d'eau qui s'insinue à travers les couches géologiques sans modifier leur structure, et là elle attend en silence pour que nous consentions à redevenir Dieu. [...] Dieu a consenti par amour à ne plus être tout pour que nous fussions quelque chose; il faut que nous consentions par amour à ne plus être rien afin que Dieu redevienne tout. Il s'agit donc d'abolir en nous le moi. »³

L'élévation vers Dieu correspond à une acceptation de la mort du moins partielle. L'extase du pauvre, de l'être rongé par le Mal passe-t-elle par le sexe? Ou du moins l'étreinte? Ce dernier n'est qu'un passage vers l'extase mystique qui mène à Dieu. Tout le monde y a accès mais seuls quelques élus vont jusqu'au bout. « Considérez qu'il est vrai que Dieu se donne lui-même à ceux qui quittent tout pour lui. Il ne fait pas acception de personne, il aime tout le monde, nul n'a d'excuses, même le plus misérable puisqu'il en a

¹ G. BATAILLE, *Les Larmes d'Eros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971, p.93.

² S. WEIL, *op. cit.*, p. 36.

³ *Ibid.*, p.27.

usé ainsi avec moi, et m'a amenée dans cet état. »¹ Sainte Thérèse offre à chacun la possibilité de renoncer à la passion au profit de la grâce. Brisseau compare directement ces deux formes d'élévation. « Je sais aussi que j'ai vu sur le visage montant vers le plaisir une expression qui la rapprochait de Sainte Thérèse d'Avila. [...] La seule différence entre une femme qui jouit et Sainte Thérèse d'Avila c'est l'objet. Les femmes ont besoin d'un objet sexuel pour éprouver cette jouissance, Sainte Thérèse, d'aucun. Du coup elle est totalement libre. »² Brisseau rapproche la femme de la sainte, Céline est le personnage clé de cette démarche. L'extase mène à une mort sociale. Céline se retire du monde car il n'est plus acceptable ses yeux. Elle a été en contact avec le Bien absolu hors de ce monde, le Mal lui est insupportable ici-bas. La seule option possible est de parvenir à fonder son désir sur un objet abstrait qui ne peut pas se dérober.

« Sainte Thérèse d'Avila que j'ai beaucoup lu, après une période assez rude de maladie et autre, y a un moment où dans ses extases dont elle se méfiait, elle rejetait les manifestations extérieures lévitation et autre mais elle était quand même soumise à ça. Mais il n'en reste pas moins qu'elle découvrait un monde, qui était fait de délices mais c'était pas par un homme, une femme, c'était pas sa main qui était en train de jouer, elle était seule et elle pouvait retrouver ça, et elle dit elle trouvait Dieu, bien. Donc c'était un accord avec Dieu mais pourquoi un homme qui est mort depuis 15 siècles, c'est quand même quelque chose d'intérieur et qui ne nécessite pas son espèce de plaisir ou de délices et indépendant des êtres qui sont autour d'elle et du même coup elle peut pas risquer de perdre l'objet de son désir, y a aucune chance. Je trouve cela relativement fascinant si vous voulez, autrement dit elle abandonne la société. »³

Cette option est-elle sérieusement envisageable pour Céline ? Le désir sans objet est-il possible ? Chez Dumont l'apprentissage de la mort du désir passe par l'étreinte improbable avec le Mal. Dans le commissariat de Bailleul, Pharaon ne se comporte pas en policier. Face à un petit dealer il réagit en saint, il embrasse le pêcheur et le prend dans ses bras. (*Figure 240*) Dévasté par les crimes des hommes, il s'émeut devant ceux qui en sont responsables. Lorsque son enquête le mène dans un hôpital psychiatrique Pharaon est touché par l'implication de l'aide soignant qui a consacré sa vie au bien être des malades. Il ne nourrit de la souffrance d'autrui. (*Figure 241*) *L'Humanité* et *Hadewijch* célèbrent l'étreinte entre un criminel et un personnage emprunt de mystique. Le plan qui rassemble Pharaon et Joseph dans le commissariat fait l'union entre le tueur d'enfant et le policier mystique. Dans le scénario original Dumont avait imaginé ce moment comme une succession de gestes plus sexuels. Ce qui met en avant la portée érotique de ces étreintes qui

¹ STE THÉRÈSE D'Avila, *op cit.*, p. 189.

² J-C BRISSEAU, *op cit.*, p.136.

³ J.-C. BRISSEAU, Entretien avec L. DESON LEINER, Avril 2010.

est moins visible à l'écran mais le baiser qu'il échange avec son ami est d'une grande force.

(Figure 242)

«Pharaon avança doucement et découvrit Joseph, prostré. - Joseph ? ... *P'tain mais qu'est-que tu fous là ?* - Il chialait. Il arrivait pas à parler à cause de son accablement. - *P'tain, P'tain ! ... C'est pas toi ?* Joseph faisait signe que oui et regardait fort Pharaon pour qu'il lui vienne en aide. Pharaon s'était accroupi à côté de lui en lui tenant sa tête. Joseph geignait. Il bavait. Il était inhumain. Pharaon se fâcha - *P'tain, t'as pas fait ça !* Joseph était tellement effaré qu'il répondait même plus. Pharaon redevint doux et mit sa main puis son visage contre le sien. Il ne sut rien faire d'autre, pour être avec lui. Puis il le flaira de toute part dans ses cheveux, sur sa face. Il le touchait, par sympathie, parce qu'il l'aimait. Joseph se laissait prendre et venait à lui. Ils se frottaient l'un à l'autre, atteignant les sexes avec leurs mains. Pharaon le prit davantage dans ses bras où ils eurent une étreinte.

Il le baisa.

Ce fut beau et laid. C'était de la douleur inhumaine dont ils jouirent, entre eux, malgré leur sexe. Pharaon en fit le cri.

Le même cri que sa peur à la clôture qui avait été sourd; mais là, ce fut sa volupté. Il y avait un tour entier, qu'il avait fait, où ces extrémités de l'être fusionnaient. Ce fut le même cri.

Le monstre, baisé, n'était qu'une loque.

Pharaon l'abandonna quand il fut exténué. Joseph, barbare, se prosterna. »¹

La rencontre entre le mystique et la grâce passe toujours par le mal chez Dumont. Céline dans *Hadewijch* devra attendre d'avoir tué des innocents pour saisir la force de sa foi. Quand Céline est sauvée du suicide par le prisonnier qui devenu un homme bon dans l'enceinte du couvent, son étreinte lui apporte la paix et l'abandon nécessaires à une vie sans passion. (Figure 243) Ce personnage de prisonnier mystique sera réutilisé par Dumont dans son film suivant *Hors Satan* dont David Dewaele sera aussi le personnage principal. Dumont fait de l'extase une rencontre entre deux êtres dans une fusion des corps et des âmes, il propose une alternative à l'acte sexuel. Alors que l'extase est une activité intime chez Brisseau, elle est plurielle chez Dumont. Apaiser la souffrance par l'étreinte est une belle idée, mais les personnages doivent parvenir à ne plus souffrir du tout afin d'achever leur parcours vers la sainteté.

¹ B. DUMONT, Scénario *L'Humanité*, p.58.

L'idéal d'un désir sans objet

« On devrait se détacher de tout mais cela est impossible car l'être totalement détaché au corps a quelque chose de monstrueux »¹ Trouver en soi le désir, se concentrer sur son propre corps pour ne plus souffrir. Tel est le compromis d'une vie sans passion. Aimer sans contrepartie, sans rien attendre de l'autre. Céline aime Geneviève de cette façon, elle abandonne tout pour l'aimer de loin, c'est un acte absolu qui ne peut pas décevoir et qui se rapproche de l'amour des religieuses pour le Christ. Céline a choisi le vide. Ce vide il faut l'accepter. Pour Simone Weil, il est la seule manière de trouver la paix et de rencontrer les forces supérieures qu'elle nomme Dieu. L'être rongé par le désir ignore la paix. Céline atteint la grâce car sa vie se vide brutalement, son père meurt, elle perd son identité, son amour et renonce à l'argent, ce vide permet les manifestations surnaturelles qui apparaîtront plus tard dans le film.

« Dans le domaine sexuel, le plaisir est toujours lié à un " objet " ce qui déclenche la souffrance. Alors que dans le domaine mystique pur l'objet est en nous. Le lien possible entre ces deux éléments, c'est que l'extase, même quand elle est attachée à un objet, c'est le sujet qui la vit. Autrement dit, elle est en nous. Le sentiment du beau pour qu'on le ressente, doit être en nous. »²

Trouver en soi le désir, se concentrer sur son propre corps pour ne plus souffrir. Tel est le compromis d'une vie sans passion. Aimer sans contrepartie, sans rien attendre de l'autre. Céline aime Geneviève de cette façon, elle abandonne tout pour l'aimer de loin, c'est un acte absolu qui ne peut pas décevoir et qui se rapproche de l'amour des religieuses pour le Christ.

« Ma chère Geneviève j'ai passé tous ces mois dans un couvent, au début pour me cacher et j'y ai trouvé ma voie. Je me suis donnée toute entière: mes actes, les conséquences de mes actes, ma vie, ne m'appartiennent plus, je ne suis rien, j'obéis. Je suis totalement heureuse. J'ai prié et j'ai été exaucée, toutes les manifestations anormales autour de moi ont cessé. J'ai prononcé mes vœux. Les autorités religieuses ont décidé de m'envoyer dans une mission à la frontière chinoise en principe pour très longtemps peut-être pour toujours. Quand tu liras cette lettre je serai donc bien loin. J'ai engagé une procédure de donation, tu recevras les papiers dans quelques jours, le vieux moulin t'appartient désormais. J'espère être utile à soulager la misère du monde. Adieu, sois heureuse, merci. Céline »

Céline abandonne son corps, ses désirs pour les mettre au service des autres. Ce détachement Céline le vit pleinement mais le vide fait souffrir Geneviève. (*Figure 244*) Céline a renoncé à tout bien matériel, à son amour pour Geneviève mais aussi à la

¹ J.-C BRISSEAU, *L'Ange exterminateur*, op. cit. p.134.

² *Ibid*, p. 132.

lévitation. Les manifestations anormales dont elle parle, ce sont des miracles qui l'ont amenée à guérir un paraplégique. Céline a choisi le vide mais elle veille sur son infirmière. La souffrance de Geneviève elle tellement insupportable qu'elle en perd toutes ses forces. Au moment où la mort vient chercher Geneviève (*Figure 245*), elle vient à son secours afin de la convaincre de renoncer à la passion qui la ronge (*Figure 246*). Cet épisode est traité de façon surnaturelle. Une lumière aveuglante traverse la fenêtre de la fenêtre de Geneviève où se succèdent des ombres. Pour Simone Weil, le vide est la seule manière de trouver la paix et de rencontrer les forces supérieures qu'elle nomme Dieu.

« Ceux dont on avait détruit la cité et qu'on emmenait en esclavage n'avaient plus ni passé, ni avenir : de quel objet pouvaient-ils leur pensée? De mensonges et des plus infimes, des plus impitoyables convoitises, prêts peut-être davantage à risquer la crucifixion pour voler un poulet qu'auparavant la mort dans le combat pour défendre leur ville. Sûrement même, ou bien ses supplices affreux n'auraient pas été nécessaires. Ou bien il fallait pouvoir supporter le vide dans la pensée. »¹

Les actes désespérés de ceux qui n'ont rien ne sont pas rationnels, risquer la mort pour un poulet ne se justifie pas moralement. L'être rongé par le désir est dans la même situation. Accepter le vide évite toute forme de souffrance, Brisseau applique cette hypothèse au désir. Laisser son cœur vide, sans attachement d'aucune sorte, sans contrepartie c'est une forme d'amour mystique qui pourrait unir les hommes entre eux. *Noce Blanche*, un autre film de Brisseau son plus grand succès public, est basé sur cette question de fond.

« C'est le détachement, le sujet de *Noce Blanche*: le détachement impossible. Le personnage de Cremer a peur de son désir, de son attachement et il a raison: il a trente ans de plus que la gamine, il ne veut pas se lancer dans une histoire d'amour où il serait trop attaché à elle. Par contre, il pourrait tenter de vivre cet amour en étant détaché. Mais il a peur: c'est impossible pour lui, et il arrête tout pour ne pas souffrir. C'est pour cela qu'il la quitte, car il a peur de trop l'aimer. Il faudrait pouvoir l'aimer sans rien attendre d'elle. L'aimer comme ça, un amour pur, simple, non narcissique, qui renvoie à un amour plus universel. »²

D'ailleurs l'œuvre de Simone Weil est au cœur de *Noce Blanche*, François le professeur de philosophie incarné par Bruno Cremer a écrit un livre sur sa pensée. Mathilde le lit, le dévore et s'imprègne tout particulièrement d'une citation de la philosophe. « Dieu attend comme un mendiant qui se tient debout, immobile et silencieux, devant quelqu'un qui peut lui donner un morceau de pain. Le temps est l'attente de Dieu qui mendie notre amour, les mendiants qui ont de la pudeur sont ses images. »³ Dieu attend des hommes qu'ils

¹ S. WEIL., *op. cit.*, p.49.

² J-C. BRISSEAU, *op. cit.*, p. 136.

³ S. WEIL, *La Connaissance surnaturelle*, Gallimard, 1950, p. 91.

acceptent le vide en eux, la souffrance est pour Simone Weil une incarnation du mal sur Terre. Il faut renoncer à cette douleur, oublier son corps et sa personne pour accueillir Dieu, de ce vide naîtra la grâce et l'amour pur. « Le moi doit être tué du dedans par l'amour. Mais il peut l'être aussi du dehors par l'extrême souffrance et l'abjection. »¹ Aimer sans contrepartie, revient à n'attendre aucune récompense de l'amour qu'on porte à l'autre et de plus de ne pas souffrir de cette situation.

« Nécessité d'une récompense, de recevoir l'équivalent de ce qu'on donne. Mais si, faisant violence à une nécessité, on laisse un vide il se produit comme un appel d'air, et une récompense surnaturelle survient. Elle ne vient pas si on a un autre salaire: ce vide la fait venir. [...] Accepter un vide en soi-même, cela est surnaturel. Où trouver l'énergie pour un acte sans contrepartie ? L'énergie doit venir d'ailleurs. Mais pourtant, il faut d'abord un attachement, quelque chose de désespéré, que d'abord un vide se produise. »²

La pensée de Simone Weil hante le cinéma de Brisseau, cette conception de la spiritualité expliquerait peut-être la forte présence de surnaturel dans l'univers du cinéaste. Il pense lui aussi que le catholicisme est une religion essentiellement surnaturelle. Mathilde tout comme Céline accepte ce vide, elle se donne totalement et de façon désintéressée à François, « Je vivrai en recluse, j'ai perdu tout orgueil, je suis prête à faire plein de choses, à abandonner ma vie, mon existence. »

Elle quittera tout, disparaîtra de la circulation pour vouer un amour secret et désintéressé pour François. Muté dans le Nord de la France après la découverte de leur amour interdit, François vit seul, donne ses cours. De sa fenêtre (on ne le découvrira qu'à sa mort) Mathilde l'observait chaque jour. Sa chambre donnait sur la salle de classe. De ce renoncement découle la mort, Mathilde dans cette vie ascétique a purement rencontré la grâce, son visage mortuaire est baigné de lumière. (*Figure 247*) François était à la recherche de l'absolu, c'est une jeune fille de dix-sept ans qui lui a donné.

« C'est vrai que le film se termine sur une sorte de grande interrogation sur la mort, le personnage de Cremer s'apercevant et pensant peut-être qu'il est passé à côté de ce qu'il cherchait et qui s'est présenté sous une forme qu'il n'attendait pas, quelque chose qu'il désirait, et qui est venu par une personne, a disparu avec elle. Elle s'est laissée mourir et ça laisse probablement Cremer devant la mort et dans l'incertitude complète de ce qu'il est. »³

¹ S. WEIL, *La Pesanteur et la grâce*, op. cit., p.29.

² *Ibid.*, p.54.

³ F. RAMASSE, P. ROUYER, Entretien avec Jean-Claude Brisseau « Amour et absolu », *Positif*, novembre 1989, n°374, p. 23.

François a perdu son âme sœur, l'amour pur et désintéressé d'une jeune fille. Il n'a plus à renoncer à la passion, il a déjà tout perdu. (*Figures 248 et 249*) L'expérience du désir sans objet est plutôt féminine chez Brisseau et se rapproche toujours de la mort. Le désir ne parvient pas à être détaché de son funeste destin.

La dernière étape du parcours du mystique passe par une mort du désir sous quelque forme que ce soit. Le désir ne s'appuie sur aucun objet, il se nourrit du vide et de la foi du mystique. Donissan, Pharaon ou Céline atteignent cette étape non sans douleur. Le mystique même s'il tente de s'extraire de toutes ses forces de sa vie d'avant, reste soumis aux souffrances terrestres. La compassion et le renoncement sont des moments essentiels dans le parcours de Pharaon et de Céline qui parviennent à saisir la complexité du mal, le mal qu'ils doivent combattre. Les étreintes entre le policier mystique et du meurtrier soulignent le niveau de grâce que les mystiques peuvent atteindre dans leur cheminement. L'acceptation de la mort de leur « moi » est le seul moyen pour eux d'atteindre l'état de sublimation qu'ils recherchent. A tout jamais coupé des siens, le mystique ne pourra jamais retourner ici-bas, il persiste dans un monde intermédiaire entre la pesanteur et la grâce qui fait de lui un banni n'étant ni du ciel ni de la terre.

Les francs tireurs qui composent ce corpus se sont appropriés, de façon personnelle une figure singulière de la marginalité : le mystique. Pialat ne créera qu'un personnage Donissan (*Sous le Soleil de Satan*), un curé sensible et obstiné au cœur des tourments de la foi. Brisseau a consacré à la mystique un pan entier de son cinéma où le métaphysique est une réalité autre qui vient à la rencontre des personnages. Plusieurs personnages, dont Céline (*Céline*) certainement la plus radicale prennent le chemin du renoncement. Chacun a une part de mysticisme en lui comme Mathilde dans *Noce Blanche*. Dumont donne de plus en plus de place à des personnages de ce type depuis au fur et à mesure sa carrière. De *La Vie de Jésus* à *Hors Satan*. Les mystiques sont de plus en plus présents d'ailleurs les titres sont très explicites.

Pour lutter contre la fatalité et l'immobilisme social qui touchent les marginaux dont ils font partie, les mystiques renoncent à s'épanouir dans la société qui les a vu naître. Le choix du retrait du monde social est le seul moyen pour eux d'avoir une maîtrise totale de sa propre vie. Faire le vide, se rendre disponible à la vie spirituelle permet de ne plus être

soumis aux affres de la nécessité matérielle qui génère tant de frustrations et de colère chez les plus démunis. Le mystique ne cherche pas la reconnaissance de ses pairs, il n'en a pas besoin en revanche il est seul. Rien ne le protège de la souffrance, le voilà mieux armé même s'il lui arrive de faire de mauvaises rencontres génératrices de tourments. La vie spirituelle est-elle une alternative à l'entropie ? Au fond n'est ce pas un moyen de prendre possession du vide de son existence. Le prix à payer reste considérable.

*

L'exclu est confronté au vide. Selon Simone Weil le vide est propice au mal. Le dicton populaire dit « L'oisiveté est mère de tous les vices ». Nous avons été confrontés à de nombreuses reprises à cette question. L'éloge de la marginalité n'élué pas les aspects les plus sombres de l'exclusion. Du mystique au délinquant tous ont leur part d'ombre. « Ce qui rend l'homme capable de pêcher c'est le vide. Tous les péchés sont des tentatives de combler des vides »¹ Oubliés, incompris, les exclus sont destinés à l'ennui et à l'errance. Personne ne se soucie de donner du sens à leur existence, d'où ce vide inexorable. En définitive le pauvre n'a que son corps pour réussir, il doit le souiller, le salir pour tenter de s'en sortir.

L'absence de reconnaissance du monde ouvrier, qui disparaît peu à peu et dont la culture devient minoritaire est le principal motif de la marginalité dans ces films. Les habitants de la périphérie, eux, se trouvent loin des pôles d'attractions. Peu s'intéressent à leur quotidien, les préjugés, eux, persistent. Du côté du mystique, la perception de la société oscille entre mystère et hystérie. Ces trois figures ne sont pas homogènes dans cette marge de la société. Les cinéastes se sont appuyés sur des éléments quotidiens, proches d'une réalité sociale mais où le métaphysique plane. La représentation de la marge dépasse les figures plus répandues de la prostituée, du loubard ou du toxicomane. Si ces figures apparaissent bel et bien, elles sont construites dans un rapport de force entre les modestes et les puissants.

La société est représentée du point de vue de ceux que l'on juge avant de connaître. Ni compassion, ni caricature chez les cinéastes l'objectif est de conserver un regard sensible sur une réalité complexe. Blier, Dumont, Pialat et Brisseau n'interrogent pas la marge, ils remettent en question la norme. L'inégalité des corps est mise en avant sans retenue. La

¹ S. WEIL, *La Pesanteur et la grâce*, op. cit., p.70.

violence entre les corps est au cœur de cet éloge de la marge. Comme Buñuel a montré toute la beauté et la cruauté des enfants des rues de *Los Olvidados*, les cinéastes donnent une voix et un corps à ceux qui n'en ont pas. Ces figures de l'ouvrier et du mystique mettent en avant les évolutions de la société qui selon les périodes isole certains êtres et en valorise d'autres. La norme est mobile.

Au cœur de la marge la transgression domine tout. Le marginal est celui qui a transgressé. Il porte en lui une part des désirs inavoués de ceux qui restent à leur place. La question du scandale que nous avons abordée auparavant est étroitement liée au dépassement des limites. Dans cette problématique de marge il est question de frontières et de limites, à la fois physiques et morales. Les réalisateurs du corpus peuvent s'identifier à leurs personnages, finalement eux aussi n'ont pas joué le jeu.

Cinéma obscène et irrévérencieux peut-être, mais il s'agit d'un cinéma qui interroge la société par l'intermédiaire de ses exclus. Pialat, Blier, Dumont et Brisseau bravent les interdits moraux et culturels pour tenter de trouver une forme troublante qui remet tout en question, la forme comme prise de risque. Toujours dans la perspective de faire réagir les spectateurs, les quatre réalisateurs interrogent les normes et leurs représentations. Cinéastes du désordre et du sensible, ils repoussent les limites, ils s'attaquent aux zones vierges du cinéma français afin de donner une image forte des désirs et des regrets des oubliés du cinéma français. L'audace ne passe pas uniquement par le choix de personnages inattendus mais également par des nouveaux corps, des nouveaux visages pour incarner ce cinéma de l'altérité. Le corps de l'acteur est placé au cœur du processus de création. Le travail entre le cinéaste et ses interprètes se base sur des méthodes autres, inconnues, afin de provoquer le trouble chez le spectateur. L'émotion est au cœur de ce travail de création où les corps sont éprouvés. Pour atteindre les limites morales de la direction d'acteur, comment font-ils ? Comment Pialat, Blier, Dumont et Brisseau transgressent-ils les règles afin d'être troublants ?

III. Le corps troublé de l'acteur

Troubler et faire réfléchir grâce à l'acte de provocation est un moyen de donner toute sa force au cinéma. Le choix de mettre en avant des personnages différents, qui se situent à la marge des normes de représentation, a permis de rendre audible des destins jusque là ignorés. Dans l'étude qui est la nôtre, la question du corps ne peut pas se passer de l'étude d'un corps essentiel au film : l'acteur. Cette figure de l'acteur fait l'objet d'études de plus en plus nombreuses : les *star studies*, les *gender studies* et aussi les *cultural studies*. Néanmoins la question de la direction d'acteur reste quelque chose d'obscur pour le chercheur. Jacqueline Nacache l'a très justement définie. « Plus qu'un ensemble de consignes, la direction d'acteurs suggère un lien occulte entre cinéaste et acteur tantôt complices, tantôt adversaires – la relation est difficile parce qu'épisodique, fragile, construite dans l'espace limité qu'autorisent les exigences du tournage – . »¹ La direction d'acteurs sera abordée à travers des exemples forts ceux de Jean Renoir, Roberto Rossellini ou encore Robert Bresson. Chaque cinéaste a sa méthode et cela participe à définir le style d'un réalisateur.

« On analyse surtout la direction d'acteur au cinéma comme un élément du style d'un cinéaste, l'acteur étant alors un élément d'écriture plastique et sonore, on y voit également un lien fondateur entre cinéaste et comédien, lien fondé sur le respect, la confiance et l'intimité, (Jean Renoir) ou au contraire sur la violence et le conflit, le "vol d'émotions" confondues avec des états non joués (Maurice Pialat) »²

Cette relation entre acteur et réalisateur nous tenterons de l'étudier le plus rigoureusement possible à travers les témoignages des réalisateurs étudiés et de leurs acteurs. Nous travaillerons également sur des archives de type « making of » afin d'observer le travail en train de se faire. Le temps du tournage reste une période opaque dont les traces des événements qui ont eu lieu hors champ restent le plus souvent dans la subjectivité du témoignage. Notre réflexion portera aussi sur la relation troublante entre désir et relation paternelle qui peut exister entre le metteur en scène et ses acteurs, la psychanalyse pourra nous apporter un regard complémentaire sur ces questions. La direction d'acteurs est abordée par les chercheurs soit du point de vue du réalisateur et de ses méthodes ou à travers celui de l'acteur

¹ J. NACACHE, *L'Acteur de cinéma*, Armand Colin cinéma, Paris, 2005 (2^e éd.), p. 70.

² J. NACACHE « Direction d'acteur (cinéma) », in V. AMIEL, G.-D., FARCY, S. LUCET, G., SELLIER, (dir.) *Dictionnaire critique de l'acteur*, op. cit., p.77.

dans les « stars studies » et les « performance studies ». La figure de l'acteur n'appartient pas seulement au cinéma, l'acteur de théâtre a une longue histoire derrière lui, les écrits sur la question qu'ils soient signés de Diderot ou de Stanislavski apporteront un regard complémentaire pour analyser le corps de l'acteur.

Le film rencontre le spectateur par l'intermédiaire du corps de l'acteur. Même si sa présence est différée et ne recèle pas la force de la présence physique d'un acteur de théâtre, l'acteur de cinéma s'offre au regard du spectateur sans pudeur, ni distance. La caméra peut détailler chaque fragment de son visage, de son corps et l'exhiber sur grand écran. C'est pour cela que l'étude du travail entre réalisateur et acteur est nécessaire à notre compréhension du trouble. La question de l'émotion paraît essentielle dans le travail de l'acteur de cinéma. Les réalisateurs ont-ils suivi le raisonnement de Diderot dans *Le Paradoxe du comédien* ? Refusent-ils que l'acteur s'investisse émotionnellement dans leur rôle ?

« Si le comédien était sensible, de bonne foi, lui serait-il permis de jouer deux fois de suite un même rôle avec la même chaleur et le même succès ? Très chaud à la première représentation, il serait épuisé et froid comme un marbre à la troisième. Au lieu qu'imitateur attentif et disciple réfléchi de la nature, la première fois qu'il se présentera sur scène sous le nom d'Auguste, de Cinna, d'Orosmane, d'Agamemnon, de Mahomet, copiste rigoureux de lui-même ou de ses études, et observateur continu de nos sensations de jeu, loin de s'affaiblir, se fortifier des réflexions nouvelles qu'il aura recueillies ; il s'exaltera ou se tempèrera, et vus en serez de plus en plus satisfait. S'il est lui quand il joue, comment cessera-t-il d'être lui ? S'il veut cesser d'être lui, comment saisira-t-il le point juste auquel il faut qu'il se place ou s'arrête ? »¹

La spécificité des films de Pialat, Blier, Brisseau et Dumont vient-elle du fait que les acteurs ont gardé une grande part d'eux-mêmes dans leurs personnages ? Comment le travail entre le scénario et le personnage s'est-il construit avec l'acteur ? Au cinéma, il n'est point nécessaire de rejouer chaque soir le même texte, est-il possible en ce cas de tout donner pendant le tournage ? Quel travail fait-il à partir de son propre corps et de la perception qu'il en a ? Contrairement à l'acteur de théâtre qui peut s'user au fil des représentations, l'acteur de cinéma est enregistré une fois pour toute. (Bien que les prises puissent être nombreuses).

« Les larmes du comédien descendent de son cerveau ; celles de l'homme sensible montent de son cœur : ce sont les entrailles qui troublent sans mesure la tête de l'homme sensible ; c'est la tête du comédien qui porte quelquefois un trouble passager dans ses entrailles ; il pleure comme un prêtre incrédule qui prêche la Passion ; comme un séducteur aux genoux d'une femme qu'il n'aime pas, mais qu'il veut tromper ; comme un gueux dans la rue ou à la porte d'une église, qui vous injurie lorsqu'il désespère de vous toucher ; ou comme une courtisane qui ne sent rien, mais qui se pâme entre vos bras. »²

¹ D. DIDEROT, *Le Paradoxe du comédien*, Paris, Editions Mille et une nuits, 1999, p. 12.

² *Ibid.*, p.20.

L'acteur, selon Diderot, se place du côté de l'imitation d'émotions authentiques afin de préserver une justesse de jeu et se nourrir du trouble du public sans le ressentir. L'acteur est, selon Diderot, un menteur et un dissimulateur qui excelle dans l'art de tromper son public. Les comparaisons que le philosophe utilise dans son dialogue sont peu flatteuses envers le comédien. Mais c'est un art particulier qui permet de penser une chose et d'en jouer une autre, l'émotion est mimée par le corps et chassée par l'esprit. L'acteur de cinéma a-t-il besoin de se protéger de la sorte, lui qui est protégé par l'absence physique du public ? Jacqueline Nacache dans son étude de l'acteur de cinéma, démontre la spécificité de l'art cinématographique.

«Le cinéma, sur ce plan est précaire, repose sur une recherche hasardeuse de la justesse, et toujours limitée par l'économie : la prise peut devenir répétition ou l'inverse. On parle à des partenaires qui ne sont pas là, au vide, parfois on n'exprime rien pour que le visage reste masque propice à contenir toutes les émotions, on se résigne facilement à n'avoir aucun aperçu d'ensemble sur son travail. On arrive sur un plateau, et quelques heures plus tard on a des relations intimes avec un parfait inconnu, sous l'œil attentif de l'équipe. »¹

Le dispositif du cinéma se distingue du théâtre par cette fragmentation du travail de création ainsi que par l'intimité feinte enregistrée par une équipe technique. Le cinéma classique s'est construit dans la continuité du théâtre à l'arrivée du parlant, piochant allègrement sur les planches des plus grands théâtres afin de trouver de nouvelles têtes à filmer. Le jeu très marqué des acteurs de théâtre est aussi fait pour être entendu jusqu'au fond de la salle. Il se devait d'être clair et expressif. La proximité de la caméra transforme les facéties des comédiens en grimaces grossières. Le cinéma moderne, dès la fin de la Seconde Guerre Mondiale, a rompu avec cette tradition théâtrale du jeu outrancier. Les réalisateurs de la modernité comme Rossellini, Antonioni et Bergman ont recherché une autre façon de jouer afin de briser le masque qui protège l'acteur de sa propre sensibilité. Alain Bergala a analysé la condition d'acteur dans le cinéma de la modernité qui fait de l'acteur la matière première vivante du film. « La grande constante du cinéma moderne sur la question de l'acteur aura été de trouver les bonnes stratégies pour empêcher l'acteur d'interpréter c'est à dire de jouer un autre que ce qu'il est, de dominer son personnage, ou de "se mettre dans la peau" comme le dit l'expression courante. »² Le cinéaste contemporain est à la recherche de l'authenticité et de l'incarnation afin de s'éloigner de l'interprétation au sens plus classique du terme. Né dans le prolongement du néoréalisme, le cinéma moderne a mis en lumière d'autres méthodes de travail et un rapport au réel plus étroit, notamment par le choix d'acteurs différents, débutants,

¹ J. NACACHE, *op. cit.*, p.25.

² A. BERGALA, « La non direction d'acteur selon Godard », in *La Direction d'acteur au cinéma*, Centre d'études théâtrales, Université Catholique de Louvain, 2006, p.68.

non-professionnels, inconnus. Même si Rossellini a invoqué des raisons purement économiques pour choisir des amateurs, il semble bel et bien que ce parti pris a beaucoup apporté aux œuvres. « L'interprétation est apparue après la guerre aux yeux de nombreux cinéastes comme une obscénité qu'il fallait à tout prix éviter, en commençant de façon quasi sanitaire à travailler avec des non-acteurs, pour instaurer une nouvelle morale de la représentation cinématographique. »¹ L'acteur a plus d'autonomie sur le tournage et peut ainsi devenir initiateur. Pialat, Dumont, Blier et Brisseau se sont appropriés les nouvelles approches de la direction d'acteur.

Le corps de l'acteur n'est plus le réceptacle vide, qui feint la passion, comme Diderot le décrivait. Le cinéma a peu à peu donné une place plus grande à l'acteur durant le tournage. La position de l'acteur relève du paradoxe pour Diderot mais la libération de l'émotion dans le jeu n'est pas sans risque. En effet, le cinéma apporte son lot de situations feintes où le corps de l'acteur est mis à rude épreuve. Jacqueline Nacache nomme ce nouveau paradoxe « faire et feindre ».

« L'acteur de film va plus loin encore, toujours confronté, à un moment ou à un autre de sa prestation, à la vérité de l'action et non à sa seule reproduction mimétique. Ce qui n'est pas entièrement réalisable (faire l'acrobate, le virtuose, engloutir des quantités d'alcool et de nourriture, avoir des rapports sexuels, blesser, tuer.) Il doit l'accomplir en partie à l'aide d'accessoires, d'éléments de substitution ; ou simplement en s'arrêtant au point qui sépare l'acte simulé de l'acte réel (alors la caméra se détourne, s'arrête, filme un corps ou effet de remplacement) ou encore en accomplissant des gestes coupés de ce qui serait leur source dans la réalité (le sentiment, le désir, la compétence) ou leur conséquence (s'évanouir sans perdre connaissance, frapper sans faire mal), ou enfin, simplement en effectuant en dix fragments une action difficile que le montage se chargera d'unifier. »²

L'acteur ne peut pas réaliser toutes les actions de ses personnages sans tricher un peu. Autrement les gestes cinématographiques reproduits par l'acteur seraient passibles de la Cour D'Assises. L'acteur reste donc un simulateur mais l'investissement que l'on exige de lui est toujours plus grand. Le souci de réalisme pousse l'acteur au-delà de ses propres limites physiques et morales. L'acteur doit-il transgresser les règles de la bienséance pour être un bon comédien ? Quelle est la limite de ce que l'on peut exiger du corps de l'acteur pour servir l'intérêt du film ? Pialat et Brisseau posent tout particulièrement ces questions dans leur travail avec les acteurs et les thèmes abordés dans leurs films. Laurent Jullier interroge les limites du rapport metteur en scène-acteur. « La plupart des interrogations déontologiques des filmeurs

¹ A. BERGALA, *op cit.*, p.70.

² J. NACACHE, *op. cit.*, p 53.

des situations vécues se retrouvent en version atténuée chez les filmeurs de situations jouées. Que peut-on demander à un acteur ? Jusqu'où aller ? »¹ Le plateau de cinéma peut-il devenir une zone de non droit ? La position de l'acteur dans le processus de création nécessite de telles interrogations. Nous explorerons plus en détail ces questions dans la partie : « Posséder le corps de l'acteur ».

Dans un premier temps, nous ferons une analyse des particularités de nos cinéastes dans le choix des corps qu'ils vont filmer. Beaucoup sont issus de milieux populaires et même si, comme Gérard Depardieu, ils sont devenus incontournables dans le paysage cinématographique français, ils n'ont pas reçu de formation au sens classique du terme. La place de l'acteur non professionnel ou totalement débutant est véritablement plus importante que dans la plupart des films français de cette même période. Il nous faut tenter de comprendre comment cette spécificité influence leur mise en scène du corps de l'acteur.

Il arrive que l'acteur soit confronté à des situations extrêmes qui l'obligent à feindre des émotions et à faire des gestes qui paraîtraient déplacés dans un contexte différent. Le geste authentique et l'impression de réalité représentent l'objectif ultime de tout jeu d'acteur. Cela pose une série de questions. L'acteur peut-il transgresser sans souffrir ? Dans quelle mesure le cinéma peut-il constituer un espace hors la loi ? Est-ce seulement une illusion qui laisse croire à l'acteur qu'il évolue dans une sphère protégée ?

Enfin la relation acteur/ réalisateur dans tout ce qu'elle a de passionné et de cruel sera envisagée à travers les exemples de Blier, Dumont, Pialat et Brisseau, tous des figures masculines. En quoi cela compte dans le rapport de force avec l'acteur ou l'actrice ?

Le trouble qui s'imisce dans une œuvre résulte-t-il d'un long travail avec l'acteur sur ses émotions ? Nous avons pu constater que beaucoup d'éléments sociaux et esthétiques ont permis aux cinéastes une prise de conscience nouvelle sur leur époque. L'acteur est un élément majeur dans le travail de mise en scène de ces faiseurs de trouble. Dans le corps de l'acteur, la société en constante mutation s'incarne. Mais l'inverse est aussi vrai comme l'avait déjà remarqué Marcel Mauss dans *Les Techniques du corps*. Le cinéma contamine aussi la société.

« J'étais malade à New York. Je me demandais où j'avais déjà vu des demoiselles marchant comme mes infirmières. [...] Je trouvais enfin que c'était au cinéma. Revenu en France, je remarquai, surtout à Paris, la fréquence de cette démarche ; les jeunes filles étaient françaises et elles marchaient aussi de

¹ L. JULLIER, *Interdit aux moins de dix huit ans*, op. cit., p.101.

cette façon. En fait les modes de marche américaine, grâce au cinéma commençaient à arriver chez nous. »¹

III.1. Interroger les limites de la direction d'acteurs

La direction d'acteur est l'aspect le plus secret du travail du cinéaste. Elle reste cantonnée au hors champ du tournage et seule la performance de l'acteur est visible à l'écran. Jacqueline Nacache définit cette relation complexe comme un lien occulte. Conseils, ordres ou indications de placements, le cinéaste dirige le corps de ses acteurs dans le cadre. « Ces indications vont de la recommandation technique à la mise en scène et à l'analyse du personnage, celle-ci étant indispensable dans le cadre d'une interprétation souvent discontinue et a-chronologique. »² Il travaille à partir d'un corps qu'il a choisi pour ses attitudes et ses particularités. De ce pouvoir, il tire une tonalité et une musique particulières qui caractérisent le travail d'un cinéaste. Être acteur est-ce seulement être une présence, un corps et un visage devant une caméra ? Quelle est la part de création de l'acteur dans un film ? Un nouveau visage face à celui d'une grande star peut-il créer la surprise ?

La première étape de la direction d'acteur passe par le choix d'un visage et d'un corps pour incarner les personnages de son film. Parfois même, l'acteur est l'origine même du désir de faire le film, comme ce sera souvent le cas pour Bertrand Blier qui écrit pour des acteurs déjà choisis par avance. Mais ce qui nous intéresse ici se situe au niveau de la rencontre entre un réalisateur et un acteur. Entre Sandrine Bonnaire et Maurice Pialat mais aussi entre Vanessa Paradis et Jean-Claude Brisseau, la rencontre est devenue une révélation de jeunes talents et le début ou la confirmation d'un succès populaire pour les cinéastes. Élire un visage parmi la foule de visages possibles est un moment fondamental de la création cinématographique ; le film sera marqué par cette décision difficile et éternelle qui donne un corps au personnage. Jacqueline Nacache donne une grande force à cette étape. « Là débute la direction d'acteur et là sans doute finit-elle : le reste n'est que négociations, ajustements et

¹ M. MAUSS, « Les Techniques du corps » (1935), in *Techniques, technologie et civilisation*, Paris, Éditions PUF, 2012, p.370.

² J. NACACHE « Direction d'acteur (cinéma) », in V. AMIEL, G.-D., FARCY, S. LUCET, G., SELLIER, (dir.) *Dictionnaire critique de l'acteur*, op. cit., p.77.

compromis. »¹ La question du corps nouveau, celui de la débutante ou du non acteur est essentielle, ici. Bruno Dumont qui choisit uniquement jeunes gens qui n'ont aucune connaissance du cinéma ni des règles de ce milieu, a été beaucoup décrié par la profession à cause de cela. Il faudra attendre 2013 pour qu'il tourne avec Juliette Binoche, star du cinéma d'auteur dans *Camille Claudel 1915*. Le casting fait totalement partie de la direction d'acteurs, nous étudierons avec soin comment les réalisateurs s'affirment à travers leurs choix et leurs méthodes.

L'alchimie entre les visages et les corps constitue l'identité d'un film. Le réalisateur ambitieux tente de trouver le mélange adéquat afin que l'illusion fonctionne ou que la vérité apparaisse à l'écran. L'acteur-réalisateur John Cassavetes a toujours été attentif à ces problématiques. Acteur, il a voulu créer une relation vraie avec ses partenaires de jeu au delà des liens de générés par la fiction. « En tant qu'acteur, mon problème avait toujours été d'établir un contact suffisamment réel avec les autres personnages »² Comme cinéaste il a stimulé ce genre de relation par la libération du corps de l'acteur qui a pu se déplacer dans l'espace de façon autonome.

«Aussi avec *Shadows* nous avons tenté quelque chose d'absolument différent nous avons improvisé non seulement en terme de dialogues, mais aussi de mouvements. L'opérateur lui-même improvisa, il dut suivre les comédiens et avoir un éclairage général de sorte que l'acteur pu se déplacer où et quand bon lui semblait. »³

L'acteur a une place essentielle dans le processus de création. Bertrand Blier, Jean-Claude Brisseau, Bruno Dumont et Maurice Pialat ont chacun une façon particulière de diriger leurs acteurs. Ils se montrent exigeants et déterminés à obtenir beaucoup de leurs acteurs. Qu'est-ce qui diffère ? Les cinéastes cherchent provoquer le trouble du spectateur sans craindre d'exposer l'acteur à ces mêmes émotions sur le plateau au moment où il doit repousser ses limites. Les acteurs sans expérience ont une grande place dans la filmographie de ces quatre cinéastes, même Blier grand amateur de stars en a recruté pour son premier film *Hitler... connais pas !* Comment cette expérience fondatrice nourrit-t-elle leur filmographie ? Le travail avec des débutants et des non-initiés se construit en étroite relation avec celui des grands acteurs du cinéma français. Au delà du choix même de l'acteur nous verrons plus en détail

¹ J. NACACHE, *op. cit.*, p.70.

² J. CASSAVETES, « Derrière la caméra », *Cahiers du cinéma* n°119, mai 1961, p.3.

³ *Ibid*, p.4.

comment le travail du cinéaste prend forme pendant le tournage autour de deux tendances : l'improvisation héritée de John Cassavetes et la répétition inspirée par Robert Bresson.

III.1.1. L'acteur amateur : les corps vrais sont-ils trompeurs ?

Deux grands cinéastes ont fait du choix de non-professionnels un des fondements de leur travail : Roberto Rossellini et Robert Bresson. Précisons que les acteurs non professionnels ne vivent pas du cinéma et que le non acteur est en général l'acteur d'un seul film. Acteurs d'un jour, ils sont intrigués par cette expérience intense et éphémère. Le cinéaste y voit un double intérêt, un visage neuf et bon marché qui n'a pas l'habitude de feindre ses émotions ou si peu. Comme chacun, il se met en scène dans le cadre de la vie quotidienne au sens où l'entend Erving Goffman.¹ Jacqueline Nacache voit dans le non professionnel un fantasme de pureté. « Dans tous les cas, le non professionnel est un rêve de personnage pur, qui naît et disparaît avec le film et ne l'encombre pas des échos qu'apporte avec un visage célèbre. »² Elle explique très précisément comment Rossellini a su tirer partie de ce choix pragmatique et ambitieux.

« Roberto Rossellini ne cache pas qu'il a commencé avec des non professionnels parce qu'il n'avait pas d'argent. Il a continué, parce que c'était mieux ainsi : au cinéma, contrairement au théâtre, il fait être dit-il toujours "en dessous de la ligne" et c'est pourquoi il aime employer des non-professionnels. De ceux-ci il se sert avec précaution, sans chercher à obtenir de stupéfiants effets de réel. »³

En quoi le choix d'acteurs non professionnels peut-il enrichir un film ? Robert Bresson a fait de ses acteurs des modèles à qui il fait répéter leur texte jusqu'à ce qu'il ne comporte plus de ton, ni d'émotions. Le « corps évidé du modèle bressonien »⁴ comme le nommait Serge Daney est un corps évidé certes mais d'une grande cruauté. Son travail, d'une rigueur incomparable a donné une grande force aux visages et aux gestes. La sobriété et la violence contenue du cinéma de Bresson ont beaucoup inspiré Pialat et Dumont dans leur manière d'aborder le corps de l'acteur.

« Pas d'acteurs

(Pas de direction d'acteurs)

¹ *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. 1 « La Présentation de soi », Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens Commun », 1973.

² J. NACACHE « Non professionnel », in V., AMIEL, G.-D., FARCY, S., LUCET, G., SELLIER, (dir.) *Dictionnaire critique de l'acteur*, op. cit., p. 161.

³ J. NACACHE, op. cit., p.130

⁴ S. DANEY, *La Rampe, cahier critique 1970-1982*, Paris, Gallimard, 1983, p.163.

Pas de rôle

(Pas d'étude de rôle)

Pas de mise en scène. Mais l'emploi de modèles, pris dans la vie.

ETRE (modèles) au lieu de PARAITRE (acteurs) »¹

La méthode de Robert Bresson a donné plus de place au corps comme le souligne Vincent Amiel. « Elle a ouvert la voie à une conception de l'acteur comme corps, comme figure plastique, qui est aujourd'hui plus répandue au cinéma. »² Jouer « en dessous de la ligne » dans le cas de Rossellini devient simplement « être » sous la plume de Bresson. Chaque cinéaste filme différemment ses novices. Les acteurs non professionnels jouent des rôles plus ou moins importants selon les cinéastes. Maurice Pialat mélange acteurs reconnus pour les premiers rôles et acteurs débutants pour les seconds rôles. Jean-Claude Brisseau, lui, a commencé ses films en super 8 avec des proches, certains sont devenus acteurs. Il a fait de deux chanteuses populaires comme Vanessa Paradis (*Noce Blanche* 1989) et de Sylvie Vartan (*L'Ange noir* 1994) des actrices de cinéma. Bruno Dumont quant à lui recrute quasiment que des non professionnels à proximité du lieu du tournage.

Quel est l'apport de l'acteur dans l'écriture du film ? Qu'apporte t-il par sa démarche, ses gestes, sa manière de parler, sa diction ? Quelle place le réalisateur laisse-t-il à ses acteurs ? Pourquoi cet intérêt pour des acteurs vierges de tout enregistrement cinématographique ? C'est une prise risque importante qui peut mettre en péril le tournage. Cela peut être une expérience violente pour l'acteur qui ne sait pas se protéger de la force de l'image cinématographique. La difficulté de cette présentation des méthodes tient dans le fait qu'elles ne sont pas théorisées par les cinéastes en tout cas pas officiellement. Il a donc fallu les chercher ailleurs. Dans des ouvrages sur l'acteur, sur la mise en scène, les monographies, dans des *making-of*. La parole des cinéastes à propos de leurs méthodes est au cœur de ce travail, tout comme les témoignages des acteurs quand ils existent. Maurice Pialat est célèbre pour ses tournages chaotiques qui font partie de la légende, les non acteurs présents sur le plateau n'ont pas échappé aux colères du maître.

¹ R. BRESSON, *Notes sur le cinéaste*, Paris, Éditions Gallimard, Folio, 1975 puis 2010, p.16.

² V. AMIEL « Modèle », in V., AMIEL, G.-D., FARCY, S., LUCET, G., SELIER, (dir.) *Dictionnaire critique de l'acteur*, op. cit., p 154.

Des visages neufs parmi les stars

Maurice Pialat, fidèle à son maître spirituel Jean Renoir, a été présenté comme un cinéaste du réel. Renoir a eu un parcours étonnant qui lui a permis de travailler avec les plus grandes stars de son époque : Éric Von Stroheim, Michel Simon et Jean Gabin. Pourtant il a su aussi s'entourer d'acteurs non professionnels et d'une partie de l'équipe de Marcel Pagnol dans *Toni* (1935), un film qui a su calmer sa « crise de réalisme aiguë »¹. Il a été l'un des premiers à donner une grande liberté de déplacement à ses acteurs comme dans *La Règle du jeu* (1939) où la caméra suit les acteurs en mouvement. Le choix de Pialat sera le mélange d'acteurs débutants ou de non acteurs avec un casting traditionnel pour donner une impression de vérité et une force supplémentaire au film. Le mélange d'acteurs non-professionnels et d'acteurs reconnus provoque ainsi une alchimie nouvelle dans *Sous le Soleil de Satan*, *Passe ton bac d'abord* ou encore *Loulou*. Maurice Pialat donne des rôles à ses techniciens, le monteur Yann Dedet se retrouve à l'écran dans le rôle du docteur Gallet et un assistant à la réalisation Frédéric Aubertin incarne un jeu prêtre dans *Sous le Soleil de Satan*. Souvent dans des petits rôles, ils donnent des bribes de réel. La frontière amateur/ professionnel ne pose pas de problèmes en soi, elle apporte une double richesse au film, les non-professionnels donnent une fraîcheur car leur jeu n'est pas cadré comme ceux des stars. Nous verrons l'exemple *Sous le Soleil de Satan* et de *Passe ton Bac d'abord*.

« Recourant également simultanément à des acteurs professionnels et non professionnels. Pialat a à leur égard les mêmes exigences. Il ne s'agit ni d'utiliser les non-professionnels, dans leur propre rôle -de leur faire rejouer ce qu'ils ont déjà vécu ou ce qu'ils vivent chaque jour- ni de livrer les acteurs chevronnés aux délices et aux aléas de l'improvisation, les privant par-là de leur qualité spécifique d'acteur. »²

Jamais Pialat ne se contente d'intégrer les amateurs dans un récit fictif, l'apparition de visages nouveaux n'est pas le seul effet espéré. Les acteurs non-professionnels évoluent dans le cadre d'un scénario. Ils jouent un rôle et doivent respecter la trame fournie par Pialat. Néanmoins le corps de l'acteur amateur peut s'exprimer librement dans un lieu de vie ou un décor familier. Pialat offre beaucoup d'espaces de liberté dans sa structure contrairement à la légende il utilise l'improvisation avec prudence parcimonie.

¹ Archive de *Jean Renoir vous présente* – diffusé le 01/01/1961 sur la RADIODIFFUSION TELEVISION FRANCAISE, Ina.fr, <http://www.ina.fr/art-et-culture/cinema/video/CPF86635728/toni.fr.html> consulté le 22 janvier 2013.

² J. MAGNY, *op. cit.*, p.26.

Le premier long métrage de Pialat est peut-être le plus radical de son œuvre. En effet *l'Enfance nue* (1968) s'est construit autour de personnages réels qui sont physiquement présents dans le film. Vincent Amiel analyse avec précision la participation de monsieur et madame Thierry respectivement Pépère et Mémère, dans le processus de création.

« Monsieur et Madame Thierry (à la fois leur véritable nom et celui de leurs personnages dans le film) sont des acteurs/personnages filmés dans leur cadre de vie, dans leur fonction et dans leurs occupations quotidiennes, mais tenus par un scénario et des dialogues. Les deux parents nourriciers ont participé aux repérages, orienté le projet du film, composés leurs personnages au moins autant que Pialat et Arlette Langmann, la scénariste. Au delà de l'idée que s'en faisait le cinéaste, c'est sans doute à eux que l'on doit la structure réelle des péripéties du film. Et surtout que l'on doit la teneur si particulière des rapports entre parents et enfants. Empreints de tendresse, d'indulgence et d'incompréhension radicale, ils sont la matière même du film. »¹

Le couple Thierry joue le rôle de pilier autour du petit François enfant difficile et voleur. La famille d'accueil dévoile son fonctionnement sous le regard du cinéaste en prenant conscience de la part de fiction qu'ils doivent intégrer. Enfant de l'assistance ou enfant de cinéma, quelle différence ? Les mots viennent facilement quand Pialat reconstitue le quotidien de la famille et ils se font un peu maladroit quand il faut feindre afin de se plier à la fiction. C'est ainsi que les Thierry jouent entre la vie et l'écran afin de recréer une famille de substitution un peu hybride.
(Figure 250)

« Ainsi Pépère et Mémère fixent-ils les règles de ce que sera le réalisme si particulier de Pialat : une représentation assumée, une conscience du jeu et de l'artifice de la part des acteurs, mais aussi de temps à autre, la fulgurance d'une répartie, d'une attitude, parfois d'un monologue entier. »²

La grande implication des Thierry rend unique l'expérience de *L'Enfance nue*. Le personnage principal est un enfant de l'assistance publique, François interprété par Michel Tarrazon. Contrairement aux Thierry dont le rôle assez proche de ceux qu'ils sont dans la vie réelle, François n'a que peu de points communs avec le petit Michel. Il doit être un autre à l'écran, un enfant brutal qui souffre d'être ballotté d'un foyer à l'autre.³ Le travail de Pialat devait prendre une forme documentaire mais le projet soutenu par Claude Berri et François Truffaut a évolué vers la fiction.

Pialat retournera dans le Nord de la France dix ans plus tard avec *Passe ton bac d'abord*. Film non désiré, arrivé juste après un projet inabouti *Les Filles du Faubourg*, *Passe ton bac d'abord* se tourne à Lens. Ce film sur la jeunesse s'est construit au jour le jour avec une

¹ V. AMIEL, in *Le Dictionnaire Pialat*, Paris, Léo Scheer éditions, 2008, p.236.

² V. AMIEL, *op.cit.*, p.236.

³ Pialat a choisi comme Truffaut de mettre l'adolescence au cœur de son cinéma et il continuera deux ans plus tard avec une série pour la télévision. *La Maison des bois*.

équipe tendue et un casting mixte, de jeunes acteurs et des adolescents recrutés sur place par Dominique Besnehard. Le film à l'origine était totalement différent. Pialat voulait raconter la vie de Pierrette, la pette Josette de *L'Enfance nue* qui devenue adolescente a fugué avec un garçon nommé Vittorio. Leur refus de tourner au dernier moment oblige Pialat à mêler amateurs et acteurs professionnels. Les professionnels se dissimulent dans le groupe de jeunes lensois. Le film fonctionne selon cette dynamique collective comme nous l'avons vu précédemment. La troupe de jeunes constituée le temps d'un film est composée en grande partie de gens du même âge mais de milieux différents. Pourtant la rencontre a lieu devant la caméra de Pialat qui a su créer le malaise pendant le tournage. (Figure 251) Insatisfait, de mauvaise humeur, le réalisateur n'a jamais eu beaucoup d'estime pour ce film. La séquence de la chambre d'hôtel où chacun exprime ses rêves et ses projets permet une grande proximité physique et morale qui révèle la réelle complicité entre les acteurs. Thérèse Giraud dans *Les Cahiers du Cinéma* est impressionnée par le travail des acteurs. « Acteurs non professionnels, pris sur le tas, filmés là où ils sont et comment ils vivent, ne représentant qu'eux mêmes : c'est un des points forts du film, qui fait qu'il s'impose immédiatement et que les personnages atteignent aussitôt une dimension plus générale, fantastique, proprement cinématographique. »¹ Le film a un très petit budget, l'équipe loge dans un foyer de jeunes travailleurs sans eau chaude et doit affronter des températures glaciales. Le travail de Pialat avec Philippe Marlaud a été rapporté par les techniciens. Le tournage est difficile pour le jeune homme qui bloque face à un Pialat très énervé pour ne pas changer. Quand Pialat renonce à se concentrer sur le couple au profit du groupe, Philippe Marlaud trouve enfin sa place. Le conflit fait-il partie de la méthode Pialat ? Nous y reviendrons. Néanmoins il est plus complexe de savoir comment Pialat dirige les non-professionnels. A-t-il un comportement différent ? Le cas de *Sous le Soleil de Satan* permet d'aborder cette question.

Une archive précieuse permet de voir Pialat au travail pendant le tournage de *Sous le soleil de Satan*. Le 55^{ème} jour de tournage, diffusé dans l'émission *Cinéma, cinémas* sur Antenne 2², donne à voir quelques moments forts de la journée. La scène tournée se passe après le suicide de Mouchette (Sandrine Bonnaire) et la découverte de son corps par Donissan (Gérard Depardieu) et la mère de Mouchette (Brigitte Legendre). (Figure 252) Ce fut un tournage assez compliqué, où se succédèrent pas moins de trois chefs opérateurs. Cette fragilité du tournage se ressent bien dans cet enregistrement. Brigitte Legendre pharmacienne du village

¹ T. GIRAUD, « Notes sur Passe ton Bac d'abord », in *Cahiers du cinéma* n°304, p.17.

² Pialat : 55eme jour de tournage de "Sous le Soleil de Satan", *Cinéma cinémas – Antenne 2*, 20 janvier 1987.

et actrice pour quelques jours, doit frapper l'abbé Donissan. Pialat débute par une explication de la scène avec le souci particulier de l'aborder à travers le prisme de l'émotion. Dans ce cas l'acteur ne peut pas improviser sur le texte mais sur les gestes Pialat laisse de la marge. Ici, le texte est proche de celui du roman dont le film est l'adaptation, les mots sont souvent ceux de Bernanos, le travail se concentre sur le corps de l'acteur. Le geste de désespoir de la mère de Mouchette est en cours d'élaboration et le travail devient très vite collectif. Il fait d'abord la démonstration sur Gérard Depardieu. (*Figure 253*) La difficulté de Brigitte à simuler le coup tout en jouant l'émotion énerve. Elle ne peut pas faire les deux en même temps. Pialat qui dira plus tard que c'était en fait Depardieu qui retardait le tournage du plan car il craignait d'être blessé par sa partenaire inexpérimentée. Pendant la répétition elle blesse le réalisateur en simulant les coups, en fait elle ne parvient pas à faire semblant. Pialat d'ailleurs le lui reproche en souriant. « Ca ne se voit pas du tout à la caméra et en plus vous m'avez démonté la mâchoire ». (*Figure 254*) Il use d'une technique assez cruelle. Il lui reproche d'être ce pour quoi il l'a choisie. Est-ce une partie de la méthode ou une simple colère ? Philippe Azoury considère que Pialat mêle de deux types de jeux à l'écran.

« L'amateur chez Pialat a une façon de jouer non pas plus vraie mais plus lente, moins assurée, moins à l'aise. Et Pialat d'observer avec bonheur ce que produit chez la star (Depardieu, Dutronc, Marceau) ou le simple acteur, se bousculent des niveaux de registres. A la star de se remettre en question en trouvant un autre niveau de jeu pour dialoguer avec l'amateur. Inversement, l'amateur ne sera jamais vraiment réaliste, puisqu'il doit se hisser jusqu'à l'acteur. Le cinéma est chez Pialat ce lieu d'un terrain d'entente (ou de mésentente ?) entre le réel et la fiction »¹

Gérard Depardieu est dans une relation de confiance avec Brigitte il tente de trouver une solution avec elle mais craint de mal réagir si elle le blesse. L'équipe échange. Pialat continue de parler de Brigitte devant elle, sans jamais lui adresser la parole. (*Figure 255*) Il parle avec Gérard Depardieu qui est déjà une star et avec qui il a fait plusieurs films. Ce dernier propose des gestes et explique qu'elle ignore les techniques de combat pour le cinéma et qu'elle ne pensera qu'au coup qu'elle devra donner en oubliant de jouer. Elle ne possède pas le savoir-faire, le geste acquis au cours d'une longue formation par l'acteur. Elle ne sait pas utiliser son corps en fonction de l'angle de vue. Depardieu tente de négocier : « Tu ne peux pas demander à quelqu'un qui n'a jamais fait de cinéma de donner un coup de poing et de jouer en même temps ! » Cherche-t-il à faire naître la colère chez l'actrice ? Laisée de côté par l'équipe elle assiste impuissante à son procès, l'acte d'accusation : ne pas savoir feindre. N'est-ce pas

¹ P. AZOURY , « Amateur » , in *Le Dictionnaire Pialat*, Paris, Léo Scheer éditions, 2008, p.236.

pour cela qu'elle a été choisie ? Au bout de cette douloureuse réunion Brigitte ressent la colère qu'elle doit jouer et parvient à donner des coups à Depardieu. L'émotion prime sur la technique pour obtenir un résultat plus proche de la réalité. Nous devons soupçonner Pialat d'avoir provoqué cette colère en ignorant honteusement Brigitte afin que la fiction devienne réalité. Pialat a le talent de mettre ensemble des êtres de milieux et de culture différentes afin de les faire jouer ensemble. Au fond, même s'il ne les a pas traités sur un pied d'égalité les deux acteurs Brigitte Legendre et Gérard Depardieu ont du parler ensemble d'un problème de mise en scène et le résoudre. La rencontre entre deux mondes étanches se fait à l'écran. Le mélange se fait souvent entre les rôles principaux pour les acteurs et les rôles secondaires aux amateurs, c'est le cas dans *Sous le Soleil de Satan*. Dans ce climat de cruauté, d'abandon et d'insécurité sur le tournage, le trouble s'installe. Pialat a un rapport frontal avec l'acteur, il le pousse dans ses retranchements, l'oblige à réagir parfois violemment. La tension comme méthode de travail est acquise pour Pialat, amateurs ou acteurs confirmé le trouble est nécessaire. Jean-Claude Brisseau quand il commence à tourner en super 8 recherche une certaine authenticité dans la réécriture du réel avec ses proches, voyons comment il s'y est pris.

Filmer ses proches

Jean-Claude Brisseau est un autodidacte. Il n'a pas fréquenté les écoles de cinéma, ni les plateaux de cinéma en tant qu'assistant. Ses débuts se feront en Super 8 durant l'été 1974. Ses premiers films en super 8 et en 16 MM sont tournés avec des acteurs sans expérience recrutés dans le cercle d'amis et la famille. Par la suite, il mélangera les acteurs débutants et les acteurs confirmés. Professionnels ou non la méthode est sensiblement la même : trouver le ton juste et la posture adéquate. Qu'il travaille avec un inconnu ou avec Bruno Cremer il demande de l'authenticité dans le jeu.

Brisseau aime les défis à deux reprises il a fait tourner pour la première fois au cinéma Vanessa Paradis dans *Noce Blanche* et Sylvie Vartan dans *L'Ange Noir*. Elles avaient ainsi un double statut celui de personnage public (comme chanteuse) et en même temps de débutante au cinéma. Dans *Un Jeu Brutal* et *De Bruit et de fureur* il mettra en scène des adolescents. A ces derniers Brisseau demande de trouver leur propre langage. Il laisse François Négret choisir les mots et les gestes dans sa vie quotidienne pour incarner Jean-Roger. « Tu

fais exactement comme tu dirais dans la vie. »¹, Brisseau a également donné de nombreux rôles à sa compagne Lisa Hérédia entre 1974 et 2002. Institutrice brillante du *Jeu Brutal*, apparition mystérieuse dans *De Bruit et de fureur*, jeune femme combative dans *La Vie comme ça*, femme de confiance dans *L'Ange noir* ou infirmière en proie à la passion dans *Céline*, elle incarne une bonne part des femmes fortes de l'œuvre du cinéaste. Après une période d'observation, Brisseau demande à son acteur de prendre des postures particulières, tel un peintre qui demande à son modèle de poser pour une toile. Mais avant de traiter du corps de l'acteur parlons de son jeu. Le personnage est le support de ses émotions. Brisseau recherche le trouble, l'émerveillement à l'écran, parfois le désespoir. Le choc recherché est émotionnel et non visuel.² Comme nous l'avons démontré et analysé précédemment, la pudeur est un fondement du cinéma de Brisseau tout comme la transgression. Cela peut paraître paradoxal.

Lorsqu'il rencontre le succès public avec *Noce Blanche* en 1989, Brisseau a déjà une longue expérience du cinéma derrière lui. Dès ses premiers films il a élaboré une méthode d'écriture spécifique. Basée sur l'enregistrement de conversations entre les acteurs, sa technique permet d'écrire en toute liberté en respectant le naturel de chacun dans l'élaboration des dialogues. L'écriture des dialogues à partir de conversations enregistrées sur un thème donné permet de travailler sur des sujets quotidiens. En 1974 avec des amis, Lisa et trois ou quatre autres jeunes, à Paris et à Clermont-L'Hérault, Brisseau a fait un film Super 8 d'une heure et demi intitulé *La Croisée des chemins* qui raconte le parcours d'une jeune fille en révolte contre son milieu familial. (Figure 256)

« Le problème avec les comédiens est tombé après à partir du moment où il y a eu le son parce que là il a fallu jouer avec les gens et c'est là que j'ai tourné le petit film en super 8 qui s'appelait *La Croisée des chemins* et il a fallu que j'apprenne à jouer aux comédiens. Ce que je faisais, ce n'était pas compliqué. Avec les mecs ça a été un désastre d'ailleurs ils ont été remplacés ils sont partis mais avec les filles il n'y a eu aucun problème pour jouer la comédie. [...] J'enregistrai les gens et le soir je transposai le dialogue en le rétrécissant et en le transformant pendant que les filles allaient faire les courses. Ils jouaient l'après-midi, et si jamais ça ne marchait pas comme les moyens n'étaient pas très importants ce n'était pas grave, j'arrêtais et on recommençait le lendemain ou deux heures après. Rohmer m'a dit d'ailleurs qu'il a utilisé cette technique surtout pour ses comptes moraux à partir du moment où on s'est rencontré 1975, 1976. »³

¹ « Brisseau cinéaste » documentaire de Luc PONETTE sur le tournage de *De Bruit et de fureur* (40 min. 1988)

² A. MASSON, P. ROUYER, « A propos de *De Bruit et de fureur* », *Positif*, juin 1988, n°328, p. 7.

³ J.-C. BRISSEAU, entretien réalisé par L. DESON septembre 2011.

La réécriture du réel se fait selon un rituel bien huilé : le soir, enregistrement des dialogues à partir d'une trame donnée par Brisseau, le matin réécriture, l'après-midi tournage. « C'était une méthode qui intéressait beaucoup Rohmer, car il était toujours à la recherche du naturel. »¹ *La Vie Comme ça* a été fabriqué sur deux étés selon cette même technique et en 16 MM. Au moment de l'enregistrement les acteurs peuvent faire des propositions personnelles et apporter de l'authenticité aux dialogues qu'écrira Brisseau par la suite. Ici, l'ambiance amicale permet de jouer en toute confiance et sans pression. Lisa Hérédia et Lucien Plazanet sont rejoints par Marie Rivière et quelques collègues professeurs. *La Vie comme ça* transformera les amateurs en professionnels. Les années suivantes Marie Rivière fait carrière chez Rohmer comme Lisa Hérédia qui, elle, continue de jouer dans les films de Brisseau devient monteuse. (Figure 257) Il annonce *De Bruit et de fureur* qui sera fait neuf ans plus tard sur le même sujet la banlieue. Les acteurs jouent dans des décors familiers à partir d'une trame mouvante. Le ton est original pour traiter d'un sujet lourd la violence dans les banlieues, le tournage est intégré à la vie quotidienne du groupe.

Les acteurs sont comme en famille, proches les uns des autres. Les liens préexistent au film, une méthode qui va perdurer chez Brisseau. La formation de l'acteur se fait aussi en amont du film, à partir d'un travail sur le passé émotionnel des acteurs. Les temps de dialogues entre l'acteur et le réalisateur permettent de faire du personnage un support pour exprimer ses émotions. « Le fond c'est d'arriver à obtenir, tout au moins pour ce type de film et avec des comédiens amateurs, d'arriver à donner l'impression de réalité. Autrement dit d'arriver à ce qu'ils soient comme dans la vie, ce qui n'est pas si facile que ça. »² Les déclarations de Brisseau le rapprochent du travail du mystérieux Éric Rohmer qui faisait de même avec ses actrices. Ce dernier a utilisé une méthode assez proche dans *La Femme de l'Aviateur* (1980) et *Le Rayon Vert*. (1986)³ Gilles Mouëllic présente la méthode d'Éric Rohmer avec ses futures actrices. (Figure 258) Un travail qui commençait autour d'une tasse de thé et durait plusieurs mois.

« Le tournage est précédé de nombreuses rencontres en tête à tête qui peuvent s'étaler sur plusieurs mois, voire sur une année entière, où le metteur en scène fait connaissance avec son actrice, engage une relation amicale, sans jamais dévoiler le rôle dans lequel elle exercera (peut-être) ses talents. A partir de ces échanges, il construit le personnage en fonction de ce qu'il découvre de la personnalité de

¹ J.-C. BRISSEAU, entretien réalisé par L. DESON septembre 2011.

² *Ibid.*

³ Marie Rivière joue dans les deux films, Philippe Marlaud vu dans *Passe ton bac d'abord* est le personnage principal de *La Femme de l'aviateur*. Les deux comédiens ont cultivé l'art de l'improvisation avec plusieurs réalisateurs.

la jeune fille : sa diction, son langage, ses goûts, ses habitudes, c'est à dire sa singularité de son rapport au monde. »¹

Tout comme Rohmer, Brisseau réalise un long travail de familiarisation avec ses acteurs qui s'étale sur plusieurs mois et fonctionne sur la confiance mutuelle. Même avec les acteurs reconnus il agira de la même façon, en prenant un temps assez conséquent pour créer des liens, trouver le ton du personnage et l'enrichir de la personnalité de son interprète.

« Je peux tirer -s'il le veut !- pas mal de choses du comédien, avec sa complicité, si on s'aime bien, si le rapport fonctionne entre nous. Si le rapport ne fonctionne pas il n'y a aucune chance. Pour moi c'est une sorte de contre-transfert, je peux aller fouiller chez un acteur ou une actrice que dans les trucs qui me sont proches. »²

L'élaboration des personnages se fait au contact de l'acteur qui imprègne le rôle de sa façon d'être. *Le Rayon Vert* est le projet le plus radical de Rohmer car comme *La Croisée des chemins*, il est totalement improvisé. Tourné en 16 MM comme *La Vie Comme ça* (que Rohmer aurait dû produire), *Le Rayon vert* suit une jeune femme pendant ces vacances au bord de la mer. Rohmer s'entoure de comédiennes dont il est proche : Marie Rivière et Rosette. Il provoque des rencontres et laisse les actrices s'exprimer selon leurs propres mots. Après un long travail de répétitions durant lesquelles Rohmer préparait les improvisations du lendemain avec Marie Rivière, il laisse la maîtrise aux actrices pendant la prise. « Même préparée, cette parole non fixée par l'écriture, non apprise, chargée d'hésitations, de précipitations, de silence soudains, diffère des discours ciselés habituels : Rohmer ne peut en maîtriser le rythme. »³ Rohmer comme Brisseau contrôle l'improvisation en amont.

La notion d'improvisation est étrangement associée à l'acteur non-professionnel alors qu'elle ne va pas de soi. Il est juste que le choix d'un novice sert souvent à satisfaire un désir de vérité, la recherche d'une authenticité perdue par les acteurs chevronnés. Jacqueline Nacache considère l'emploi du non professionnel comme une sorte de mythe pour le cinéaste. « La quête de l'acteur vrai n'a qu'une solution : chercher le salut du côté du non-acteur. Avec cette notion se profile l'un des grands fantasmes du cinéma. Faire jouer non des comédiens, mais le monde : peupler le film non de corps d'emprunts mais de corps vrais, gisement de vie sous contrôle de

¹ G. MOUPELLIC, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Editions Yellow Now, 2011, p.154.

² J-C. BRISSEAU, *op. cit.*, p.76.

³ G. MOUPELLIC, *op. cit.*, p.157.

l'art. »¹ Elle s'inquiète de la naïveté du nouveau venu face à l'équipe de tournage. Brigitte Legendre ne semble pas vraiment comprendre ce qui lui arrive sur le tournage de *Sous le Soleil de Satan*.

« Le non-acteur ne sera donc pas moins manipulé qu'un autre, voire plus : il n'a pas le droit de jouer, à peine celui d'être. C'est un "pauvre acteur", un "petit acteur" égaré sur le plateau, se trompant toujours les méthodes [...] Le non-professionnel n'a conscience ni du prix de sa fraîcheur et de sa naïveté, ni de l'effet produit lorsque dans un film il côtoie une vedette »²

Le corps vrai quand il coopère sans être manipulé peut permettre d'apporter de la grâce au travail du cinéaste. Le système D de Brisseau lui a permis de développer une direction d'acteur qui encadre l'improvisation en permettant une restitution du réel. Son travail avec des proches l'a encouragé à créer une relation de confiance avec l'acteur afin qu'il se livre davantage. Le cinéaste est celui qui met en contact des êtres différents afin de provoquer des émotions et des situations nouvelles. Pialat manie avec soin mais non sans cruauté cet art du mélange entre non-acteurs et stars. Brisseau, lui, cherche une ambiance plus apaisée mais il n'y parvient pas toujours nous reviendrons sur le cas *Noce Blanche*. La méthode de Dumont elle, se veut radicale, il ne veut que des novices sur son plateau et revendique sa filiation avec Bresson.

Le monopole du non acteur

Bruno Dumont est sûrement le réalisateur le plus radical de sa génération. Depuis *La Vie de Jésus* son premier film en 1997, Dumont utilise uniquement des non acteurs. Son prochain film consacré à Camille Claudel³ sorti en 2013 est une première, Dumont y met en scène une star : Juliette Binoche. Pourquoi Dumont s'est-il fixé un tel principe ? Pourquoi ne pas choisir des professionnels ? Le réalisateur a pris goût pour les non-acteurs pendant la première partie de sa vie professionnelle quand il réalisait des films de commande dans les années 1980. Le film d'entreprise lui a donné le goût de filmer des gestes authentiques dans le monde du travail. Face à des acteurs de métier, il se trouvait un peu démuni et peinait à répondre à leurs nombreuses questions sur la mise en scène. Dumont raconte souvent cette anecdote fondatrice toujours dans un magasin Leroy Merlin qui lui a fait prendre conscience de l'importance du non-professionnel pour trouver un peu de justesse dans le jeu.

¹ J. NACACHE, *op. cit.*, p.129.

² *Ibid.*, p.131.

³ *Camille Claudel 1915*.

« Je faisais un film pour Leroy Merlin, une petite scène de vente dans un rayon et j'avis un acteur qui faisait le vendeur. C'est à dire qu'il appuyait sur tout, c'était son idée du vendeur. Et je lui expliquais que non, qu'il fallait essayer d'être naturel et je n'arrivais pas régler ça. Ce vouloir du naturel que j'avais en moi, je n'arrivais pas à l'atteindre et tout me paraissait outré. Tout était pensé, tout était réfléchi, son placement, son texte aussi. Dans le même temps je voyais un vendeur dans un coin, un vrai et il était bien meilleur. Finalement j'ai pris le vrai vendeur et voilà. C'est comme ça que je suis arrivé aux non-professionnels»¹

A la fois professeur de philosophie et cinéaste, Dumont a une idée très précise de ce qu'il recherche. Celui qu'il choisit doit être le personnage qu'il a écrit ou du moins s'en rapprocher un maximum, pas question de façonner une nouvelle identité pour coller au scénario. Quelqu'un qui a une formation complète, qui sait feindre ses émotions et peut se fondre dans n'importe quel personnage, ne lui est d'aucune utilité. Le travail se fait d'une autre manière.

« Pour moi il y a quelque chose de très profond dans l'acteur qui n'est pas professionnel, mais je ne veux pas non plus apparaître comme quelqu'un qui refuse de travailler avec des acteurs professionnels. Acteur ou pas je m'en fiche. Je veux travailler avec des individus. Ce qui m'intéresse c'est la personne. Sa profession ne m'intéresse pas. Les acteurs avec qui je travaille je passe deux ans avec eux. Je passe deux ans à les écouter. Et je ne peux travailler avec eux uniquement si je les ai écoutés. »²

Dumont un peu à la façon de Rohmer avec les jeunes femmes qu'il a filmées, s'imprègne de la vie, de la façon d'être et de la personnalité de celui qu'il veut pour le rôle. Même s'il n'a pas voulu le mélange entre non acteurs et stars il apprécie l'effet qu'il produit dans le cinéma de Pialat dont il se sent proche. La radicalité et la brutalité de *L'Enfance nue* se retrouve dans les relations familiales de *La Vie de Jésus*. « J'ai trouvé la même chose chez Pialat où il y a souvent des acteurs de premier plan et des seconds rôles avec des figurants ou des gens qui ne sont pas de la profession. Souvent chez Pialat il y a comme deux films en même temps et ça donne quelque chose de tout à fait bien. »³ La principale difficulté d'une telle pratique est de la faire accepter par la profession. Le métier d'acteur ne serait-il qu'une imposture ? Pourtant trois ans plus tôt le prix d'interprétation remis à l'acteur trisomique Pascal Duquenne, pour son rôle dans *Le Huitième Jour* au Festival de Cannes n'avait pas posé de problèmes. Ou plus dérangeant encore, est-il à la portée de n'importe quel inconnu recruté dans la rue ? Contester la présence du non-acteur est une façon de nier le long travail du cinéaste qui encadre et forme ses acteurs. La question s'est posée pendant le Festival de Cannes en 1999 nous l'avons vu. (*Figure 261*)

¹ F. SOJCHER, coordonné par, Entretien avec Bruno Dumont, *La Direction d'acteur, carnation, incarnation*, Editions du Rocher, 2008, p.174

² F. SOJCHER, *op. cit.*, p.177.

³ *Ibid.*, p.177.

« Au festival de Cannes 1999, lorsque le prix d'interprétation est donné à Emilie Dequenne et Séverine Caneele, actrices "non professionnelles" de *L'Humanité* et de *Rosetta* cela provoque un tollé. La notion de travail (ordinairement tenue sous silence dans la mesure où elle met en péril la relation acteur-personnage : la « préparation » est plus prestigieuse) refait surface ; il faut que des acteurs professionnels gagnent leur vie, et voilà qu'on récompense des femmes et des hommes, qui, devant la caméra, ne font rien d'autre qu'exister, dont le cinéaste ne se gêne pas pour utiliser la brutale vérité, bien au-delà sans doute de ce qu'il pourrait imposer à un acteur. »¹

Le cinéaste respecte-t-il moins l'amateur ? Se sert-il de lui ? La question en effet mérite d'être posée. Mais elle s'applique d'ailleurs à tous les acteurs qui ont affaire à un réalisateur, quelle est la limite ?² Dumont parle de construire une relation forte avec l'acteur qui se consolide dans la durée, il ne s'agit donc pas d'une relation basée sur la domination et le contrôle. Néanmoins, le réalisateur reste le maître de son film et cherche à le mener à bien, il doit emmener l'acteur là où il le souhaite. Le débutant qui ignore tout du cinéma est-il à égalité avec le cinéaste ? Il est forcément défavorisé. La force du corps vrai, du corps pur est-elle le résultat d'un vol commis par le réalisateur ? Jacqueline Nacache s'interroge.

«L'irruption d'un "corps vrai" dans un film de fiction ne peut pas laisser indifférent et peut aller jusqu'à poser des questions d'ordre éthique [...] Le trouble ne vient pas de ce que ces acteurs vrais ne jouent pas, au contraire leur jeu existe, souvent digne d'admiration. Ce qui inquiète et gêne, c'est que le jeu soit pris en partie de la nature même de l'individu, sur ce qui en lui relève d'autre chose que de la simulation consciente. »³

Pour *La Vie de Jésus*, son premier long métrage, Bruno Dumont a choisi un jeune homme nommé David Douche pour être Freddy. Ce choix le cinéaste a du mal à le justifier car tout était contre lui, le garçon jouait mal et le producteur était réticent. Il tient à prendre des acteurs qui originaires du Nord de la France là où le film se tourne. « Quand j'ai choisi David Douche pour qu'il joue Freddy dans *La Vie de Jésus*, tous les essais étaient catastrophiques. C'est à dire qu'il ne faisait rien, il ne bougeait pas, il jouait très mal, parce qu'il jouait. Il essayait de faire ce que je lui demandais. »⁴ Le jeune homme a une vie plus précaire que son personnage Freddy. Enfant de la DASS, il vitote aux alentours de Bailleul et travaille comme couvreur à l'occasion et vivait dans un foyer Emmaüs. Tourner dans un film est un moyen comme un autre de gagner de l'argent. Dumont l'a choisi pour sa « gueule » un peu balafrée. (*Figure 259*) Freddy a au moins une maison et une mère pour prendre soin de lui. Néanmoins la

¹ J. NACACHE, *op. cit.*, p 133.

² Voir 0 *Le Corps exhibé*.

³ J. NACACHE, *op. cit.*, p.132.

⁴ F. SOJCHER, B. DUMONT, *op. cit.*, p.185..

proximité entre David et Freddy est troublante. Il fera un choix tout aussi audacieux pour le rôle de Pharaon en la personne d'Emmanuel Schotté. (*Figure 260*)

Difficile de ne pas penser à Robert Bresson et à ses « modèles » quand on voit le mode de fonctionnement de Dumont pour recruter ses acteurs. En effet, tous deux privilégient des personnes n'ayant aucune connaissance de l'art dramatique et le moins de contact possible avec le cinéma. Or, la comparaison s'arrête là car quand il s'agit de jouer les visions divergent totalement. Robert Bresson passait beaucoup de temps à faire répéter ses acteurs afin qu'ils parviennent à trouver le ton le plus neutre possible et une voix monocorde. Le rapport au texte est très étroit. Les modèles répètent les mêmes phrases et les mêmes gestes jusqu'à qu'ils deviennent la caisse de résonance du cinéaste. Dépouillés de leurs tics et de leurs automatismes les modèles peuvent enfin être la Jeanne d'Arc ou la Mouchette de Bresson. Bruno Dumont quant à lui laisse une marge de liberté aux acteurs pour dire le texte et le modifier. Comme le réalisateur le souligne ils ne sont jamais mis en rapport avec le texte et ne le récitent pas. Ils travaillent plus sur l'idée de leur personnage que sur son texte. Dumont évite de leur mettre le scénario entre les mains et leur explique le film par bribes. Il garde le contrôle sur la narration mais laisse le soin à l'acteur de trouver ses mots pour ne pas le bloquer.

Avant même de donner un avis sur les œuvres en elles-mêmes un certain nombre de professionnels redoute les films réalisés avec des non-professionnels. Est-ce une façon déloyale de faire du cinéma ? Dumont travaille avec des individus et non avec des acteurs. Il les choisit selon leur personnalité et leur proximité physique avec l'idée qu'il se fait de ses personnages. Le temps d'un film ou deux, des inconnus se retrouvent sous la lumière puis retournent à leur vie de tous les jours. Voilà une expérience fascinante et cruelle qui a pu donner l'illusion du succès à des débutants qui ne feront pas carrière. Il peut toujours y avoir des exceptions mais cela peut faire une étrange impression que de s'être livré à un cinéaste et d'être abandonné ensuite. Le cas de David Douche révèle ce danger. Jeune garçon un peu paumé à la fin des années 1990 il est désormais SDF à Lille et vit littéralement sous un pont. Le passage éclair auprès des lumières du cinéma a pu lui donner l'illusion d'avoir quitté les bas-fonds, il n'en est rien.

Nous pouvons constater que l'usage d'acteurs non professionnels est un élément fondamental de ce cinéma du trouble. Même Bertrand Blier a mis en scène avec des jeunes inconnus de 15 à 22 ans dans un studio d'Epinais pour réaliser *Hitler...connais pas !* Cette

expérience fut son premier travail de réalisateur et marquera ses autres films. Le visage d'un inconnu exposé face caméra produit un effet très puissant sur le spectateur, il s'en souviendra. Le choix de l'acteur amateur permet de rendre l'expérience du tournage plus intense car unique et nouvelle. Même si les méthodes divergent chez les cinéastes, le temps du tournage est un moment de tension et d'insécurité pour le novice. Les cris de Pialat peuvent effrayer, tout comme les indications trop approximatives de Dumont. Le corps de l'acteur amateur est troublant par sa fragilité, il naît sous les yeux du metteur en scène qui enregistre la transformation. Néanmoins le réalisateur prend le risque d'épuiser plus vite l'acteur amateur qui se donne corps et âme sans la protection de la composition. Brisseau, Dumont et Pialat sont à la recherche d'une plus grande justesse dans les rapports de force qu'ils tentent de représenter à l'écran. Ce travail, Pialat le fait dans la confrontation entre des acteurs reconnus et des inconnus.

Parfois la rencontre avec une débutante provoque des étincelles et l'expérience d'un seul film se transforme en une belle et longue carrière. Cela se produira à deux reprises Sandrine Bonnaire et Maurice Pialat en 1983 puis Vanessa Paradis et Jean-Claude Brisseau en 1989. Dans le cadre de ce corpus le cas Gérard Depardieu est lui aussi captivant. Blier comme Pialat ont étroitement collaboré avec lui tout au long des années 1980 (mais aussi les années suivantes) et ont participé à sa formation et à son succès. De quelle façon ont-ils travaillé ?

III.1.2. Débutantes et icônes, l'art du mélange.

Chez Maurice Pialat, les stars et les acteurs débutants se partagent l'écran. Par cette rencontre, ils donnent au cinéaste le moyen de s'exprimer à travers des corps différents. Pour Edgar Morin, star ou débutant, l'essentiel pour le réalisateur est d'avoir un corps dont il peut capter la présence. « Le non acteur et la star sont l'aboutissement du même besoin, non d'un acteur mais d'un type, d'un modèle vivant, d'une présence. »¹ Comment un acteur parmi des milliers devient-il une star ? Il n'y a pas d'école pour cela. Edgar Morin décrit le métier d'acteur comme un travail qui ne nécessite aucune formation. « Être acteur n'exige ni apprentissage, ni habileté. C'est pourquoi il n'y a pas, dans de nombreux pays, de formation professionnelle des acteurs de cinéma. C'est pourquoi des acteurs de cinéma, et non les moins efficaces, à commencer par les stars viennent tout simplement de la rue. »² Même si Hollywood a développé un système très complexe pour créer des stars et les promouvoir, il s'agit souvent d'une rencontre entre un visage et un public. Avant que l'acteur se retrouve face au spectateur par l'intermédiaire d'un écran de cinéma il lui faut croiser celui d'un cinéaste. C'est le cas pour Gérard Depardieu qui fut révélé par Bertrand Blier dans *Les Valseuses* (1973). Est-ce Blier qui a fait de Depardieu une star ou est-ce Depardieu qui a fait de Blier un cinéaste populaire ? Tous deux avaient déjà fait du cinéma avant ce film sans pour autant être révélés au grand public. Seule leur rencontre a permis de faire presque six millions d'entrées en 1973.³ Depardieu a la particularité d'avoir une histoire commune avec Maurice Pialat et Bertrand Blier. Nous verrons comment il a travaillé avec ces cinéastes alors qu'il menait en parallèle une carrière d'acteur populaire auprès de Francis Veber et Claude Zidi, entre autres, et qu'il inspirait à Alain Resnais, François Truffaut et Marguerite Duras des personnages restés dans les mémoires.

Le cas de l'acteur reconnu qui travaille pour un cinéaste débutant s'est présenté à Jean-Claude Brisseau lors de sa rencontre avec Bruno Cremer. En 1983, l'acteur a déjà trente ans de carrière derrière lui et des grands films à son actif comme *La 317^e Section* (P.Schoendoerffer, 1965) et *La Bande à Bonnot* (P. Fourastié, 1969). C'est aussi un grand acteur de théâtre qui a fait le Conservatoire. Il apporte son statut d'acteur reconnu à un réalisateur confidentiel qui commence à se faire connaître. Il tourne dans les trois premiers

¹ E. MORIN, *Les Stars*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p.120.

² *Ibid.*, p.120.

³ Entrées France toutes exploitations 5 726 031 source www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=8388 consultée le 12 août 2012.

films de Brisseau : un père autoritaire et tueur d'enfants dans *Un Jeu brutal* (1983), un chef de famille version cow-boy dans *De Bruit et de fureur* (1987) et un professeur de philosophie en proie à la passion dans *Noce Blanche* (1989). Même s'il a une belle expérience du cinéma Brisseau l'encadre beaucoup et passe du temps à le faire répéter. Une belle amitié naît entre les deux hommes. Le baroudeur habitué aux rôles d'action se retrouve à jouer des personnages violents comme dans les deux premiers films mais aussi dans un mélodrame un peu troublant pour ce grand gaillard sensible et un peu maladroit. Dans *Noce blanche*, il doit incarner un professeur qui tombe, un peu malgré lui, amoureux de son élève (Vanessa Paradis). Ce film reste dans la mémoire collective après son succès public en 1989 et modifie un peu son image d'acteur massif pour lui apporter un part de sensibilité. « Il trouvait donc que le personnage masculin de *Noce Blanche* allait contre son image. Et moi, ça m'intéressait justement d'avoir quelqu'un de costaud, de pas à l'aise, avec une gamine très frêle. Avec l'idée que psychologiquement, la très frêle est plus forte que le costaud. »¹ (*Figure 267*) Même si ce film a mis fin à leur collaboration suite à des brouilles avant la sortie du film, *Noce Blanche* reste le plus grand succès du réalisateur à ce jour. Qu'est-ce qui explique ce succès ? Un contre-emploi pour Cremer mais surtout une jeune actrice qui débute au cinéma : Vanessa Paradis. Déjà connue du grand public comme chanteuse, elle irradie dans ce film et se montre sous un nouveau jour. Le cinéaste a considérablement retravaillé l'image de ses deux acteurs nous allons étudier comment il a procédé avec Vanessa Paradis.

Quelques années plus tôt un autre visage inoubliable apparaît dans *A nos Amours* de Maurice Pialat celui de Sandrine Bonnaire. Âgée de seulement quinze ans au moment du tournage, elle devient une véritable vedette du cinéma d'auteur les années suivantes et l'égérie de Pialat. Sa liberté de jeu et sa fougue font d'elle une actrice unique qui continue d'inspirer les réalisateurs. Comment Sandrine Bonnaire a-t-elle été formée par Pialat, elle qui ne savait rien du cinéma ? Qu'a-t-elle apporté au cinéaste ?

Les muses adolescentes

En 1984 et en 1990, l'Académie des Césars a remis le César du Meilleur espoir féminin à deux jeunes filles de moins de 18 ans et dont c'était le premier film. Sandrine Bonnaire et Vanessa Paradis. Si d'autres grandes actrices ont reçu ce César assez jeune comme Charlotte Gainsbourg en 1986 (elle avait 15 ans dans *L'Effrontée* qui était déjà son troisième

¹ J.-C. BRISSEAU, *L'Ange exterminateur*, op. cit., p.72

film), le fait que ce soit leur premier rôle au cinéma est une étape importante. D'autant que les jeunes femmes vont poursuivre une brillante carrière par la suite. La même année Vanessa Paradis reçoit le Prix Romy Schneider. *A nos Amours* et *Noce Blanche* sont des films qui ont marqué les critiques, le public et la profession. En 1985, Sandrine Bonnaire confirme son talent avec un deuxième César celui de la meilleure actrice pour *Sans toit, ni loi* d'Agnès Varda. Comment la rencontre avec Pialat et Brisseau a-t-elle permis de mettre en avant ces actrices ? Est-ce la nature des rôles qu'elles ont interprétés qui ont séduis le public ? De quelle façon les cinéastes ont façonné leur corps et leur image à l'écran ?

Lorsque Sandrine Bonnaire rencontre Maurice Pialat c'est une adolescente. Elle a eu peu de contacts avec le monde du cinéma, juste deux figurations dans *La Boum* (1980) et *Les Sous-doués en vacances* (1982) qui sont bien loin des films rudes de Maurice Pialat. En juin 1982 une sœur de Sandrine Bonnaire répond à une annonce dans le journal pour un casting à Paris. Finalement ce sera Corinne qui ira, accompagnée de sa sœur Sandrine. Cyril Collard alors assistant de Pialat leur demande d'improviser une scène. Pialat aime la façon dont les deux jeunes filles se disputent et garde Sandrine. Il cherche deux actrices pour *Les Meurtrières*, un film qui ne verra jamais le jour. Il a un autre projet à l'esprit *Les Filles du Faubourg*, qui se concentre sur le personnage de Suzanne future héroïne d'*A nos Amours*. Sandrine Bonnaire joue de façon naturelle, elle crève l'écran et n'est pas intimidée par la caméra. Arlette Langmann scénariste et compagne de Pialat trouve Sandrine Bonnaire extraordinaire lors de ses essais. Les essais révèlent déjà la forte personnalité de la jeune fille qui a l'habitude des disputes familiales puisqu'elle a grandi dans une famille de onze enfants. Ses études se passent assez mal, elle songe à passer un BEP de coiffure. Au beau milieu de l'adolescence, elle trouve en Pialat une nouvelle famille.

Au moment de la sortie d' *A nos Amours* en 1983, Pialat, assis à la droite de Sandrine Bonnaire sur un plateau de télévision, fait son éloge. « C'est quelqu'un qui vous saute au visage. C'est comme un coup de foudre, on sent quelqu'un tout de suite »¹ Le générique d'*A nos Amours* mise tout sur sa nouvelle recrue. Appuyée à la proue d'un bateau, face à la mer, Suzanne en plan large tourne le dos au spectateur dans une petite robe blanche qui bouge au gré du vent. (Figure 262) En off, Klaus Nomi interprète sa célèbre *Cold Song*. Cet extrait du semi-opéra baroque *King Arthur* de Henry Purcell célèbre le corps de l'adolescente qui contemple son avenir, elle est pure et innocente comme son interprète Sandrine Bonnaire. Un plan

¹ D. THOMPSON, « Il était une fois.. A nos amours », Documentaire diffusé le 4 juillet 2012 à 22h25 sur ARTE.

rapproché souligne ses épaules frêles et laisse entrevoir les détails du son chignon un peu lâche avec une fleur dans les cheveux. Quelques mèches dansent le long de son cou. Puis retour au plan large, à la fin du générique elle se retourne doucement sans cesser de tenir la rambarde comme si elle se trouvait au bord d'un précipice et regarde le spectateur en face, un grand sourire sur le visage. (*Figure 263*) Le frère, joué par Dominique Besnehard en contreplongée dit à ses copains en souriant «Regarde là l'autre. Elle est belle ma sœur», comme une proposition faite au spectateur d'admirer le nouveau visage choisi par Pialat.

Très vite Pialat et Bonnaire ne se quittent plus, ils nouent une relation forte avant et pendant le tournage. Il devient une sorte de père pour elle. « J'ai tout de suite aimé cet homme. Il avait quelque chose à la fois populaire et quelque chose se démarquait, d'intègre et de solide »¹ Leur relation fait écho au film qui suit *Suzanne*, une jeune fille rebelle qui expérimente l'amour et la liberté que lui offre la vie. La relation entre le père et la fille est très forte. Le cinéaste joue lui-même le rôle du père et entretient le trouble entre vérité et fiction.

« Avec Pialat, j'avais 15 ans et c'était un peu un "papa" pour moi alors je faisais le film avec beaucoup de facilité, ce n'était pas vraiment un travail. Lui était très bourru, avec des sautes d'humeurs très fortes. Il y a des gens qui le considèrent comme très méchant, mais c'était un homme qui était très humain et très protecteur. »²

Sandrine Bonnaire a des relations avec Pialat qui sont assez proches de celles que le personnage de Suzanne a avec son père joué par Pialat lui-même. Le réalisateur cherchait à prolonger en dehors des prises les relations entre les comédiens. Les conversations qu'il a pu avoir avec Sandrine Bonnaire entre les prises sont développées dans *A nos Amours*. La plus célèbre séquence de ce film reste la scène dite de la fossette durant laquelle Pialat reprend une discussion qu'il a eu quelques jours auparavant avec l'actrice. Sans la prévenir, au milieu d'un dialogue du scénario à propos des garçons que fréquente Suzanne, il lui reparle de cette fossette qui a disparu de son visage. Durant cette séquence la complicité « père-fille » de cinéma est réelle, la caméra se contente de capter la force du lien qui les unie. Il se contente de dire « Il n'y en a plus qu'une » et observe la réaction de Sandrine qui se met à rire un peu gênée mais elle ne perd pas ses moyens et répond à Pialat comme elle aurait fait dans la vie. (*Figure 265*) La séquence est en champ/contrechamp mais Pialat a veillé à ce que l'amorce de son visage à la

¹ D. THOMPSON, « Il était une fois.. A nos amours », Documentaire diffusé le 4 juillet 2012 à 22h25 sur ARTE.

² S. BONNAIRE entretien avec R. FONTANEL et A. TYLSKI, Propos recueillis le 19 juillet 2003 lors des 44èmes "Ciné-rencontres" de Prades (France), Publié en Août 2003, <http://www.cadrage.net/entretiens/bonnaire/sandrine.html>, consulté le 12 août 2012.

gauche du cadre permette de deviner l'expression de son visage sans que l'on quitte des yeux celui de Sandrine Bonnaire. Il peut ainsi observer le regard intense de l'adolescente lorsque le père par cette remarque fait une déclaration d'amour à sa fille. Ce moment de grâce est resté dans les mémoires et a été cité comme typique de sa direction d'acteur.

« On n'avait pas tellement besoin de parler au fond. Je crois que c'est pour cela qu'il m'aimait bien, c'est ce que j'étais complètement pure dans le métier. Je n'avais aucun artifice. A l'époque en tout cas ! (rires). Je n'étais pas contaminée par le métier, j'étais totalement innocente et je crois que c'est ce qu'il recherchait. Même avec des acteurs comme Depardieu qui avait un parcours beaucoup plus conséquent que le mien. Il cherche à épurer tout ce comporte l'acteur, toutes ses expériences. »¹

L'innocence de Sandrine Bonnaire est de nouveau captée par la caméra dans la séquence finale où elle se rend à l'aéroport avec son père en bus. Le fait qu'ils se trouvent dans un transport en commun détonne avec l'aspect intime de leur conversation. Tous deux sont debout accrochés à une barre pour ne pas tomber et suivent les mouvements du véhicule. Comme dans le générique où Suzanne était à bord d'un bateau elle est de nouveau en mouvement. La conversation enregistrée en plan séquence les montre en plan rapproché coincés entre les barres du bus, ils se font face, Suzanne est du côté de la porte. Cyril Collard assistant sur le film trouve que cette scène évoque davantage les adieux entre deux amants déchirés. « Cette scène du bus, c'est presque une scène d'amant délaissé, pas une réaction de père à fille. »² (*Figure 264*)

Le père parle de ses vacances lorsqu'il était enfant, puis enchaîne rapidement sur les amours de sa fille qu'il tente de comprendre. Troublé par l'indépendance de sa fille il se résout à laisser vivre sa fille selon ses désirs. Il se demande si elle est capable d'aimer, sous ses airs anodin ce dialogue interroge tout le film. « Tu attends seulement qu'on t'aime. » glisse-t-il sèchement. Puis le ton redevient doux le père fait deux bises à sa fille et continue de la regarder avec une grande intensité. Cette conversation est la dernière avant une longue séparation entre le père et la fille mais elle fait aussi partie des derniers plans tournés en juin 1983 quelques semaines après la fin de la première partie du tournage. Pialat fait ses adieux à Suzanne mais aussi à Sandrine à qui il s'est attaché. Au bout d'un long silence, il lance : « Alors mademoiselle Suzanne, on va nous oublier ? » Cette phrase s'adresse-t-elle à Suzanne ou à Sandrine ? Difficile de savoir, il demande à sa fille de l'embrasser. Un gros plan sur le visage

¹ S. BONNAIRE entretien avec R. FONTANEL et A. TYLSKI, Propos recueillis le 19 juillet 2003 lors des 44èmes "Ciné-rencontres" de Prades (France), Publié en Août 2003, <http://www.cadrage.net/entretiens/bonnaire/sandrine.html>, consulté le 12 août 2012.

² A NOS AMOURS Scénario, dialogue, chronique, images. Paris, Ed. Pierre Lherminier/Filméditations, 1984. Coll. « Cinéma présent », p.11.

de Suzanne apparaît au bout de ce long plan fixe et Pialat évoque la scène de la fossette sans la nommer juste en effleurant le visage de son actrice et en disant « Tu te souviens ? » Elle termine son dialogue par un « Peut-être » et offre son visage en contrechamp. (*Figure 266*) Ce gros plan un peu flou montre un père sourire aux lèvres qui accepte le départ de sa fille qu'il ne reverra plus mais aussi le cinéaste qui laisse son actrice descendre du bus pour qu'elle puisse tourner avec d'autres. La confusion entre la relation père/fille et cinéaste/actrice est à l'origine du succès d'*A nos amours* car il donne au spectateur des bribes de cette relation intense et tumultueuse qui va permettre à Pialat de faire trois films avec Sandrine Bonnaire.

Dans *A nos Amours* Sandrine Bonnaire partage à l'écran une relation privilégiée avec Pialat lui-même, un homme d'âge mûr, une figure paternelle avec qui elle développera son jeu dans *Sous le Soleil de Satan*. Dans *Noce Blanche* Vanessa Paradis vit aussi une relation forte avec un homme qui pourrait être son père, son professeur, incarné par Bruno Cremer de quarante ans son aîné. Du reste, l'amour est passionnel et non paternel. Le travail avec Vanessa Paradis se fait donc hors-champ aux côtés de Jean-Claude Brisseau, qui découvre une actrice derrière l'image de la lolita pop qui vend des millions de disques depuis 1987.

Vanessa Paradis a déjà une expérience de la célébrité quand elle commence à faire du cinéma. Depuis 1987, elle a entamé une carrière de chanteuse qui lui apporte un grand succès populaire surtout auprès des jeunes avec le single *Joe le Taxi*. A quatorze ans elle se retrouve exposée au grand public dans une image de lolita un peu scandaleuse. Ses débuts font d'elle la star du hit-parade durant l'été 1987 mais une bonne part de la profession la méprise et la considère comme un produit. Très maquillée et adepte des poses suggestives, elle entretient malgré son jeune âge, une image érotisée et ambiguë. Au moment où elle se décide à faire du cinéma après avoir refusé plusieurs scénarios¹, elle se retrouve dans le rôle de la troublante Mathilde avec qui elle a des points communs. Comme son personnage, Vanessa Paradis est adulte avant l'heure. Elle a quitté très tôt le domicile familial et vit dans une certaine autonomie. En 1988, au moment où elle rencontre Jean-Claude Brisseau elle est en perte de vitesse, elle vient même de subir une grande humiliation. Au MIDEM (le Marché International de la Musique) à Cannes, elle se retrouve devant un public réticent qui la hue sans ménagement alors qu'elle tente d'aller au bout de sa chanson. Mais l'adolescente tient bon devant la presse

¹ V. DOKAN, *OK Magasine* N°693, 24 avril 1989.

et la profession qui ne la considèrent pas. Elle songe même à s'arrêter. Une bonne partie du public la rejette.

Vanessa Paradis n'était pas le premier choix du réalisateur. Il songeait à engager une inconnue qu'il a recherchée pendant deux ans. Puis il a pensé à Charlotte Valandray avec qui il commençait à travailler. Néanmoins elle ne correspondait pas tout à fait au personnage, trop âgée pour le rôle, elle a déjà vingt ans et un visage de jeune femme. Dans une classe de lycéens, Brisseau ressent le décalage et recherche une autre solution. Très tardivement, il rencontre Vanessa Paradis dont il avait une opinion assez négative. « Je l'ai rencontrée sur un conseil. Moi je pensais que c'était une erreur de casting parce que j'avais vu cette gamine à la télévision un peu comme tout le monde. Je lui trouvais une présence incontestable mais je craignais qu'elle donne au film un côté lolita dont je ne voulais pas. »¹ Lors d'une interview juste après le tournage du film Vanessa Paradis confirme. « Au début on ne se plaisait pas trop puis on a réussi à se séduire mutuellement. »² La rencontre est miraculeuse, il oublie ses *a priori* et la choisit sans hésiter, surtout lorsqu'il découvre son village sans maquillage. (*Figure 268*)

« Je tombe sur Vanessa Paradis sans maquillage qui correspond exactement au personnage y compris physiquement car je me suis inspiré de quelqu'un qui existait vraiment dans la vie et j'ai transformé une histoire sordide en une histoire d'amour touchante si possible. Paf je tombe sur elle c'est mon personnage, ça m'est arrivé une seule fois, je me rappelle une chose dans une interview qu'elle a donné. Elle a dit Brisseau quand il m'a vue, il faisait une gueule longue comme ça, c'était vrai, mais tout simplement parce que j'ai réalisé que c'est elle qui fera le film. J'ai encore fait des essais, j'ai tout prolongé mais là j'ai vu pour employer vos expressions « y a pas photo » c'était elle. Et en plus elle avait envie de faire le film. Par contre mes rapports avec elle étaient comme si c'était une fille que j'avais rencontrée dans la rue, comme une de mes élèves. Or elle était connue dans les médias, cela posait parfois une série de problèmes. Ce qui a été vrai pour elle, c'est qu'elle était une starlette en déclin et que si elle avait tourné *La Boum 4* ou *5* elle disparaissait mais que le rôle que je lui ai donné a métamorphosé son personnage, et qu'elle est devenue vedette à partir de ce moment là. »³

Comment la rencontre entre un cinéaste exigeant et une starlette peut-elle produire une réussite ? La proximité de Vanessa Paradis avec la fragilité de son personnage est à l'origine de son succès. Ce rôle lui apportera toute l'assurance et la reconnaissance professionnelle dont elle avait besoin. Brisseau recherche le moyen de la faire jouer de façon naturelle sans artifices de jeu, ni de gestes. Vanessa qui fréquente assidument les plateaux de télévision a pris l'habitude de jouer un rôle derrière une grosse couche de maquillage en prenant des airs de Marilyn

¹ F.RAMASSE, P. ROUYER, « Amour et Absolu » entretien avec Jean-Claude Brisseau, in POSITIF N°374, Novembre 1989, p.25.

² INTERVIEW VANESSA PARADIS SUR LES TOITS DU PALAIS GARNIER, Rapido Antenne 2 : rushes - 01/03/1989 - 13min47s

³ J.-C. BRISSEAU entretien réalisé par L. DESON en septembre 2011 à Paris.

Monroe et de Brigitte Bardot. Brisseau n'en veut pas. Durant toute une semaine, il a préparé le tournage en la faisant répéter, afin de trouver le ton de Mathilde. Ceci fut d'autant plus difficile qu'elle a été recrutée peu de temps avant le tournage. Le travail se fait à partir des séquences les plus difficiles ou qui peuvent gêner au moment du tournage. Par exemple, la nudité. Mathilde a dix-sept ans mais c'est une ancienne prostituée. Le travail de préparation concerne aussi les gestes de la vie quotidienne des personnages. Mathilde doit avoir l'habitude de se dénuder devant des inconnus, si l'actrice paraît mal à l'aise dans ces gestes, elle perd toute crédibilité. Quand François se rend pour la première fois chez son élève pour prendre de ses nouvelles, elle est alitée, malade. La séquence débute par un long plan large qui laisse entrevoir l'entrée et le salon qui fait office de chambre. Le matelas est à même le sol, des habits pendent au mur et l'ameublement reste sommaire. Il hésite un instant puis entre sans la réveiller et tente d'appeler un docteur, Mathilde se réveille et raccroche le téléphone en plein milieu de la conversation. Elle invite son professeur à s'asseoir, il s'excuse pour sa brutalité matinale. Mathilde l'assure gentiment que ce n'est pas de sa faute, un plan plus rapproché sur Mathilde révèle des traits tirés mais son visage a repris des couleurs. Elle dort à même le sol dans un lit modeste. D'un geste, elle balance sa couverture, se lève sans pudeur et révèle sa nudité au grand jour. Elle décroche quelques vêtements du mur sous le regard interloqué de François en contrechamp qui impressionné n'ose pas réagir, il se contente de baisser les yeux un peu gêné. Retour au plan large, Mathilde lui passe devant pour atteindre la salle de bain, sa nudité est purement utilitaire. Elle se comporte encore comme une prostituée.

« Les prostituées m'ont dit nous le déshabillage c'est un geste professionnel. Pour que ça fasse vrai il fallait que la fille ait l'air totalement naturelle si jamais elle avait fait du genre, si jamais elle avait hésité quand on la voit la première fois nue face à Cremer quand elle est malade, on se serait dit si t'es gênée c'est à dire que t'es en train d'essayer de le charmer. De plus je voulais qu'au fur et à mesure qu'elle tombe amoureuse de lui, elle devienne de plus en plus pudique»¹

Vanessa Paradis a comme son personnage l'habitude de s'exhiber face à un public. Même si elle n'est pas nue, elle a donné une part de sa jeunesse à la vie publique, elle a comme Mathilde perdu son innocence et ses illusions d'enfant. Tel est le prix du succès. Brisseau a utilisé cette force qui est tout de même rare à un si jeune âge pour donner plus de crédibilité à ce personnage blessé par une existence violente et cruelle mais il a aussi travaillé sur la part d'enfance qui persistait en elle. Effrayée le premier jour du tournage, elle doit tourner parmi une vingtaine de figurants une séquence en classe. En effet la première semaine de tournage se fait dans les murs d'un lycée de Saint Etienne. Vanessa doit faire ses preuves devant un groupe

¹ Entretien avec J.-C. BRISSEAU, *Dvd bonus Noce Blanche*, Distribution GCTHV 2002.

d'adolescents, le visage blême pour feindre la fatigue, elle se retrouve dans la position de l'élève souvent absente qui se fait remarquer. François, la renvoie de classe et lui parle avec beaucoup d'ironie et de condescendance. Encore une fois son statut de chanteuse l'a déjà mise dans cette situation au lycée. Brisseau a conscience de la fragilité de son actrice et sait quels risques elle prend avec ce rôle. « Par contre elle a eu souvent peur. D'autant qu'elle ne se voyait pas au rushes. Je n'ai pas voulu qu'elle les voie, sinon elle aurait été terrorisée. Moi, je la trouve très bien dans le film, mais elle ne s'y aime pas, ce qui est normal. »¹. Même s'il est dur avec elle, Brisseau n'oublie pas de la mettre en valeur sur le plateau pour qu'elle se sente mieux.

La séquence de l'exposé est révélatrice de cette démarche plus douce qui a permis de lui faire prendre confiance en elle. En effet, la deuxième arrivée de Mathilde en classe est plus cordiale. Elle est bien accueillie par François qui a décidé de prendre soin d'elle. Plus brillante que les autres étudiants elle improvise un exposé sur l'inconscient. Pour cette séquence Brisseau a souhaité que la classe soit présente pendant le monologue de Vanessa Paradis alors que ce n'était pas nécessaire, pour cause ils ne sont pas dans le champ. On pourrait y voir une certaine cruauté de la part du réalisateur mais il n'en est rien parce qu'à la fin de son brillant exposé Mathilde/Vanessa est applaudie par toute la classe, chose qu'elle ignorait. Sa réaction face à la caméra est sincère, elle éclate de rire, un rire d'enfant et sa gêne disparaît. Le gros plan sur Mathilde adoubée par son public est d'une fraîcheur incomparable. (*Figure 269*) Mélange de force et de fragilité Vanessa Paradis a livré son image à Brisseau pour qu'il la photographie au mieux. Sans maquillage, ni manies, elle n'est plus la lolita des plateaux de télévision mais une jeune femme douée pour le cinéma à qui on offre une deuxième chance. Pendant que Mathilde retrouve sa pudeur dans les bras de François, Vanessa Paradis retrouve son innocence. Le jour de la cérémonie des Césars elle se cache à nouveau sous une épaisse couche de maquillage. (*Figure 270*) Brisseau a fait travailler son actrice à partir de sa propre personnalité pour étoffer le personnage de Mathilde.

Sandrine Bonnaire et Vanessa Paradis ont des parcours différents mais ont toutes les deux fait une belle rencontre avec le cinéma. Pialat et Brisseau ont su les révéler au public en valorisant leur façon d'être et leurs prédispositions pour le cinéma. Le temps du tournage les a mises à l'épreuve. Pialat a étonné Bonnaire avec des dialogues imprévus et Brisseau a fait des surprises à Paradis. Les jeunes femmes ont été récompensées et ont pu faire une belle carrière

¹ J. RAMASSE, P. ROUYER, « Amour et Absolu » entretien avec Jean-Claude Brisseau, in POSITIF N°374, Novembre 1989, p.26.

par la suite même si celle de Vanessa Paradis sera plus chaotique. Parce qu'il n'ont pas cédé à la facilité, les réalisateurs ont été valorisés pour leur audace et leur goût du risque. Les jeunes filles rebelles ont séduit les spectateurs français mais ils apprécient également les rebelles du sexe masculin dont Gérard Depardieu a été le représentant dans le cinéma des années 1980. Comment Pialat et Blier se sont accommodés de ce « loubard comique » comme le nomme si justement Ginette Vincendeau ? ¹

Depardieu, le « sale mec »

Gérard Depardieu a participé à la reconnaissance de Bertrand Blier et de Maurice Pialat comme des auteurs. Il devient, dès 1974 et le succès des *Valseuses*, un acteur essentiel dans le paysage cinématographique français. Durant les années 1980-1990 il multiplie les films et les succès dans des rôles très variés. Il est à la fois populaire chez Francis Veber mais aussi abonné au cinéma d'auteur avec Claude Sautet et François Truffaut. Comment utilise-t-il son corps chez Pialat et Blier ? Comment contribue-t-il au succès des films dans lesquels il tourne ?

Comme Sandrine Bonnaire, Gérard Depardieu a des origines modestes. Son histoire est célèbre, beaucoup d'ouvrages biographiques plus ou moins sérieux lui ont été consacrés mais rappelons les faits essentiels de sa vie. Né à Châteauroux d'un milieu ouvrier, Gérard Depardieu grandit dans une famille de six enfants. Sa mère reste au foyer tandis que son père ouvrier, fabrique des éléments de carrosserie. A 13 ans, il quitte l'école et vit de petits trafics à proximité de la base aérienne américaine. En 1967, attiré par le théâtre il décide d'aller prendre des cours à Paris et laisse sa petite vie de délinquant au placard. Sa soif de culture le pousse à quitter son milieu mais ses débuts seront difficiles, il détonne un peu dans cet univers parisien très bourgeois. En effet il n'a pas un physique ordinaire, Pierre Maillot décrit sommairement l'énergumène. « Visage brutal et doux, nez énorme et cassé, Depardieu est un vrai nouveau Gabin, comme on le dit partout, pour une raison première et essentielle, il est vrai »²

Durant plusieurs années il travaille dur pour corriger ses manières de loubard et se fait de plus en plus élégant. La métamorphose passe par les planches et la rigueur des textes classiques. Un travail nécessaire car le jeune homme souffre de problèmes d'élocutions, sa voix ne parvient pas à sortir de sa gorge de plus il a des problèmes de mémoire. Un long combat fera

¹ G. VINCEDEAU, *Le Star système français*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.269.

² P. MAILLOT, *Les Fiancés de Marianne, La Société française à travers ses grands acteurs*, Paris, Cerf, 1996, p.192.

de lui un grand acteur. Sa volonté ne connaît aucune limite après cet épisode. Ginette Vincendeau dresse le bilan de ses années de formations très précieuses qui conditionneront tout son jeu au cinéma.

« Le théâtre l'amène à Paris où il étudie à partir de 1967 au cours de Jean-Laurent Cochet, puis travaille avec le metteur en scène d'avant garde Claude Régy. Cette expérience lui fait connaître le répertoire littéraire et lui apprend à maîtriser sa voix (il avait de graves problèmes d'élocution) et son corps. Cette formation théâtrale est la base de son jeu, en particulier sa capacité à moduler sa voix dans un éventail très vaste de textes et de registres, et à utiliser son physique massif avec une grâce surprenante. »¹

Alors qu'il sentait mal à l'aise, Depardieu devient souple et gracieux dans un corps un peu grossier dont il parvient à s'accommoder. A présent la brutalité de son corps massif peut cohabiter avec une voix délicate et raffinée qui peut déclamer n'importe quel texte du répertoire classique. Alors que les acteurs rejettent progressivement la diction classique depuis la Nouvelle Vague, Depardieu en fait sa force. « Contre la mode, Depardieu cultive une diction d'une parfaite élégance. »² Différent des autres acteurs de sa génération, il se fait très vite remarquer par les metteurs en scène de théâtre et les réalisateurs. On lui offre des petits rôles mais toujours avec des grands acteurs. En 1970, il joue pour Michel Audiard dans *Le Cri du cormoran le soir au-dessus des jonques* et rencontre Bernard Blier et Jean Carmet avec qui il passe des soirées très arrosées. Il devient aussi l'ami de Marguerite Duras qui le fait tourner dans *Le Camion* en 1973. Son nom circule de plus en plus dans Paris mais Gérard Depardieu n'est connu que des professionnels, le public ignore encore qui il est.

De son côté Bertrand Blier est en crise, ses deux premiers films *Hitler...connais pas !* (1963) et *Si j'étais un Espion* (1967) ont été de gros échecs. Réaliser *Les Valseuses* est sa dernière chance de faire une carrière de réalisateur. Avant de repasser derrière la caméra, il a écrit *Les Valseuses* sous la forme d'un roman qui est devenu un grand succès de librairie. Au moment de choisir son casting, il est tout de suite séduit par Patrick Dewaere recruté au Café de la Gare. Le réalisateur hésite à prendre Coluche pour le rôle de Jean-Claude tandis que Gérard Depardieu est bien décidé à obtenir le rôle même s'il n'est pas le favori de Blier. Les moyens qu'il emploie montrent à quel point il est capable d'audace et de fantaisie.

« Il sentait bien que ce n'était pas lui que je voulais, mais il avait lu le livre et voulais absolument faire ce film. Il est venu me voir tous les jours, dans le bureau de mon producteur, place des Invalides. Il

¹ G. VINCENDEAU, *op. cit.*, p.266.

² P. MAILLOT, *op.cit.*, Cerf, 1996, p.193.

s'asseyait en face de moi, chaque jour habillé différemment. Un jour il venait très chic, avec un blazer. Le lendemain, il venait en jean, on aurait dit un clochard. C'était très drôle. »¹

Blier, séduit, craque et ne le regrette pas. Depardieu devient un allié de taille pour son travail. Dès le tournage le réalisateur constate les facultés exceptionnelles de son acteur qui n'a peur de rien, ni de la vulgarité et encore moins la violence de son personnage. « Pour moi Depardieu est l'acteur qui peut tourner n'importe quoi, j'entends sans limites, ni tabous. La plus grande folie avec lui devient plausible. »² Blier lui fait très vite confiance et l'utilise sur le tournage pour maintenir une ambiance proche du récit des *Valseuses*. Hors champ, les acteurs se comportent aussi mal que leurs personnages. La petite délinquance Depardieu la connaît bien et le personnage de Jean-Claude lui colle à la peau tellement ils sont proches. (*Figure 271*) Néanmoins Blier lui offre des rôles très différents par la suite : patron de garage, mari en crise ou cambrioleur amoureux d'un autre homme. Blier exploite sa brutalité mais l'encourage à se dépasser physiquement et émotionnellement. « Il n'y a pas chez lui tout ce qu'on a habituellement à craindre d'un acteur. Beaucoup d'entre eux trouvent une niche et rétrécissent la possibilité d'explorer leur talent. Ils ne se développent plus. Avec Gérard c'est le contraire. Il est en perpétuelle recherche, en perpétuelle exploration. »³ Blier le met nu, lui écrit des répliques cinglantes et sublime sa diction raffiné par des formules qui resteront célèbres. *Tenue de Soirée* entre autre fait usage d'un langage particulièrement fleuri. « Depardieu le paysan espiègle, brise ouvertement l'intellectualisme glacé de Blier, le libère, l'aide à écrire, le remet en contact avec ce qui est spontané, essentiel. »⁴ Les deux hommes se complètent et se stimulent. Le succès accompagne chacune de leur collaboration tout comme le scandale, nous l'avons vu.

Entre 1978 et 1989 Blier offre à Depardieu les rôles principaux de quatre autres films : *Préparez vos mouchoirs* (1978), *Buffet froid* (1979), *Tenue de soirée* (1986) et *Trop belle pour toi* (1989). Les deux hommes entretiennent une relation très forte bien qu'ils soient issus de milieux totalement opposés. « Nous sommes complètement différents, explique Blier en tirant sur sa pipe. Moi je suis un bourgeois de Paris, lui c'est un paysan. Et pourtant il y a quelque chose de magique entre nous. J'écris pour lui, et sachant qu'il peut faire n'importe quoi à l'écran, je peux écrire avec une liberté totale. »⁵ Son énergie sans limite demande un travail

¹ P. CHUTKOW, *Depardieu*, Paris, Belfond, 1994, p.219.

² B.BLIER, Entretien à propos de *Un, deux trois, soleil, L'évènement du jeudi*, 15 juillet 1998, p.98.

³ P. CHUTKOW, *op cit.*, p.234.

⁴ *Ibid.*, p.13.

⁵ P. CHUTKOW *op cit.*, p.10

rigoureux de la part du réalisateur qui doit l'empêcher de prendre toute la place. « Diriger un acteur comme Gérard, c'est un peu comme piloter un bolide. On sent qu'on en a sous le pied. Avec lui, mon rôle se borne à appuyer sur le frein et, parfois à tout lâcher. »¹ Le danger dans lequel Depardieu met le reste de l'équipe encourage la prise de risque chez les autres acteurs. Ainsi Michel Blanc très gêné sur le tournage de *Tenue de soirée* est un peu désarmé par son partenaire qui n'a aucun problème pour l'embrasser ou se mettre nu. Depardieu est une sorte de kamikaze il ne craint rien, ni personne. Une telle attitude qui stimule Bertrand Blier ne fait pas le même effet sur Maurice Pialat connu pour son caractère difficile. Le conflit devient une vraie méthode de travail entre les deux hommes.

Maurice Pialat a déjà remarqué Depardieu au début des années 1970, il lui propose même un rôle dans *La Gueule ouverte* mais il vient de signer pour *Les Valseuses*. Quand les deux hommes se retrouvent sur le tournage de *Loulou*, Depardieu est déjà une star. Pialat ne déroge pas à sa règle, le tournage se fera dans une ambiance pénible entre disputes spectaculaires et périodes de doute. Depardieu et Pialat sont des sanguins qui haussent vite le ton, ils se ressemblent beaucoup et peinent à se supporter.

« On a piqué des crises sur le tournage de *Loulou*. Rien ni personne ne trouvait grâce à ses yeux. [...] Pialat ne mâchait pas ses mots, je ne mâchais pas les miens. Il n'hésitait jamais à me dire mes quatre vérités. Moins sur mon travail ou ma façon de jouer que sur mon comportement dans la vie qu'il trouvait trop agressif. »²

Au fond ce premier tournage ensemble leur permet de faire connaissance, de se sentir et de s'appivoiser. Néanmoins Depardieu a une particularité, il s'implique beaucoup, jamais il ne reste passif. Quand Pialat fait une crise et déserte le plateau, le comédien n'hésite pas à s'imposer. (*Figure 272*)

« Un jour où ils tournaient une scène de *Loulou*, Pialat pique une colère et quitte le plateau, annonçant son intention d'aller... au cinéma voir *Apocalypse Now*, le film de Coppola. Sans se troubler, il se tourne vers le jeune assistant, Patrick Grandperret, le futur réalisateur de *L'Enfant Lion* : "Laisse le donc aller voir son film. Et toi moteur !" »³

¹ B. BLIER, entretien, *Paris Match*, 25 mai 2000.

² G. DEPARDIEU, entretien avec L. NEUMANN, *Vivant !*, Paris, Plon, 2004, p.128.

³ P. CHUTKOW, *Depardieu*, Paris, Belfond, 1994, p.274.

Les disputes sont très nombreuses sur le tournage, les deux hommes se quittent fâchés. Le cinéaste décrit Depardieu comme « Une Rolls Royce avec un moteur de Solex »¹, une remarque qui froisse l'acteur. Après plusieurs années de silence, ils se réconcilient sur le tournage de *Police* au dépend des autres acteurs en particulier Sandrine Bonnaire et Richard Anconina qui subiront les frais de cette nouvelle force bipolaire. Sur le plateau de *Sous le Soleil de Satan* Depardieu n'hésite pas à donner son avis. Pour la séquence autour de corps de Mouchette que nous avons étudiée, il tente de raisonner Pialat pour diriger au mieux Brigitte Legendre qui incarne la mère de Mouchette. Comme chez Blier il s'implique dans le processus de création. Même s'il parvient à toujours être au centre de l'intérêt comme les stars savent si bien le faire il ne perd pas de vue le film.

Néanmoins Depardieu n'est pas un acteur très docile. Souvent, il perd le contrôle. Il est aussi incontrôlable dans sa vie publique. Il devait perdre plusieurs dizaines de kilos pour incarner Donissan, il n'en fera rien et met Pialat devant le fait accompli. Ses longues soirées de beuveries n'arrangent rien et il est rare qu'il soit sobre pendant les prises. *Sous le Soleil de Satan* fut un tournage particulièrement arrosé, ce qui ne manqua pas d'attiser les tensions dans l'équipe. La séquence où Donissan rencontre le diable-maquignon fut très difficile à mettre en boîte. Jean-Christophe Bouvet rongé par le trac a du mal à jouer devant la star qui s'énerve et devient violente. (Figure 273) Tournée à l'origine en nuit américaine, la séquence fut si longue à terminer que les étoiles eurent le temps d'apparaître. Rémi Fontanel, spécialiste de Maurice Pialat raconte cet épisode.

« Pialat et les acteurs attendent que la technique se mettent en place. Pialat est furieux, Depardieu impatient s'en prend au jeune acteur "contre" qui il se met à vociférer, à jouer... la scène est épuisante, Depardieu odieux et grandiose ; il faudra attendre quelques jours et l'intervention de Yann Dedet (le monteur) pour que Pialat, rassuré, accepte finalement de poursuivre (les rushes s'avérant finalement meilleurs que ce qu'imaginait le réalisateur anxieux et prêt à tout abandonner si nécessaire). »²

La fougue incontrôlable de Gérard Depardieu fait partie intégrante de sa personnalité hors norme qui a permis de faire de lui un acteur reconnu. Avec Maurice Pialat il participe activement à l'accouchement douloureux d'une œuvre majeure. Finalement il s'adapte aux réalisateurs avec qui il tourne et stimule leur créativité. Ainsi il donne une part de lui-même à chacun de ses personnages et recycle son passé de voyou au profit de l'art dramatique. Sa marginalité a fait son succès auprès du public et des cinéastes mais on ne peut nier l'apport

¹ P. MERIGEAU, *Depardieu*, Paris, Flammarion, 2008, p.72.

² R. FONTANEL, Biofilmographie, www.maurice-pialat.net consultée le 16 août 2012.

immense de sa présence dans un film de Blier ou de Pialat pour ne citer qu'eux. Sa complicité avec les cinéastes permet une plus grande liberté et il prend du plaisir dans la transgression.

Portées par une débutante ou par une star des œuvres comme *A nos Amours*, *Noce Blanche* ou *Tenue de Soirée* ont su conquérir un public populaire au delà des frontières un peu étriquées du cinéma d'auteur. Le travail de direction d'acteur a été essentiel mais c'est avant tout le choix de Sandrine Bonnaire, de Vanessa Paradis et de Gérard Depardieu qui a donné une force supplémentaire aux films : l'authenticité sublimée par le cinéma. Chacun a développé une méthode de travail différente que nous allons tenter de détailler maintenant, mais tous ont basé leur travail avec l'acteur sur la confiance au lieu de céder à la tentation de la manipulation.

III.1.3. Improvisation et répétitions

Le choix d'un acteur est déterminant dans le projet du réalisateur. Chaque visage, chaque corps modifie la perception que nous aurons du film. A partir des années 1980, le cinéma célèbre un corps moins bourgeois, souvent sans formation préalable ou au profil atypique comme Gérard Depardieu. Après une conversation animée avec Daniel Toscan du Plantier, Jean-Claude Brisseau a d'ailleurs remarqué avec étonnement que beaucoup de ses acteurs étaient d'origine modestes. Les corps populaires permettent-ils plus de justesse un corps en crise, troublé et rebelle ?

« Toscan du Plantier m'a dit que les gens issus de la bourgeoisie ne seront jamais réellement des artistes importants ou profonds parce qu'ils ont été habitués dès l'enfance à jouer la comédie, ils ont appris à dissimuler et il m'a dit, vous non. Or, je ne suis pas sûr. Vous voyez en discutant je me suis rendu compte que tous les gens que j'avais fait tourner, mis à part Cremer dont j'ignorais qu'il était bourgeois et avec qui j'ai été ami pendant des années, tous les autres étaient d'origine modeste »¹

L'authenticité serait-elle réservée au petit peuple qui ne sait pas dissimuler ses émotions ? L'acteur de formation classique serait-il incapable de tout donner, car il se protège trop ? Même si la décision de recruter un acteur est importante, le tournage demeure l'aboutissement du travail de direction d'acteur. Les méthodes diffèrent selon les cinéastes et évoluent en relation avec les techniques et le budget du film. Durant l'âge d'or Hollywoodien, l'acteur, (souvent l'actrice) est celui qui se laisse habiller et maquiller par l'équipe du réalisateur. Elle doit essayer des costumes, faire des essais lumière et apprendre sagement son texte. Pourtant tout le système tourne autour de lui. L'acteur est parfois considéré comme un simple exécutant alors qu'il est aussi capable d'un long travail de préparation mentale et physique. Au delà de l'apprentissage du texte, le travail de l'acteur se situe à différents niveaux : avant le tournage, il répète, il fait des essais, il se met en condition. Dès la fin des années 1940, les acteurs sortis de *l'Actors Studio* ont fait un long travail sur eux-mêmes afin de se mettre en danger dans des rôles plus extrêmes. Cette nouvelle approche rend le travail de l'acteur plus douloureux émotionnellement comme l'explique Jacqueline Nacache.

« Les objectifs de la "Méthode" sont complexes, il s'agit d'accompagner l'acteur dans une appropriation du personnage qui passe par l'appel à l'expérience et aux émotions personnelles du comédien (la "mémoire affective"), la production d'actions et de gestes permettant de (re)vivre en public des

¹ L. DESON LEINER, Entretien avec J.-C. BRISSEAU, Paris, avril 2010.

“moments privés”, le recours à une grande variété d’exercices instaurant un rapport intime entre acteur et personnage. »¹

L’improvisation et les répétitions sont la base de ce travail et ne sont pas incompatibles. La méthode d’un cinéaste, s’il n’est pas théoricien, se dévoile au fil des récits de ceux qui l’ont expérimenté: les acteurs, le réalisateur lui-même, parfois les techniciens livrent un témoignage qui permet de comprendre comment le tournage a pu fonctionner. L’exemple du documentaire/démonstration sur la direction d’acteur de Jean Renoir est assez précis sur sa façon de travailler. Ce document permet d’assister à une répétition entre Renoir et son actrice d’un jour Gisèle Braunberger. Il fait lire une scène à son actrice, lui décrit l’état d’esprit de son personnage.

« Nous allons la lire, absolument en nous interdisant toute expression. Si à la première lecture d’un texte un acteur cherche à donner une expression, il a toutes les chances pour que cette expression soit un cliché. Soit une routine, soit quelque chose qu’elle a vu sur l’écran, soit qu’elle l’a fait, que ce soit quelque chose de déjà utilisé. Ce qui fait que nous trouvons maintenant chère Émilie, chère Gisèle, ce qu’il faut que nous trouvions c’est le merveilleux mariage entre vous et l’Émilie qui est en ces lignes. Et ce mariage nous ne l’auront que si vous arrivez sans idée préconçue. »²

La répétition dans ce documentaire est un exercice mais montre bien comment Renoir travaille sur un texte en multipliant les lectures et en observant son actrice. Trouver le personnage, c’est à la fois trouver sa voix et sa démarche. Même s’il donne beaucoup de consignes Renoir laisse s’exprimer la personnalité son actrice.

« Cette méthode je la dois à Michel Simon, lorsque je travaillais avec Michel Simon il me parlait tout le temps de la méthode à l’italienne, et cette méthode à l’italienne j’ai remarqué que Juvet répétait comme ça, j’ai pris des renseignements et j’ai appris que des gens très honorables comme monsieur Shakespeare ou monsieur Molière avaient travaillé comme ça. Ca consiste à lire un texte exactement comme si on lisait l’annuaire téléphonique, on s’interdit absolument toute expression. »³

Sophie Proust détaille les propriétés de cette méthode qui diffère un peu de la technique de Renoir. « Au théâtre, elle consiste pour les acteurs, une fois qu’ils ont appris leur texte à le dire rapidement sans l’interpréter [...] La second vise à ce que débarrassé de ce problème de mémorisation, il puisse physiquement s’investir dans ce travail de plateau. »⁴ Renoir reprend son actrice progressivement, en détail. Il dirige à la fois son visage et sa voix. Il s’intéresse à la façon dont elle utilise son corps pendant la lecture. « Essayons une colère qui se cache sous un

¹ J. NACACHE, « Actors Studio » in V., AMIEL, G.-D., FARCY, S., LUCET, G., SELIER, (dir.) *Dictionnaire critique de l’acteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p.22.

² G. BRAUNBERGER *La Direction d’acteur par Jean Renoir*, 1968, 22 Minutes.

³ *Ibid.*

⁴ S. PROUST, « Italienne », in V., AMIEL, G.-D., FARCY, S., LUCET, G., SELIER, (dir.) *Dictionnaire critique de l’acteur*, op cit, p.325.

visage absolument calme. Et bien dans les yeux et pendant que vous dites les mots vous regardez mes yeux vous voudriez les arracher mais les mots sortent avec une voix très calme. »¹ La méthode soustractive de Renoir permet à l'acteur de partir du neutre pour parvenir à jeu personnel et souvent chargé.

Pour les cinéastes que nous étudions, nous n'avons pas de documents similaires à celui qui concerne Jean Renoir mais les témoignages sont nombreux et précis. Jean-Claude Brisseau et Bertrand Blier utilisent les répétitions pour créer des liens avec les acteurs avant l'arrivée des techniciens. Une fois les réglages opérés, l'imprévu devient possible au moment du tournage. Bruno Dumont cultive la maladresse de ses acteurs et modifie le scénario en fonction de leur personnalité. Maurice Pialat laisse lui aussi une place plus ample à l'improvisation. Néanmoins cela ne signifie pas que le temps de la répétition a disparu. Comment met-il en place une ambiance propice à l'improvisation ? Comment les acteurs sont-ils mis en situation ? L'improvisation se prépare. Gilles Mouëllic montre qu'elle ne se passe pas de la technique de l'acteur. « Tout acte d'improvisation, quelle que soit la discipline, se fonde sur une pratique, sur la maîtrise de gestes techniques préalablement appris. L'improvisateur ne se contente pas d'appliquer sa technique en virtuose, il doit la dépasser »² Gérard Depardieu, qui a reçu une longue formation théâtrale devra oublier tout ce qui fait de lui un acteur technique pour se mettre à la disposition de Pialat. Il faut laisser échapper quelque chose au moment de la prise, oublier son métier, sa formation. « Outre le talent des comédiens et la réactivité de l'équipe, les cinéastes improvisateurs savent qu'on ne peut pas venir à une improvisation sur le plateau sans une préparation plus ou moins longue. »³ Sans prévenir ses acteurs, il prépare le temps de l'improvisation par une mise en trouble du tournage. Le « cinéaste improvisateur », comme le nomme Gilles Mouëllic, est un provocateur de situation, il met en place un dispositif et observe ce qui se passe ensuite.

La mise en trouble du tournage

La réputation de cinéaste autoritaire qui a longtemps poursuivi Maurice Pialat ne lui rend pas justice. En effet, l'homme était souvent de mauvaise humeur mais il ne dirigeait pas ses acteurs avec des indications militaires à la manière de Josef von Sternberg dans *L'Ange Bleu*. Le corps de l'acteur n'est pas soumis à des consignes aussi creuses que « Tourne ta tête à

¹ G. BRAUNBERGER *La Direction d'acteur par Jean Renoir, op. cit.*

² G. MOUELLIC, *Improviser le cinéma*, Editions Yellow Now, Crisnée, 2011, p.31.

³ *Ibid.*, p.32.

droite » ou « Regarde là bas ». Pialat le met dans une situation complexe, littéralement il ne le dirige pas. Alain Bergala considère que dans le cinéma moderne, le réalisateur n'est plus une figure autoritaire. « Mettre en scène ce n'est plus diriger, au sens dictatorial du terme, mais mettre en place le dispositif, observer ce qui se passe, donner le coup de pouce au bon moment. »¹ Maurice Pialat s'est beaucoup nourri du cinéma de Jean Renoir. La façon dont il est parvenu à enregistrer la complexité des rapports humains dans *La Règle du Jeu* (1936) a inspiré Pialat dans *A nos Amours*. Même si le jeu n'est plus le même, car la diction des années 1980 est moins rigide, moins outrée que dans le cinéma des années 1930 de Renoir, il y règne la même ambiance. Le dispositif mis en place par Pialat oblige les acteurs à interroger leur personnage. L'absence de toute consigne peut désarmer un acteur, à aucun moment il ne peut utiliser son savoir faire. Son apprentissage passé lui permet juste d'accepter de ne rien faire, de se livrer en laissant tomber le masque du professionnel.

« Il ne donne pas de cours, il ne dirige pas. Il laisse de l'espace et du temps aux acteurs. Si j'avais fait un film avec lui récemment, je ne sais pas si j'en aurais été capable. Il m'aurait fallu un certain temps de réadaptation. Accepter de ne rien faire par exemple ce qui n'est pas évident. Je crois que Pialat, sa direction d'acteur, c'est d'enlever tout l'ego, toutes les prétentions. »²

La définition que donne Sandrine Bonnaire se rapproche beaucoup de la méthode énoncée par Jean Renoir auprès de Gisèle Braunberger. L'acteur doit tout oublier, ne se référer à aucune autre interprétation connue afin de trouver en lui le personnage. Sandrine Bonnaire a eu l'avantage de débiter avec Pialat, elle n'avait aucune technique à oublier mais dès qu'elle a travaillé avec d'autres Varda, Sautet elle a eu plus de mal à retrouver la candeur que Pialat cherchait en elle. Quand elle arrive sur le tournage de *Sous le Soleil de Satan* elle a deux Césars en poche et sept rôles importants dans des longs métrages. Elle est devenue une professionnelle. Renoir prépare un rôle à partir des dialogues du film. Pialat va plus loin il travaille sur situations concrètes, il la choisit pour le rôle de Mouchette car elle n'intellectualise pas son jeu. « Maurice avait pensé à moi pour le rôle parce que j'avais tout juste vingt ans et une inculture totale de Bernanos. Il voulait des acteurs terriens, physiques et charnels. »³ Pialat n'informe pas toujours l'acteur du travail qui est en cours. Jacques Loiseleux a pu l'observer en action comme chef-opérateur.

¹ A. BERGALA, « La Non direction d'acteur selon Godard » in *La Direction d'acteur au cinéma*, Louvain-la-Neuve, *Etudes théâtrales* n°35, 2006, p.71.

² S. BONNAIRE, Témoignage recueilli par O. JOYARD, in *Cahiers du cinéma*, n°576, Paris, Février 2003, p.40.

³ S. BONNAIRE, *Le Soleil me trace la route*, *op.cit.*, p.112.

« Le principe de Pialat, c'est de convaincre les comédiens sans leur dire ce qu'ils ont à faire pour éviter le jeu classique et les amener, en interrogeant le personnage, en investissant les problèmes que pose la figure, à chercher les moyens de la faire apparaître. Alors puisqu'il est pris dans un processus de recherche, l'acteur reste vivant. Entre le jeu classique de la récitation, qui reproduit quelque chose de déjà là, de déjà pensé avant d'être exprimé, et ce type de direction d'acteur, les frontières parfois semblent délicates mais Pialat les trouve et elles tombent juste : c'est un travail de laboratoire »¹

Comme le souligne Loiseleux, l'acteur doit être là, vivant, concentré, disponible à l'improvisation quand elle est de mise. Mais Pialat ne travaille pas seulement avec l'improvisation. Au tournage, précède une longue période d'écriture en compagnie d'Arlette Langmann ou d'autres. *A nos Amours* raconte une partie de la jeunesse d'Arlette tout comme *Loulou* est un retour sur sa rupture avec Pialat. Pour autant le tournage est un moyen de prendre ses distances avec le scénario surtout dans *A nos Amours*. Le scénario sera modifié au jour le jour par Arlette Langmann pendant le tournage. Pialat ne supprime pas l'étape de la répétition, elle sert d'échauffement aux acteurs. La différence entre le temps de la répétition et le temps du tournage est fragile, le moteur démarre le plus souvent en toute discrétion dans le dos des acteurs par un murmure de Pialat à son équipe technique. Sandrine Bonnaire revient sur cette étape. « On avait un texte, il nous le faisait répéter, et ensuite on devait se l'approprier, l'enrichir de choses imprévues jusqu'à ce surgisse une vérité. »² Comme les premières lectures que Renoir impose à son actrice, le temps de la répétition permet de se mettre progressivement dans la peau du personnage sans l'user. La répétition a un aspect mécanique et un peu froid. Elle permet les réglages de bases à l'équipe technique et aide les acteurs à retrouver leurs personnages. Sandrine Bonnaire s'en sert comme un échauffement.

« J'ai aussi gardé de lui la discipline de ne rien donner en répétition. Je reste très radine, je fais tout très à plat. Parfois on me demande d'en faire plus, mais je refuse, je n'en ai pas envie. Je préfère garder mon énergie pour la prise, comme Maurice le voulait pour ses prises. »³

Dans ce processus l'acteur peut parfois se sentir abandonné, livré à lui-même car Pialat ne lui impose pas de consignes, il se contente de lui faire des propositions. Au-delà de la justesse du texte, il préfère l'énergie que les acteurs mettent dans la prise. Pour cela il peut comme nous l'avons vu ignorer un acteur, ne plus lui adresser la parole et lui faire des reproches personnels non liés à son jeu. La tension sur le tournage est souvent provoquée par Pialat lui-même qui ne

¹ J.LOISELEUX, entretien réalisé par N. BRENEZ, « Les moyens de la transparence » in *Maurice Pialat, l'enfant sauvage*, (sous la direction de Aldo TASSONE), Torino, Museo Nazionale del Cinema, France cinéma octobre 1992, p.262.

² D. BESNEHARD, Témoignage recueilli par J.-M. LALANNE, in *Cahiers du cinéma*, n°576, Paris, Février 2003, p.39.

³ S. BONNAIRE, Témoignage recueilli par O. JOYARD, in *Cahiers du cinéma*, n°576, Paris, Février 2003, p.41.

veut pas formuler clairement ce qu'il recherche afin de rester au degré physique de la direction d'acteur. Sa non-intervention déstabilise l'acteur qui peut sortir de ses gonds sans prévenir, Pialat n'attend que cela.

« L'exigence de Pialat se rapproche en fait de celle de Godard. L'acteur ne saurait être un élément neutre ou passif et en aucun cas se contenter d'être le simple réceptacle d'une "direction d'acteurs". Pialat lui demande "d'être là" au sens fort, présent à la création, à l'élaboration de l'œuvre, non pas soumis au geste du démiurge, mais se confondant avec ce geste, mêlant et identifiant si possible son geste propre avec celui du cinéaste. »¹

L'acteur, par son approche et son ressenti de la situation va apporter une réponse physique à la scène. Avec cette technique, l'imprévue apparaît comme une richesse supplémentaire. Les accidents sont nombreux surtout pendant le tournage d'*A nos Amours*. La scène hystérique de dispute entre Evelyne Ker et ses enfants terribles Sandrine Bonnaire/Dominique Besnehard révèle l'intérêt de cette méthode. Maurice Pialat a pendant plusieurs jours fait grimper la tension entre Evelyne Ker et Sandrine Bonnaire. Tel un professeur injuste qui choisit un élève préféré et un souffre douleur, Pialat a chéri la fille et ignore la mère qui apparaît tardivement dans le film. Son goût du plan-séquence permet une forme d'improvisation contrôlée qu'il régit par son silence. Quand Pialat laisse tourner, il approuve les débordements de ses acteurs qu'il a lui-même provoqués par son comportement. « La vie semble s'improviser sous le regard voyeur du metteur en scène »² Michel Sineux démontre que Pialat met en place une ambiance trouble dans des scènes longues qui laissent exploser les frustrations des acteurs.

«Pialat installe par sa non-intervention même, le recours à l'improvisation contrôlée, une sorte d'esthétique de l'incertitude qui laisse place, au beau milieu de la structure dramatique à l'expression du désordre naturel des choses. »³

Revenons à la séquence d'Evelyne Ker. Les relations mère/fille sont extrêmement violentes dans le film. Lors d'une séquence de dispute de plus de trois minutes l'actrice Evelyne Ker se met à hurler contre Suzanne/Sandrine, excédée par son comportement. Pialat enregistre en plan séquence (un plan fixe juste ajusté par de légers panoramiques) la crise de la mère avec en profondeur de champ l'atelier de fourreur où Robert travaille avec une employée. La mère très tendue fait des allers/retours entre la cuisine et l'atelier. Suzanne reste près de la

¹ A. BERGALA, « La Non direction d'acteur selon Godard » in *La Direction d'acteur au cinéma*, Louvain-la-Neuve, *Etudes théâtrales* n°35, 2006, p.27.

² M. SINEUX « Et pourtant ils ont vécu », in *Maurice Pialat, l'enfant sauvage*, (sous la direction de Aldo TASSONE), Museo Nazionale del Cinema, France cinéma Torino, octobre 1992, p143.

³ *Ibid*, p145.

table de la cuisine entre les deux pièces. La tension monte de plus en plus, les deux femmes s'affrontent. (Figure 274) Robert vient les séparer quand les coups deviennent trop violents, il gifle sa sœur « *Tu laisses un peu ta mère !* » (Figure 275) Suzanne sort du champ un instant puis revient. Robert somme les deux femmes de se calmer, jusqu'à présent tout est normal par rapport au scénario mais tout à coup la mère s'en prend aussi à son fils quand il s'approche d'elle pour la maîtriser. Le frère et la mère habituellement unis contre la sœur se retrouvent adversaires à l'écran.

Evelyne Ker fait une vraie crise de nerf pendant la prise, Dominique Besnehard l'attrape et la soulève du sol pour la calmer. (Figure 276) L'affrontement physique se fait entre la mère et le fils à présent, elle se débat dans les bras de Robert qui hurle lui aussi. Les corps vont de gauche à droite entre la porte et la banquette de l'appartement. La caméra les suit quand ils sortent du champ mais bouge le moins possible. Au milieu de la bagarre, il la blesse malencontreusement, sa tête cogne le mur. (Figure 277) Le plus étonnant est que personne ne cesse de jouer. Les acteurs gèrent cet imprévu réel pour l'intégrer dans la fiction. Au montage, Pialat ajoute des inserts sur la réaction de Suzanne et de l'employée : tout le monde semble abasourdi. Evelyne Ker finit par dire « *Je ne suis pas folle mais ça suffit* ». (Figure 278) Le calme revient enfin, Robert ramène sa mère à table et lui propose une tisane et une cigarette. Pialat a conservé l'unité émotionnelle de la séquence quitte à éprouver ses acteurs. Personne n'a songé à arrêter de jouer. Le regard totalement terrorisé de Besnehard face à la caméra de Pialat à la fin du plan est d'une force éblouissante. (Figure 279) Le réel chez Pialat apparaît dans la douleur et dans la surprise. Cette liberté que le cinéaste donne aux acteurs tout en gardant le contrôle du cadre leur permet d'évacuer les tensions du tournage dans le corps de leur personnage. Pialat se sert de ces crises pour transmettre le trouble du tournage au spectateur. Notons que Maurice Pialat et Bertrand Blier ont eu la chance de tourner leurs films dans des conditions matérielles confortables ce qui a encouragé les deux hommes à pratiquer diverses expérimentations où le temps était un allié de poids. Jean-Claude Brisseau qui a souvent travaillé avec des budgets réduits mise davantage sur la préparation du tournage, une période moins coûteuse pour le producteur.

Trouver le ton juste dans la répétition

La répétition au théâtre est un temps essentiel de la mise en scène. Après la lecture intime de la pièce par l'acteur, il partage le texte avec le reste de la distribution lors d'une

lecture collective. Jean-Claude Brisseau se sert de la répétition pour évaluer les difficultés que le scénario peut poser à l'acteur. C'est une phase de test mais aussi d'expérimentation. Comme Brisseau est son propre scénariste, il a une totale maîtrise du film. Pendant ce temps, le cinéaste multiplie les rencontres avec ses acteurs, ils répètent ensemble le texte et les scènes difficiles. Brisseau a la particularité de filmer ses essais afin, d'évaluer la photogénie des acteurs. Les essais érotiques même s'ils ont la même fonction : rendre le tournage fluide, rapide et efficace seront abordés un peu plus tard.¹ En raison de la rapidité du tournage qui dès son premier film *Un Jeu brutal*, peut amener l'équipe à enregistrer de vingt à trente plans par jour, le réalisateur prépare en amont tous les aspects du jeu d'acteur. En effet, au moment du tournage, il est contraint de se soucier davantage des aspects techniques et de subir les aléas du tournage. « Je préfère tout répéter avant. Mais est-ce qu'au moment du tournage j'arriverai à obtenir ce que je veux ? Pour l'instant l'incertitude est là. »² En fonction du corps et de la photogénie de l'acteur il prépare son découpage de façon rigoureuse. Il consacre de longues plages de temps à ses acteurs principaux : il rencontre chaque jour et pendant plusieurs semaines Sylvie Vartan pour préparer *L'Ange Noir*, ou François Négret pour préparer *De Bruit et de fureur*.

« Ma technique sur ces questions là c'est d'arriver immédiatement au moment de répétitions à trouver. Dès lors que c'était trouvé on oublie on ne s'en occupe plus et on recommence au moment du tournage. C'est pas une mauvaise technique mais elle n'est pas absolue, surtout dans les domaines difficiles, là il y a toujours des barrières parce que la relation devient différente entre les essais et le tournage. »³

Jean-Claude Brisseau comme Éric Rohmer prend le temps de discuter avec son acteur, il passe du temps avec lui, crée un climat de confiance où chacun se livre un peu. Il les fait parler de leur vie, de leur quotidien et cherche les liens qu'il peut créer entre le l'acteur et le personnage. Le choix se fait parfois tardivement après des essais de jeu comme avec Charlotte Valandray dans *Noce Blanche*. Un peu gêné par l'âge de l'actrice (22 ans) pour incarner une adolescente de seize ans il la filmera dans une salle de classe parmi des lycéens afin d'évaluer si elle peut être crédible. Il montre également ses essais à des proches qui ne sont pas des professionnels du cinéma pour évaluer la présence de ses acteurs à l'écran.

« Tout simplement à l'époque c'était Valandray, qui était plus âgée que le rôle et je l'ai mise dans des classes pour voir si elle passait. Il fallait que ce soit vraisemblable. Je l'avais filmée en vidéo et ce que je faisais à l'époque depuis mon film précédent, c'est que je la montrais à des gens du grand public. Là je montre à des amis Valandray que je soutenait en long en large et en travers. Ils m'ont dit tu peux pas la

¹ Voir III.1.5 Expérimenter sur le terrain de la transgression

² L. DESON LEINER, Entretien avec J.-C. BRISSEAU, Paris, septembre 2011.

³ *Ibid.*

prendre on dirait la fille de Simone Signoret. Comme elle n'avait pas la fragilité qu'avait Vanessa Paradis j'aurai été obligé de charger sur le sexe si ça avait été elle. Ce n'était pas le même film du tout.»

Son souci principal se place du côté de l'authenticité dans l'émotion mais aussi dans le choix des corps. La confrontation dès la préparation du film au regard de spectateurs montre à quel point il cherche provoquer chez lui le trouble.

Quand il tourne *De Bruit et de fureur*, il confronte aussi les acteurs à la réalité des banlieues qu'il veut dénoncer. Il emmène Bruno Cremer, à la cité des 4000 à la Courneuve afin qu'il se confronte à ce qu'il va jouer. Le travail d'imprégnation n'est pas le même que celui d'un acteur qui se surentraîne pendant trois mois pour pouvoir jouer un boxeur professionnel. L'idée ici est de se construire des souvenirs proches de ceux du personnage. Quand cela n'est pas possible, Brisseau fait appel au cinéma et aux grands acteurs de l'âge d'or Hollywoodien. Avec François Négret qui incarne Jean-Roger dans *De Bruit et de fureur*, il a recherché des exemples afin de lui montrer quel jeu il souhaitait.

« On a travaillé de façon très minutieuse de telle sorte qu'il ait un jeu plus cinématographique, c'est à dire qu'il joue avec ses regards, sa manière d'être, de bouger. Je vous donne un exemple. A la fin du film le gamin est ivre ou à la limite de l'ivresse. Il m'a dit un jour "Jean-Claude comment j'avais faire pour donner l'impression que je suis ivre, comment est-ce qu'il faut marcher?" [...] On est allé regarder sur cassette vidéo comment Gary Cooper dans *Good Sam*, s'y prenait pour être ivre, comment Sinatra, Dean Martin, Robert Mitchum s'y prenaient, comment ils bougeaient avec les histoires de perte d'équilibre ».¹

Sur le tournage il reste très proche de François Négret et de ses autres acteurs principaux. Il passe du temps à leur parler et leur explique en détail la scène à tourner. (*Figure 280*). Avec Vincent Gasperitsch qui incarne le petit Bruno il préfère donner des consignes simples car il se déconcentre facilement. L'efficacité prime au moment du tournage, après quelques rapides répétitions où Brisseau mime et joue tous les rôles, le film se fait à toute vitesse. Le temps de préparation avec l'acteur donne une plus grande autonomie à ce dernier car il sait déjà comment il va jouer, Brisseau n'ajuste que les gestes de dernières minutes. Le réalisateur est ouvert mais reste ferme et parvient à adapter au maximum ses explications pour que chaque adolescent comprenne le film en train de se faire. (*Figure 281*) Même s'il est très impliqué sur le plateau et est très précis avec les techniciens, il se rend disponible auprès des acteurs, il ne les oublie pas au profit de la technique.

¹ C. TESSON, S. TOUBIANA, T.JOUSSE « Une affaire de morale », *Cahiers du Cinéma*, n°407-408, Mai 1988, p.129.

Jean-Claude Brisseau se comporte en pédagogue avec ses acteurs. Il travaille sur deux tableaux, l'observation et la recherche de l'authenticité. Après avoir créé un climat de confiance, il souhaite trouver la bonne façon de filmer son acteur afin qu'il soit le plus lumineux possible à l'écran. Pour former les acteurs débutants il les confronte aux grandes œuvres du cinéma afin qu'ils observent le jeu des stars. Mais son souci principal concerne l'authenticité. Chaque acteur doit trouver dans son propre vécu, les émotions de ses personnages afin de les restituer à l'écran.

Chez Bertrand Blier la répétition est une première prise de contact avant le tournage afin de tester l'alchimie entre les corps et les voix. Il fait un usage plus classique de la répétition. Comme il écrit lui-même ses propres scénarios, il doit mener un combat acharné entre l'auteur et le cinéaste afin de parvenir à diriger au mieux ses acteurs. Le tournage de *Tenue de soirée* a permis à Bertrand Blier de pousser ses acteurs dans leurs retranchements. Depardieu et Blier qui s'étaient brouillés depuis la fin du tournage de *Buffet Froid* (1979) avaient très envie de travailler ensemble à nouveau. *Rimmel*, un projet non tourné de Blier leur permettra de se retrouver sous un nouveau titre *Tenue de soirée*. Gérard Depardieu et Miou-Miou ont tourné plusieurs fois avec Blier. Ils se connaissent bien mais ce n'est pas le cas de Michel Blanc qui est nouveau dans l'univers du réalisateur. « Ca n'a d'intérêt d'écrire pour les acteurs qu'on connaît que dans la mesure où on essaie de les surprendre et d'être surpris par eux, de leur faire faire des choses inhabituelles. »¹ Le scénariste a écrit en pensant à Miou-Miou et Depardieu mais pour Michel Blanc l'histoire est différente, il n'était pas le premier choix de Blier. Le réalisateur fidèle à sa réputation de provocateur prétend que seul le choix de l'acteur est important. « La direction d'acteur se résume à cinq minutes de travail : quand on choisit l'acteur, si on choisit bien, il n'y a aucun problème, si on se trompe il n'y a rien à faire. »² Après la mort de Dewaere, le réalisateur a pensé à Bernard Giraudeau qui a finalement refusé le rôle. Michel Blanc est loin d'avoir un physique de jeune premier. Très populaire depuis *Les Bronzés* (1979) l'acteur fait une entrée très remarquée dans le cinéma de Blier et fait l'objet de nombreux articles au moment de la sortie du film. Rappelons que Michel Blanc a obtenu le prix d'interprétation à Cannes pour ce rôle. Afin de permettre aux acteurs de faire connaissance et de consolider le trio, Blier a organisé comme au théâtre une lecture collective du scénario. « Gérard et Michel se connaissaient très peu, nous sommes allés à la campagne et nous avons

¹ S. TOUBIANA « Josiane Balasko/ Bertrand Blier jeux de mots jeux d'acteurs » *Cahiers du Cinéma (Les)*, n° 407/408, mai 1988 p.14.

² *Ibid.*, p.14.

fait deux lectures du scénario.»¹ Le travail commence par l'apprentissage de la musique Bertrand Blier que l'acteur doit se mettre en bouche tout en gardant son propre style.

« Le texte de Bertrand, il ne faut pas le jouer totalement au premier degré, comme n'importe quel texte. On avait fait une lecture collective du scénario, avant, et sur certaines phrases, quand ce que nous propositions à Blier ne lui convenait pas, il nous les lisait : d'un seul coup, c'était comme si, étant danseur, j'avais vu le chorégraphe marquer les emplacements. Et le ton de Gérard collait immédiatement parce qu'ils se connaissaient depuis par cœur.»²

Bertrand Blier est un réalisateur dont on connaît les dialogues par cœur, il a les sens de la formule et un style facilement identifiable. Une grande partie de son travail se fait donc à l'écriture. Sa principale difficulté est de se détacher de ce qu'il a écrit pour le mettre en scène les corps dans l'espace. Son goût des plans larges et des plans séquences font souvent dire à ses observateurs que Blier est un réalisateur proche du théâtre. Mais il ne cède pas au burlesque et sert du cinéma pour produire des mouvements de caméra langoureux et fluides que le théâtre ne lui permettrait pas de réaliser. Son goût, il le tient plutôt du cinéma populaire français qui a célébré son père, Bernard Blier comme l'un de ses meilleurs acteurs. Dans ce patrimoine on croise Michel Audiard, Georges Lautner ou encore Henri Verneuil. Pour lui rendre hommage, il tourne la plus grande partie de *Tenue de Soirée* en studio. La proximité entre les différents décors du film a créé une sorte de cocon où le trio a pu s'épanouir et s'installer. Même si cette pratique paraît un peu obsolète à la fin des années 1980, elle nourrit l'aspect intemporel et absurde du récit. Il a fait également le choix de tourner le film dans l'ordre, ce qui est assez inhabituel. Son objectif était de faire grandir le trouble d'Antoine incarné par Michel Blanc.

« Chaque fois que le budget le permet, et que le sujet peut y gagner je choisis cette formule de travail. Pour *Tenue de soirée*, cela me paraissait d'autant plus impératif que le scénario était particulièrement difficile à interpréter, pour les trois acteurs, mais surtout pour Michel Blanc, la progression du trouble chez son personnage bénéficiait de cette façon de procéder. »³

La lecture collective du scénario n'est pas la seule répétition que Blier impose à ses acteurs. Une fois le texte appris il peut les diriger dans les décors qu'il a fait construire. « Il est important de répéter quand on a une scène difficile sur le plan technique, avec beaucoup de gestes, un plan séquences avec dix huit positions de caméra. »⁴ Après l'apprentissage du texte,

¹ S. TOUBIANA « Josiane Balasko/ Bertrand Blier jeux de mots jeux d'acteurs » *op. cit.*, p.15.

² S. TOUBIANA « La Baguette magique, entretien avec Michel Blanc, *Cahiers du cinéma* n°382, avril 1986 p.12.

³ G HAUSTRATE, *Bertrand Blier*, Edilig, Paris, 1988, p.81.

⁴ S. TOUBIANA, « Josiane Balasko/ Bertrand Blier jeux de mots jeux d'acteurs », *op. cit.*, p.15.

il dirige les corps. Il observe timidement les propositions des acteurs puis se met à mimer la scène. Miou-Miou décrit très bien la tension entre le texte et la mise en scène.

« Il a une vision très précise de ce qu'on doit faire. Il est inutile de travailler le soir chez soi, de prévoir quoi que ce soit. Sauf d'apprendre le texte bien entendu. Bertrand ne donne pas d'indication avant d'avoir vu au moins de fois la scène. Puis il devient metteur en scène et quitte sa casquette d'auteur. Il faut être totalement disponible car il veut obtenir ce qu'il demande sur le champ. »¹

Réservé mais vigilant Blier est un être silencieux sur le tournage. (*Figure 282*) Il contemple les relations qu'il a créées entre les acteurs. Comme durant le tournage des *Valseuses* la franche amitié qui lie les comédiens permet de faire avancer le tournage sans heurt même si les scènes de nudité sont nombreuses et particulièrement difficiles à jouer en même temps que les longs dialogues de Blier. Le réalisateur dirige ses acteurs comme une troupe de comédiens de théâtre, l'effet de groupe permet à chacun de se surpasser au profit du film. Même s'il reste un peu en retrait, Blier ne cède rien sur son texte mais laisse une amplitude aux acteurs quand il s'agit de leur corps. La bonne entente du groupe permet de dépasser la gêne et la vulgarité.

Brisseau et Blier basent leur relation avec l'acteur sur la confiance. Ils sont ouverts mais fermes avec leurs comédiens même s'ils entretiennent dans la vie des liens forts avec eux. La répétition permet d'explorer leurs émotions et d'améliorer leur technique pour Brisseau. Chez Blier elle est collective et permet de tester l'entente des acteurs et leur capacité à transgresser les règles de la bienséance. Au fond Blier recherche des "sales gosses", prêts à l'accompagner dans son cauchemar burlesque. Bruno Dumont quant à lui s'entoure de non professionnels, il ne cherche pas à les former, il se sert de leur façon d'être pour construire ses personnages.

Cultiver la maladresse

Bruno Dumont essaie de filmer ses acteurs tels qu'ils sont. Une fois qu'il a achevé l'écriture du scénario, qui le plus souvent ne comporte pas de dialogues, il part à la recherche de ses personnages. Comme chez Pialat, Blier et Brisseau, le choix de l'acteur est fondamental. Leur méthode n'est pas applicable à tous, s'ils font le mauvais choix le film ne fonctionnera pas. Bruno Dumont considère l'acteur comme un objet manufacturé auquel il ne faut pas apporter de modifications trop radicales.

¹ Y. ALION « Miou Miou, des *Valseuses* à *Tenue de soirée* » in *La Revue du cinéma* n°417, Juin 1986, p. 57.

« Choisir l'acteur, c'est choisir le personnage : c'est à dire renoncer à toute idée de composition. L'acteur est un *ready made*. C'est un acte essentiel où l'on abandonne l'idée que l'on s'en faisait. Je dirige sans idées puisque les personnages sont alors devant moi : je règle l'acteur sur ce qu'il peut. Je veille sur lui. Je le regarde être le personnage. Je lui donne forme, je le rectifie : je le dirige. »¹

Le réalisateur s'exprime volontiers sur ce sujet et apprécie la diction maladroite des personnes qu'il choisit. Il s'inspire de Pialat et de son art du mélange entre acteurs professionnels et non-acteurs. Dans *Lacombe Lucien* l'effet recherché par Louis Malle est de la même nature. Pierre Blaise est un bucheron du Tarn-et-Garonne que Louis Malle a choisi pour incarner Lucien Lacombe, un jeune homme qui rejoint la Gestapo car la Résistance ne veut pas de lui. Cet anti-héros de la Seconde Guerre Mondiale est une sorte de père spirituel des personnages de Dumont. Pierre Blaise n'était jamais allé au cinéma et n'a pas cherché à en savoir davantage pendant le tournage. Louis Malle n'a pas réprimé son accent du Sud-Ouest et sa diction un peu fautive. Il utilise son savoir paysan pour tuer des lapins et participer aux travaux de la ferme. L'effet est saisissant à l'écran surtout que le personnage que lui fait interpréter Louis Malle ne distingue pas le bien du mal et n'a pas conscience de la violence de ses actes. Bruno Dumont évoque souvent Pierre Blaise pour expliquer la gaucherie qu'il recherche dans ses interprètes.

« Il avait un "pas bien jouer" qui était très juste. Je pense qu'il y a quelque chose dans "le pas bien jouer" dans la gaucherie, qui est proche de la vie, parce que dans la vie on est gauche. Cet acteur là était avec d'autres acteurs professionnels, et il était dissonant dans cette orchestration »²

Pour incarner Pharaon de Winter dans *L'Humanité*, Bruno Dumont a fait la rencontre d'Emmanuel Schotté un homme qui était un peu différent de ce qu'il recherchait. La personne choisie doit correspondre socialement au personnage et s'en rapprocher psychologiquement. Dumont voulait un être plein de compassion mais aussi très physique. Mais avant tout c'est un visage que le réalisateur choisit. Il est tout de suite séduit par les grands yeux bleus d'Emmanuel Schotté et l'expression triste qui s'inscrit sur son visage. Au fond le scénario du film est loin d'être achevé tant qu'il n'a pas sa distribution. « C'est quelque chose que j'accepte parce que je ne veux pas que l'acteur soit un simple exécutant, c'est à dire qu'il y a une rencontre qui se fait avec lui. [...] Les acteurs emmènent le scénario dans des endroits que je n'avais pas forcément prévus. »³. Le cinéaste a dû s'adapter à lui n'hésitant pas à couper au

¹ S. ORS, P. TANCELIN, V. JOUVE « Travail du cinéaste » in *Bruno Dumont*, Editions Dis voir, 2001, p.14.

² F. SOJCHER, (coordonné par), Entretien avec Bruno Dumont, *La Direction d'acteur, incarnation*, Editions du Rocher, 2008, p.177.

³ F. SOJCHER, *op. cit.*, p.176.

maximum les dialogues et à faire du rythme lent de l'acteur celui du film. Il n'est pas intervenu sur la diction de son acteur. Pourtant il parle d'une façon très lente, avec un ton un peu naïf et hors du temps. Schotté était naturellement différent de la plupart des gens cela correspondait à Pharaon, qui, touché par la cruauté des êtres, ne vit pas au même rythme que les autres. (*Figure 283*)

« Tant que je n'ai pas l'acteur, je cherche. Une fois que j'ai trouvé quelqu'un il va forcément modifier le scénario, je vais me modifier avec lui, et j'ai envie de ça. Je n'ai pas envie de faire une construction écrite, avec des acteurs qui sont prévus et que la réalisation soit simplement la mise en boîte de tout ça. Je cherche une aventure quelque chose de profond et d'imprévisible. »¹

Après avoir créé des liens avec son acteur, il a tenté de voir en quoi Pharaon était présent en Emmanuel Schotté. Tout ce qu'il lui confie pendant la préparation, Dumont s'en sert sur le tournage afin d'obtenir ce qu'il veut de lui. Ses indications sont simples, il explique la scène aux acteurs sans jamais leur donner le scénario. Ils n'en connaissent que les grandes lignes. Par ce moyen, il garde le contrôle en empêche l'acteur de s'appuyer sur le texte. Il se retrouve en danger sans pouvoir se raccrocher au récit. « C'est aussi pour ça que je ne donne pas le scénario, parce que je sais qu'il n'est pas bon. C'est à dire qu'il est fini pour l'écriture. Mais il ne peut pas vraiment servir à la réalisation. Et si vous le donnez à un acteur c'est fini. ». Bruno Dumont, un peu à la façon de Pialat, met les acteurs en situation et tient compte des interactions qu'il y a entre les uns et les autres. Par exemple dans *L'Humanité*, il ne raconte pas la même chose à Séverine Canele qu'à Emmanuel Schotté, chacun sait ce qu'il doit faire mais n'est pas au courant des gestes que son partenaire doit réaliser.

« Il ne nous disait jamais la veille ce qu'on allait tourner le lendemain. [...] On n'avait strictement rien entre les mains. Il nous donnait les indications juste avant de tourner et, pour les dialogues, il sortait un petit carnet et il disait : "Voilà tu devras dire ça et ça." Si on ne sentait pas un mot ou une expression, on changeait on modifiait parce qu'il voulait vraiment retrouver le parler du Nord »²

Dumont garde secrète l'issue de la scène afin de permettre aux acteurs de s'approprier la situation qu'il est en train de filmer. C'est une autre raison de ne pas montrer le scénario, les acteurs vivent le film en train de se faire sans avoir la possibilité d'avoir une vision globale.

« S'il voit le texte, il va le réciter, et s'il récite il est perdu. Il est perdu à jamais et vous ne pourrez jamais le rattraper. Il faut préserver les acteurs du scénario donc ils n'ont pas le scénario, ils sont mis dans des situations et donc ce sont des réacteurs. Ils réagissent les uns par rapport aux autres, ils ne

¹ *Ibid.*, p.178.

² S. CANEELE, *Aux Marches du palais*, Michel Lafon Paris, 2000, p.95

connaissent pas forcément ce que l'autre a à faire. Donc je leur des indications, des intentions, je dis moteur et j'attend. »¹

Maintenir l'acteur dans l'ignorance n'est-ce pas le manipuler ? Au fond, Dumont utilise le naturalisme de ses acteurs mais le déforme en les confrontant à des situations inconnues, celles du scénario. Il ne fera jamais jouer leur propre rôle à ses acteurs. Les actes inédits qu'ils commettent devant la caméra font d'eux les personnages. Cela peut passer par la violence, le sexe ou tout simplement des relations nouvelles avec des personnes qui partagent le cadre avec eux. Dumont ne donne d'ailleurs aucun dialogue à apprendre, il explique la scène et laisse à chacun le soin de trouver les mots. Parfois il faut plusieurs prises pour aller à l'essentiel, Dumont n'est pas amateur de longs dialogues, la parole arrive quand c'est nécessaire. Il préfère même le silence. Dépossédé de l'artifice des mots, le comédien exprime ses émotions par son regard tout en sachant ce que signifie son silence.

La visite au père de la petite fille assassinée dans *L'Humanité* se fait dans le silence à l'inverse de ce qui se pratique dans les séries policières américaines. Le duo de policiers arrive dans une ferme, frappe à la porte et attend l'arrivée du père en plan fixe. Ils entrent et se retrouvent seuls dans le salon face à une très vieille femme endormie sur un fauteuil. Une mouche vole à travers la pièce comme autour d'un cadavre, c'est le seul son que l'on distingue. Le père revient dans la pièce par une autre porte et un panoramique le mène à la table « *Asseyez vous* » indique-t-il aux policiers. Les deux hommes obéissent et se retrouvent face à la détresse silencieuse du père. Timidement, le collègue de Pharaon lui demande s'il est prêt à répondre à leurs questions. (*Figure 283*) Le père cache son visage entre ses mains, Dumont fait durer le plan. Le père finit par sortir un « Non ! », se lève et quitte la pièce. (*Figure 284*) Son jeu est réduit au minimum. « A force de faire des prises où il parlait, on finit par obtenir ce qu'il faut et il ne parle plus. Il n'y a pas une phrase clé qui est très importante et qui est obligée, qu'il faut absolument dire. »² Le souci de Dumont est de ne pas agir sur la maladresse naturelle de chaque acteur. Il ne veut pas les transformer. Il cherche un moyen de les enregistrer tel qu'ils sont dans un univers qui est le sien. Par exemple quand les acteurs n'articulent pas assez, il évite de les reprendre. L'imperfection fait partie du projet. Mais au-delà des mots, Dumont dirige les corps dans des situations extrêmes surtout pour des non professionnels. Pour cela il n'hésite pas à jouer avec les émotions réelles des acteurs.

¹ F. SOJCHER, (coordonné par), Entretien avec Bruno Dumont, *La Direction d'acteur, carnation, incarnation*, Editions du Rocher, 2008, p.186.

² *Ibid*, p.187.

Entre l'improvisation pendant le tournage et le temps des répétitions, le travail avec l'acteur se fait dans la durée. Les quatre cinéastes tissent des liens avec leurs acteurs et gagnent leur confiance. La direction d'acteur ne peut se passer de cette relation sincère entre les deux parties. Après les moyens de procéder différents selon les budgets. Maurice Pialat et Bruno Dumont se concentrent sur le temps présent du tournage et l'imprévu que peut fournir l'acteur. Jean-Claude Brisseau aide ses acteurs à s'imprégner de leur personnage pour qu'ils trouvent en eux des émotions authentiques. Bertrand Blier mise sur la cohésion entre les comédiens. L'insécurité qui règne sur le tournage leur permet de se dépasser et laisse la place à l'imprévu. L'acteur est mis en condition pour le film, il est actif dans le processus de création et peut être une force de proposition pour le cinéaste. Même si la relation est loin d'être égalitaire elle aide le film à évoluer.

*

La direction d'acteur commence par le choix d'un visage et d'un corps afin qu'il prenne les traits du personnage que l'auteur a imaginé. La rencontre peut être magique et faire du film un succès. L'effet produit par un visage nouveau peut bouleverser le spectateur. Tous les réalisateurs du corpus ont travaillé avec des acteurs non professionnels et sont parvenus à les former à leur cinéma. Pialat, Brisseau, Blier et Dumont leur ont donné une place importante dans l'élaboration du film. Vanessa Paradis, Sandrine Bonnaire et Gérard Depardieu ont ainsi pu révéler leur talent. Une relation de confiance s'est instaurée entre eux et leur a permis d'expérimenter de nouvelles méthodes avec les cinéastes. Gérard Depardieu a encouragé Bertrand Blier à écrire, Sandrine Bonnaire a poussé Maurice Pialat à expérimenter davantage dans le domaine de l'improvisation. Le choix d'un acteur est déterminant car il modifie la nature même d'une œuvre en bien ou en mal. Il n'est pas interchangeable et peut participer à la création s'il accepte de s'impliquer dans le film.

Le corps de l'acteur se trouve mis à rude épreuve car le cinéaste lui demande de se livrer toujours davantage devant la caméra. Pialat, Blier, Brisseau et Dumont exigent beaucoup de leurs comédiens. Quand l'acteur ne feint plus, il doit dépasser ses limites, parfois au delà de la morale et de la bienséance. Jusqu'au le cinéaste peut-il exhiber l'acteur ? Le comédien est-il armé pour se protéger d'une expérience aussi troublante ?

PI Le corps exhibé

Le corps exhibé au cinéma est souvent celui de l'actrice. Laura Mulvey le souligne dans son article « Visual Pleasure and Narrative cinema ». ¹ En effet le cinéma classique fait de la femme un objet de désir fétichisé qui se retrouve soumis au personnage masculin dans le récit. Quand Brigitte Bardot apparaît nue dans la première séquence de *Et Dieu créa la femme* (Vadim, 1956) s'expose-t-elle délibérément au regard masculin ou se rebelle-t-elle contre l'image traditionnelle de la femme ? Dans le cinéma moderne elle expose son corps et piétine les valeurs familiales traditionnelles. La première scène d'amour dénudée du cinéma français montre le plaisir non dissimulé que Jeanne Moreau prend dans les bras d'un homme rencontré quelques heures auparavant dans *Les Amants* (Malle, 1958). Le personnage de Jeanne trouve le bonheur dans l'adultère. La femme bourgeoise des années 1950 transgresse les lois du mariage via la chair. Le cinéma de la modernité a libéré les corps et les mots à l'écran. La vulgarité déborde des dialogues des *Valseuses* pendant qu'aux États-Unis la petite Regan couvre sa mère d'injures dans *L'Exorciste*. L'année 1974 permet aux langues de se délier. Alors quels tabous les cinéastes peuvent-ils transgresser encore pour troubler leurs acteurs ? Michel Foucault lorsqu'il rend hommage à Georges Bataille dans sa « Préface à la transgression » s'interroge sur la place de la sexualité comme tabou dans une société qui ne sacralise plus rien.

« Peut-être pourrait-on dire qu'elle reconstitue, dans un monde où il n'y a plus d'objets, ni d'êtres, ni d'espace à profaner, le seul partage qui soit encore possible. Non pas qu'elle offre de nouveaux contenus à des gestes millénaires, mais parce qu'elle autorise une profanation sans objet, une profanation vide et repliée sur soi, dont les instruments ne s'adressent qu'à eux mêmes. Or une profanation dans un monde qui ne reconnaît plus de sens positif au sacré, n'est-ce pas à peu près cela qu'on pourrait appeler la transgression ? »²

La notion de transgression est en perpétuelle évolution. Ce qui choquait il y a vingt ans est rentré dans les mœurs. Par exemple le scandale suscité aux États-Unis par les scènes d'amour dans *Les Amants* paraît risible au spectateur du XXI^{ème} siècle. « La transgression franchit et ne cesse de recommencer à franchir une ligne qui, derrière elle, aussitôt se referme en une vague de peu de mémoire, reculant ainsi à nouveau jusqu'à l'horizon de l'infranchissable. » ³ La performance que doit réaliser l'acteur de cinéma l'implique de plus en plus physiquement. A quel point doit-il dépasser ses limites morales pour être juste ? Laurent

¹ L. MULVEY, *Visual and other Pleasure*, Macmilan, Londres, 1989.

² M. FOUCAULT, « Préface à la transgression » in *Dits et écrits Tome 1 : 1954-1975*, Paris, Gallimard, 1994, p.262.

³ M. FOUCAULT, *op. cit.*, p.265.

Jullier souligne très justement que le cinéma même s'il représente une réalité reconstituée et feinte, pose des problèmes éthiques au moment du tournage. « La création d'un film appartient au registre des événements réels ; elle engage de vrais personnes accomplissant de vrais gestes. »¹ Le risque que prend l'acteur dans un rôle est souvent valorisé. Si un acteur prend beaucoup de poids ou s'il réalise lui-même ses cascades sera-t-il meilleur ? Les situations filmées ont été vécues lors du tournage, les artifices et les effets de montage créent le hors champ nécessaire afin de pouvoir feindre la violence, la mort ou le sexe. Jacqueline Nacache interroge la part de faux et de vrai dans les actes des acteurs.

« James Naremore se rappelle sa demande d'enfant à ses parents : au cinéma, les gens s'embrassent-ils vraiment ? Devenu analyste de ce qui lui posait un tel "dilemme moral", il constate le paradoxe ; en fait les acteurs "font et feignent" (*both do and pretend*) parfois dans le même moment, d'où la nature potentiellement scandaleuse de leur actes. »²

L'acteur agit de façon scandaleuse pour rendre crédible la fiction à l'écran. Son comportement est accepté car il a lieu dans le cadre du tournage qui devient de fait un espace de transgression. Le réalisateur ne vole-t-il pas une part de l'acteur à chaque plan tourné ? Même si cela fait partie de son travail, ce qu'il feint fait partie de son vécu, que reste-t-il à l'acteur quand il a tout donné au film. Son corps, son visage, sa voix, ses émotions appartiennent à l'œuvre à laquelle ils ont participé et au public qui les a reçus. La crainte que suscite l'enregistrement d'une image nous ramène aux débuts de la photographie. Le grand écrivain Honoré de Balzac avait peur de se faire photographier de crainte de perdre une part de son âme. Nadar qui a tiré son portrait relate sa rencontre avec le maître.

« Selon Balzac, chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales, dans tous les sens où l'optique perçoit ce corps. L'homme à jamais ne pouvant créer, - c'est-à-dire d'une apparition, de l'impalpable, constituer une chose solide, ou de rien faire une chose, - chaque opération Daguerrienne venait donc surprendre, détachait et retenait en se l'appliquant une des couches du corps objecté. »³

L'acteur comme le modèle devant le photographe livre son image au réalisateur qui enregistre ses gestes. Pour obtenir de lui ce qu'il recherche, il le pousse à donner une part de lui-même au profit du film. Otto Preminger durant le tournage de *Bonjour tristesse* (Preminger, 1957) pousse à bout Jean Seberg afin d'obtenir d'elle des larmes sur un visage impassible. Au bout d'une journée à tenter de pleurer selon les critères esthétiques du réalisateur, Jean Seberg

¹ L. JULLIER, *op. cit.*, p.86.

² J. NACACHE, *op cit*, p.52.

³ NADAR, «Balzac et la daguerréotypie », in *Quand j'étais photographe*, Paris, La Bartavelle, 1993, p. 8-9.

fait une vraie crise de nerf qui empourpre son visage et lui fait perdre tout contrôle. L'épuisement de l'actrice est visible à l'écran et donne toute sa force émotionnelle à la dernière séquence du film. Mais cela pose un problème moral, l'actrice a-t-elle gardé un souvenir traumatique de cette journée de tournage ? Laurent Jullier se pose en moraliste, le cinéma ne serait-il pas une zone de non droit ? Les problèmes moraux qui se posent aux photographes de guerre sont aussi ceux des réalisateurs mais dans des proportions moindres. « La plupart des interrogatoires déontologiques des filmeurs des situations vécues se retrouvent en version atténuées chez les filmeurs de situations jouées. Que peut-on demander à un acteur ? Jusqu'où aller ? »¹

Maurice Pialat éprouve ses acteurs en installant des pièges et des obstacles durant le tournage afin de créer une certaine confusion des sentiments chez eux. Il cherche à enregistrer des émotions réelles tandis que Jean-Claude Brisseau tente de capter le plaisir féminin par mise en scène érotique associée aux rouages du suspense. Comment l'actrice travaille-elle dans l'immoralité et la transgression ? Bertrand Blier confronte ses acteurs à la vulgarité des mots et des actes tout en recherchant le contraste dans des moments de grâce inattendus. Enfin Bruno Dumont se concentre sur les gestes de la vie quotidienne, afin de les faire éprouver par ses acteurs, il s'intéresse aussi à la sexualité qu'il filme de façon brutale et bestiale. Le tournage est une mise à l'épreuve permanente de l'acteur qui doit se mettre à nu afin d'être authentique à l'écran. Peut-il accepter de telles méthodes ? Peut-on tout demander à l'acteur ?

III.1.4. Le corps éprouvé : la confusion de sentiments

Maurice Pialat fut souvent précédé de sa réputation quand il s'agissait de diriger les acteurs. Il avait l'habitude d'éprouver ses comédiens. L'inertie lui permettait de laisser les situations empirer sous ses yeux. Son comportement oscillait entre la passivité et la colère autant auprès des acteurs que des techniciens. Les anecdotes sont nombreuses à ce sujet, les monteurs se succèdent tout comme les chefs opérateurs. Il faut du cran et de la patience pour tourner dans ces conditions. L'incertitude est une composante de leur travail. L'improvisation permet aux acteurs de faire émerger l'essence de leur personnage dans le champ. Mais Pialat ne fait pas qu'observer ses acteurs à l'œuvre, il intervient dans le film par des moyens divers. Il met en place des pièges dont lui seul connaît l'existence.

¹ L. JULLIER, *op. cit.*, p.101.

Son statut d'acteur-réalisateur dans *A nos Amours* et *Sous le Soleil de Satan* lui permet d'être aux premières loges pour intervenir. Il développe dans le champ ce qu'il pratiquait déjà derrière la caméra afin de tester la répartition de ses acteurs. La relation réalisateur/acteur se retrouve troublée par ce double emploi. La scène du repas dans *A nos Amours* fait partie de ses plus célèbres interventions. La force de Pialat se situe dans sa façon de faire vivre le tournage à toute l'équipe en réduisant la frontière entre la vie et l'écran. Le tournage est une expérience émotionnelle qui se nourrit de la relation entre les acteurs au delà de ce que chacun met dans son personnage. Le trouble qu'il provoque chez Sandrine Bonnaire quand il lui parle de sa fossette disparue est grand car la surprise vient de Pialat lui-même. Moment douloureux ou de confusion totale le tournage reste un moment de vie où des liens se tissent et se brisent. La question de l'émotion reste centrale dans ce dispositif instable où l'acteur est à fleur de peau, soumis à l'intensité dramatique du tournage qui nourrit le film lui-même. La violence n'est pas toujours de mise. Pialat arrive à faire confiance à ses acteurs fétiches. La relation entre le réalisateur et ses protégés Gérard Depardieu et Sandrine Bonnaire évolue vers une complicité forte et réduit progressivement les tensions sur le tournage de *Sous le Soleil de Satan*. Même dans les meilleures conditions possibles, Pialat travaille dans l'inconfort et dans la confusion, une méthode à part entière.

La fusion entre la vie et l'écran

Le travail de Maurice Pialat se fait dans la tension. Il navigue entre l'inertie et la colère. La non intervention donne une illusion de liberté aux acteurs tandis que la colère véritable, stimulante pour Pialat, leur rappelle de façon brutale la présence de l'auteur. Alain Philippon évoque la part d'opacité dans la manière de fonctionner du cinéaste durant le tournage.

« Avec Pialat, la position de maîtrise est-elle d'autant plus impressionnante qu'elle se cache derrière son contraire. En d'autres termes, maîtrise ou non maîtrise n'existent pas seules en soi, mais ne sont à considérer que dans un mouvement dialectique avec leur pôle opposé : dérapage ou perte de contrôle d'un côté, mise en place d'un protocole draconien de l'autre. »¹

La colère est un obstacle pour les acteurs qui peuvent se sentir menacés par l'explosion imminente de Pialat. Notons que le plus souvent elle s'applique aux personnages masculins pendant le tournage même s'il y a eu de nombreuses exceptions. Sur le tournage de *Loulou* Isabelle Huppert se fera discrète et appliquée tandis que Pialat se dispute régulièrement avec

¹ A. PHILIPPON, *A nos Amours*, Paris, Éditions Yellow now, 1989, p. 23.

Guy Marchand et Gérard Depardieu. La collaboration entre Pialat et Huppert se fait dans le silence, elle accepte de donner beaucoup d'elle même au tournage mais en même temps elle se préserve des crises du réalisateur en se tenant à distance. Elle ne se montre pas blessée par ses remarques. Antoine de Baecque la décrit comme docile et concentrée. « Elle accepte les scènes semi-improvisées, des scènes volées : elle est à l'écoute, prend parfois des initiatives (comme cette idée de rire après la gifle de Guy Marchand). »¹ Elle est totalement autonome, elle se maquille, se coiffe et s'habille seule. Une grande part des vêtements qu'elle porte dans le film est issue de sa propre garde-robe. Seul le manteau noir que lui offre Loulou modifie son style élégant et bourgeois. Elle est finalement assez proche socialement du personnage de Nelly. Isabelle Huppert note ce mélange continu entre la vie et l'écran chez Pialat.

« Le plus intéressant à filmer, c'était la vie, l'impondérable, toutes les choses qui disparaissent souvent dès lors qu'elles doivent être filmées. Comme une flamme vacillante difficile à maintenir en vie. C'était ça le travail de Maurice, tout mettre en œuvre pour maintenir en vie cette flamme vacillante. D'où son souci permanent d'évacuer les rituels, la lourdeur. On était là dans notre vie et puis on sentait qu'insensiblement on basculait dans la fiction, et là le petit voyant rouge s'allumait. Ainsi les scènes jaillissaient-elles de la vie. »²

Le tournage de *Loulou* est tout de même particulier car ce film raconte comment Arlette Langmann a quitté Pialat pour un certain Dédé avec qui elle vivra durant un an avant de retourner avec le réalisateur. Pialat choisi de raconter une histoire d'amour qu'il n'a pas vécue. Le film lui permet de reconstituer la part de hors champ de cette histoire qu'il a connue à travers le spectre de la jalousie. Le conflit avec les deux acteurs masculins vient du fait qu'ils donnent de nouveaux corps à cette histoire douloureuse. Notons que Pialat a baptisé le mari (joué par Guy Marchand) le prénom d'André celui de l'amant d'Arlette dans la vie réelle. La confrontation entre les souvenirs du réalisateur et le propre travail des acteurs donne une résonance nouvelle à cette histoire. Avec Gérard Depardieu il s'emporte souvent. Pour plusieurs raisons, déjà parce qu'il n'était pas son premier choix mais aussi parce que selon lui l'acteur ne se donne pas assez. Sa notoriété naissante le rend un peu distrait, Pialat pense qu'il ne s'investit pas totalement dans le rôle. Quand il improvise quelques mots avec Isabelle Huppert il donne au personnage de Loulou un côté attachant tandis qu'il compose la figure du voyou à partir de sa propre expérience. Ces deux tendances se construisent dans la douleur pour Depardieu qui doit faire face aux critiques incessantes de Pialat. Mais n'est-ce pas contre Dédé que Pialat s'emporte ? D'autre part Pialat considère qu'il est aussi nécessaire de prendre du

¹ A. DE BAECQUE, « Isabelle Huppert » in *Dictionnaire Pialat, op. cit.*, p. 153.

² I. HUPPERT, interrogée par Olivier NICKLAUS, « Hors série Maurice Pialat », *Les Inrockuptibles*, 2003, p.23.

temps, parfois les acteurs ne vont pas assez vite à son goût, d'autre fois il veut que le temps fasse son effet comme dans la vie. Il reproche au cinéma de se faire pendant les heures de bureau. « Le cinéma c'est quand même d'avoir du talent à heures fixes. C'est à ma connaissance le seul métier où on est tenu à avoir cette qualité là »¹ Durant le tournage de *Loulou* il laisse l'équipe seule pendant trois jours, les producteurs feront venir un huissier pour constater son absence, l'ambiance se tend mais Pialat s'en moque. Il peut aussi passer une journée à réfléchir à ce qu'il va faire surtout pour les scènes intimes qu'il tourne en premier. La sensualité de Depardieu est évidente et Pialat la met en scène dans de nombreuses séquences au lit avec Isabelle Huppert. Rémi Fontanel évoque la façon de procéder pour filmer à la fois une passion physique mais aussi l'adultère qui l'a blessé. Pour cela il se place au dessus du lit et laisse les acteurs vulnérables dans l'attente.

« Pialat patiente et planter la caméra près du lit où sont allongés Loulou et Nelly et fait en sorte que les acteurs oublient ce qu'ils doivent faire. Huppert s'assoupit près de Depardieu ; Jacques Loiseleux au cadre décide de son propre chef de lancer l'enregistrement après des heures d'attente, au bon moment quand il fallait le faire. »²

Isabelle Huppert se réveille pendant le plan, le mélange entre la vie et l'écran s'opère parfois dans la délicatesse. (*Figure 291*) Quelques séquences plus tôt, quand ils font l'amour pour la première fois après avoir dansé toute la nuit, un accident inattendu se produit. La scène est tournée dans un vrai hôtel, les autres chambres sont donc occupées par des clients. Alors que Nelly et Loulou font l'amour, dissimulés sous des draps bon marché et filmés à bonne distance, le lit lâche sous le poids de Depardieu. (*Figure 289*) Cet événement imprévu est capté par Pialat de façon très discrète en plan fixe comme si le couple était seul. Isabelle Huppert pousse un cri de surprise et cherche à comprendre ce qu'il se passe. Gérard Depardieu se dégage avec peine du corps de sa partenaire et constate les dégâts. Ils grimpent tous deux du côté du lit qui n'est pas cassé « Aide moi, monte, monte », les deux acteurs se débrouillent seuls et restent dans la scène. Depardieu se fait même réparateur et sort du lit totalement nu afin de faire quelque chose. Quand il déplace le lit une voix s'élève dans la chambre d'à côté. « Ca suffit il y a des gens qui dorment la nuit. » L'imprévu devient cocasse Pialat arrête la caméra et suit le couple en plan rapproché toujours sans bouger. Loulou murmure à Nelly « Je sais pas quoi faire ». Isabelle Huppert réagit comme son personnage face à la gifle d'André dans la séquence d'ouverture elle éclate de rire. (*Figure 290*) Elle s'amuse follement dans ce film qui

¹ Phrase citée dans *Maurice Pialat : l'amour existe*, documentaire réalisé par J.-P. DEVILLERS et A.-M. FAUX, 2007, 81 minutes

² R. FONTANEL, Rémi, in *Dictionnaire Pialat*, op cit. , p.292.

utilise la réalité pour nourrir la séquence. Depardieu/Loulou un peu gêné demande tout doucement à Nelly de ne pas faire de bruit de crainte de recevoir d'autres plaintes « Ca va gueuler ! » Elle l'invite à revenir sous les draps comme si rien n'était. Depardieu écrase par mégarde le sein d'Isabelle Huppert qui hurle de plus belle toujours en plein fou rire. Le lit cassé ne freine pas les ardeurs du couple. L'accident est heureux, les acteurs prennent du plaisir dans l'imprévu. Le lit cassé annonce la rupture inévitable entre Loulou et Nelly. La fugue de Nelly apparaît comme plus excitante, son désir de liberté s'exprime dans cette étreinte si brutale qu'elle brise le lit sur lequel elle trompe André.

L'autre homme du douloureux tournage de *Loulou*, c'est André incarné par Guy Marchand. Pialat l'a choisi à contrecœur et regrette que l'acteur qui joue l'homme trompé qu'il fut, soit si petit. Ils se disputent beaucoup, Guy Marchand ne se sent pas assez regardé, il pense que Pialat le néglige. Mais n'est-ce pas ce que ressent André face au départ de Nelly ? Encore une fois on peut soupçonner le réalisateur de mettre son acteur dans la situation de son personnage. Lui aussi sera victime des colères de Pialat mais il finira par s'inspirer de ces tensions pour jouer la colère d'André. Lors du tournage d'un plan en extérieur, Marchand pose des questions sur son personnage à Pialat qui lui répond de dire le texte d'Arlette et d'arrêter de poser des questions.

« Il se désintéresse de la scène, s'en va bavarder sur le trottoir pour que tout le monde l'entende, au point que l'on doit bientôt lui demander de baisser d'un ton. Marchand, énervé, déboussolé, furieux que le réalisateur ne le regarde même pas, mais concentré à l'extrême, dit sa phrase et shoote dans une poubelle. Ce que Pialat souhaitait, il l'a obtenu sans le demander. »¹

Sans en avoir conscience, Guy Marchand se laisse piéger par Pialat. Même si les deux hommes sont très différents, ils semblent souffrir de la même solitude. Le premier plan sur André le montre seul entrant dans le dancing, un peu mal à l'aise cherchant du regard sa femme Nelly. Il la découvre en train de flirter dans les bras de Loulou. Elle remarque André et va à sa rencontre un peu contrariée. Alors que Nelly tente de banaliser la situation, André la couvre de remarques misogynes. Nelly quitte la boîte, sans homme à son bras, André la poursuit et la gifle toujours en pleine colère. (*Figure 286*) Nelly ne peut réprimer un rire moqueur qui humilie André, « Tu me fais chier ! » La colère passe, le couple peut enfin tenter de s'amuser. (*Figures 287 et 288*) Mais André est trop jaloux, il s'emporte à nouveau. Pialat n'est pas tendre avec son alter ego qui se comporte comme un goujat. Son attitude mène Nelly dans les bras de Loulou. Les proches du réalisateur seront frappés par la ressemblance entre

¹ P. MERIGEAU, *op. cit.*, p.173.

Marchand et Pialat dans *Loulou*. Au fond Pialat n'a fait que lui fournir de la matière pour son rôle. Même s'il se met parfois en colère, Pialat cherche avant tout le plaisir de jouer chez ses acteurs. Quand il est dans le cadre le réalisateur travaille au cœur du plan et prend ses acteurs au piège tout en observant leurs réactions.

Prendre les acteurs au piège

Maurice Pialat adorait plus que tout filmer la surprise sur le visage de ses acteurs avant de produire le même effet sur les spectateurs. La séquence du retour du père dans *A nos Amours* est restée célèbre. Alors qu'il a disparu depuis plusieurs séquences après avoir glissé à sa fille. « Je crois que je vais vous quitter Suzanne », les acteurs pensent que le personnage du père est mort. Le repas est précédé d'une longue séquence autour d'une coupe de champagne où les relations entre les personnages se sont apaisées. Les invités ont déjà bu quelques verres. Ils s'installent à table et partagent sans passion des opinions superficielles sur la peinture et la littérature.

Autour de la table deux couples se sont formés Suzanne est mariée depuis quelques mois mais se laisse caresser la cuisse par Michel, un autre invité. Le frère est lui aussi accompagné d'une femme discrète finalement jouée par la costumière du film et la mère, seule mais apaisée, n'est plus dans l'hystérie. Parmi les invités se trouve Jacques Fieschi qui est à l'époque rédacteur en chef de la revue *Cinématographe*, il incarne à merveille l'intellectuel parisien et le beau-frère de Robert. Les plans d'une grande fluidité s'enchaînent afin de suivre la conversation et de montrer tous les invités. Dominique Besnehard feignant l'ivresse se montre très possessif avec sa sœur qu'il rejoint de l'autre côté de la table. Il lui murmure des questions indiscrettes à propos des conquêtes qu'elle continue de collectionner même après son mariage. Soudain la caméra quitte la promiscuité fraternelle autour de la table pour un plan large sur la porte de l'appartement. Seul un bruit de clé dans le brouhaha de la conversation nous informe de l'arrivée du réalisateur. Pialat ne montre pas Evelyne Kerr lorsqu'elle quitte la table pour ouvrir à son mari. Il entre vêtu de son imperméable et un journal à la main et fait visiter l'appartement à un ami comme s'il n'était jamais parti. (*Figure 292*)

« Il s'agit là de la plus décisive parmi toutes les interventions du cinéaste : habillé en acteur mais surtout en lui-même, il déstabilise son film pour dire leurs quatre vérités à tous ses personnages, à tous ses collaborateurs, et même au cinéma entier. D'abord, il n'a pas prévenu, il entre dans le plan tandis que les autres, ceux qui y campent, ne savent rien de ce qu'il va faire ni dire. Rien n'a été écrit »¹

¹ A. DE BAECQUE, « Pialat l'emmerdeur », in *Pialat, l'enfant sauvage*, op. cit., p.53.

La position des acteurs face à la provocation de Pialat est délicate. Comment doivent-ils réagir ? L'intérêt réside dans le fait que la visite surprise du réalisateur dans le champ leur fait totalement oublier la présence de la caméra. Arlette Langmann évoque le trouble du groupe.

« Il avait préparé son coup sans rien dire à personne. On tournait depuis des heures la séquence de la salle à manger. Au début d'un nouveau plan, il a donné le « moteur ! », puis il a quitté la salle discrètement, en cours de prise, est allé enfile un imperméable qu'il s'était préparé dans le couloir, et a fait son « entrée en scène ». Le malaise, donc la justesse, des acteurs, vient de ce que tout le monde, y compris les gens qui étaient derrière la caméra, se demandait ce qui allait se passer »¹

Pialat a bien préparé son entrée, Jacques Loiseleux, le chef opérateur était au courant et prêt à capter ce moment exceptionnel. Un panoramique parfaitement cadré permet de faire le tour des réactions diverses des comédiens. Cyril Collard est amusé impatient de voir ce qu'il va se passer, Dominique Besnehard reprend son regard éberlué déjà vu pendant la crise de nerfs d'Evelyne Ker. Le réalisateur inverse la tendance, il devient l'attraction de la scène et transforme ses comédiens en spectateurs troublés et impuissants. Pourquoi ce besoin de tout déstabiliser alors que la famille semblait avoir trouvé son équilibre ? Maurice Pialat craignait-il que ses comédiens soient trop à l'aise dans ce diner bourgeois presque mondain, si loin des affrontements physiques entre la mère et la fille ? A son arrivée, il s'éloigne de la table et continue la visite de l'appartement-atelier à Adrien qui est lui aussi un membre de l'équipe technique. Pialat lance négligemment à Evelyne Ker : « Excuse moi on est en fin de bail je fais visiter à Adrien mais on ne va pas rester longtemps. Ne vous dérangez pas pour nous. ». Même si cette arrivée paraît théâtrale le réalisateur a su lui donner une grande force cinématographique par l'enregistrement des réactions des acteurs en même temps que son discours provocateur qui sonne comme un règlement de compte violent et cruel. Un panoramique qui démarre sur la partie droite de la table pour finir à gauche sur les visages des enfants révèle des réactions diverses et variées. (*Figure 293*) Jacques Loiseleux, le chef opérateur avait été mis au courant une heure auparavant et avait pu préparer l'irruption de Pialat dans le cadre.

« Il y a quelques plans de réactions, où les protagonistes avaient du texte à dire, qui ont été faits après. Par contre, tous les plans d'écoute ont été faits en même temps que les plans sur Pialat. J'étais relié au machiniste par un micro : je pouvais lui parler pour qu'il déplace le travelling autour de la table. »²

¹ *A nos amours, scénario, dialogues, chronique, images*, Paris, Editions Pierre Lherminier / Film éditions, 1984., p. 134.

² A. PHILIPPON, *A nos Amours, entretien avec J. LOISELEUX*, Yellow Now, 1989, p.105.

Pialat continue donc son parcours dans l'atelier sous le regard interloqué des invités qui n'osent rien dire. La famille elle, est agacée, la mère prend sur elle, sa cigarette serrée entre ses doigts afin de ne pas s'énerver. La tension augmente quand Pialat s'installe à table et lance à sa femme. « T'as raison je suis chez moi je vais manger un petit gâteau. » (*Figure 294*) Il continue de provoquer Evelyne Ker avec des petites phrases désagréables. « Tu vas me laisser manger en paix ! » Le temps de faire un plan sur la réaction de Suzanne et son frère, Loiseleux cadre Pialat seul, de dernier est fin prêt pour sa tirade assassine. « Dans une telle situation, il faut composer seconde par seconde ce qui rentre dans le cadre. C'était passionnant. Évidemment, la question de savoir si la prise était bonne ou pas ne s'est pas posée : c'était fait ça ne pouvait pas être refait. C'est sans doute un point-limite dans le système de Maurice Pialat. »¹ Les sept minutes durant lesquelles le père, retourne chez lui, règle ses compte et se fait mettre à la porte par sa femme sont d'une intensité rare. Maurice Pialat entretient la légende par ses déclarations à propos de la scène restée célèbre.

« Elle n'était pas écrite, elle devait tout bousculer. Malheureusement elle fut tournée en deux fois, à partir du monde où le père arrive, elle est faite de trois plans. [...] Le malaise fut très fort, durant le contrechamp, les interprètes restaient sur le coup du champ sur moi. La scène montre le peu de direction d'acteur. Ils sont placés dans un tel climat qu'ils en oublient la caméra. »²

Pialat prétend également que sa grande tirade contre chacun des personnages n'était pas écrite non plus pourtant il la dit avec beaucoup d'aisance. Très vite, le frère souhaite le départ du père. « Si t'es venu pour foutre la merdre tu peux te tailler » Le retour forcé de Pialat dans son film le met dans une position double qui oscille entre celle du père lâche rejeté par sa famille et celle du réalisateur contesté par ses acteurs qui n'apprécient pas l'initiative qu'il a prise. Gilles Mouëllic analyse la situation vécue par l'équipe.

« C'est évidemment autant Pialat que son personnage qui s'installe au bout de la table pour asséner quelques cruelle vérités destinées à la fois aux protagonistes de la fiction et aux acteurs, sans jamais oublier que la séquence devra trouver sa place dans le film. Cette confrontation porte la violence des rapports entre les personnages de cette famille fictionnelle mais pour atteindre ce degré de violence, voire de haine rentrée, Pialat a directement utilisé les jalousies, les rancœurs, les frustrations nées au cours du tournage. »³

L'intérêt de cette méthode est qu'elle préserve même après le montage l'énergie de ce qui a été vécu lors du tournage sans le dénaturer avec des effets de styles ajoutés en post-

¹ A. PHILIPPON, *op. cit.*, p.105.

² M. PIALAT, entretien de D.PARRA, *La Revue du cinéma* n°389, décembre 1983, p.56.

³ G. MOUELLIC, *op. cit.*, p142.

production. Non pas que Pialat s'épanouisse seulement dans le plan séquence, *Sous le Soleil de Satan* par exemple est très découpé.

Le mélange entre la vie et l'écran se produit surtout chez l'actrice Evelyne Ker qui se montre très sensible au dispositif. Vincent Amiel y voit une spécificité du cinéma de Pialat : « C'est un cinéma qui tend à abolir la coupure entre représentation et réalité et dans lequel certains gestes, certaines colères ne sont ni feints, ni artificiels. »¹ La dispute avec Sandrine Bonnaire dont elle joue la mère avait tourné à la crise de nerf. Ici ce sera le père la cible de sa colère. Comme Guy Marchand pendant le tournage de *Loulou* elle se sent ignorée et délaissée par le réalisateur qui n'a d'yeux que pour sa débutante. On l'a vu frapper l'adolescente mais face à Pialat, Evelyne Ker avait tendance à se soumettre. Après avoir exprimé ses opinions sur chacun, le père n'a pas le temps de finir son gâteau sous le regard outré de sa femme. Sa rage explose dans le cadre à travers un geste récurrent dans le cinéma de Pialat, une gifle assenée par l'actrice à son réalisateur. Elle a attendu qu'un plan plus large la réintègre dans le champ pour agir. Pialat tente de réagir en cinéaste et donne un ordre à son actrice « Toi tu va aller à la cuisine, là ». Elle continue à se rebeller en restant debout face à lui, le fixant en silence, elle le provoque à son tour. Le fils intervient et cherche à apaiser la situation. « Qu'est-ce que tu viens me déranger on était bien sans toi. » Plus tard dans la presse, Pialat remercie son actrice en ayant l'air de l'insulter.

« Même si Evelyne Ker ne joue pas bien, ce n'est pas le plus important car en revanche, elle a apporté au film un dynamisme qui donne à ces scènes là un excès qui n'était pas prévu. Cela a eu un effet tonique sur le tournage. A partir de ces scènes là on s'est tous réveillés et on a commencé à mieux tourner. »²

Ce dynamisme se traduit par une grande claque comme celle qu'André met à Nelly au début de *Loulou*. Pialat ne s'y attend pas et accuse le coup. (*Figure 295*) Il se lève très vite et se met face à son actrice pour faire valoir son autorité. Il devient violent à son tour. (*Figure 296*) Evelyne Ker tente par tous les moyens de mettre le réalisateur hors champ en le chassant de la maison. Elle le pousse dans le couloir en criant « Tu te tires ! » Les deux enfants se lèvent à leur tour, la famille au complet se tient debout tout près de l'entrée. La mise en scène des corps est particulièrement intéressante d'autant plus qu'elle est spontanée.

« La gifle inattendue que Pialat reçoit d'Evelyne Ker est celle d'une comédienne à bout de nerfs en cette fin de tournage, épuisée par le caractère démoniaque d'une direction d'acteurs pour elle injustifiable et

¹ V. AMIEL, « Maurice Pialat », in V., AMIEL, G.-D., FARCY, S., LUCET, G., SELIER, (dir.) *Dictionnaire critique de l'acteur, op cit*, p.182.

²M. PIALAT, entretien avec E. CARRERE et M. SINEUX, *Positif* n°275, Janvier 1984, p.5.

qu'elle subissait depuis des semaines sans oser se rebeller. Cette fois la coupe est pleine et, à l'image de la mère qu'elle incarne, effondrée de voir réapparaître ce tortionnaire dont elle se croyait débarrassée, elle déborde. »¹

L'acteur qui expulse le réalisateur du plateau c'est tout de même un acte de liberté fort. « Lorsqu'Evelyne Ker me met à la porte elle le fait réellement et je n'étais pas content de sortir »² Pialat est fier de l'audace de son actrice qui oublie les rapports de force qui régissent la relation acteur/réalisateur. Pialat l'ignore. Très bien. Elle l'éjecte du film et reste active sur le tournage. Elle ne subit pas la situation, elle négocie. Quand elle pousse Pialat un peu trop fort par la porte il bouscule l'actrice qui s'écroule sur la table. Lui a-t-il vraiment fait mal ? Elle se relève d'un coup et se fait plus autoritaire. Elle pointe la porte et donne les ordres. « Fou le camp ». Il tente de reprendre le pouvoir sur son actrice mais en vain. « Je t'ai dit de t'asseoir, on va pas faire ce cinéma pendant dix ans. Tu t'assoie » Elle répond en ouvrant grand la porte. « Et toi tu te barres ! » (*Figure 297*) La négociation a échoué pour Pialat qui doit laisser la séquence se terminer sans lui. Le coup de force d'Evelyne Ker montre à quel point Pialat peut rendre ses acteurs autonomes à tel point qu'ils se rebellent même dans le champ.

Dans quel état l'actrice s'est retrouvée à la fin du tournage ? Ce rôle n'a-t-il pas été pour elle d'une trop grande violence ? Quand elle parle d'*A nos Amours* elle fait référence à une expérience formidable dont elle est très fière. Néanmoins ce qu'elle a donné au film ce sont ces émotions réelles vécues au moment de l'enregistrement la part de composition est mince, les problèmes de cette famille fictive ont aussi été les siens le temps du tournage. Il est vrai que Maurice Pialat cultive le mélange entre la vie et l'écran. Dans *Loulou* et *A nos Amours* le réalisateur est parvenu à troubler durablement ses acteurs au risque de les blesser. L'acteur s'expose quand il met en jeu ses propres émotions au profit du film. Maurice Pialat travaillait sur la colère et la surprise, Jean-Claude Brisseau a expérimenté la mise en scène du plaisir féminin et du trouble érotique. Un exercice périlleux basé sur la transgression et l'exhibitionnisme.

¹ R. PREDAL, *A nos Amours*, Paris, Armand Colin, 1999, p.107.

² M. PIALAT, *op cit*, p.5.

III.1.5. Expérimenter sur le terrain de la transgression

Tandis que Maurice Pialat utilise le tournage comme un temps d'expérimentation, Jean-Claude Brisseau utilise le temps des essais pour mettre en scène les corps. Depuis plus de dix ans le cinéaste s'intéresse plus particulièrement au plaisir féminin, un sujet pas aussi courant qu'il n'y paraît au cinéma. Depuis *Choses secrètes* (2002), ses films comportent plusieurs séquences érotiques très travaillées qui mettent le plus souvent en scène des femmes entre elles. La sensualité dans le cinéma de Brisseau est liée au geste. Il cherche à enregistrer ce qui relève de l'intime : la jouissance.

De la curiosité d'une adolescente pour les choses du corps, Brisseau en est arrivé à mettre le plaisir et la sensualité au cœur de ses intrigues. Dans *Choses secrètes*, Nathalie, danseuse dans un cabaret miteux, se donne en spectacle. Elle danse nue devant un public avide et se caresse jusqu'à l'orgasme, point de tension suprême du numéro. La femme devient au fil de ses films plus exhibitionniste, elle assume son plaisir sans honte. Elle n'en est pas moins fragile mais son corps est une force, sa seule arme contre l'injustice sociale. Les armes du pauvre sont souvent faites de chair, nous l'avons vu. Pour s'élever socialement, les héroïnes de Brisseau sont prêtes à partager le secret du plaisir solitaire, tout en restant libres. Cette omniprésence de la sensualité ne cède pas à l'assouvissement des bas instincts du spectateur, le plaisir féminin est une quête personnelle, une façon de s'accomplir, de s'affranchir du reste du monde. La femme dans les films de Brisseau a mille visages, une jeune infirme désespérée (*Un Jeu brutal*), une mystique (*Céline*), un ange exterminateur (*De Bruit et de fureur*), une jeune actrice ambitieuse (*Les Anges exterminateurs*), une adolescente perturbée au passé sulfureux (*Noce Blanche*) ou une enfant des HLM qui rêve de paillettes (*Les Savates du bon Dieu*) mais toutes ont en commun un rapport privilégié avec leur corps, une liberté fondamentale que personne ne peut leur enlever.

En 2005, les méthodes de travail de Jean-Claude Brisseau ont fait l'objet de plusieurs plaintes de la part des comédiennes qui à l'étape du casting ont réalisé des essais érotiques sans être retenues pour le film. Suite à son procès, il sera condamné pour « harcèlement sexuel » et à de la prison avec sursis. Sans revenir en détail sur l'affaire étudions plus en détail ses méthodes de travail quand il s'agit de filmer le sexe et ses tentatives de

repousser les limites de la direction d'acteur.¹ Cette démarche assez singulière dans le cinéma français pose question, à quoi bon capter l'émoi sensuel, l'orgasme supposé des actrices ? Pourquoi ne pas se contenter de la simulation comme c'est le cas pour le crime à l'écran. Bazin se posait déjà cette question dans son chapitre « L'Érotisme au cinéma. »

« Si on me montre sur l'écran un homme et une femme en tel costume et en telle posture qu'il soit invraisemblable, qu'au moins un commencement de consommation sexuelle n'ait accompagné l'action, je suis en droit d'exiger, dans un film policier que l'on tue vraiment la victime ou qu'à tout le moins on la blesse plus ou moins gravement. Aussi bien cette hypothèse n'a-t-elle rien d'absurde, car il n'y a pas si longtemps que l'assassinat n'est plus un spectacle. L'exécution en place de Grève n'était pas autre chose et, pour les Romains, les jeux mortels du cirque étaient l'équivalent d'une orgie. »²

Les larmes d'un acteur qui pleure sincèrement pendant une scène de deuil sont-elles moins dangereuses qu'un orgasme capté dans une séquence érotique ? Quel est l'intérêt de vouloir capter ce plaisir intime ?

Capter le plaisir, entre exhibitionnisme et immoralité

Dans son court-métrage *L'Échangeur* (1982) Brisseau met en scène une jeune fille qui se déshabille devant un parterre de garçons qui ont payé cher pour voir ça. (Figure 298) Elle enlève un à un ses vêtements tout en réalisant une danse mystérieuse et douce. Son regard fixe le public fasciné par son corps de femme. (Figure 299) Un enfant essaie de la toucher troublé par la danse, le chef de la bande l'arrête aussitôt. « T'as payé pour la regarder pas pour la toucher », le message s'adresse aussi au spectateur. (Figure 300) Le champ/contrechamp sous-entend que les enfants n'ont pas été filmés en même temps que la jeune femme. Ce spectacle érotique n'existe que pour le spectateur. Même la femme mystérieuse qui rend visite à Bruno dans *De Bruit et de fureur* est présentée comme un objet de désir. Ce personnage évoque la mère absente mais aussi le corps de la femme idéale pour Bruno. (Figure 303) Les personnages féminins sont souvent exhibitionnistes chez Brisseau et c'est d'ailleurs ce qu'il demande à ces actrices. L'homme est un voyeur soumis au désir qu'il ressent pour la femme qui se livre à son regard. L'autre plan fondateur apparaît dans *Un Jeu brutal* son premier long métrage. Isabelle, échappée de sa chambre observe le corps nu son institutrice à travers un rideau de perles en bois. (Figure 301) Elle repose le livre qu'elle était en train de consulter puis se détend, s'étire et commence à se caresser, toujours sous le regard

¹ Pour plus de détails sur l'affaire Brisseau voir le chapitre de L. JULLIER dans *Interdit aux moins de dix huit ans*, Paris, Armand Colin, 2008, p.109-111.

² A. Bazin, *op. cit.*, p. 253.

attentif de l'adolescente. L'institutrice est représentée à travers le regard d'Isabelle qui voit en elle un modèle mais aussi un objet de désir. Cette expérience voyeuriste permet à Isabelle de trouver la force regarder son corps. Pour la première fois elle oublie ses jambes immobiles et voit la femme qu'elle est en train de devenir. (*Figure 302*)

La position du voyeur est celle du cinéaste mais aussi du spectateur, seul l'acteur s'exhibe, se sacrifie. Les personnages féminins de Brisseau n'ont pas besoin des hommes pour être épanouies dans leur vie intime. Toutes connaissent le plaisir sexuel savent comment l'obtenir. Pour Sigmund Freud, l'onanisme est un geste lié à l'enfance, une sexualité non aboutie appartenant à la première période de sexualité infantile.

« Une autre satisfaction sexuelle de cette première époque est l'excitation artificielle des organes génitaux, qui conserve pour la suite de la vie une grande importance et que certains individus ne surmontent jamais complètement. [...] D'autre part, le désir d'une personne étrangère chasse l'auto-érotisme, de sorte que, dans la vie amoureuse, toutes les composantes de l'instinct sexuel tendent à trouver leur satisfaction auprès de la personne aimée. »¹

L'inventeur de la psychanalyse parle d'un principe de plaisir qui propose une sexualité liée à la pulsion de vie, qui a pour seul objectif la jouissance physique et dont le moteur est la libido (pulsion de sexe). L'auto-érotisme concerne autant les hommes que les femmes pour Freud mais cette activité doit se cantonner à l'enfance. « L'affirmation obstinée de la masturbation semble ouvrir la voie à la masculinité. »² Si l'on suit bien Freud, les femmes qui se caressent encore à l'âge adulte veulent obtenir le pouvoir, au même titre que la gent masculine. C'est d'ailleurs l'objet de *Choses Secrètes*, les deux jeunes filles savent qu'en maîtrisant leur corps et leur plaisir, elles possèdent un pouvoir sur les hommes, elles n'ont pas besoin d'eux pour connaître la jouissance, elles sont autonomes. Elles restent dans l'auto-suffisance de l'enfance, au sens freudien les héroïnes de Brisseau n'ont pas encore une sexualité adulte mais cela fait d'elles des femmes modernes.

Le plaisir sexuel est uniquement féminin pour le cinéaste, il ne s'intéresse pas à ses semblables. « Pourquoi je filme les femmes? C'est simple, parce que les femmes donnent la naissance, et que la vie est liée à la terre, à la nature. S'il n'y avait pas le désir profond et violent des hommes pour les femmes, le monde n'existerait pas. »³ Brisseau fait référence au désir originel des hommes pour les femmes, étrangement il ne parle pas du désir des femmes pour les

¹ S. Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1966, p.64.

² S. Freud, *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p.145.

³ J-C BRISSEAU, *op cit.*, p.131.

hommes vécu par toutes ses héroïnes. La femme est-elle juste un objet de désir pour Brisseau, un joli corps que le spectateur doit contempler ? Le regard du personnage n'est pas uniquement masculin chez Brisseau, le découpage des scènes érotiques en champ/contrechamp sert le point de vue exhibitionniste/voyeur. Dans *Choses secrètes*, le corps de Sandrine est tout d'abord recouvert d'un drap, elle se caresse sous les yeux de Nathalie. (*Figures 304 à 306*) Le désir voyeuriste du spectateur est provoqué par la situation érotique mais il n'est pas comblé car rien n'est montré. Le plaisir se situe hors champ, dans cette distance qui sépare les deux héroïnes, cet entre-deux c'est la place du spectateur. « Le spectateur est plongé dans une situation de voyeurisme au sein de la scène de l'écran et de la diégèse, ce qui parodie sa propre situation de voyeur dans la salle de cinéma. »¹ Ce qu'écrit Laura Mulvey à propos de *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock s'applique tout à fait à *Choses secrètes*. Brisseau montre du doigt le voyeur, le spectateur avide de sexe, de sensations nouvelles, de situations extrêmes, il lui rappelle qu'il se trouve au cinéma. Excité, choqué, déçu le voyeur est l'alter-ego du spectateur dans cette mise en abîme. Jean-Roger est souvent en position de voyeur dans *De Bruit et de fureur*. Il observe la bande à Mina tester un nouveau membre, épie le proviseur qui l'exclue du collège ou encore regarde Bruno se donner la mort. Pour autant le spectateur est le plus souvent frustré dans cette situation, le voyeur n'a pas le droit de rejoindre la jeune fille, il se contente de la regarder comme François le cinéaste des *Anges exterminateurs*. (*Figure 307*) Ce personnage hitchcockien par excellence est un voyeur, il cherche à capturer le plaisir féminin, à découvrir les mystères de l'autre sexe, il tente de lutter contre sans angoisse de castration au sens psychanalytique du terme.

« Deux alternatives s'offrent à l'inconscient masculin pour échapper à l'angoisse de castration. Soit il travaille à reconstituer le traumatisme originel (scruter les mystères de la femme chercher les percer) ce qu'il compense en rabaissant, punissant ou sauvant l'objet coupable (un bon exemple de cette solution étant la problématique du film noir); soit il dénie complètement la castration en y substituant l'objet fétiche ou en transformant en fétiche la figure représentée elle-même afin de la rendre rassurante plutôt que dangereuse (de là naît la surévaluation, le culte de la star féminine.) »²

Les personnages masculins subissent le désir qu'ils éprouvent pour les personnages féminins. Fascinés par le spectacle troublant qui se déroule sous leurs yeux, ils restent passifs. Reste que les personnages féminins continuent d'agir en fonction de ceux qui l'observent, elle reste soumise à leur regard. L'actrice est elle aussi dans cette position, soumise au désir du cinéaste qui décide s'il va ou non la filmer. Pour tous les rôles qui comportent des scènes

¹L. MULVEY, *op. cit.*, p.22.

²*Ibid.*, p.19.

érotiques, Brisseau pratique des essais supplémentaires en plus du jeu afin de voir si l'actrice est capable de se mettre nue et de se caresser face à une caméra. « Avec les actrices je fais ces essais sur le texte d'un côté, et des essais uniquement érotiques de l'autre. En essayant de voir si elle sont troublantes, parce que sinon ce n'est pas la peine de continuer. Contrairement à ce que l'on pourrait penser toutes les jolies filles ne le sont pas. »¹ Ces essais tournés en vidéo sont visionnés quelques semaines plus tard par le réalisateur. Contrairement aux essais classiques il ne les montre pas à des tiers pour ne pas dévoiler le corps d'une actrice qu'il n'a pas définitivement choisie. Il cherche un corps qui touche le spectateur et cherche les angles qu'il va utiliser au moment du tournage. En effet mis à part le cinéma érotique qui simule le sexe et la pornographie qui le met en scène de façon frontale le réalisateur manque de références en la matière et cherche son propre style : pas de vulgarité ni de faux-semblant, l'exercice est délicat. Qu'est-ce qui fait qu'un corps est troublant alors qu'un autre tout aussi beau laisse le spectateur de glace ?

« Pour le sexe c'est plus délicat, si je filme une fille, je les regarde quinze jours, trois semaines après, mais je ne les montre à personne. Sur quoi j'ai probablement tord mais en même temps c'est délicat. Les filles qui sont érotiques ou pas ce n'est pas leur corps qui est important c'est leur rapport à lui. Pour le reste je te fais dire un texte, tout le monde trouvera légitime qu'on le montre. Si c'est sur le sexe, tout le monde va sauter au plafond. Alors qu'au fond, c'est pareil. Quel est le miracle qui fait que les gens passent ou ne passent pas ? »²

Doit-on considérer la nudité et l'érotisme comme des exercices comme les autres au cinéma ? Est-il plus difficile de révéler ses émotions que d'exposer son corps ? L'acteur est toujours obligé de se livrer devant la caméra, il représente le butin que les spectateurs vont se partager dans la salle de cinéma. Il est désarmé, soumis à la critique et au regard. Sabrina Seyvecou qui a fait l'expérience des essais érotiques puis du tournage de *Choses secrètes*, pense que l'émoi érotique fait partie du spectre des émotions humaines, l'acteur doit être capable de le produire.

« Au moment de *Choses secrètes*, je n'ai jamais eu le sentiment d'avoir été gênée. J'expérimentais mon corps comme un instrument de travail. Je me suis sentie plus mal à l'aise, davantage nue finalement, en pleurant ou en jouant des scènes d'émotions. J'étais pudique cela dit, mais Brisseau ne faisait qu'une ou deux prises et nous étions en équipe réduite. [...] D'une manière générale pour un comédien, l'émoi érotique est une émotion comme une autre. »³

¹ A. DE BAEQUE, J.-C. BRISSEAU, *L'Ange exterminateur*, op. cit. , p.140.

² L. DESON LEINER, Entretien avec J.-C. BRISSEAU, Paris, septembre 2011.

³ S. SEYVECOU, Entretien réalisé par J.-S. CHAUVIN, in *Cahiers du cinéma* n°680, juillet aout 2012, p.25.

Le tournage ne permet pas l'exploration de la mise en scène des corps pour Brisseau, il tourne vite avec un budget réduit. Les essais sont là pour réaliser tous les réglages nécessaires afin de parvenir à un résultat beau et gracieux. Le problème se pose dans le dispositif mis en place par Brisseau. Il tourne ces essais seul avec les actrices et crée ainsi une relation différente de celle qu'il aura avec elles au moment du tournage. Souvent il passe beaucoup de temps avec elle en dehors des essais afin de créer une relation de confiance. L'objectif étant de développer une relation hors tournage qui rassure l'acteur et le pousse à dépasser sa gêne pour expérimenter à partir du scénario. Quelle place donner au travail préparatoire ? Est-il déjà une ébauche du film à venir ou simplement un jeu érotique où les rôles sexuels restent traditionnels ? L'actrice s'expose au regard masculin comme elle l'a toujours fait, sauf qu'ici elle doit donner de sa personne. Quel est son pouvoir mis à part celui de susciter le désir, a-t-elle vraiment le contrôle de la situation ?

Jean-Claude Brisseau pratique la direction d'acteur en amont avant que le tournage à proprement parler existe. Les séances d'essais érotiques constituent un sacrifice important de l'acteur qui livre son intimité au cinéaste. Est-ce dépasser les limites de la bienséance ? Le réalisateur demande à l'acteur de se comporter de façon immorale face à la caméra. Par ces essais il teste les limites que l'acteur peut transgresser et celles qu'il ne franchira pas. L'épreuve aura forcément un impact dans la vie personnelle de l'acteur et dans sa façon de jouer. Comme chez Pialat le travail de l'acteur peut être douloureux et difficile. Peut-être que capter le plaisir féminin au cinéma serait une chimère car au fond on ne peut empêcher l'acteur de feindre dans ce domaine. Est-ce le rêve d'un geste pur, peu observé au cinéma que le cinéaste veut révéler ? Giorgio Agamben croit beaucoup au pouvoir du cinéma s'il travaille sur le geste. « Le cinéma ramène les images dans la patrie du geste. Traum und Nacht, de Beckett, en propose une belle définition : il est le rêve d'un geste. Introduire en ce rêve l'élément au réveil telle est la tâche du cinéaste. »¹

La marge entre reconstitution et authenticité

L'artiste a-t-il tous les droits ? Dans l'affaire Brisseau ses détracteurs s'appuient sur ses œuvres pour condamner l'homme sans faire la part des choses entre réalité et fiction. Leur raisonnement est le suivant : il fait des films avec des scènes érotiques donc il se comporte mal avec ses actrices et c'est un pervers. D'autres défendent le metteur en scène sous le prétexte

¹ G. AGAMBEN, *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Paris, Rivages, 1995., p.67.

qu'il fait de l'art sans s'intéresser aux faits. Ces deux approches posent problème. L'artiste n'est pas au dessus des lois mais doit-on pour autant faire des films à la moralité irréprochable ? Pour être choisi par un réalisateur l'acteur peut se retrouver dans une position délicate, il cherche un rôle qui pourrait le révéler au public et peut accepter de faire des choses qu'il ne cautionne pas. Le problème de la méthode de travail de Brisseau c'est qu'il choisi ses actrices à partir de la performance qu'elles réalisent durant l'essai. L'actrice se met nue, accomplit des gestes érotiques devant le réalisateur qui ne la prendra peut-être pas dans son film. En cas d'échec, l'actrice peut avoir l'impression d'avoir été trahie car elle a fait un gros effort et n'a rien reçu en retour. La cruauté du monde de cinéma est renforcée par le fait qu'ici il s'agit de gestes qui correspondent à la vie intime de l'actrice. Elle ne se retrouve pas directement sur le plateau de tournage avec une équipe et des partenaires, elle est seule face au réalisateur. Cette situation ambiguë sème le trouble et crée un mélange entre le jeu de l'acteur et sa vie privée. Cette situation est reconstituée dans *Les Anges exterminateurs*. François est cinéaste et fait faire des essais érotiques à ses actrices, le film explore la complexité de la situation autant pour les actrices que pour le réalisateur. Le trouble s'installe entre eux et l'entourage ne comprend pas la situation qui finira de façon tragique. On reprochera à Brisseau d'avoir voulu se défendre à travers ce film mais c'est aussi une réflexion sur la complexité de la direction d'acteur. Jean-Claude Brisseau regrette que le sexe à l'écran pose autant de problèmes. « Dans le comportement quotidien et intime, au niveau du sexe il y a une libéralisation très forte. Mais c'est le contraire à l'écran, où l'on voit un retour du puritanisme, une sorte de réaction morale. »¹ Avant de lui faire signer un contrat le réalisateur doit savoir, si l'actrice est capable de s'exhiber sans problème.

Pour résoudre le problème Jean-Claude Brisseau aurait pu engager comme cela se fait souvent dans le cinéma d'auteur, des actrices qui travaillent dans l'industrie du cinéma X. Le cinéma hollywoodien a pris l'habitude d'utiliser des "doublures corps" pour les scènes dénudées. « La "doublure corps" peut aussi se substituer à l'acteur lors des scènes de nudité. Certains mannequins comme Shelley Michelle ont acquis une notoriété pour avoir été la doublure de grandes vedettes. A Hollywood, le "body double" ou "doublure corps" s'est institutionnalisée dans les années 1950.»² L'acteur du cinéma porno joue un rôle similaire. Catherine Breillat a fait tourner Rocco Siffredi dans *Romance* (1999) et *Anatomie de l'enfer*

¹ A. DE BAEQUE, J.-C. BRISSEAU, *L'Ange exterminateur*, op. cit., p.151.

² T. AUFORT « Doublure », in V. AMIEL, G.-D., FARCY, S. LUCET, G., SELIER, (dir.) *Dictionnaire critique de l'acteur*, op. cit., p.84.

(2004). Elle lui a donné un rôle qui n'est pas seulement "physique" mais aussi dramatique. Christophe Honoré a choisi François Sagat dans *L'Homme au bain* (2010) et Bertrand Bonello dans *Le Pornographe* (2001) réalise une séquence pornographique avec l'actrice Ovidie dans son propre rôle. Toutefois le cinéma d'auteur utilise souvent l'acteur du cinéma pornographique comme un corps "impur" et impudique qui ne connaît aucune limite et peut tout faire. D'une certaine façon il enlève la responsabilité de l'authenticité aux acteurs traditionnels dans ce domaine. Ils servent de doublure, ils font le « sale boulot. » Mais le cinéma pornographique est-il vraiment le lieu privilégié du plaisir féminin ? Non, il en est rarement question dans ce type de film. Le cinéma pornographique dévoile tout, le corps de la femme est totalement exhibé. Le critère principal qui distingue l'image pornographique de l'érotisme est justement l'usage du gros plan comme l'écrit Yann Lardeau.

« Le principe du porno c'est le gros plan. [...] Insignifiance des acteurs et de l'intrigue dont le gros plan est l'expression vigoureuse: car il s'agit pour le porno, que de serrer le sexe au plus près, d'en donner l'image la plus précise. La caméra, à travers l'agencement de ses cadrages, angles et focales, nous montre le sexe de l'homme et de la femme comme jamais personne ne les a vus ni ne les verra, comme, d'ailleurs ils n'ont jamais existé. »¹

Une contradiction fondamentale se pose dans ce raisonnement soutenu par Yann Lardeau. D'un côté le porno vise à atteindre la vérité en filmant le corps au plus près, de l'autre il donne une vision de corps éloignée de la réalité et de l'expérience quotidienne que l'individu a de son propre corps. Le gros plan empêche toute forme de plaisir, il fragmente le corps. Brisseau ne fait pas de l'acte sexuel le centre de son cinéma, il construit un scénario, des personnages, une intrigue, le tout dans un décor très travaillé. Le récit n'est ni une illusion, ni un prétexte pour lier ensemble des scènes érotiques. La problématique de la sexualité est bien plus profonde chez Brisseau, Il refuse l'obscénité du sexe pour le sexe au profit d'une quête fondamentale de liberté.

Brisseau filme les femmes dans leur intégralité et ne cède jamais à l'appel du gros plan, ni sur les visages, ni sur les parties sexuellement attractives comme la poitrine ou le sexe de la femme. « En tout cas, les scènes de pornographie sont pour moi trop découpées, on oriente le regard et on ne me montre jamais ce que j'ai envie de voir. Les films pornos ne savent pas montrer la montée du plaisir. »² Pour le cinéaste, le plaisir doit être esthétisé, le corps est

¹ Y. LARDEAU, « Le sexe froid : cinéma et pornographie », in *Théories du cinéma*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2001, p.138.

² O. JOYARD, J-S., CHAUVIN, J-M., LALANNE, « De l'art et du cochon », Cahiers du cinéma, décembre 2002, n°574, p.20.

montré dans sa totalité, la main se promène sur le corps et le visage réagit à ses caresses, l'émotion passe par le visage, le regard.

« D'une part il faut filmer en continuité, sans alterner les plans et les cadrages, pour garder le sens de la progression du plaisir, il faut donner du temps à ces séquences, c'est essentiel. Ensuite il faut un cadre relativement large, afin que l'œil du spectateur, puisse aller chercher ce qui l'intéresse le plus. [...] Et je trouve qu'il est plus fort presque normal, de filmer le corps des filles dans son entier, comme un ensemble. C'est un paysage ; un tableau, on ne découpe pas un bout dedans. C'est l'action du corps prise dans son ensemble et dans sa durée qui est ici déterminante: voilà l'espace temps du plaisir. »¹

Le plaisir peut naître dans un espace plus grand où le mouvement est possible. L'image pornographique cloisonne le corps dans un espace trop étroit celui du gros plan. Le corps est figé dans cette image incomplète, ce morceau arraché, qui empêche l'émotion, impose une distance. Brisseau, lui, inclut le spectateur dans l'espace érotique en lui laissant une place. « Le gros plan neutralise le sexe : la violence du sexe est conjurée par son observation en gros plan, de la même façon que la virulence du microbe l'est par son observation sous microscope. »² Cette espace fermé oblige le spectateur à subir ce qu'il voit, sans pouvoir s'échapper du spectacle obscène. Le cinéaste offre une porte de sortie grâce au plan moyen voire large. Le récit, l'enjeu de la scène empêchent le spectateur de s'enfermer dans la captation d'un acte réel celui d'une relation sexuelle. Ce que recherche Jean-Claude Brisseau chez l'acteur relève de la transgression. Si l'actrice travaille dans le porno, elle a l'habitude de ces gestes, elle n'a ni honte, ni crainte et ne prend donc aucun risque. La transgression passe par le dépassement de ses propres limites, l'actrice doit se retrouver face à un dilemme moral.

« Ce que je cherche, pour un certain nombre de raisons, c'est ce moment d'écart, où les femmes vont vers une transgression, affrontent un interdit.[...] Ces femmes sautent une barrière. Mais cette barrière, elle va sans cesse reculer. Plus elles vont transgresser d'interdits, plus la frustration sera là car il y aura toujours un interdit plus fort, jusqu'à la mort, comme à la fin de *Choses secrètes*. »³

Même si la figure du réalisateur est perçue comme une forme d'autorité pour l'acteur notons que ce dernier peut à tout moment interrompre le processus. A quoi servent ces essais ? Brisseau écrit un scénario au préalable mais continue de construire son film avec des corps. La mise en scène des corps est l'enjeu esthétique majeur de ces essais. Susciter l'interrogation, le trouble, Brisseau ne cherche pas à combler un besoin physique du spectateur, il préfère provoquer une émotion plus qu'une excitation physiologique. La jouissance physique est dans le cadre, la beauté des corps rapproche la femme de l'œuvre d'art. Brisseau la traite

¹ J-C BRISSEAU, *op cit.*, p.160.

² Y. LARDEAU, *op. cit.*, p. 138.

³ J-C. BRISSEAU, *op. cit.*, p. 182.

comme une idole et ne se rapproche pas trop. Son aura, sa beauté la rend inaccessible, un peu surnaturelle même. « Je soigne les éclairages, je ne m'approche pas trop, je choisis un cadrage qui respecte l'intégralité des corps et la continuité de l'acte du plaisir. C'est une montée progressive, et la continuité est vraiment essentielle. Il faut respecter ça. »¹ Brisseau propose un cadre large, ouvert qui inscrit le corps dans un décor. Le trouble chez Brisseau passe aussi par la lumière. (*Figure 308*)

« Pour les scènes érotiques, je préfère de loin les lumières rouge et or. Elles sont beaucoup chaleureuses et douces. Et je n'hésite pas non plus à travailler sur l'obscurité, voire sur un noir presque total, pris comme fond d'espace. Les corps sortent avec chaleur d'un fond d'obscurité. Je suis un partisan des lumières chaudes qui tranchent dans le noir. Ce sont elles qui vont chercher la peau des filles, et la restituent avec le maximum de douceur et de sensualité. »²

Pour parvenir à ce résultat il filme longuement les corps en vidéo afin de trouver les angles les plus troublants sans être vulgaire. L'actrice doit laisser tomber ses réflexes pudiques pour tenter l'expérience cinématographique de la transgression, si elle agit mécaniquement le trouble n'est pas au rendez-vous. Tout l'enjeu est de susciter l'émoi érotique, le corps est un élément dramatique qui produit de la tension et du suspense. « Je voulais utiliser l'émoi sexuel comme Hitchcock utilisait la peur. »³, confie le cinéaste aux *Inrockuptibles*. Le cinéaste part d'une expérience réelle conditionnée par le scénario puis la concentre dans une séquence courte et intense qui lui permet de dramatiser la sexualité. L'acteur doit à la fois faire et feindre, être authentique sans se livrer tout à fait.

« Pour les scènes de plaisir, il faut que l'actrice donne une impression d'authenticité, de sincérité, qu'il existe un mélange de réalité et de simulation. Avoir du plaisir, c'est du jeu. Je veux considérer cela comme aussi sérieux et digne pour une actrice que lorsqu'elle joue une scène de comédie ou de mélo. »⁴

Quand la gêne a disparu la performance de l'actrice se situe au niveau de l'authenticité. Elle doit être crédible face à l'expérience personnelle du spectateur qui a vécu la jouissance dans l'intimité. Rappelons que le cinéma de Brisseau s'adresse à un public adulte, ses films *Les Anges exterminateurs*, *Choses secrètes* et *A l'Aventure* sont au moins interdits aux moins de douze ans et circulent dans le réseau Art et Essai. Le souci de l'authenticité pour le réalisateur est aussi un moyen de s'adresser au public féminin. (*Figure 309*) L'actrice doit convaincre sans

¹ J.-C. BRISSEAU, *op. cit.*, p. 159.

² *Ibid.*, p. 161.

³ J.-B. MORAIN, (propos recueillis par), Entretien avec J.-C. Brisseau, *Les Inrockuptibles*, n°563, Paris 12 septembre 2006 p.20.

⁴ A. DE BAEQUE, J.-C. BRISSEAU, *L'Ange exterminateur*, *op. cit.*, p.151.

avoir l'air de simuler les scènes érotiques. Même si l'acteur se comporte de façon immorale il fait toujours usage de l'artifice. Comme pour les autres séquences Brisseau demande à ses acteurs de faire appel à leur expérience pour feindre la jouissance à l'écran. « Le travail du comédien part de sa propre vérité, de ce qu'il a vécu, puis consiste à rétrécir cette expérience vers un jeu plus simple, direct, concentré, stylisé. Sur le sexe c'est exactement pareil. »¹ Même si certaines caresses érotiques sont réalisées lors du tournage et que les actrices ont des contacts physiques, la lumière douce, les plans larges et le découpage créent une mise en scène qui permet de prendre de la distance avec le réel.

Jean-Claude Brisseau met en scène les corps à partir de ce qu'il voit. Contrairement aux réalisateurs qui attendent le tournage pour régler les scènes difficiles, il débute son travail en amont dès le temps du casting. Les essais permettent de trouver comment filmer les corps et les faire fonctionner ensemble dans le cadre. La préparation du tournage permet de créer une relation de confiance entre le réalisateur et ses actrices sans l'équipe technique. Son système comporte des failles car si l'actrice est tardivement exclue du film juste avant le tournage, elle peut se sentir blessée par l'expérience qui perd de son sens si elle ne se concrétise pas sous la forme d'un film. L'exclusion de l'actrice brise la relation de confiance mise en place auparavant. Travailler à partir des émotions des acteurs s'avère violent et douloureux pour les deux parties. Le prix de l'authenticité est lourd, est-il préférable de préférer l'artifice au cinéma ? Bruno Dumont a souvent fait le choix de l'artifice pour faire des images violentes. Il cherche lui aussi à provoquer les émotions chez ses acteurs, quitte à les manipuler un peu. Il les pousse dans leurs retranchements et construit avec eux une relation particulière. Le travail du cinéaste a toujours un impact dans la vie des acteurs.

III.1.6. L'acteur face à sa pudeur

Jean-Claude Brisseau dénude ses actrices afin de capter leur émoi. Lorsque Bruno Dumont déshabille ses acteurs le plaisir n'entre pas en ligne de compte. Le sexe est profondément tragique pour le réalisateur qui voit dans l'accouplement la fusion impossible entre les corps. Sa représentation de la sexualité mêle des images ouvertement sexuelles à une grande frontalité du cadre. Bruno Dumont tend du côté de l'obscène pour transmettre sa vision

¹ J.-C. BRISSEAU, entretien avec L. DESON-LEINER, *op cit.*

brutale de l'être humain. Ses personnages ont une sexualité brusque et maladroite dictée par la pulsion. « Les interdits maintiennent – s'il se peut, dans la mesure où il se peut – le monde organisé par le travail à l'abri des dérangements que sans cesse introduisent la mort et la sexualité : cette animalité durable en nous que sans cesse introduisent, si l'on veut, la vie, la nature, qui nous sont comme une boue dont nous sortons. »¹ Comment Dumont filme-t-il la sexualité de ses personnages avec des acteurs non professionnels ? Peu habitués à se dévêtir les comédiens novices risquent beaucoup à se montrer ainsi car leurs proches jugeront leurs actes en dehors du contexte du tournage. Par exemple, la nudité de Séverine Caneele dans *L'Humanité* lui a posé beaucoup de problèmes à la sortie du film. Elle confie ses tracas à Thierry Ardisson un habitué du scandale² Des voisins interpellent le mari de l'actrice dans la rue en affirmant « On a vu ta femme à poil », une situation difficile à gérer au moment du retour à la vie quotidienne. Pour le corps, Bruno Dumont n'impose rien, il fera doubler l'actrice pour le gros plan sur son sexe. Nous verrons comment il use des doublures dans ses deux premiers longs-métrages. Pour les émotions il se montre beaucoup plus pervers. En effet, le réalisateur exploite les liens qui se créent entre les acteurs pendant le tournage de *Flandres* pour donner plus de force à ses personnages quitte à leur intervenir dans leur vie personnelle.

De son côté, Bertrand Blier ne mise pas tout sur l'émotion il préfère miser sur la vulgarité. Il trouble ses comédiens par un mélange entre grâce et grossièreté. Au fond, il utilise la transgression du pauvre pour faire passer des émotions subtiles. « Ce qu'il y a d'enivrant dans le mauvais goût, c'est le plaisir aristocratique de déplaire » écrivait Charles Baudelaire.³ La pudeur de l'acteur passe aussi par les mots. La grossièreté est parfois plus violente que la nudité pour un acteur. En tout cas les deux ont à voir avec l'animalité qui se cache en chaque homme.

Détourner la pornographie au profit de la bestialité

Dans ses deux premiers longs métrages Bruno Dumont a fait appel à des acteurs issus du cinéma pornographique. Leur participation se résume à quelques gros plans isolés qui soulignent la part de bestialité des personnages dans leur sexualité. Les acteurs principaux n'ont pas réalisé eux même ces gestes mais sont associés à eux. Comme pour le corps de la petite

¹ G. BATAILLE, *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Éditions d'art Albert Skira 1980, p. 37.

² *Tout le monde en parle* 06/11/1999 France 2.

³ C. BAUDELAIRE « Fusées », dans *Œuvres complètes* (1980), éd. Robert Laffont, coll. Bouquins, 2004, XII, p. 396.

filles violées qui n'étaient qu'un moulage en silicone dans *L'Humanité*, Dumont utilise des leurres, des doublures. Le réalisateur souhaitait que les acteurs réalisent eux-mêmes ces plans, une chose difficile à réaliser surtout pour des non professionnels. « Je pense qu'ils regrettent un peu de ne pas l'avoir tourné eux-mêmes. C'est violent de se trouver associé à un membre qui n'est pas le sien. »¹ Au montage, l'acteur se retrouve affublé d'un corps ou du moins d'une partie de corps qui ne lui appartient pas. Bruno Dumont a tenu à filmer une relation sexuelle explicite entre Freddy et Marie dans *La Vie de Jésus*. Progressivement la crudité s'affirme au fil des scènes, la première fois que Freddy retrouve Marie dans sa chambre, Bruno Dumont préfère l'ellipse et les filme après leurs ébats. La deuxième fois qu'ils font l'amour, le réalisateur filme les corps de près de telle façon qu'ils forment une masse indiscernable mais les sexes restent absents du cadre. Plusieurs plans rapprochés montrent les corps qui s'entrechoquent dans le cadre, ils n'ont plus de visage. Les gros plans sur les traits déformés de Marie aux prises avec le corps de son amant arrivent à la fin de l'étreinte brutale. Le réalisateur donne une place essentielle à la sexualité dans ses œuvres loin d'exprimer la liberté elle est associée à la souffrance.

« Je pense qu'elle est vraiment, vraiment importante. Le corps est la cause de tout. Avant la pensée, il y a le corps. La sexualité, le désir de l'autre, est quelque chose de très mystérieux. Lorsqu'on fait l'amour, par exemple lorsque Freddy pénètre Marie, il y a la possibilité de leur union. Toutefois, dans la sexualité de l'homme et de la femme, il y a quelque chose de profondément tragique. Quelqu'un qui jouit de cette libération est également quelqu'un qui souffre. »²

Filmer le corps de l'acteur est une difficulté supplémentaire quand celui-ci n'a pas l'expérience du cinéma. Les acteurs occasionnels du cinéma de Bruno Dumont n'ont pas une image précise de leur corps, ni l'habitude de se dénuder, le réalisateur doit leur permettre de dépasser leur gêne naturelle pour se livrer dans le film. Mis à part quelques plans rapprochés sur les corps des amants, il filme de loin les scènes de sexe surtout quand elles ont lieu à l'extérieur comme dans *La Vie de Jésus* ou *Flandres*. C'est dans l'herbe que Dumont filme en détails le sexe de Freddy qui entre en Marie. Mais avant cela il les cadre en plan large en train de se déshabiller, il reste à bonne distance avant de se rapprocher brutalement. Ces plans incrustés sont anti-pornographiques car malgré la crudité du plan, Dumont ne recherche pas la clarté. Il laisse les corps se faire de l'ombre, s'écraser jusqu'à former une masse.

¹ F. SOJCHER, (coordonné par), *La Direction d'acteur, carnation, incarnation*, Entretien avec Bruno Dumont, Éditions du Rocher, 2008, p.197.

² Entrevue de D. WALSH avec Dumont en 1997 (consultable sur le site internet World Socialist

Website <http://www.wsws.org/articles/1999/oct1999/tff5-o07.shtml> consulté le 26 septembre 2012.

« Je pense que la question de la représentation du sexe au cinéma n'est qu'une question de distance. On peut tout filmer, tout montrer. Le problème est de savoir où est-ce que je mets ma caméra ? La réflexion que je me suis faite par rapport au sexe : d'abord il est nécessaire au cinéma parce qu'il touche à des choses qui sont profondément ancrées en nous. En même temps, il faut trouver une représentation du sexe. Qu'est-ce qui est pornographie finalement ? C'est la proximité de la caméra. Ce qui est absolument insupportable, c'est de coller une caméra contre un sexe en érection. C'est insupportable. Et si vous filmez un sexe en érection à 50 mètres, il n'y a pas de problèmes. Vous le supportez très bien. Il faut que le spectateur supporte ce qu'il voit. Je ne voulais pas que ce soit insupportable et en même temps, il faut bien qu'ils fassent face à ça. J'avais un problème de distance. Donc, j'ai essayé de filmer les scènes de sexe de loin, comme des scènes de situation. Et lorsque le spectateur voit ce qu'ils sont en train de faire, je peux me rapprocher d'eux. Mais quand je me rapproche d'eux, c'est les visages qui m'intéressent. Quand ils font l'amour, c'est leurs visages que je montre »¹

Les corps sont unis physiquement mais Dumont les sépare au moment de la jouissance comme si l'union homme-femme était impossible. Dans *L'Humanité* ce sont Domino et Joseph qui s'unissent à trois reprises tout au long de récit. L'actrice raconte que ces séquences ont été tournées à la suite. « Nous avons enchaîné avec les scènes d'amour que nous avons tournées, l'une après l'autre, d'affilée. Trois scènes, trois jours. »² L'exercice est particulièrement délicat pour les deux acteurs non professionnels. La nudité est déjà une étape difficile pour Séverine Caneele qui craint les réactions de son compagnon. La distinction entre la vie et l'écran n'est pas si claire.

« De mon côté j'ai réussi à vaincre cette gêne qui faisait obstacle au naturel de mon personnage parce que mon couple la situation me dérangeait. Ça n'a pas été simple car les scènes ont une certaine crudité, alliée à une simplicité destinée à souligner le côté primaire et animal –sans vulgarité– des personnages. »³

Chaque étreinte est différente. La première se fait à même le sol dans la pénombre du salon. (*Figure 310*) Les corps bougent très lentement, Dumont évite les mouvements spectaculaires et artificiels, seuls les râles de Joseph et de Domino parmi les bruits des corps se font entendre. Les longs plans fixes offrent une image brute qui n'accepte aucune sublimation. Domino et Joseph sont habités par des pulsions violentes qui les poussent à s'unir dans la fougue. L'exercice est délicat car les acteurs sont dans une situation très fragiles, ils sont montrés dans une posture humiliante car elle est censée appartenir à la sphère de l'intime. Le regard du cinéaste est une sorte de viol de cette intimité. Pharaon qui s'est discrètement immiscé dans la maison du couple dénonce la position du spectateur qui est lui aussi témoin de la scène. Il est immobile face aux deux corps qui s'agitent sans raison. Dumont cherche à

¹ B. DUMONT, propos recueillis par J. PICHENÉ et L. DEVANNE. Entretien réalisé pour l'émission de cinéma *Désaxés* diffusée sur Radio Libertaire, le 14 Septembre 2003. In E. BAYON *Le cinéma de Bruno Dumont*, p.15.

² S. CANEELE, *Aux Marches du palais*, op. cit. 99.

³ *Ibid.* p.100.

donner à tout prix un point de vue semblable à celui du personnage de Pharaon quitte à montrer un contrechamp explicite. « Tout regard hors champ de Pharaon possède son contrechamp, parfois cru mais qu'il faut montrer parce qu'il existe, question de morale. »¹ La deuxième étreinte du couple Joseph/Domino est intercalée entre deux séquences de commissariat : la fausse piste du TGV qui mènera Pharaon à Londres et l'interrogatoire d'un dealer. Pharaon enlace le dealer alors que Domino s'accouple avec un meurtrier d'enfant. Dumont commence par un plan rapproché sur le haut du corps de Séverine Canele qui remue au rythme des assauts de Joseph. Un plan large toujours fixe révèle que les corps sont en équilibre sur le bord du lit dans une position inconfortable. Le visage de Joseph est séparé du visage de Domino. Chacun prend du plaisir dans des plans distincts puis les deux corps se séparent et demeurent côte à côte sans aucune tendresse. (*Figure 311*) Le sexe est toujours un échec pour les personnages ils se resteront pas unis pour toujours. La distance avec laquelle Dumont capte cet instant intime est bien la preuve qu'il empêche toute identification au couple.

«Le sexe est le seul moyen de faire corps, de copuler encore et encore jusqu'à mourir. C'est la voie tragique de la fusion du désir à l'inaccessible UN que nos corps humains fragmentés, exilés, tentent de recouvrer. Nous nous désirons, tant, mais restons les uns au bord des autres, malgré l'acharnement et le fracas de nos sexes joints. »²

La dernière relation sexuelle que Dumont représente dans la deuxième moitié du récit au bout d'une heure trente d'enquête. Domino et Joseph sont sortis tous les deux boire un café au soleil. Ils se prennent la main, ils semblent se rapprocher de plus en plus pendant que la police piétine à Londres. Assis au milieu du lit de leur modeste chambre, Joseph soulève le corps de Domino, la caméra reste à distance. Quand l'effort s'achève et se regardent et s'enlacent. (*Figure 312*) Dumont représente cela comme une épreuve et une souffrance physique. Le plaisir n'est que douleur. Cette fusion est d'autant plus impossible que Joseph est le meurtrier et le violeur de la petite fille retrouvée au début du film. Pharaon lui aussi désire Domino mais quand elle s'offre à lui, il fuit. Domino veut provoquer le désir des hommes qui l'entourent et aime le sexe. Domino n'est pas farouche et utilise son regard pour troubler Pharaon. Son impudeur oscille frôle l'exhibitionnisme et reste dans le schéma des films de Brisseau. Un homme qui regarde une femme qui se déshabille et se caresse. Dumont passe du gros plan sur les visages des personnages à un gros plan sur le sexe de Domino. Yann Lardeau, dans « Le sexe froid » démontre que le gros plan est loin d'être aphrodisiaque dans le cinéma pornographique. « Le

¹ ORS, Sébastien, « Poétique de la fatalité », Bruno Dumont op. cit., p.36.

² DUMONT, Bruno, Notes sur *L'Humanité*, <http://www.tadrart.com/fr/films/humanite/dp-notesbd.html> consulté le 26 septembre 2012.

rapprochement *microscopique* loin d'éveiller du plaisir chez le spectateur, se traduit par une mise à distance de celui-ci, son exclusion *de facto*, en éliminant chez lui tout phantasme. »¹ La surprise vient essentiellement du montage qui assemble un visage et un sexe en occultant le reste du corps. Pharaon fuit face à la proposition explicite de sa voisine. La frontalité effraie aussi Pharaon qui quitte la maison. « C'est rien du tout. Tu comprends pas que c'est un cadeau que je te fais », hurle Domino dans la rue. Elle ne met pas la même part de sacré dans le sexe que Pharaon. La souffrance de Domino est symbolisée par un gros plan frontal sur son sexe alors que son visage hors champ se couvre de larmes. Dumont fait du sexe une expérience tragique qui passe par le choc visuel du gros plan. L'utilisation de ces images crues disparaît dès le troisième film de Dumont. Il oublie les doublures et les artifices pour conserver l'intégrité du corps de l'acteur. « Je pense qu'il faut garder l'acteur. J'ai appris en faisant des films. Dans *La Vie de Jésus*, je ne le savais pas encore. Voyez mon troisième film par exemple il n'y a plus ça : les films sont de moins en moins crus »² En effet même si la sexualité est dénuée de tendresse dans *Flandres* les plans « chocs » ont disparus du montage du réalisateur, il reste à distance. Il montre le plus souvent la femme en position passive soumise aux assauts de son amant. Cela reste une représentation traditionnelle de la sexualité qui favorise la soumission de la femme. (*Figure 313*)

Peut-être que Dumont avait surestimé l'effet de la frontalité du sexe dans un imaginaire collectif qui a fini par banaliser les éléments pornographiques dans le cinéma d'auteur. L'expérience même si elle est vécue par procuration peut être violente pour l'acteur qui se retrouve mêlé à un corps qui lui est inconnu, le cinéma lui crée une nouvelle identité physique. Par contre Dumont va beaucoup développer son travail sur les émotions des acteurs quitte à les manipuler un peu.

L'impression de réalité

Durant le tournage de *Flandres* Bruno Dumont a su exploiter les sentiments que Samuel Boidin (Demester) éprouvait pour Adélaïde Leroux (Barbe). Avant de traiter des sentiments, venons à la question du geste qui est très importante dans le cinéma de Dumont. Dans *Flandres* le réalisateur laisse une grande latitude à Samuel Boidin quand à sa façon de se déplacer et de

¹ Y. LARDEAU, « Le sexe froid : cinéma et pornographie », in *Théories du cinéma*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 2001, p.138.

² F. SOJCHER, coordonné par, Entretien avec B. DUMONT, *La Direction d'acteur, carnation, incarnation, op. cit.*, p.197.

parler. La seule chose qu'il exige c'est qu'il ne regarde pas la caméra et ne se laisse pas influencer par sa présence. Au début, il a du mal à ignorer l'enregistrement. Pour y remédier, Dumont lui donne un bout de bois qu'il taille avec son couteau afin qu'il soit un peu distrait. Il utilise une méthode proche de celle d'Alain Cavalier quand il fait parler les vieilles femmes de leurs métiers dans ses *Portraits*. Le documentariste prend soin de les interroger sur leur vie pendant qu'elles sont au travail, en train de coudre ou de faire un café, pour qu'elles ne puissent pas contrôler ce qu'elles disent. Dumont laisse aussi le contrôle du temps à ses acteurs.

Quand Samuel Boidin et David Dawaele discutent contre le mur de l'étable, le réalisateur leur a donné des indications simples : « Demande lui comment ça va et s'il est content de partir ». L'acteur peut ainsi formuler les choses de façon naturelle et à son rythme. (*Figure 315*) Samuel Boidin qui était jardinier de profession a fait beaucoup d'effort pour se mettre dans la peau d'un agriculteur. Il conduit le tracteur, se renseigne sur la chasse au collet dont il reproduit les gestes en posant un piège dans la forêt. (*Figure 314*) Le réalisateur conserve souvent au montage les prises qui diffèrent du scénario où il y a un accident : des gestes inattendus, des oublis. Dumont donne tellement peu d'indications qu'il laisse une place à l'interprétation que les acteurs font de ces quelques mots. Par exemple beaucoup de plans fixes assez longs enregistrent le trajet d'un acteur dans un paysage. Tout petit au fond du cadre il se rapproche progressivement, il incarne le mouvement. Le film s'ajuste sur sa façon de marcher. Il ne les rassure pas pour les filmer dans des situations où ils sont dans l'inconfort. Au lieu de s'effondrer ils prennent des initiatives et s'affranchissent des consignes du réalisateur. Alors que Barbe doit engager questionner les deux garçons avec qui elle couche (Blondel et Demester), Adélaïde Leroux ne parvient pas à parler, elle préfère ne lui faire dire qu'une seule phrase « Je ne veux pas que vous partiez ». Puis elle s'effondre en larmes. (*Figure 316*) Les deux garçons ne savent pas comment réagir. Aucun problème pour Dumont, les acteurs finissent par agir comme leurs personnages. Le tournage leur permet de dépasser leur gêne face à l'impudeur que demande le métier d'acteur. Pour les plans où la nudité est nécessaire et où faut s'embrasser, ils ont souvent du mal mais finissent par se plier à l'exercice. « Les acteurs trouvent toujours leur émotions à partir d'eux. Quand je les dirige il y a très peu d'évocations du personnage finalement. C'est à dire que j'essaie de les faire revenir sur des émotions proches qu'ils ont pu avoir et qu'ils la donnent au personnage ».¹ Comme Brisseau, Dumont demande à ses acteurs de restituer une émotion déjà ressentie au moment du tournage. L'authenticité passe par la remémoration sensorielle d'un sentiment. Revivre devant la caméra

¹ B. DUMONT, Commentaire audio du film *Flandres* Edition double DVD Lancaster, 2007.

ce que l'on doit jouer est une méthode inspirée de l'Actor Studio. Constantin Stanislavski dans *La Formation de l'acteur*, rappelle que l'acteur doit ressentir ce qu'il joue. « C'est votre vie intérieure, adaptée à votre rôle qui doit animer la pièce. [...] Toute démonstration extérieure est conventionnelle et sans intérêt si elle n'a pas une raison intérieure. »¹

Dans *Flandres*, Bruno Dumont exploite la timidité de Samuel Boidin face à la beauté d'Adélaïde Leroux. Lors de la séquence finale le couple Barbe/Demester se reforme après une violente rupture. Pendant la guerre Demester a mal agit, il a violé et tué. Barbe sait qu'il est impliqué dans la mort de son amant David. La tension est forte, Dumont doit la faire ressentir à ses acteurs.

« J'ai bien vu qu'il était tombé amoureux d'elle. Je lui disais tous les jours "De toute façon elle n'est pas pour toi, elle n'est pas pour toi, elle n'est pas pour toi." Il riait, mais Adélaïde et lui étaient très liés, amicalement je veux dire. Ils s'entendaient vraiment bien. Cette relation servait le film, quand elle va le voir et qu'elle lui dit "Tu es un salaud", aux premières prises, elle était gentille. Je lui disais "Tu es trop gentille avec lui, fais lui mal !" Elle répondait "Non, je peux pas" "Si fais le, je veux le voir" Ils savent que c'est, et parce que c'est un jeu (je reconnais que c'est ambigu, parce qu'il y a du vrai et c'est un jeu), ils peuvent aller très loin. »²

Le plan final de *Flandres* rassemble Barbe et Demester dans une longue étreinte où l'émotion est à son paroxysme. Pour faire flancher Samuel Boidin, Bruno Dumont a fait un long travail avec lui basé sur les sentiments qu'il ressent pour sa partenaire. Jean-Claude Brisseau demande à ses acteurs de retrouver les émotions de leurs personnages dans leur passé, Bruno Dumont lui travaille sur les sentiments qui naissent sur le plateau pour donner de la force au jeu de ses acteurs. Au moment de leurs retrouvailles, Barbe demande des réponses à Demester qui ne veut pas lui donner. Barbe sent que Demester a commis des actes ignobles et lui en veut d'être rentré seul. Pour que Barbe hurle sur son partenaire, Bruno Dumont pousse Adélaïde Leroux. Il la fait courir, la met en colère. Il sépare les deux acteurs et leur murmure à chacun des choses personnelles qui les déstabilise.³ (*Figures* 318) Il provoque chez eux des émotions réelles qui servent la scène. Son objectif est d'obtenir deux plans d'une grande intensité. Le premier est celui du rejet de Demester par Barbe, un plan large où le couple est face à la caméra sur un banc. Elle le repousse et le frappe. Elle lui reproche d'avoir laissé tomber David. « Tu m'auras jamais ! », hurle-t-elle. Elle se relève, le long plan fixe laisse Demester seul sur le banc. L'hystérie de Barbe face à la passivité de Demester offre un contraste saisissant. A Samuel Dumont a donné une consigne très simple « T'as rien à dire c'est

¹ C. STANISLAVSKI, *La formation de l'acteur*, Paris, Éditions Olivier Perrin, 1996, p.168.

² Entretien avec B. DUMONT, F. SOJCHER, coordonné par, *op. cit*, p.194.

³ Scène vue dans *L'Homme des Flandres*, making-of de S. ORS, 2006, 45 min.

pas difficile. » Le tempérament timide et réservé de son acteur oblige Dumont à le pousser dans ses retranchements. Pour cela il le provoque et joue de son sentiment amoureux pour Adélaïde. « Quand elle te dit qu'elle ne t'aime pas, ne reste pas de marbre, on a l'impression que tu ne l'aimes pas. N'aies pas peur d'être fragile »¹ (*Figure 317*) Comme Samuel a du mal à s'exprimer Dumont touche à un sujet sensible afin de le rendre vulnérable.

Bruno Dumont ne s'appuie pas sur les mots pour faire jouer ses acteurs. En effet, il les réduit au minimum afin de conserver l'essence de la scène. Il a la pudeur de parler à l'oreille de ses acteurs quand il leur rappelle des fragments de leur vie dont lui seul a connaissance et dont il connaît l'effet dévastateur. C'est un jeu cruel mais efficace mis en place avec la complicité de Samuel. « Je ne le fais pas dans son dos. On évoque ensemble des choses personnelles pour l'aider à puiser dans son émotion, dans sa colère »² Le réalisateur considère chaque être comme un puits qui déborde d'émotions contradictoires. Tout ce travail le mène à ce plan ultime où Samuel Boidin se laisse doucement aller et fait tomber son masque impassible. Alors que Barbe s'est enfuie folle de rage, elle retourne auprès de Demester en courant, les épaules relevées et la tête en avant. Son haut bleu laisse entrevoir son ventre menu et sa mini-jupe noire a l'air d'un vieux short de sport. Elle n'est pas vulgaire juste un peu désarticulée. Demester s'effondre contre la porte en fer de la grange. De retour auprès de lui Barbe est silencieuse et tendre tout le contraire du plan précédent où elle hurlait. La main de Barbe étreint le cou de Demester puis la jeune femme se blottit doucement contre lui. Il se livre à elle « T'avais raison je l'ai laissé tomber ». Il pleure. Les larmes de Demester sont une victoire pour Dumont qui est parvenu à lui faire exprimer des émotions fortes devant la caméra. Il se couche sur Barbe qui écarte délicatement ses cuisses, allongée dans la grange, il la couvre de son corps lourd. Il déclare son amour à Barbe dans un murmure, entre deux sanglots. Elle lui répond « Moi aussi ». Le film se termine sur cette étreinte entre deux corps brisés en plan large. Bruno Dumont, avec simplicité et délicatesse a mené ses acteurs à ce plan qui tout l'aboutissement de Flandres comme la lévitation de Pharaon est la scène fondamentale de *L'Humanité*.

Bruno Dumont est un cinéaste du geste. Il concentre les émotions dans des gestes de la vie quotidienne qui sont familiers aux acteurs. A travers eux, ils doivent transmettre aux spectateurs la force de leurs sentiments. Ils limitent les mots afin que le corps ait plus de force. Bruno Dumont joue à un jeu cruel qui lui permet de mettre d'éprouver les acteurs à partir de

¹ Scène vue dans *L'Homme des Flandres*, making-of de S. ORS, 2006,

² *Ibid.*

leurs propres sentiments. Bertrand Blier, lui, est un dialoguiste très puissant, il fait passer le trouble par les mots mais aussi par les situations fortes qu'il a mise en place. Le trouble de Michel Blanc s'est construit entre les moments de grâce et les mots crus dans *Tenue de soirée*.

Vaincre la vulgarité

La vulgarité est la principale arme que Bertrand Blier utilise pour déstabiliser le spectateur. Le réalisateur a été marqué par la vision d'*À bout de Souffle* de Jean-Luc Godard (1959) et s'est réapproprié la célèbre réplique de Jean-Paul Belmondo alias Michel Poicard le « si vous n'aimez pas la mer si vous n'aimez pas la montagne, si n'aimez pas la ville, allez vous faire foutre ». Ce mélange de raffinement et d'insolence est typique de son cinéma. La violence verbale est une forme de transgression plus banale que la violence frontale de Bruno Dumont. Pour Claudine Moïse maître de conférence en Sciences du langage et spécialiste de la violence verbale, la grossièreté est un moyen de se rebeller.

« La langue peut servir une volonté de transgression, et, dans ce cadre, le sentiment de vulgarité, d'agressivité ou de grossièreté repose souvent sur des formes choquantes et décalées par rapport aux codes sociaux attendus. Cet usage tabou du langage s'actualise dans trois domaines sémantiques : le sacré (la religion), les excréments (la scatologie) et la sexualité. Ils sont condamnés parce qu'à travers leur usage se manifestent les interdits d'une société. »¹

Blier, pour mettre mal à l'aise le spectateur, s'appuie sur la scatologie et la sexualité deux des trois domaines exposés par Claudine Moïse. Elle analyse en détails la façon dont adolescents utilisent ces mots pour transgresser. Le trio de *Tenue de soirée* partage avec les adolescents ce comportement immature. Leur grossièreté ne signifie que les personnages ne se respectent pas, tous s'expriment de cette façon chez Blier. Avant que ces dialogues crus parviennent à l'oreille du spectateur, l'acteur doit parvenir à se les approprier et à dépasser sa gêne.

« Ca ne m'intéresse pas de différencier les personnages par la langue ; par contre, j'introduis des variations, qui troublent parfois les acteurs, à l'intérieur d'un personnage : quelqu'un qui parle d'une façon ordurière peut tout d'un coup dire quelque chose de très élégant. C'est plus intéressant que de les différencier par leur façon de parler. »²

Passer de la vulgarité à l'élégance, c'est bien dans ce passage que l'acteur perd tous ses moyens car il n'a pas de modèle auquel se rattacher. Le personnage de Gérard

¹ C. MOÏSE « Gros mots et insultes des adolescents », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence* 1/2011 (n° 83-84), p. 29.

² B. BLIER, « Les mots et les choses », entretien, *Les Cahiers du cinéma* n°382, p.65.

Depardieu, Bob est très souvent construit sur ce contraste entre grâce et crudité. Par exemple il peut faire un discours très vulgaire, presque salace quand il doit forcer une serrure. « Une serrure il faut que ça mouille comme tous les orifices. Tu le démarres à la salive et tu attends qu'elle se donne ». L'image est crue mais Bob est capable de poésie surtout quand il cherche à séduire Antoine devant quelques lingots d'or dans un grenier bourgeois. « Ca s'appelle l'état de grâce, on est seul, on est triste et puis tout à coup on rencontre un ami et c'est comme si les nuages se déchiraient ». La tension entre la grâce et la vulgarité n'est pas un exercice difficile pour Depardieu qui par sa formation théâtrale et sa jeunesse mouvementée a autant manié l'argot que l'alexandrin. Il a la même aisance avec son corps. Mais pour Michel Blanc l'exercice est plus délicat, il est gêné de jouer un homme qui se laisse attirer par un autre et doit se mettre à l'aise avec les dialogues. Pour que Michel Blanc accepte que son corps devienne objet de désir, Blier multiplie les lectures sans trop user son texte ciselé.

« Ce n'est pas très courant dans le cinéma français, à la différence du cinéma américain on ne prépare pas assez les acteurs, même s'il y a un danger de perdre un peu de fraîcheur. On l'a fait pour *Tenue de soirée* [...] Miou-Miou elle n'était pas très à l'aise pendant la lecture, alors qu'elle était merveilleuse dans le film. »¹

Antoine est troublé pour la première pendant un cambriolage quand Bob lui fait essayer des vêtements pour le rendre plus élégant. Après lui avoir fait enfiler un veston, il passe directement à la veste de fourrure. « Essaye ça pendant que tu y es » Cette veste est une invitation à découvrir cette sensualité nouvelle pour Antoine. Le motif du miroir renforce la multiplication des figures masculines à l'écran. (*Figure 319*) La vulgarité revient vite dans la bouche d'Antoine « Dis donc toi tu serais pas une tante par hasard ». Les mots traduisent sa gêne et sa crainte de devenir une proie pour Bob. Monique n'est pas en reste, sa tirade qui ouvre *Tenue de soirée* est mémorable tant elle est cruelle. Quand Bob commence à s'approcher d'Antoine, elle débarque en nuisette dans l'escalier de la luxueuse villa et se laisse regarder. Bob se prend au jeu « Fais voir comme tu sens bon ». La beauté délicate de Miou-Miou contraste avec les mots qui sortent de sa bouche. « C'est pas un pédé ce mec là, c'est pas possible. Je suis sûre que si je me frotte contre lui il va se mettre à bander. » (*Figure 320*) Le domaine sexuel est le plus récurrent dans les dialogues qui flirtent avec la scatologie. « Je te coince entre deux portes et hop bonjour le chocolat. », glisse Bob au milieu d'un gueuleton. La cour de Bob est un mélange d'intimidation et d'abandon. Il confie à Antoine le trouble qui ne le quitte plus et en même temps il le menace de passer à l'acte sans son consentement. La

¹ S. TOUBIANA « Josiane Balasko/ Bertrand Blier jeux de mots jeux d'acteurs » *Cahiers du Cinéma (Les)*, n° 407/408, mai 1988 p.14.

vulgarité est la pudeur du cœur et permet de masquer les mots plus profonds comme la souffrance du couple Monique/Antoine qui vit dans des conditions très précaires. Antoine cède aux avances insistantes de Bob dans la douceur. Blier avait besoin que l'acteur soit plus entreprenant.

« Mes scène d'homosexualité avec Gérard n'étaient pas faciles à jouer (...) On aurait pu avoir des problèmes de pudeur, de blocage, et si on avait été mal à l'aise, le public l'aurait ressenti. Le danger c'aurait été de les jouer du bout des doigts, en donnant le change, ce qui aurait été gênant. »¹

Le tournage dans l'ordre chronologique aide Michel Blanc à se laisser aller doucement dans les bras de Depardieu qui fait tout pour le mettre à l'aise tel un complice de Bertrand Blier. (*Figure 321*)

« Moi je me souviens d'une scène très difficile, celle de l'hôtel particulier quand Michel doit m'embrasser pour la première fois sur la bouche. Il était vraiment très inquiet, un peu désorienté, il ne savait pas trop comment il allait faire, comment se mettre en condition. Je me suis arrangé pour le surprendre. [...] Et le jour de la fameuse scène du baiser, j'appelle un copain garagiste qui m'amène une Porsche Targa. Voilà le petit Michel qui découvre un superbe bolide garé devant l'hôtel particulier. Alors je peux te dire que le baiser il est venu facilement ensuite. Il n'a pas eu de problème pour me rouler en patin. »²

Le trouble et la vulgarité font bon ménage chez Bertrand Blier qui met tous les éléments dérangeants dans les dialogues de son scénario. Les acteurs doivent aller au delà de leur limite pour accepter la grossièreté de leur personnage. L'omniprésence du sexe dans les échanges verbaux des acteurs rend plus abstraite la nudité et l'acte sexuel. La vulgarité fonctionne comme un voile qui cache la honte et le désespoir des personnages. La trahison de Bob se fait dans la délicatesse, il raconte sa première nuit avec Antoine dans un murmure poétique à l'oreille de Bruno Cremer. « Bouleversant d'inexpérience, une alternance de gestes brusques et d'abandon d'enfant. » L'élégance, elle, permet de dissimuler la cruauté. Le style de Bertrand Blier naît du contraste entre les mots crus et les gestes délicats.

Bruno Dumont pousse ses acteurs à se confronter à leurs limites, la pudeur, la timidité, la fragilité sont mis à mal par des performances physiques Néanmoins Dumont fait doubler les scènes de sexe non simulées par des acteurs du cinéma pornographique mais il renonce très vite à cet artifice pour respecter l'intégrité des corps. Pour lui, toutes les émotions sont contenues dans les gestes des acteurs qui oublient les mots pour être ce qu'ils ressentent. Un travail douloureux pour les acteurs non professionnels qui pourront en garder des séquelles.

¹ S. TOUBIANA « La Baguette magique », entretien avec Michel Blanc, *Cahiers du cinéma* n°382, avril 1986 p.12.

² O. DAZAT, *Gérard Depardieu*, Entretien, Paris, 1988, p.106.

La pudeur doit faire défaut au moment du tournage, chez Blier c'est dans la langue qu'elle est la plus dure à combattre. Les mots ont eux-aussi le pouvoir d'être obscènes mais Blier les manie avec autant de délicatesse que Bruno Dumont lorsqu'il sublime les gestes de la vie quotidienne.

*

Le corps l'acteur est capté par les cinéastes dans toute sa fragilité. Il est exhibé aux yeux de tous mais à travers le regard d'un seul homme. La relation voyeur/exhibitionniste est l'un des fondements de la relation cinéaste/acteur. Mais elle doit se construire dans le respect et la délicatesse. Néanmoins l'emprise du réalisateur sur ses interprètes peut le pousser à dépasser les limites de la morale. Maurice Pialat pousse ses acteurs à bout et recherche l'hystérie qui guette Evelyne Kerr dans *A nos Amours*. Jean-Claude Brisseau met en scène les corps de ses actrices en plein orgasme quitte à leur voler un moment intime. Mais voler une émotion authentique quelle qu'elle soit n'est-ce pas l'objectif que tous nos réalisateurs souhaitent atteindre ? Le geste et le corps sont constamment mis à l'épreuve dans cette tension entre morale et authenticité. Les méthodes de chacun laissent des traces chez les acteurs qui se retrouvent dans une position qui n'est pas égalitaire. L'acteur agit-il en toute confiance ou est-ce qu'il se met dans une position délicate uniquement pour obtenir le rôle ? Comment le travail cinéaste /acteur évolue-t-elle durant le tournage ? Quels types de relation entretiennent-ils ? Avant de parvenir au spectateur le trouble est déjà palpable sur le tournage, le mélange entre la vie et l'écran y contribue. Le corps que le cinéaste exhibe est alors l'objet de toutes les passions.

III.2. Posséder le corps de l'acteur

La direction d'acteurs est avant tout un rapport de force entre le désir du réalisateur et la pudeur de l'acteur. Le réalisateur est capable de trahir la confiance de l'acteur pour obtenir de lui ce qu'il veut quitte à le blesser. Provoquer des émotions fortes chez l'acteur ne se fait pas sans mal, le réalisateur peut être cruel et injuste. Maurice Pialat et Bruno Dumont ont su jouer

avec les rancœurs et les sentiments des acteurs pour atteindre leur objectif sans donner d'indications précises. Le tournage d'un film avec une équipe technique et d'autres acteurs engendre comme toute structure sociale une hiérarchie et des relations de pouvoir. Les acteurs ont aussi l'habitude d'être regardés, désirés, ils supportent mal quand ils sont ignorés par le réalisateur qui concentre son regard sur un autre. Evelyne Ker a vécu cela avec Sandrine Bonnaire sur le tournage d'*A nos Amours*.

L'acteur est soumis au regard du réalisateur qui le modèle en fonction de son désir. La relation entre James Stewart et Kim Novak dans *Vertigo* (Hitchcock, 1958) est du même ordre. Scottie (James Stewart), enquêteur en proie aux vertiges, a assisté au suicide de Madeleine la femme qu'il suivait et qui le fascine. Quand il croise Judy (Kim Novak), une jolie brune qui ressemble trait pour trait à Madeleine, il veut la rendre conforme à son souvenir. Il la transforme. La jeune femme se laisse habiller et teindre en blonde pour ressembler au fantasme de Scottie alors que c'était elle que Scottie suivait depuis le début. Hitchcock aimait beaucoup faire habiller et coiffer ses actrices pour leur donner l'apparence du personnage qu'il voulait leur faire jouer. Comme Judy l'acteur est dirigé et reste passif, du moins en apparence. L'acteur se laisse filmer dans des situations où il est vulnérable, il consent à participer à un jeu cruel. Pedro Almodovar décrit avec beaucoup de justesse la complexité des relations avec les acteurs.

« Les acteurs acceptent que tu pénètres avec ta main au fond de leurs entrailles et que tu en sortes les choses qui t'intéressent, et tu le fais avec leur permission. Mais c'est quand même un déchirement. Pour l'acteur, le réalisateur est le psychiatre, l'amant, le père. Et l'acteur ressent à son égard tous les sentiments que l'on ressent pour un amant, pour un père, pour une figure de pouvoir. Parce que, en définitive, le réalisateur, c'est le pouvoir. »¹

La multitude des sentiments que peut ressentir un acteur le temps d'un tournage influence aussi son jeu. Le réalisateur en joue et peut entretenir avec lui une relation qui servira le film. L'acteur est à la fois le modèle sur lequel le cinéaste projette son scénario mais cela peut aller beaucoup plus loin quand il devient lui-même le sujet du film comme c'est le cas de Sandrine Bonnaire dans *A nos Amours*. Bien plus que Suzanne, Sandrine Bonnaire est une adolescente qui grandit devant la caméra de Pialat et se révèle au public. Pialat affirme son autorité par des colères, une remise en question perpétuelle de son travail afin de rappeler que c'est lui qui bloque ou fait avancer le tournage. L'acteur peut gêner le tournage s'il fait preuve de mauvaise volonté mais on peut le remplacer, le réalisateur en France est plus difficile à remercier contrairement à Hollywood où le producteur a le dernier mot. S'il veut apparaître à

¹ T. SOTINEL, Entretien avec Pedro Almodovar à propos de *El Piel que habito*, *Le Monde*, 17 08 2011.

l'écran l'acteur doit accepter l'autorité du réalisateur mais jusqu'à quel point ? Jacqueline Nacache décrit la direction d'acteur comme un art délicat qui se construit dans en toute discrétion.

« Pourtant la direction d'acteurs est bel et bien rapport de pouvoir et de concurrence, sous quelque forme qu'il se présente. Travaillant avec Rohmer, Tchéky Karyo apprend à surprendre le cinéaste, en proposant ses initiatives directement pendant la prise. Les cinéastes exercent leur empire plus discrètement soucieux d'occulter un vampirisme dont la forme la plus subtile est celle qui prétend le mieux respecter l'acteur, profiter de lui plus que le diriger»¹

Voyons ce que la relation acteur/réalisateur peut avoir de troublante même si elle n'est pas égalitaire. L'improvisation est-elle un moyen de rétablir un équilibre entre filmeur et acteur. Le travail d'Alain Cavalier dans *Pater* (2011) est une tentative de réconciliation entre les deux parties. Jacques Mandelbaum dans *Le Monde* diffuse les notes de travail du cinéaste. « Je rencontre un homme que j'estime. Vincent Lindon comédien. Il m'attire. Mais je ne veux pas reprendre mon ancien métier de directeur d'acteurs. Je ne filme que des personnes et plus des personnages.»² Alain Cavalier a renoncé à la fiction pour travail plus expérimental entre documentaire et fiction. Alain Cavalier ne dirige pas Vincent Lindon, il le filme et lui laisse dire et faire ce qu'il veut. Seule compte la trame qu'ils ont mis en place ensemble, jouer un Premier Ministre et un Président de la République afin de voir si le pouvoir modifie leur relation. Il s'agit presque d'une non-direction d'acteur, les deux hommes tiennent successivement la caméra et tournent sans contrainte.

« Pour le film, les emprunts sont faits à un grand nombre de politiques de tous les temps. Il n'y a aucun modèle précis. Aucune représentation du pouvoir comme au journal télévisé comme dans les documentaires comme dans les films et téléfilms. Seulement deux êtres humains : Lindon et Cavalier Qui "imaginent" la volonté de puissance et la proposent à un troisième : le spectateur. »³

Le travail avec l'acteur est difficile mais il est rarement basé sur l'indifférence ou même la crainte. L'aspect émotionnel du travail entre un acteur et un cinéaste se retrouve à l'écran et touche au plus près à la question du trouble. Nos quatre réalisateurs ont expérimenté différents type de liens: la passion, la complicité artistique, l'amour filial. Parfois certaines dérives mènent à une relation sadomasochiste basée sur le contrôle, la rivalité entre les égos masculins. Trois aspects de cette relation se distinguent : le désir, la complicité et le pouvoir. Pour faire avancer le film, le réalisateur doit se laisser emporter par ses propres émotions, quitte à

¹ J. NACACHE, *op. cit.*, p.133

² J. MANDELBAUM, *LE MONDE* pour Le Monde.fr, 21.06.2011., http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/06/21/les-dix-commandements-d-alain-cavalier-pour-pater_1538529_3476.html consulté le 21/10/2012

³ *Ibid.*

déstabiliser le tournage et le mettre en péril. Avec les écrits des cinéastes, l'analyse des rapports de pouvoir par la psychanalyse et la confrontation avec les cinéastes les plus tyranniques de l'histoire du cinéma, il sera possible de définir en quoi la relation acteur/réalisateur est basée sur le trouble.

Jean-Claude Brisseau a travaillé avec sa compagne Lisa Heredia sur tous ses films, elle a souvent été son actrice, nous verrons comment cela a nourri son travail. Si la séduction n'opère pas, le corps de l'acteur peut être dominé ouvertement par le réalisateur, qui se place en pédagogue comme Brisseau et Pialat.

Comme Alfred Hitchcock avec Tippi Hedren, le réalisateur peut entretenir un désir fort pour ses acteurs même s'il ne s'exprime pas clairement. Son émoi sert à rendre l'acteur plus beau, plus troublant mais risque de rendre le réalisateur possessif et jaloux. La légende du réalisateur amoureux de son actrice est-elle vraiment un des supports émotionnels de la direction d'acteur ?

La relation du réalisateur et de ses acteurs serait-elle construite sur une forme de plaisir sadomasochiste ? La frontalité des rapports de force évoque les méthodes de Clouzot. Les corps du cinéaste et de l'acteur peuvent en être réduits à l'affrontement physique, le dernier rempart avant la brutalité totale. Cela peut aussi se manifester par la réelle mise en danger physique de l'acteur. Sans aller jusqu'à la haine, une mésentente sur un tournage peut rapidement tourner au cauchemar. Néanmoins le cinéaste choisit les corps, les visages qu'il désire filmer et pour qui il a un intérêt particulier. Même si cela ne va pas jusqu'au désir érotique, l'envie de tourner avec un acteur a quelque chose de physique.

III.2.1. Tourner en toute complicité

Certaines rencontres entre acteur et cinéaste sont devenues des légendes de l'histoire du cinéma : Marlène Dietrich et Josef Von Stenberg, Gina Rowland et John Cassavetes, Johnny Depp et Tim Burton ou encore Denis Lavant et Leos Carax, tous ont collaboré de façon étroite sur les projets qu'ils ont portés ensemble. La complicité entre Jean-Pierre Léaud et François Truffaut a donné une longue série de films autour du personnage

d'Antoine Doinel¹ qui est un doux mélange de leurs personnalités. L'enfant de treize ans que Truffaut a auditionné pour le rôle principal de son premier film *Les Quatre cents coups* est devenu un proche avec qui il a beaucoup tourné. La part d'autobiographie de ce premier film est devenue moins forte en la présence de l'adolescent.

« Je crois qu'au départ, écrit le cinéaste, il y avait beaucoup de moi-même dans le personnage d'Antoine. Mais dès que Jean-Pierre Léaud est arrivé, sa personnalité qui était très forte m'a amené à modifier souvent le scénario. Je considère donc qu'Antoine est un personnage imaginaire qui emprunte un peu à nos deux. »²

Quand la relation entre un acteur et un réalisateur nourrit le film et ses personnages jusqu'à les modifier, l'acteur devient lui aussi créateur et auteur de l'œuvre. A quel point la carrière de François Truffaut a-t-elle été influencée par la présence de Jean-Pierre Léaud ? Truffaut a fait de lui un acteur mais Léaud a contribué à faire de Truffaut un auteur. Truffaut a eu l'intelligence d'adapter son personnage au tempérament de son jeune acteur afin qu'il s'implique totalement dans le rôle. Comme André Bazin avait pris soin de lui, Truffaut a éduqué et protégé Léaud qui est devenu un ami proche, un frère, un fils. Frédéric Sojcher lui aussi voit en la direction d'acteur une forme de relation filiale.

« Nombre de cinéastes aiment être  pat s par leurs acteurs ; nombre d'acteurs demandent à être regardés, encouragés par leurs metteurs en scène. L'amour est alors maternel. La direction d'acteur consiste à aimer sans complaisance –il faut que le cinéaste sache à la fois stimuler et freiner son acteur, lui faire éviter le cabotinage, lui faire prendre des risques, mais en même temps être son filet de sécurité. »³

Quand il fait une rencontre déterminante le réalisateur peut s'abandonner à son acteur et se laisser guider par lui. Jean-Pierre Léaud a donné un souffle nouveau au personnage de Doinel, comme le phrasé populaire et la démarche de Sandrine Bonnaire ont amené Pialat à modifier le scénario d' *A nos Amours* quitte à s'éloigner de la jeunesse d'Arlette Langman. Comme Truffaut, Brisseau et Pialat sont devenus des figures paternelles pour leurs jeunes acteurs.

La complicité réalisateur/acteur se construit autour de ces relations filiales mais peut prendre d'autres formes. Le cas de Lisa Heredia est particulièrement riche puisqu'elle est une actrice importante du cinéma de Brisseau, mais aussi sa monteuse, sa décoratrice et sa

¹ *Les quatre cents Coups* (1959), *Antoine et Colette* (1962), *Baisers volés* (1968), *Domicile conjugal* (1970), *L'Amour en fuite* (1979)

² F. TRUFFAUT « entretien avec M. TERRAIL », décembre 1979 in A. DE BEACQUE, S. TOUBIANA, *François Truffaut*, Paris, Gallimard, 1996, p. 259.

³ F. SOJCHER, « Carnation, incarnation », in « La Direction d'acteur » *op. cit.*, p.22.

compagne. Un tel niveau de collaboration a une influence non négligeable sur les films du réalisateur. L'acteur est au cœur de la création, il est créateur, il apporte son jeu, son énergie mais ici il a un rôle sur le tournage avec les autres acteurs. Gérard Depardieu sur le tournage de *Sous le soleil de Satan* s'occupe aussi de la direction d'acteur et gère les crises de Pialat avec le reste de l'équipe. D'autre part, la grande affection qui le lie à Bertrand Blier protège le tournage de *Tenue de soirée* de toute catastrophe. Les deux hommes se comprennent sans se parler. Le cinéaste et l'acteur fétiche font-ils ensemble une œuvre commune ? Est-ce que cette étroite collaboration peut durer toute une filmographie ? Ce type de relation valorise l'acteur mais ne fait-elle pas de lui la propriété d'un cinéaste ?

« Ma plus proche collaboratrice »

Jean-Claude Brisseau tout au long de sa carrière a été épaulé par une collaboratrice de premier plan, sa compagne Lisa Heredia. En plus d'être son actrice fétiche Lisa Heredia est devenue au fil des années sa monteuse et son assistante. Dès les premiers films super 8 elle est présente et incarne le personnage principal de *La Croisée des chemins*. Au fond, c'est l'un des premiers visages que Brisseau a filmé à ses débuts.

« Je me suis posé la question de savoir comment j'allais photographier les gens, les filles en particulier. Et je me suis rendu compte un jour que lorsque c'était Romain Winding qui photographiait Lisa en 35 ou quand c'est moi qui la photographiais en super 8 ce n'était pas la même chose. La manière d'apparaître à l'écran est importante au cinéma beaucoup plus qu'au théâtre. »¹

La jeune femme avait à l'époque 20 ans et s'amuse durant les vacances sur presque deux années à tourner avec celui qui deviendra son compagnon. Dans le générique parlé du film elle est présentée de cette façon « Lisa Garcia, lycéenne », par la suite elle prend le pseudonyme de Lisa Heredia tout en gardant son vrai nom pour signer le montage des films, une activité qu'elle entreprend au début des années 1980. A la demande de l'actrice, le film tourné juste pour le plaisir a été projeté durant un festival super 8 au cinéma l'Olympic. Éric Rohmer et Maurice Pialat sont présents lors de la projection et la rencontre avec Rohmer le lance dans le cinéma professionnel. Lisa Heredia qui l'encourage à ses débuts prend une place de plus en plus importante dans le processus de création. Brisseau lui donne le rôle principal dans *La Vie comme ça* (1978) où elle reprend sa vie de lycéenne à l'écran et son entrée dans la vie active. Son jeu s'affine, elle devient actrice en même temps que Brisseau devient réalisateur. Au fil des années, de 1975 à 2006 le spectateur peut voir l'actrice dans de nombreux films de Brisseau

¹ J.-C. BRISSEAU, entretien réalisé par L. DESON septembre 2011.

dans des rôles très différents. Pour autant, il n'a pas fait d'elle son obsession puisque sa présence n'est pas systématique.

« Elle est donc là dès le début, dès les premiers essais de cinéma amateur, dans *La Croisée des chemins*. Elle a des rôles secondaires, mais importants dans *Un Jeu brutal* (la pédagogue), *De Bruit et de fureur* (l'apparition), puis elle est vraiment très bien dans *Céline*, où elle joue le personnage central, et dans *l'Ange noir*, la femme de confiance de Sylvie Vartan. »

Brisseau lui a toujours donné des rôles forts où elle influence les personnages principaux. En parallèle le couple Brisseau/Heredia fréquente Rohmer dans les années 1980. Lisa Heredia joue dans plusieurs films d'Éric Rohmer.¹ Mais sa carrière d'actrice n'a pas dépassé la filmographie de ces deux cinéastes. L'intéressée pense qu'être la compagne d'un cinéaste est un vrai handicap pour une actrice.

« Tant que Brisseau n'était pas connu ou que les gens ne savaient pas que je vivais avec lui, on m'a proposé de travailler. Mais c'était toujours dans des périodes où j'étais occupée avec Rohmer ou Brisseau, alors j'ai été amenée à refuser. Maintenant, dans l'esprit des gens c'est comme si j'appartenais à Brisseau. Ça me rend un peu triste parce que j'aime bien monter et que j'aimerais bien jouer dans d'autres films aussi. Et Jean-Claude n'en ferait pas du tout de paranoïa. »²

Au moment où elle joue pour Rohmer Lisa Heredia développe un autre talent, celui de monteuse. Dès 1983 elle est créditée au générique d'*Un Jeu brutal* aux côtés de deux autres monteurs et monte également pour Éric Rohmer³. Comme Brisseau elle apprend sur les tas et devient dès *De Bruit et de fureur* la monteuse attitrée du cinéaste. D'autres parts, elle intervient dans d'autres domaines, les décors, les costumes. « C'est une très bonne comédienne, et je regrette qu'elle n'ait pas vraiment percé ailleurs. C'est ma principale collaboratrice, elle connaît tout mon univers. Lisa a toujours été ma confidente sur mes films, en profondeur. »⁴ Avant tout, elle reste une actrice et durant les années 1980/1990 elle travaille autant devant que derrière la caméra avec l'équipe technique. Même si leurs liens sont forts, Brisseau dirige tout de même son actrice mais dans des conditions différentes. « Disons qu'avec Lisa je cherche moins : je sais le ton, le sens, la lumière qui lui conviennent. Mais dans le même temps, elle m'aide dans toute une série de domaines : les costumes, les décors, les couleurs la stylisation et

¹ *La Femme de l'aviateur* (1981), *Les contes modernes: Au sujet de l'enfance* (1982) (TV), *Rosette prend sa douche* (1984) *Le Rayon vert* (1986).

² M. JEAN « Entretien avec Maria Luisa Garcia », *24 images*, n° 77, 1995, p. 25.

³ *Le Rayon vert* (1986), *Rosette cherche une chambre* (1987), *4 Aventures de Reinette et Mirabelle* (1987), *L'Ami de mon amie* (1987), *Conte de printemps* (1990).

⁴ J-C BRISSEAU, A. DE BAECQUE, *L'Ange exterminateur*, (entretiens), Paris, GRASSET, 2006, p. 68.

le montage. Lisa est ma collaboratrice numéro un. On a vingt ans de travail en commun »¹ Même si Brisseau est l'auteur et le réalisateur de tous ses films, le cas *Céline* (1991) est bien particulier pour Lisa Hérédia qui se retrouve avec le rôle principal du film aux côtés d'Isabelle Pasco et assure en parallèle des fonctions nombreuses sur le plateau. Le film avait été écrit pour elle. Son statut particulier sur le tournage de technicienne, d'actrice principale est assez inédit pour la production. Si on ajoute le fait qu'elle vit avec le réalisateur et qu'elle assure le montage, elle devient aussi incontournable que le réalisateur. La grande proximité entre l'actrice et son personnage l'a aidée à parfaire son jeu mais a beaucoup angoissée la monteuse qui craignait d'être partielle.

« Pour *Céline* c'était plus compliqué. C'est que les gens de Gaumont, qui assuraient la production, considéraient qu'Isabelle Pasco avait le rôle principal et que mon personnage était secondaire. Pourtant, dans l'esprit du scénario, il y avait vraiment deux rôles principaux, d'importance égale. Alors, aux rushes, j'avais un sentiment bizarre parce que ces gens n'en avaient que pour Isabelle Pasco. Cela s'ajoutait au fait que je vivais avec le metteur en scène — ce qui aux yeux de certains membres de l'équipe n'est pas une situation confortable — et que j'avais la responsabilité des décors — ce qui veut dire que j'étais la première à commencer et la dernière à finir. J'étais donc dans un état d'épuisement et d'exaltation terrible. Et comme j'avais vécu intensément mon rapport à mon personnage, j'avais très peur de ne pas m'intéresser suffisamment à celui d'Isabelle lorsque j'arriverais au montage- »²

Les différents rôles que Lisa Hérédia peut avoir sur un tournage peuvent entrer en conflit mais tout comme Brisseau, elle a une vision globale du film ce qui n'est pas le cas du reste de l'équipe. Elle est à la fois muse et assistante une sorte de collaboratrice idéale pour le réalisateur. Au moment du montage de *Céline*, Lisa Hérédia a du monter un film dont elle était l'actrice principale, un exercice périlleux qui lui a fait faire de grosses erreurs. «Le résultat de tout cela, c'est que je ne savais plus comment monter le film, de sorte que par compensation j'ai fait un premier montage centré uniquement sur Isabelle. Après deux semaines, Brisseau a piqué une colère et m'a dit que ça n'allait pas du tout. [...] Ensuite, j'ai retrouvé un rapport plus normal avec le matériel. »³ Difficile de trouver une forme de neutralité face à sa propre image, les acteur-réalisateur connaissent aussi cela quand ils tournent leur propres films.

Lisa Hérédia a donc une place toute particulière dans le cinéma de Jean-Claude Brisseau. Elle a participé d'une façon ou d'une autre à tous ses films depuis 1975. Actrice dans *La Croisée des chemins*, elle encore sa monteuse et son assistante dans *La Fille de nulle part* (2012) son dernier film. Même si elle n'occupe pas à proprement parler la fonction de première

¹ *Ibid.*, p.69.

² M. JEAN, « Entretien avec Maria Luisa Garcia » *24 images*, n° 77, 1995, p. 24.

³ M. JEAN, *op. cit.*, p.25.

assistante, elle constitue un repère pour le cinéaste qui peut compter sur son soutien et sa présence tout au long de sa filmographie. Une telle longévité dans une collaboration est assez rare, surtout parce qu'elle touche plusieurs domaines à la fois. Même si elle s'adapte aux différents modes de production que Jean-Claude Brisseau a expérimenté durant sa carrière, Lisa Hérédia reste la représentante de cette équipe autodidacte et touche à tout qui a réalisé *La Croisée des chemins* avec quelques mètres de pellicule Super 8 et beaucoup de bonne humeur. Certes, la relation que Gérard Depardieu a entretenue avec Maurice Pialat et Bertrand Blier ne relève pas tout à fait du domaine amoureux mais elle a eu beaucoup d'influence sur les œuvres elles-mêmes et mérite d'être éclaircie.

La complicité artistique

Gérard Depardieu est un boulimique de cinéma. Rien qu'en 1986 il a tourné dans six long-métrages dont quatre où il incarne un des rôles principaux. Sa personnalité hors du commun a fait de lui une star du cinéma populaire et du cinéma d'auteur. Avec Maurice Pialat et Bertrand Blier il développe deux aspects de son jeu : avec le premier il est l'homme triste en proie aux doutes alors qu'avec le second il développe son côté loubard comique. A propos de *Loulou* Ginette Vincendeau précise que « ce film cristallise le type du macho souffrant chez Depardieu jeune »¹ Elle fait le lien entre les personnages qu'incarnent Depardieu et la personnalité des cinéastes avec lesquels il travaille. Ce sont deux bons vivants avec qui il partage les bonnes tables, des relations amicales et des moments de complicité qui perdurent après le tournage. « En fin de compte, l'image de masculinité en crise de Depardieu fonctionne comme alter ego d'auteurs comme Blier et Pialat »² Depardieu a entretenu avec eux une relation toute particulière. Le coup de foudre artistique entre Depardieu et Blier ne fut pas aussi rapide pour Pialat qui après l'expérience chaotique de *Loulou* retrouve l'acteur sur le tournage de *Police*, ils ne se quitteront plus. Comment cette complicité artistique s'est-elle matérialisée sur les plateaux de tournage ? Quelle influence a-t-elle eu sur les cinéastes ?

Bertrand Blier le fils de comédien qui a grandi parmi les grandes stars du cinéma français a un amour tout particulier pour les acteurs, il leur a même consacré un film *Les Acteurs* (2000). Celui qu'il admire le plus c'est son père Bernard Blier qu'il a fait tourner à plusieurs reprises. Néanmoins Gérard Depardieu a une place très particulière dans sa

¹ G. VINCENDEAU, *Les stars et le star système en France*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008, p.275.

² *Ibid.*, p. 278.

filmographie. Depuis *Les Valseuses*, Blier est devenu un cinéaste pour le grand public mais ce n'est pas seulement le succès qui les a rassemblés, très vite les deux hommes deviennent amis et Blier se met à écrire pour Depardieu. « Nous sommes comme des frères. [...] Mais il faut comprendre. Du point de vue de l'âge, il est plus vieux que moi. Mais c'est moi le frère aîné. Bertrand a besoin d'être protégé, et moi je le protège. »¹ Sur le tournage nous l'avons vu, Gérard Depardieu prend des initiatives et fait le nécessaire pour que Michel Blanc l'embrasse. Bertrand Blier lui laisse une grande liberté pour interpréter les mots qu'il a écrit pour lui. Son jeu fait d'élan gargantuesques mêlés d'élégance, séduit le réalisateur qui ne se fixe aucune limite à l'écriture sachant que l'acteur n'aura aucun problème à transgresser ses limites pour le réalisateur. Depardieu a tendance à prendre les choses en main, Truffaut craignait de tourner avec des stars de peur qu'elles influencent trop la mise en scène pourtant comme le souligne Ginette Vincendeau tous les grands noms du cinéma d'auteurs dont Truffaut vont s'arracher la star.² L'acteur agit comme un stimulant sur le réalisateur au moment de l'écriture, il suit les projets de Blier, l'interroge et lui demande des comptes. Blier est assez surpris par ses visites tardives qui tombent toujours à pic quand il bloque sur un scénario.

« Quand j'ai du vague à l'âme ou que j'ai du mal à écrire il le sait. J'ignore comment, mais il le sait toujours. Il me téléphone, comme ça n'importe où dans le monde, et me remonte le moral. Ou alors il débarque sans crier gare chez moi à Paris et me dit : "Ou est le script ? Y a un rôle pour moi ! Lis moi une scène !" [...] Gérard est sans inhibition, et pour moi il est tonique. »³

Depardieu l'extraverti porte les mots du timide Bertrand Blier. Élevés dans des milieux très différents Bertrand Blier le bourgeois parisien et Gérard Depardieu issu d'un milieu ouvrier modeste s'entendent à merveille. Ils se complètent et se comprennent sans se parler. Cette proximité immédiate leur permet de multiplier les films ensembles. « Bertrand me donne ses paroles et sa vision, et je lui apporte mon émotion, et mon pouvoir. Si tu peux trouver l'énergie de l'autre, ensemble on peut chanter. »⁴ S'il est très pointilleux sur son texte, Blier laisse les corps se déplacer librement dans les décors qu'il a choisis. Lui qui ne sait que faire de son corps admire l'aisance de Depardieu. L'admiration mutuelle est le moteur de leur collaboration. Le côté brut, un peu rustre de Depardieu casse l'intellectualisme de Blier qui cache sa fragilité derrière des mots d'auteur. Ils parlent l'un de l'autre avec beaucoup de tendresse et avec humour. « Bertrand peut te surprendre. Comme il est intello, il peut sembler froid, sec, cérébral.

¹ P. CHUTKOW, *op. cit.*, p.13.

² G. VICENDEAU, *op. cit.*, p. 275.

³ P. CHUTKOW, *op. cit.*, p.10.

⁴ P. CHUTKOW, *op. cit.*, p.14.

Mais je te le promets : il sait péter ! »¹ Blier et Depardieu partagent des repas copieux et bien arrosés durant lequel ils échangent à propos de leur passion pour le cinéma et pour les bons mots. Le duo improbable digne d'une comédie française ressemble au cinéma de Blier un mélange de grossièreté et d'élégance au profit d'une œuvre originale. La complicité fraternelle entre les deux hommes, nourrie et conforte l'oeuvre de Blier qui compte sur son acteur fétiche pour l'accompagner dans toutes ses fantaisies. Avec Maurice Pialat, Gérard Depardieu développe une relation différente davantage basée sur l'affrontement physique mais qui gagne en intensité au fil des films.

Maurice Pialat et Gérard Depardieu ont fait quatre films ensemble. Progressivement Maurice Pialat lui a donné des rôles de plus en plus proches de lui, de l'amant d'Arlette (*Loulou*) jusqu'au personnage de Gérard, qui est à l'écran le père de son petit Antoine son fils dans la vie (*Le Garçon*), il est successivement policier (*Police*) et prêtre (*Sous le Soleil de Satan*). Les deux hommes ont un caractère fort et des manières bourruées. « En fait Pialat et moi, on est deux forces pareilles, bien que d'âge différent. Deux natures moyenâgeuses, deux paysans »² Ces deux hommes brusques et délicats à la fois, ont eu des relations difficiles pendant le tournage de *Loulou* qui se sont harmonisées par la suite. Pascal Méridgeau évoque les disputes légendaires qui se sont multipliées sur le tournage. « Les relations entre Depardieu et Pialat furent particulièrement violentes, surtout en début du tournage. De fait, jamais il n'y eut entre eux d'affrontement physique, mais le cinéaste ne cessa d'asticoter l'acteur, de le pousser dans ses retranchements. »³ Pialat exige beaucoup de son acteur et trouve qu'il ne s'implique pas assez dans son personnage, il enchaîne plusieurs tournages tout comme Isabelle Huppert. « Sans doute Pialat attendait-il davantage de lui, Depardieu ayant du mal avec certaines scènes, les plus dialoguées surtout. [...] Surtout, il savait que Depardieu pouvait donner beaucoup plus, qu'il ne livrait qu'une part de ce qu'il avait en lui. »⁴ Pour Pialat, il n'est pas assez disponible, le réalisateur a eu du mal à s'accommoder de la date limite fixée par les deux stars, il aurait préféré prendre son temps comme il l'a fait sur ses trois prochains films avec Depardieu.

« Après *Loulou*, il y a donc eu *A nos amours*. On ne se voyait plus mais on se suivait. C'était une relation à distance. Maurice n'aimait pas du tout ce que je faisais - il n'avait d'ailleurs pas toujours tort.

¹ *Ibid.*, p.13.

² *Ibid.*, p.274.

³ P. MERIGEAU, *Pialat*, Editions Grasset & Fasquelle, Paris, Collection Biographie, 2002 p.175.

⁴ P. MERIGEAU, *Pialat*, *op. cit.*, p.175.

En même temps, il a aimé des films comme *La Chèvre*, par exemple. Il me suivait de loin, douloureusement, toujours avec une clairvoyance et une lucidité irréprochables. »¹

Réconciliés par Daniel Toscan du Plantier autour d'un bon repas pour ne pas changer, Pialat et Depardieu retravaillent ensemble dans *Police*. Depardieu dira qu'il s'est inspiré de Pialat pour le personnage de Mangin, le flic qu'il incarne à l'écran. Alors qu'il était le traître, l'amant qui l'a éloigné d'Arlette dans *Loulou*, il devient par petites touches l'alter ego du réalisateur. Dans ses *Lettres volées*, l'acteur en dit plus sur sa relation à Pialat basée sur la force. « Entre toi et moi, c'est à la vie, à la mort. Nous sommes comme deux chefs de bande obligés de partager le même terrain vague. Nous vivons dans un état de paix fragile. Il y a eu des guerres, il y en aura d'autres. Tu sais très bien qu'on ne peut pas s'en passer, que c'est plus fort que nous. »² Comme avec Bertrand Blier il y a entre eux une admiration réciproque qui leur permet de travailler au mieux. Depardieu s'habitue aux colères de Pialat et apprend à les gérer sur le plateau quitte à prendre le relais. « Sur un plateau, tes colères sont respectées. »³ Sur le tournage de *Sous le Soleil de Satan*, Depardieu boit beaucoup il tient à peine debout tout comme Pialat qui a des problèmes de santé en partie à cause du climat glacial de Boulogne sur Mer dans le Nord de la France. Cela n'empêche pas les coups de sang, comme en témoigne Sandrine Bonnaire. « Sur ce film Depardieu essuie quelques colères de Pialat, et pour de bonnes raisons. [...] Comme il bute sur son texte, une armada de techniciens déplace de banderoles et de grands tableaux noirs afin qu'il puisse lire ses répliques pendant les prises. »⁴ Tous deux passent leur temps à boire et à manger, tandis que l'équipe attend pour tourner. Pialat repousse toujours au dernier moment le temps de l'enregistrement tant il redoute son sujet. Quand Depardieu se montre coopératif, il adopte son rythme même s'il est rarement sobre pendant les prises. « Depardieu se tient à carreau quand Pialat le bouscule. Il y a une sorte de défi autodestructeur entre eux, chacun a besoin de provoquer, de voir jusqu'où ils peuvent mépriser ou déprécier l'autre »⁵ Pialat fait totalement confiance à Depardieu tellement bien que Serge Toubiana, président de la Cinémathèque en vient à penser qu'ils se dirigent l'un, l'autre.

« Dans *Sous le Soleil de Satan*, c'est presque autant Gérard Depardieu qui dirige Maurice Pialat acteur que l'inverse. Car Pialat n'était pas vraiment rassuré de jouer le rôle de Menou-Segrais et, si l'on revoit

¹ S. KAGANSKI « Love streams – Gérard Depardieu » entretien, *Les Inrockuptibles*, 1^{er} octobre 1995. <https://www.lesinrocks.com/1995/11/01/cinema/actualite-cinema/love-streams-gerard-depardieu-11124523/> Consulté le 29/11/2012.

² G. DEPARDIEU, *Lettres volées*, Paris, J.-C. Lattès, 1988, p. 71.

³ *Ibid.*, p.75.

⁴ S. BONNAIRE, *Le Soleil me trace la route*, op. cit. p.110

⁵ S. BONNAIRE, *Le Soleil me trace la route*, op. cit., p.110.

le film, et tout particulièrement cette scène des adieux, on voit bien dans le regard de Pialat acteur qu'il cherche de manière à peine visible l'acquiescement de son acteur. »¹

Depardieu et Pialat sont à égalité, le réalisateur prend conseil auprès de l'acteur et vice versa. *Le Garçu*, dernier film de Pialat met Depardieu au cœur du processus de création. Le film lui doit beaucoup, l'acteur se donne corps et âme pour que le film avance alors que le réalisateur très affaibli peine à travailler plus de trois heures par jour. « Il ne le quittait pour ainsi dire pas, organisant le temps, gérant l'équipe, contrôlant les menaces de dérapage du cinéaste. Sans lui la production n'aurait pas réuni le financement. »² Pour lui il s'est investi comme jamais sur le tournage. Pialat filme son fils et fait de Depardieu le père de cet enfant, cette fois-ci l'acteur devient son double à l'écran dans un film inspiré de sa propre vie.

« Quand Maurice et moi sommes ensemble, on est tous les deux à vif. Pour ceux qui sont autour, on peut paraître vraiment monstrueux. Un film comme *Le Garçu* ne nous quitte jamais. L'intéressant, c'est ce qui nous échappe de notre propre vécu et qui passe dans le film. Pour arriver à ce processus, il faut beaucoup d'humilité... Oui, ça peut être un exercice douloureux, dont les acteurs peuvent sortir en loques. Mais je pense que Maurice était aussi très éprouvé par ce tournage. Il a repris de la force après.»³

La profonde amitié entre Depardieu et Pialat a permis au cinéaste de trouver auprès de son acteur un critique intransigent mais aussi une grande énergie mise à la disposition de son cinéma. Même s'il tourne beaucoup, trop peut-être, Depardieu sait se rendre disponible pour les deux cinéastes qui ont contribué à faire de lui un grand comédien même s'ils ne sont pas les seuls. La franche camaraderie, alliée à une admiration sans borne, ont permis à Depardieu de se livrer totalement à Blier et Pialat sans se poser de question. Ces conditions optimales permettent un tournage sans tabou où la transgression est la méthode de travail privilégiée.

L'attachement d'un cinéaste pour son acteur est un grand privilège qui, quand il est réciproque apporte une grande authenticité au film. La collaboration entre Jean-Claude Brisseau et Lisa Hérédia insuffle à l'œuvre du réalisateur l'esprit du cinéma amateur auquel il tenait tant. La complicité artistique rend le réalisateur plus solide face à ses doutes. L'amitié et la tendresse de l'acteur le protègent. Il doit lui aussi prendre soin de celui qu'il filme. Même si les crises entre Pialat et Depardieu sont nombreuses ils s'épaulent l'un l'autre quand il s'agit de créer une œuvre. Explorons maintenant des relations plus ambiguës. Le trouble érotique est

¹ S. TOUBIANA, « Gérard Depardieu reçoit le prix Lumière 2011 », *Blog de Serge Toubiana*, <http://blog.cinematheque.fr/?p=756>, consulté le 6 novembre 2012.

² P. MERIGEAU, *Depardieu, op cit.*, p. 134.

³ S. KAGANSKI « Love streams – Gérard Depardieu » entretien, *Les Inrockuptibles*, 1^{er} octobre 1995.

sûrement plus courant et plus fugace des liens entre acteur et réalisateur. La légende du metteur en scène amoureux de sa comédienne est-elle si lointaine ? Le plateau de cinéma est aussi un espace de désir.

III.2.2. L'acteur objet du désir

« Après tout faire un film c'est une activité très érotique, d'abord parce que ça fonctionne sur le désir. Ensuite parce que à nouveau on est investi d'un pouvoir qui comme tout pouvoir artistique ou politique, est érotique »¹ Bertrand Blier aborde lui aussi la direction d'acteur comme un rapport de pouvoir. L'estime et l'admiration mutuelles constituent une base saine pour travailler mais l'acteur, sauf si c'est une grande star, n'est pas décideur dans l'affaire. Réunis autour d'un scénario, le réalisateur et l'acteur, partagent l'expérience du tournage parmi l'équipe mais aussi sa préparation dans des conditions plus intimes (essais, répétitions, lectures). Au milieu de l'équipe technique et de ses partenaires, l'acteur a un statut délicat, il est l'objet de tous les regards mais se retrouve soumis à la vision et au fonctionnement du réalisateur auquel il a tendance à obéir. Fasciné, effrayé ou à la recherche de la reconnaissance du metteur en scène, il s'adapte à son désir. Brisseau, Blier, Dumont et Pialat aime créer des liens avec leurs acteurs. Alain Philippon parle davantage d'une relation peintre/modèle à propos d'*A nos Amours*. « Si la question n'est pas dans le fait de savoir s'il y a une relation amoureuse factuelle entre réalisateur et actrice, elle gagne davantage à être posée en termes de relation peintre modèle. »² Comment utilisent-ils ces émotions contradictoires ? La relation acteur/réalisateur est-elle forcément troublante et basée sur le désir.

Le couple metteur en scène/acteur est somme toute assez commun dans l'histoire du cinéma. François Truffaut durant toute sa carrière de réalisateur a entretenu de nombreuses relations amoureuses avec ses actrices. Françoise Dorléac, Catherine Deneuve, Fanny Ardant entre autres ont été les compagnes du cinéaste alors qu'elles travaillaient avec lui. Benoit Jacquot tourne avec des jeunes actrices qu'il désire filmer mais il ne nie pas les liens plus intimes qu'il partage avec elles quitte à ne pas différencier le film de la relation amoureuse.

« Je me suis dit que si je me mettais dans cette position-là, de désirer le désir d'une très jeune fille qui veut être actrice, j'allais lui faire habiter le film tout du long, sans réserve, sans exception. Je lui donne le

¹ B. BLIER in L. TIRARD, *Leçons de cinéma II*, Paris, Nouveau Monde Éditions 2006, p.31.

² A. PHILIPPON, *A nos amours*, Paris, Yellow Now, 1989, p.19.

film. Avec tout de même un pacte à la clé : si je lui donne le film, elle, en retour, se donne complètement. Ce qui est à entendre dans tous les sens qu'on voudra. »¹

Entre le peintre et son modèle, le temps de la création fait naître des sentiments forts entre les artistes, cela peut aussi être le cas entre deux acteurs qui incarnent un couple à l'écran. Néanmoins il ne faut pas s'enfermer dans les lieux communs qui fait du plateau de tournage un lieu de débauche. Les cinéastes de notre corpus n'ont pas multiplié les romances avec leurs actrices mais ils utilisent néanmoins la situation du tournage et la capacité que l'acteur a de se laisser désirer pour produire un effet puissant sur le spectateur. Les réalisateurs sont saisis par les visages et les corps qu'ils ont choisis pour leurs films et construisent à partir de cette émotion perturbante une image troublante. Brisseau et Pialat ont fondé leur relation avec l'acteur sur la proximité et la tendresse pendant la préparation du tournage mais les aléas du plan de travail peuvent mettre à mal cet équilibre précaire et modifier les règles. Entre passion et domination, l'acteur peut-il échapper à l'influence du réalisateur ?

Passion et possessivité

« Pour un acteur le pire de tout c'est de ne pas être regardé. Alors être regardé avec agressivité, compassion, tendresse, peu importe, l'important c'est d'être regardé »² Isabelle Huppert considère que le pire pour un acteur serait d'être ignoré par le réalisateur. Il craint l'indifférence, l'oubli. Pour éviter cela il est disponible et dans l'attente d'être regardé. Il arrive que le réalisateur concentre toute son attention sur une actrice quitte à isoler les autres. Pialat a ignoré Evelyne Kerr sur le tournage d'*A nos Amours* car il n'avait d'yeux que pour Sandrine Bonnaire. Une forme d'amour platonique naît entre eux. Comme le réalisateur façonne l'actrice selon son désir, il se retrouve face à un visage qu'il a choisi et qu'il aime. Cela peut provoquer des émotions contradictoires. Cela évoque le mythe de Pygmalion qui tombe amoureux de la statue qu'il a taillée dans le marbre : Galatée.

« Il sculpta dans l'ivoire à la blancheur de neige un corps auquel il donne une beauté qu'aucune femme ne peut tenir de la nature; il conçut de l'amour pour son oeuvre. [...] Il lui donne des baisers et s'imagine qu'ils lui sont rendus; il lui parle, il la serre contre lui et croit sentir céder sous ses doigts la chair des

¹ J. M., LALANNE entretien avec B. JACQUOT, « Benoit Jacquot : L'homme qui aimait les actrices », *Les Inrockuptibles* 5 décembre 2006, n°575.

² I. HUPPERT, interrogée par O. NICKLAUS, « Hors série Maurice Pialat », *Les Inrockuptibles*, 2003, p.23.

membres qu'ils touchent; la crainte le prit même que ses membres, sous la pression, ne gardassent une marque livide. »¹

Le sculpteur de Chypre tombe amoureux du corps de marbre dont il est le créateur et désire qu'il prenne vie entre ses doigts. Gwénaëlle Le Gras applique le mythe au cinéma. « Au cinéma, le complexe de Pygmalion, de la part d'un producteur ou d'un cinéaste, traduit son désir de maîtrise totale sur l'actrice/muse/amante dont il façonne l'image. »² Le réalisateur ne tombe-t-il pas amoureux de l'actrice qu'il façonne, car elle devient conforme de son désir ? D'ailleurs ce genre de sentiment concerne aussi Blier et Depardieu, Brisseau et Cremer. Il y a une sorte de lien particulier qui se développe pendant le tournage qui fait que l'acteur a une emprise sur le metteur en scène et vice-versa. Vénus réalise le souhait du sculpteur et transforme le marbre en chair, cela est magique et d'angoissant à la fois. Ovide relate ce mythe dans *Les Métamorphoses*.

« Pygmalion, les rites accomplis, se tint debout devant les autels et d'un ton craintif: "S'il est vrai, ô dieux, que vous pouvez tout accorder, je forme le vœu que mon épouse soit - et comme il n'ose dire: la vierge d'ivoire - semblable à la vierge d'ivoire" dit-il. Venus qui assistait en personne, resplendissait d'or, aux fêtes données en son honneur, comprit ce que voulait dire ce souhait et, présage de l'amitié de la déesse, la flamme trois fois se raviva et une langue de feu en jaillit dans l'air. Rentré chez lui, Pygmalion se rend auprès de sa statue de jeune fille et, se penchant sur le lit, il lui donna des baisers. Il lui sembla que sa chair devenait tiède. »³

L'histoire de Pygmalion et Galatée tel un conte se conclue par un mariage mais un tel dénouement se produit plus rarement sur les plateaux de cinéma. Certains réalisateurs se sont montrés possessifs avec leurs actrices voire envahissant. Hitchcock et Bresson en particulier aimaient avoir le contrôle sur leur actrice principale. Nous travaillons sur ces deux cas. La question qui demeure en suspens concerne l'actrice, pourquoi accepte-t-elle de jouer le jeu du réalisateur ? Pourquoi passe-t-elle plusieurs semaines sous l'influence du cinéaste sans protester contre son comportement intrusif ? Se sent-elle piégée ou est-elle elle aussi troublée par la figure du créateur ? Frédéric Sojcher sublime les relations platoniques qu'Hitchcock a entretenues avec Tippi Hedren ou Grace Kelly. « Le cinéaste peut se complaire à se cantonner dans une fantasmagorie, comme Hitchcock avec ses actrices, blondes platines. La passage à l'acte se limite alors au film-sans débordement ni intention de poursuivre quoi que

¹ C. IRIMIA, « Le passé de l'idéalisation. Une interprétation du mythe de Pygmalion », Site de l'Association Roumaine des Chercheurs Francophones en Sciences Humaines <http://www.arches.ro/revue/no01/no1art8.htm>, consulté le 12 novembre 2012.

² G. LE GRAS, « Pygmalion », in V., AMIEL, G.-D., FARCY, S., LUCET, G., SELIER, (dir.) *Dictionnaire critique de l'acteur*, op. cit., p.187.

³ OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard, Paris, Garnier-Freres-Flammarion, 1966. p. 260-261.

ce soit en dehors du plateau.»¹ Des débordements il y en a eu surtout avec Tippi Hedren, l'obsession du réalisateur a nuit au bon déroulement du tournage de *Pas de Printemps pour Manie*.

« Il faut être un peu amoureux de l'actrice au moins pendant les heures de travail, plus si possible c'est encore mieux »² Toujours sur le ton de la dérision, Bertrand Blier considère le sentiment amoureux comme un outil de travail sur le tournage mais point trop n'en faut sinon le film peut vaciller. Quand Tippi Hedren est choisie par Hitchcock pour incarner Melanie Daniels dans *Les Oiseaux*, sa carrière de mannequin touche à sa fin et son expérience du cinéma est quasi inexistante. Le réalisateur la voit dans une publicité et décide d'en faire une star un peu malgré elle. Très vite elle est impliquée dans la production du film, Hitchcock lui demande d'assister à toutes les réunions, en parallèle il modifie son apparence. « Comme toujours tout commençait pour lui par l'apparence physique de l'actrice qui devait être celle qu'il avait en tête pour le personnage. Comme il le faisait depuis près de quarante ans, il commença par transformer Hedren. »³ L'actrice est choyée, Hitchcock passe beaucoup de temps avec elle, il lui fait travailler son jeu, il devient son mentor. (*Figure 324*) En dehors de son envie de créer une star de toute pièce, Hitchcock nourrit des sentiments très forts pour Tippi Hedren et s'immisce dans sa vie privée. Il donne des consignes étranges à ses assistants. Tout d'abord il veut contrôler son emploi du temps puis ses fréquentations enfin il la fait suivre. Jamais cela n'avait pris de telles proportions. « Pendant *Les Oiseaux*, personne n'avait remarqué que Hitchcock était obsédé par sa vedette, qu'il en était tombé amoureux comme on l'a si souvent prétendu par la suite. »⁴ Tippi Hedren fait preuve de patience mais garde ses distances avec le réalisateur. Le tournage des *Oiseaux* se passe sans encombre bien qu'il soit particulièrement éprouvant pour l'actrice qui doit tourner des scènes violentes avec des volatiles mécaniques et de véritables oiseaux. La scène dans le grenier, la plus traumatisante pour Tippi Hedren, l'obligera à s'arrêter quelques jours. Hitchcock renforce son contrôle sur l'actrice sur le tournage suivant, *Pas de Printemps pour Marnie*. Grace Kelly, devenue princesse de Monaco devait être Marnie mais son nouveau statut ne lui permet plus de faire du cinéma. L'attention d'Hitchcock pour Tippi Hedren se transforme en harcèlement, il devient

¹ F. SOJCHER, *op. cit.*, p 23.

² B. BLIER joue son propre rôle dans *Le Bal des actrices*, une fiction sur le cinéma réalisée par Maiwenn, 100 min, 2009.

³ P. MC GILLIGAN, *Alfred Hitchcock, une vie d'ombre et de lumière*, Paris, Institut Lumière, Acte Sud, 2011, p.796.

⁴ *Ibid.*, p. 814.

pressant avec l'actrice et lui fait des avances dans la caravane luxueuse qu'il avait fait construire pour elle. Il fait tout pour la séduire mais elle ne partage pas ses sentiments. Après cela l'ambiance change du tout au tout sur le plateau. L'histoire est célèbre, la deuxième partie du tournage se passa sans que le réalisateur ne parle à son actrice, il la nomme « The Girl » et se désintéresse du tournage, le film en a souffert. (*Figure 325*) Le mépris d'Hitchcock pour Tippi Hedren a beaucoup nuit à sa carrière, le réalisateur n'a pas supporté cette humiliation et s'est vengé. L'acteur qui refuse de participer au jeu de séduction s'en trouve blâmé comme si Galatée refusait d'être la femme de Pygmalion. Mais comment l'acteur peut-il s'accommoder des concepts rétrogrades qui font de l'acteur l'objet malléable à la disposition du réalisateur ? La figure masculine du metteur en scène domine l'acteur qui est souvent une figure féminine et reproduit les schémas traditionnels. Sous des formes moins agressives, Robert Bresson manipule ses modèles et les met dans des situations déstabilisantes es pour obtenir ce qu'il veut à l'écran.

Anne Wiazemsky dans son récit *Jeune Fille* détaille sa relation avec le réalisateur autour du tournage d'*Au Hasard Balthazar*. Robert Bresson depuis les années 1950 travaille essentiellement avec des acteurs non professionnels qu'il nomme "modèles". Florence Delay qui a illuminé *Procès de Jeanne d'Arc* en 1962, présente Anne Wiazemsky à Robert Bresson. Selon elle la jeune fille de dix-huit ans pourrait plaire à Bresson pour son prochain film. Un jeu de séduction se met très vite en place même s'il met très mal à l'aise la jeune actrice. Anne Wiazemsky devient dès lors le centre de l'attention du réalisateur qui joue à la fois un rôle de père et celui d'un homme amoureux. Pendant qu'ils assistent tous deux à la projection du *Procès de Jeanne d'Arc* dans une salle de cinéma, il se comporte de façon étrange avec elle.

« Parfois son attention se détachait des images projetées et se portait sur moi. Me regardait-il regarder son film ? A quoi pouvait-il penser ? Je continuais de fixer l'écran faignant de l'ignorer. Mais soudain sa main lâcha la mienne pour caresser très doucement mon poignet, mon avant bras. J'étais troublée, je me raidissais, incapable de bouger et même de comprendre ce que j'éprouvais. »¹

Robert Bresson se montre délicat avec la jeune fille comme s'il cherchait la protéger mais il lui réclame de l'attention et du temps. Au début du tournage, il souhaite qu'elle reste à ses côtés et qu'elle ne se mélange pas au reste de l'équipe, la première raison est qu'elle est mineure car en 1965 la majorité est encore à vingt et un ans. (*Figure 322*)

« Pendant le tournage, je vous veux tous les jours avec moi, même quand vous ne tournez pas. Vous avez compris ? Vous voulez bien ? Est-ce que vous me le promettez ? [...] Vous et moi habiterons cette

¹ A. WIAZEMSKY, *Jeune fille*, Gallimard, 2007, Paris, Folio, 2008, p.63.

maison avec le couple de propriétaires. Nous prendrons tous nos repas avec eux. Pour l'équipe ce sera ailleurs »¹

Les deux chambres qu'ils occupent sont voisines, elle doit traverser celle du réalisateur pour atteindre la sienne et ils partagent la même salle de bain, cette promiscuité a du beaucoup perturber l'adolescente qui se retrouve prise au piège. Il ne veut pas la laisser avec le reste de l'équipe de peur qu'elle soit séduite par des membres de l'équipe. L'actrice principale porte sur ses épaules le projet du cinéaste qui projette en elle le film qu'il a en tête est-ce pour cela qu'elle le fascine autant ? L'attitude protectrice de Bresson cache aussi une certaine jalousie puisque le réalisateur accepte mal qu'elle passe du temps avec les acteurs et l'équipe quand il est absent. Il se comporte aussi comme un amoureux transi et tente à plusieurs reprises des gestes tendres envers la jeune fille un peu étonnée de troubler autant un homme bien plus âgé qu'elle.

« Ses lèvres effleurèrent ma joue puis se rapprochèrent de ma bouche et je l'évitai en ouvrant précipitamment la portière. Il démarra aussitôt me laissant sur le trottoir le cœur battant, en proie à un soudain et profond désordre intérieur. Depuis quelque temps c'était souvent ainsi que nous nous quittions et cela augmentait à chaque fois mon malaise. Un malaise confus sur lequel je ne savais pas mettre de nom et dont je ne pouvais parler à personne. »²

Il se montre possessif et imprévisible ce qui perturbe beaucoup Anne Wiazemsky. Il devient une sorte de père pour elle, alors qu'elle a perdu le sien quelques années plus tôt. Très vite elle comprend que son comportement est étroitement lié au tournage, l'influence que Bresson a sur son actrice lui permet de la diriger en travaillant directement sur ses émotions. (*Figure 323*) « Tu conduiras tes modèles à tes règles, eux te laissant agir en eux, et toi les laissant agir en toi » écrit-il dans ses *Notes sur le Cinématographe*, chacun a un pouvoir sur l'autre. Robert Bresson cherche avec son modèle un moyen de communiquer sans passer par la parole. « Entre eux et moi : échanges télépathiques, divination »³ Par exemple il peut se montrer tout à coup froid et blessant avec Anne qui ne sait plus quoi penser.

« Il venait de me parler avec cette politesse glacée qui caractérisait ses rapports avec les autres et qu'il n'avait jusque là jamais utilisé avec moi. Je gagnai ma chambre, à la fois blessée et coupable, très tourmentée. Bien incapable encore d'imaginer que j'éprouvais sans doute exactement ce qu'il souhaitait que j'éprouve. »⁴

¹ A WIAZEMSKY, op. cit., p.68.

² *Ibid.*, p.74.

³ R. BRESSON, *Notes sur le cinématographe*, Éditions Gallimard, 1958, Folio, Paris, 2010, p.17.

⁴ *Ibid.* p.88.

Au delà de sa méthode de travail sur la diction monocorde de ses modèles, Bresson fait aussi un travail à partir des émotions de l'acteur pour qu'il s'abandonne au moment du tournage et se donne sans retenue, sans crainte, il est déjà fasciné par le maître à sa disposition. Le chef décorateur Pierre Charbonnier confie à l'actrice sa théorie sur le travail de Bresson avec ses modèles.

« Robert a toujours été un tyran. Ce n'est pas le goût du pouvoir ou de la manipulation, comme on le lui reproche, c'est pour les besoins de son film. Il a une façon très particulière de créer un rapport exclusif avec son interprète et de l'isoler qui produit, quand sa méthode fonctionne, comme une sorte de télépathie entre lui et la personne de son choix. »¹

Le fait de vivre tout près de son actrice lui permet de l'observer longuement et de connaître tous les aspects de sa personnalité mais cette méthode ne manque pas de perversité même si l'actrice a su s'en détacher peu à peu. Dans une moindre mesure Maurice Pialat a eu un comportement possessif avec sa protégée Sandrine Bonnaire. Il a voulu créer une relation privilégiée avec elle. Il l'emmène avec lui en vacances à Hyères pour faire des repérages avant le tournage. Ils vont au restaurant, se baignent, le réalisateur craint de paraître vieux et peu séduisant aux yeux de la jeune fille. « Mais pourquoi elle ne veut pas se baigner avec moi ? Je suis trop vieux, c'est ça, elle me trouve moche j'ai un gros bide... »² Même s'il ne cherche pas à la séduire, il veut lui plaire. Leur lien sera passionnel mais toujours chaste, Sandrine Bonnaire en témoigne.

« Pialat m'a filmée comme une petite bonne femme, c'est-à-dire à la fois comme une gamine de quinze ans qui sort à peine de l'enfance et en même temps comme une femme. Cela devait être aussi troublant pour lui que pour moi, car à ce moment là je me sentais adolescente et femme. Je regardais Maurice tantôt comme un père et parfois comme un homme. Un homme désirable aussi. »³

Sur le tournage *d'A nos Amours* il la protège des autres acteurs, quitte à les faire exploser. Il construit un cocon autour d'être pour qu'elle soit la plus naturelle possible. « Il n'y en avait que pour Sandrine c'est vrai qu'on la couvait »⁴ Pialat avoue qu'il n'avait d'yeux que pour sa débutante. (*Figure 326*) « Le côté paternel qu'avait Maurice à mon égard, c'était surtout sur les tournages. On se voyait de temps en temps en dehors des films, mais ça se passait plus sur un ensemble artistique. Sur *A nos amours*, il m'a protégée comme sa fille, mais

¹ R. BRESSON, *Notes sur le cinématographe*, p.163.

² S. BONNAIRE, *Le soleil me trace la route*, Éditions Stock 2010, Points, Paris, 2011, p.103.

³ *Ibid.*, p 80.

⁴ M. PIALAT, entretien, *Les Inrockuptibles* Hors série, février 2004, p. 83.

ensuite, ça a disparu. »¹ Sandrine revient sur le tempérament possessif de Pialat qui n'a pas supporté qu'elle refuse de tourner dans *Van Gogh* lui préférant un autre film. « Après *Sous le soleil de Satan*, il m'avait proposé de tourner dans *Van Gogh*, mais je me trouvais trop vieille pour le rôle. Il m'en a toujours voulu. J'ai essayé de rattraper le coup, mais on s'est beaucoup disputé. »² Ils resteront fâchés de longues années et finiront par se réconcilier sur le lit de mort du réalisateur.

Les relations acteur/réalisateur ressemblent à des histoires d'amours, souvent platoniques. Des liens particuliers se créent avant le tournage et isolent le couple créateur du reste de l'équipe. L'actrice accepte d'entretenir un rapport de séduction avec le réalisateur. Quand Hitchcock outrepassé les limites pour séduire Tippi Hedren et qu'elle refuse les avances le réalisateur la brise. Les relations platoniques restent les plus prolifiques. Le désir d'exclusivité de Robert Bresson provoque le trouble d'Anne Wiazemsky, cette étrange relation mêlée de tendresse et de cruauté apporte une grande intensité au film de Bresson. L'actrice livre toutes ses émotions au cinéaste. Mais la soumission de l'acteur est tout de même un phénomène étrange. Pourquoi accepte-t-elle de participer à ce jeu dangereux qui s'apparente au masochisme. L'acteur est-il masochiste ?

Le risque de la domination

Le réalisateur a de l'autorité sur l'acteur, il donne des consignes et l'acteur se soumet à son regard. Est-il un patron, un père, un professeur ? Mais recherche-t-il la souffrance pour autant ? L'acteur veut plaire et être regardé. Quand la complicité est grande, les relations de pouvoir s'équilibrent. Quand le désir entre en jeu le réalisateur se retrouve dépendant de l'intérêt que l'acteur lui porte. Il y a-t-il dans ce rapport de pouvoir une forme sadomasochisme intellectuel ? Le masochiste est quelqu'un qui recherche la douleur comme le définit Théodore Reik. « La souffrance que l'homme fuit en général, est le but même cherché par le masochisme. »³ Au delà de la dimension érotique du sadomasochisme voyons en quoi elle a des liens étroits avec la question du pouvoir. Pourquoi les acteurs acceptent-ils d'obéir au réalisateur ? Pialat pousse ses acteurs à bout, ils l'acceptent et ils sont fiers du résultat. Pourtant ils souffrent sur le moment. Néanmoins la notion de masochiste pour l'acteur est un peu

¹ H. HERZI, *L'espoir est féminin Hafsia Herzi, rencontre avec Sandrine Bonnaire*, Montreuil, Éditions De l'œil 2009, p. 69.

² *Ibid.* p.69.

³ T. REIK, *Le Masochisme*, Paris, Payot, 1963, p.12

exagérée car rien ne prouve qu'il associe douleur et plaisir. De plus le masochisme a une forte connotation sexuelle qui ne peut s'appliquer au dispositif du tournage. Simone de Beauvoir souligne que le masochisme dans la psychanalyse est associé au féminin.

« La femme serait masochiste parce en elle plaisir et douleur seraient liés à travers défloration et accouchement, et parce qu'elle consentirait à un rôle passif. Il faut d'abord remarquer qu'attribuer une valeur érotique à la douleur ne constitue pas du tout une conduite de soumission. Souvent la douleur sert à relever le tonus de l'individu qui la subit [...]. »¹

Elle ne voit pas en chaque femme une masochiste et renie le plaisir que Freud voit dans la douleur de l'enfantement chez la femme puisqu'elle la fuit grâce aux progrès médicaux. Pour Simone de Beauvoir, la masochiste est une esclave qui base son plaisir sur la honte et l'humiliation. « Dans le masochisme, elle se fera éperdument esclave du mâle, elle dira des mots d'adoration, elle souhaitera être humiliée, frappée : elle s'aliènera de plus en plus profondément par fureur d'avoir consenti à l'aliénation »² Néanmoins elle conçoit l'artiste et le savant comme des figures qui donne de la valeur à la douleur et à la souffrance. « Aucun artiste, aucun savant n'atteint son parfait développement tant qu'il n'a pas éprouvé de grandes souffrances. Ceci est le point de vue qui accueille même la souffrance comme un cadeau ou une bénédiction. »³ Les acteurs revivent les souffrances violentes qu'ils ont vécues à travers les rôles qu'ils interprètent, ils s'en servent pour être authentiques, ils considèrent la souffrance comme un atout et lui donnent de la valeur.

Pierre-Henri Clouzot est un cinéaste que l'on dit cruel envers ses acteurs. Philippe Pilard consacre un livre à Clouzot au moment du tournage de *La Prisonnière* (1968) son dernier film même s'il défend le cinéaste les événements qu'il relate montrent à quel point il peut être injuste et cruel. « A en croire certains articles et comptes rendus, le plateau de Clouzot tient à la fois du ring et de la salle de souche d'une maison de repos : les gifles, fessées et injures sont monnaie courante. »⁴ Dans *La Prisonnière*, Stan photographe amateur et galeriste prend plaisir à photographier ses modèles dans des poses humiliantes, Josée (Elisabeth Wiener) se prête au jeu et devient la prisonnière de ses fantasmes et de ceux du photographe. Dans la séquence d'ouverture Stan (Laurent Terzieff) met en position de soumission et déshabille des poupées de plastique et de bois. Pourquoi ne résiste-elle pas au ordres du photographe lors de la séance photo ? Le penchant sadique de Stanislas révèle aussi le plaisir masochiste que ressent

¹ S. DE BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe II*, op. cit, p.182.

² *Ibid.*, p.185

³ T. REIK, op. cit. , p.339

⁴ P. PILARD, *H.-G. Clouzot*, Paris, Cinéma d'aujourd'hui Seghers, 1969, p.19.

la jeune femme pendant les séances photo. Elle se soumet aux ordres de Stanislas, elle pleure dit qu'elle veut s'en aller mais ne part pas. (Figure 328) Stanislas prend plaisir à dominer les femmes. Perdre sa responsabilité, d'être au service d'un regard, d'une obsession séduit la jeune tout comme l'acteur qui accepte d'être quelqu'un d'autre et de dépendre des consignes du cinéaste. Étrange que pour son dernier film Clouzot raconte comment une jeune femme se soumet aux fantasmes sadomasochistes d'un artiste pervers et impuissant, le réalisateur réputé tyrannique mêle expériences visuelles et réflexion sur le rapport érotique et tyrannique qui unit le modèle à l'artiste. Est-ce que cela a un rapport avec ses méthodes de travail ? Il se montre tyrannique avec Elisabeth Wiener son actrice principale : « Nous nous heurtions, je me roulais par terre, frôlant la crise de nerf. Pour une réplique ou un plan muet il exigeait cinquante prises. [...] C'était douloureux, insupportable : comme un acte chirurgical sans anesthésie. Mais c'était autant pour lui que pour nous. Alors nous le suivions. »¹ (Figure 326) Le réalisateur n'est donc pas un sadique qui contemple la souffrance de ses acteurs, il participe au processus, il donne les ordres et vit avec l'acteur ce qu'il est en train de jouer, il se montre hypersensible ce qui ne l'empêche pas d'être cruel. Philippe Pillard relate un épisode où Clouzot s'en prend à Laurent Terzieff pendant le tournage.

« -Coupez, dit Clouzot, ça ne va pas ! C'est une engueulade ! Quand on s'engueule on ne détaille pas ses mots ! Nous ne sommes pas au théâtre !
 Terzieff est livide, exaspéré. Pour faire bonne mesure Clouzot ajoute :
 -Attention Laurent ! Rien ne se voit plus à l'écran que la mauvaise humeur !...Moteur !...
 Terzieff pâle de rage, lâche ses répliques entre ses dents. Il fusille Fresson du regard, mais il pense sans doute à quelqu'un d'autre. Le plan se termine. -
 Coupez ! Crie Clouzot. C'est parfait on tire celle-là.
 Et il se retourne, manifestement satisfait de l'efficacité de sa dernière intervention. »²

Laurent Terzieff qui est un grand acteur de théâtre a pu souffrir d'une telle remarque. Mais le plus souvent les acteurs acceptent ces petites blessures au profit du film. L'objectif n'est donc pas la souffrance, ni le plaisir mais d'obtenir l'authenticité et la beauté pour l'œuvre. Encore faudrait-il pouvoir évaluer si la cruauté est toujours utilisée au profit du cinéma. Maurice Pialat était lui aussi capable de faire des remarques blessantes à ses acteurs pour obtenir d'eux ce qu'il voulait. Sur le tournage d'*A nos amours* il fait pleurer Sandrine Bonnaire le jour de son anniversaire et pour cela il n'hésite pas à se montrer méchant. « Sandrine a seize ans ce jour là. Elle a du mal, Pialat n'est pas content, il râle, il gueule, il l'insulte, la traite de tous les noms, rien n'y fait. Et puis quand il risque une allusion à sa

¹ E. WIENER, in *Jour de France*, 7 décembre 1968 citée dans P. PILARD, *H.-G. Clouzot, op. cit.* p.142.

² P. PILARD, *op. cit.*, p.23.

famille, à sa vie dans son HLM où il aurait bien dû la laisser parce qu'elle est nulle, elle fond en larmes. »¹ A la fin de la prise toute l'équipe sort le champagne pour fêter l'anniversaire de l'adolescente, elle ne lui en tient pas rigueur. Pialat piège ses acteurs et joue beaucoup avec leurs émotions. Ils acceptent les gifles, les mots durs et les petites humiliations pour que le film conserve une part de la violence que la vie inflige aux corps et aux âmes. Durant le tournage de *Loulou*, Isabelle Huppert a pour cela passé une journée nue devant l'objectif alors que l'opérateur ne cadrerait que son visage.

« Les scènes où Isabelle Huppert doit être nue ont été tournées presque au début. Hasard du plan de tournage ou volonté de Pialat de marquer son autorité ? [...] Mais quand plus tard elle s'étonne d'avoir du jouer entièrement nue alors qu'elle était filmée en plan rapproché Pialat s'amuse, "Mais, Isabelle, on ne joue pas de la même façon avec sa culotte on sans sa culotte" »²

L'exigence de Pialat, nécessite la souffrance de l'acteur, feindre ne suffit pas. L'image ne doit pas faire croire qu'Isabelle Huppert est nue, elle doit montrer comment une femme nue dans un lit parle à son amant dans l'intimité. Les acteurs sont fiers d'avoir surmonté ces épreuves, d'avoir réussi une telle performance. Ils donnent de la valeur aux sacrifices qu'ils ont fait pour tenir jusqu'à la fin du tournage. Cette valorisation de la souffrance est proche de la pratique de la flagellation par les religieuses et les prêtres au Moyen-Âge. Pour parvenir à ses fins, le cinéaste est tenté de développer un tempérament sadique afin de faire pleurer plus facilement les acteurs. Il doit pouvoir les blesser vite et bien pour que les larmes ne se fassent pas trop attendre. L'épuisement d'Adélaïde Leroux sur le tournage de *Flandres* a beaucoup servi Bruno Dumont. Alors qu'elle n'arrive plus à faire ce que le réalisateur lui demande, ce dernier en profite pour la pousser à bout. (*Figures 329 et 330*)

« Elle savait très bien ce que qu'elle avait à faire. D'une certaine façon, elle pleure parce qu'elle échoue, parce qu'elle n'y arrive pas. Donc puisqu'elle pleure profitons en. Adélaïde est très orgueilleuse. [...] J'aurais très bien pu m'arrêter en disant "C'est bien" Mais non, je dis "Adélaïde ça ne va pas !" et ça la blesse. »³

Bruno Dumont avoue que sur le tournage de son premier film il avait même tendance à mettre son acteur en danger physiquement au profit du film. Le danger surtout avec un acteur non-professionnel c'est qu'il fait une confiance aveugle au réalisateur quitte à se mettre dans une situation où il peut se blesser.

¹ P. MERIGEAU, *Pialat, op. cit.*, p.210.

² *Ibid.*, p.174.

³ B. DUMONT in F. SOJCHER, *op. cit.*, p 195.

« Je me souviens très bien, quand je tournais *La Vie de Jésus* dans le premier plan du film, Freddy en mobylette. On était en travelling arrière, sur une petite camionnette, je disais "Plus vite, plus vite", le chef op me disait "Non, c'est dangereux", mais je répétais, "Plus vite, plus vite, plus vite" [...] J'accepte le danger de l'émotion. Mais je ne les mets plus en danger physique. Je me suis rendu compte moi-même que j'étais capable de dépasser les bornes. »¹

Le consentement de l'acteur à se soumettre à l'autorité du réalisateur a quelque chose de déroutant. Mais sadomasochisme est une piste trop radicale, trop connotée sexuellement. Toutefois la souffrance de l'acteur existe sur le tournage consentie ou non. L'acteur refuse rarement de faire ce qu'on lui demande, une fois qu'il a signé un contrat il est dans l'obligation de tourner. Il est l'employé du réalisateur et du producteur, le rapport de hiérarchie existe. Le paternalisme est un autre rapport de pouvoir qui pourrait nous éclairer sur les relations entre acteur et réalisateur.

Le réalisateur bienveillant, d'inspiration « paternaliste »

Le cinéaste « paternaliste » use d'une autorité plus douce, il se montre amical et bienveillant. Il à mi-chemin entre le père et le professeur. Ce mot a une connotation négative dans la sphère sociale. Le sociologue Michel Pinçon définit le paternalisme dans le cadre de l'entreprise. « La notion de paternalisme, dans son acception courante, désigne l'une des modalités des rapports entre patrons et ouvriers. »² Mais cette notion s'applique dans de multiples domaines.

« L'usage de cette notion ne se limite pas à l'univers industriel : elle est aussi utilisée dans d'autres secteurs d'activité (administration, sport, politique, université, etc.). Au-delà de cette diversité on peut dire que le paternalisme désigne un rapport social dont l'inégalité est déniée, transfigurée par une métaphore sociale qui assimile le détenteur de l'autorité à un père et les agents soumis à cette autorité, à ses enfants. »³

Jean-Claude Brisseau et Bertrand Blier Brisseau n'envisagent pas le plateau comme un espace où la hiérarchie, il ne se considèrent pas comme des patrons, ils ne sentent pas supérieurs, ils aiment les acteurs mais ils sont les seuls à maîtriser le film dans sa totalité. L'acteur comme l'ouvrier a été choisi pour travailler dans une entreprise celle du film mais il a aussi choisi de collaborer avec un artiste pour qui il a de l'estime. Michel Pinçon prouve que dans les périodes de plein emploi, l'ouvrier choisissait aussi son employeur. « Il était autrefois

¹ B. DUMONT in F. SOJCHER, *op. cit.*, p 195.

² M. PINCON, « Un patronat paternel » in *Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 57-58, juin 1985. p. 95.*

³ *Ibid.*, p.95.

possible de vivre comme le résultat d'un choix délibéré le fait de travailler dans telle ou telle entreprise, et si l'on travaillait pour tel patron, c'était dans une certaine mesure qu'on avait la possibilité objective de choisir. Sauf exception, cela n'est plus le cas. »¹ La direction d'acteur d'inspiration paternaliste masque le rapport d'autorité au profit d'une proximité forte.

Jean-Claude Brisseau forme des acteurs débutants au jeu mais il se soucie aussi de leur culture cinématographique. Tel un professeur, il partage avec eux son expérience du cinéma en leur projetant un grand nombre de films. Son passé de professeur et son passage tardif à la réalisation font de lui un homme d'expérience qui a l'habitude de transmettre, il continue d'agir de la sorte avec les acteurs. « J'ai toujours eu ce côté enseignant. C'est une pratique et une nécessité chez moi : j'ai tendance à vouloir aider les autres. »² La relation qu'il construit avec lui fonctionne sur le partage d'expérience vécues à travers de longues discussions et une observation du jeu des autres acteurs le plus souvent dans le cinéma classique hollywoodien. « Je ne peux aller fouiller chez un acteur ou une actrice que dans des trucs qui me sont proches. Je ne peux pas aller chercher dans la haine. Je ne peux pas aller chercher dans la dureté, ce n'est pas un truc. Alors j'y vais par amitié par complicité. »³ Pour obtenir de l'acteur ce qu'il souhaite, il lui consacre beaucoup de temps et renforce le lien qu'il a construit avec lui. Pendant deux mois il ira chaque jour préparer *L'Ange noir* aux côtés de Sylvie Vartan. (Figure 331) Il cherche à sublimer les émotions aux lieux de les arracher aux acteurs dans la violence et l'affrontement.

« Le but pour fois d'un film, de la création artistique c'est de transformer les choses et la vie pour qu'elles aident les autres à vivre et pour qu'on arrive vers quelque chose qui soit beau. Ce n'est pas si facile que ça à faire. Mais mon but il est là. Je déteste le sordide, je déteste abaisser les gens, sur les femmes alors là c'est clair, je déteste qu'on abaisse les femmes. C'est d'autant plus curieux car c'est ce dont j'ai été moi accusé. »⁴

Il est avenant mais exigeant et comme le professeur il aide l'élève mais il est aussi celui qui l'évalue. C'est lui qui dira si le jeu de l'acteur est juste ou non. Le metteur en scène qu'il représente dans *Les Anges exterminateurs* correspond à une partie de son fonctionnement. François, le réalisateur du film, cherche des actrices pour son prochain film qui contient des séquences érotiques. Le côté prof ressort chez François au moment où il se retrouve face à une

¹ M. PINCON, « Un patronat paternel » in *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 57-58, juin 1985, p.101.

² A. DE BAECQUE, *L'Ange exterminateur*, p. 47.

³ *Ibid*, p. 76.

⁴ J.-C. BRISSEAU entretien réalisé par L. DESON en septembre 2011 à Paris.

jeune fille qui avoue qu'elle n'est pas venue pour passer les essais mais souhaite des renseignements pour une dissertation sur la construction dramatique au théâtre qu'elle doit rendre bientôt. Le réalisateur lui prête quelques livres et lui donne des conseils. Serviable et compréhensif il se met à la disposition des actrices sans jamais perdre de vue son objectif : rechercher l'authenticité dans le jeu de l'acteur. Le pédagogue est une figure d'autorité et peut-être un peu malgré lui Brisseau conserve cette posture avec ses acteurs. Nous avons pu constater que le cinéaste insère dans chacun de ses films un personnage qui a pour rôle la transmission du savoir. L'acteur accepte donc la position de l'élève et fait du réalisateur son référent. Brisseau reprend à son compte la part de paternalisme que recèle la pédagogie afin de la sublimer et d'en faire un échange plus sain avec l'acteur débutant. Sa direction d'acteur est une domination très douce fondée sur la complicité pédagogique.

Bertrand Blier s'y prend différemment pour masquer le rapport de force qu'il entretient avec les acteurs. Ses origines bourgeoises lui permettent de manier les mots avec finesse. L'humour est sa principale arme pour déstabiliser les comédiens et les remettre en place. Il s'habille aussi comme un bourgeois, de façon très élégante en costume cravate et fume la pipe pendant les prises. Josiane Balasko qui a tourné plusieurs fois avec lui l'a d'abord trouvé sinistre. « Quand on le rencontra la première fois on se disait bon sang il a une tête de prof d'université ça doit pas être rigolo tous les jours, avec la pipe et la barbe »¹. Par cette posture il se distingue du reste de l'équipe et fait à de nombreuses reprises référence à son statut, avec humour il rappelle que c'est lui qui est aux commandes. Par exemple quand il veut vérifier un cadre directement dans l'œil il crie au technicien afin que tout le monde puisse entendre. « Laisse la place, s'il te plaît car je suis quand même le réalisateur »². Tout ceci est un jeu mais replace chacun à son poste sans que la tension se ressente. L'usage de la dérision et l'absence de moments sérieux permettent de tester les répliques, de voir comment l'équipe réagit. Quand il reprend l'acteur il se montre très technique, parle de la rythmique et de l'énergie de la réplique afin d'atteindre l'objectif commun : le rire. Mis à part Gérard Depardieu qui est très proche du réalisateur, les acteurs ont peur du verdict de Blier qui ne laisse rien passer. La franche camaraderie est une illusion, il dirige le tournage et soumet les acteurs à sa volonté. Néanmoins lorsque les choses vont mal, l'acharnement de Blier à coup de bons mots peut vraiment faire perdre ses moyens à un comédien. François Berléand en fait les frais pendant le tournage du film *Les Acteurs* (1999). L'acteur oublie sans cesse son texte, Bertrand

¹ J. BALASKO, Making of *Les Acteurs* de Bruno Lemoine (1999, CAPA, 26 minutes)

² B. BLIER in Making of *Les Acteurs*, *op. cit.*

Blier le reprend sans s'énerver mais se montre incisif. « François Berléand c'est "Comment ça ?" la réplique. » (Figure 332) Puis il ne le lâche plus et enchaîne les remarques sans lui laisser le temps de reprendre ses esprits. « T'as oublié tes médicaments, on peut envoyer quelqu'un les chercher » L'humour est un moyen de désarmer l'acteur et à affirmer son autorité. Même si Bertrand Blier se montre intransigeant au delà de son apparente décontraction, il sait mettre la pression sur le dos d'un comédien en difficulté en le montrant du doigt. (Figure 333) Pourtant il comprend les acteurs, s'identifie à eux et les respecte. Quand la prise est bonne il félicite François Berléand et range les armes. Il fait attention à ne pas aller trop loin, pour ne pas briser le comédien. Son principal atout est d'avoir grandi dans une famille d'acteurs, le plateau de cinéma est un espace de jeu pour Bertrand Blier qui sait diriger sans trop blesser, il s'en tient aux égratignures. Contrairement au paternalisme qui unit l'ouvrier et le patron de façon artificielle, sans que le patron soit sincèrement lié à l'ouvrier, l'acteur et le réalisateur œuvrent ensemble sur le tournage. La bienveillance professorale de Jean Claude Brisseau et l'ambiance joviale mise en place par Bertrand Blier, font oublier un temps la figure d'autorité qu'incarne le réalisateur. Mais acteurs et réalisateurs partagent des valeurs communes, ils appartiennent à la même classe, celle des saltimbanques.

« La beauté à l'état pur d'une jeune fille peut inspirer un créateur, provoquer une forme d'irrésistible attirance [...] L'important est de ne pas franchir la barrière, de ne pas transgresser le rapport platonique. »¹ Les relations acteurs-réalisateurs fonctionnent sur le désir et le pouvoir, Sandrine Bonnaire a vécu cela avec Pialat. Le désir, l'amitié, la passion amoureuse, la domination sont des éléments qui font basculer le pouvoir du côté du réalisateur ou de l'acteur. Objet de désir et de convoitise l'acteur s'adapte au fantasme du réalisateur pour être le personnage. Chacun use de son influence sur l'autre dans un jeu d'inspiration sadomasochiste. La complicité artistique est la relation la plus équilibrée et la plus prolifique pour le cinéaste qui trouve sur le plateau des alliés intransigeants mais dévoués. L'acteur doit prendre garde car il peut vite devenir la créature que le cinéaste manipule au profit de son œuvre. La souffrance physique et morale de l'acteur est une dérive possible de ce rapport de force. Toutes ces observations font de l'acteur un créateur qui participe activement au processus de création à travers l'exercice de la transgression.

¹ S. BONNAIRE, *Le soleil me trace la route*, op. cit., p 81.

Jusqu'à quel point peut-on repousser les limites de la direction d'acteur ? Nous pouvons trouver la réponse auprès de Louis Jouvet, ce grand comédien a aussi dirigé des acteurs sur les planches et maîtrisait les deux aspects de cette relation complexe. « Il n'y a pas de notions morales pour le comédien. Sur la même trame ou fil sans fin, la vertu et le vice sont liés, le noir passe au blanc dans un dégradé imperceptible à l'œil et retourne par gradation inverse au noir. »¹ Il sait que l'acteur doit transgresser la morale pour atteindre le sommet de son art en tant que metteur en scène. Certes l'acteur doit faire et feindre des actes que la bonne morale condamne mais c'est à ce prix qu'il peut prétendre à l'authenticité. Maurice Pialat, Jean-Claude Brisseau, Bertrand Blier et Bruno Dumont savent à quel point le métier d'acteur demande du courage et une grande force morale. La direction d'acteur commence par le choix d'un corps, d'un visage et surtout d'une présence. Ces réalisateurs ont la spécificité de travailler avec des acteurs débutants et des non-professionnels à qui ils donnent des rôles importants. C'est un moyen de renforcer l'authenticité de leur interprétation. Dans ce cas, le réalisateur a plus de pouvoir car lui seul sait ce qu'il attend du rôle et le dirige le comédien à dessein. La prise de risque avec des débutants est en accord avec l'audace des sujets abordés dans les œuvres du corpus par les cinéastes. La présence Sandrine Bonnaire dans *A nos Amours* a rafraîchi le cinéma de Pialat. La fragilité de Vanessa Paradis dans *Noce Blanche* a permis à Brisseau d'accéder au grand public. La rencontre entre un futur athlète et un mentor expérimenté apporte souvent victoire et consécration, dans le cinéma cela peut générer des œuvres qui font date.

Le trouble ressenti par l'acteur que capte le réalisateur est un moyen de rendre le film plus perturbant pour le spectateur. Nous avons étudié les différents temps de la direction d'acteur afin de saisir quels sont les moments où la question de la transgression se pose. D'abord les essais vidéos puis les répétitions en présence de l'équipe permettent de tester les limites de l'acteur afin de voir s'il est capable de se mettre en danger. Enfin vient tournage où le réalisateur a l'occasion de pousser l'acteur dans ses retranchements, de le piéger et de le mettre à l'épreuve. La marge entre reconstitution et authenticité est toujours remise en question quand il faut jouer la colère (Pialat), la haine (Dumont) ou la jouissance (Brisseau). L'acteur est autant sollicité pour dévoiler ses émotions que pour livrer son corps à l'écran. L'expérience du tournage s'avère aussi intense que destructrice. L'implication totale de l'acteur dans son rôle

¹ L. JOUVET, *Le Comédien désincarné*, Paris, Champs Arts, Flammarion, 1954, Réédition, 2009, p.305.

même si elle donne des résultats exceptionnels risque de le marquer à long terme. Vincent Lindon a d'ailleurs déclaré lors de la sortie du film *Quelques heures de printemps* (S. BRIZE, 2012) que son métier est devenu trop dur. « C'est devenu pour moi trop de souffrance. J'ai trop mal. La douleur est devenue quasi égale au plaisir de jouer. »¹

D'autres part nous avons assez peu travaillé sur la direction d'acteur en post-production qui aurait pu nuancer certaines analyses tant un réalisateur peut modifier le jeu d'un acteur sur la table de montage. En effet, la direction d'acteur comme Lev Koulechov l'a suggéré peut-être aussi l'art de ne rien faire, juste d'associer le visage impassible de l'acteur à l'image appropriée. Une partie du travail réside dans l'art de prendre la pose mais le cinéma des corps demande une implication plus grande. C'est pour cela que les périodes de la préparation et du tournage nous ont parues plus pertinentes car elles mettent en présence l'acteur et le réalisateur qui interagissent ensemble sur le film. « Les acteurs de cinéma sont toujours maudits »² écrit Luc Moullet dans l'introduction de sa *Politique des acteurs* en réaction à la politique des auteurs auquel il a participé. L'acteur est dans une position bien inconfortable car on le cache derrière la figure de l'auteur. Le public le mêle à la horde de chanteurs, musiciens, animateurs télé sans lui donner de place particulière. Il se donne et souffre au profit de l'œuvre, les exemples de tournages douloureux ne manquent pas. Le réalisateur encourage le comédien à se mettre en danger mais doit aussi le protéger. Son rôle est ambivalent. Ainsi la prise de risque au moment du tournage est totale pour Brisseau, Pialat et Dumont, afin que le film puisse provoquer des émotions fortes lors de projection au risque de mettre en péril le déroulement du tournage.

¹ V. LINDON propos recueillis par F. LITTAMÉ, « Lindon l'écorché vif », in *L'Union de Reims*, le 16 septembre 2012, <http://www.lessentiel.lu/fr/people/story/10303823>, consulté le 21 novembre 2012.

² L. MOULLET, *Politique des acteurs*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999 p.9.

Conclusion

Dans quelle mesure le cinéma peut-il aider à penser le corps ? Telle est la question qui a ouvert ce travail. Allons dans la précision. Comment le corps mis en scène au cinéma aide-t-il à penser la société dans lequel il évolue ? Gilles Deleuze expose le corps selon ce principe dans son chapitre *Cinéma corps, cerveau et pensée*, « Non pas que le corps pense, mais obstiné, têtu, il force à penser, et force à penser ce qui se dérobe à la pensée, la vie. [...] Les catégories de la vie, ce sont précisément les attitudes du corps, ses postures. »¹ Ce qui se dérobe à la pensée, c'est ce qui crée le trouble. Quand le cinéma fait surgir des corps troublants dans le cadre, le désir, la fascination et la gêne se partagent le terrain des émotions. Obscènes, marginaux ou transgressifs les corps de *Tenue de soirée*, *De Bruit et de fureur*, *Sous le Soleil de Satan* et *L'Humanité* sont avant tout ceux de leurs acteurs. Des stars, des débutantes et des non professionnels qui viennent d'horizons très différents mais s'accordent dans la mise en scène. Ces corps représentent la crise sociale et spirituelle de la société des années 1980-1990. Les hommes ont abandonné le chemin des labeurs et de la foi au profit de celui du désir et du matérialisme bien plus instable par nature.

S'il ne correspond pas aux normes et aux attentes du spectateur, le corps est exclu et méprisé au nom de la tyrannie du cool. Le rire du public face à l'interprétation d'Emmanuel Schotté (Pharaon) dans *L'Humanité* est de cet ordre là. Les films que nous avons étudiés ne pratiquent pas l'ironie aux dépens de leurs personnages contrairement aux adeptes du « ludisme post-moderne » qu'analyse Laurent Jullier dans *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, en citant le travail de Dick Poutain et David Robins sur le cool. « Tous partagent avec le public potentiel un goût pour le cynisme, la sensualité, l'égoïsme, l'indifférence sociale et la cruauté ironique. »² Parce qu'ils sont filmés sans cynisme, les corps sont troublants. La distance et l'ironie protègent le spectateur des émotions fortes.

¹ G. DELEUZE, « Cinéma, corps, cerveau et pensée » in *L'image temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 246.

² D. POUTAIN et D. ROBINS, *L'esprit cool, éthique, esthétique, phénomène culturel*, Paris, Autrement, 2001, in L. JULLIER, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, op. cit., p. 114.

Pour autant le cinéma réinterprète forcément la réalité dont il s'inspire. Il en propose une vision partielle et partielle. Le cinéaste dégage ce qu'il y a de troublant dans le flux d'évènements que la société produit et que les médias relayent sans les analyser (violences urbaines, suicides, meurtres, miracles). Jean-Claude Brisseau a allié les problèmes de délinquance dans les cités à des réflexions métaphysiques et des éléments fantastiques (*De Bruit et de fureur*). Bruno Dumont filme la disparition du monde ouvrier à travers le regard d'un policier mystique (*L'Humanité*). Maurice Pialat interroge un monde sans foi par l'intermédiaire d'un prêtre tiraillé entre les forces du bien et les force du mal. (*Sous le Soleil de Satan*) Bertrand Blier aborde le désir masculin en crise, à travers une histoire d'amour tragique entre deux stars grimées en femme, qui subliment avec délicatesse des dialogues très vulgaires. (*Tenue de soirée*) Le sociologue Pierre Sorlin admet que chaque film a un lien avec son époque. « Il est assez rare qu'un film soit complètement étranger à l'actualité mais le propre du film est de transformer, de distordre l'événement emprunté au contexte immédiat. Prélevant des données au monde concret –des maisons, des trains, des passants, des généraux, des systèmes relationnels– il les redistribue en un ensemble fictif et cohérent. »¹ Ici l'authenticité des corps et la précision de leurs postures en font des témoins de leur temps.

Violence et transgression naissent des gestes de l'acteur et sont des composantes essentielles de la mise en scène du cinéma contemporain. Ces gestes sont des concentrés de pulsion. Les personnages écoutent leurs instincts et agissent selon ces principes. Le désir, la colère, la rage s'incarnent dans la démarche et les postures des comédiens autant que dans leur façon de parler. Jean-Claude Brisseau ancre son cinéma dans un contexte social précis mais s'écarte de son sujet dès que l'horreur du quotidien devient insupportable. Il préfère l'usage du hors champ pour suggérer l'horreur sans l'exposer. Il persiste dans une posture morale face à la représentation de la violence pour éviter de procurer du plaisir au spectateur face à l'horreur des situations. Bruno Dumont utilise la violence de façon frontale et brève afin de produire un choc sur le spectateur. Pour autant cette thèse n'est pas une étude sur l'impact de la violence du cinéma sur les comportements sociaux comme a pu l'étudier de Serge Tisseron² dans ses travaux. Maurice Pialat et Bertrand Blier concentrent tous deux leur travail sur les affrontements physiques de la vie quotidienne qui ont leur part de cruauté. La violence la plus courante que représentent les films du corpus reste la violence symbolique que la société exerce

¹ P. SORLIN, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977, p. 295.

² *Enfants sous influence. Les écrans rendent-ils les jeunes violents ?*, Paris, Armand Colin, 2000, (Réédition 10/18 en 2003)

sur les êtres. La violence des normes pousse les corps à transgresser la bonne morale pour s'exprimer en toute liberté. Pour échapper à l'entropie du monde plusieurs portes de sorties sont possibles, l'apprentissage du savoir ou encore l'art de la contemplation offrent de bon résultats contrairement à la passion qui détruit tout sur son passage.

La méthodologie employée nous a permis d'envisager tout d'abord les œuvres à partir de la sphère publique. Un scandale au festival de Cannes peut paraître anecdotique mais au vu de la couverture médiatique dont il fait preuve depuis le milieu des années 1980, il permet de prendre la mesure de la place d'un film dans l'imaginaire collectif. L'image que les médias donnent du film sera plus importante que l'œuvre elle-même car parmi les téléspectateurs et les auditeurs, seule une petite part d'entre eux ira voir le film. Les quatre cas dont nous sommes partis cristallisent les limites de ce qu'une œuvre peut montrer à une époque donnée. La démarche de Jean-Pierre Esquenazi dans son *Godard et la société française des années 1960* envisage le film comme fait social « Nous voulons découvrir comment l'esthétique exprime et provoque le social, comment le premier est le point de passage particulier pour le second. »¹ Comme lui nous nous sommes beaucoup appuyé sur la sociologie pour comprendre le lien entre l'esthétique et le social. Pourquoi ne pas avoir travaillé sur la réception spectatorielle ? Le Festival de Cannes à l'avantage de mettre les films en présence d'un public international et varié qui dépasse les sphères parisiennes de la cinéphilie mais reste encore éloignée du spectateur occasionnel. Le travail passionnant de Laurent Jullier sur les conduites possibles face aux images qui font polémique a été à l'origine de cette démarche. « Passé la sidération du premier contact, il y a *toujours* plusieurs façon de lire les films "sulfureux", et plusieurs dispositions possibles du corps devant le sexe et la violence. »² Son analyse des réactions du spectateur, des sociologues et des censeurs montre comment « les spectacles qui font de l'effet »³ peuvent être vécus par les spectateurs et les autres acteurs qui évoluent dans le domaine du cinéma.

Notre travail s'applique au corps de l'acteur et se concentre sur les normes qu'il transgresse en tant que personnage mais aussi en tant que corps en présence d'une équipe de cinéma. Le cinéma est immoral dans ce qu'il montre et dans ses méthodes. Le but ici n'est pas

¹ J.-P. ESQUENAZI, *Godard et la société française des années 1960*, Paris, Armand Colin, 2004, p.3.

² L. JULLIER, *Interdit aux moins de 18 ans*, p.241.

³ *Ibid.* , p.233.

de porter un jugement mais de saisir en quoi le cinéma peut apporter une forme de savoir émotionnel mais aussi documenté sur la société et ses rites. Ces films « obscènes » qui ont choqué et fasciné ont été analysés à travers la perception des médias tout d'abord. Puis la question de la mise en scène est entrée en ligne de compte. Comment cette violence est-elle représentée, dans quel contexte les actes de transgression sont-ils introduits dans le champ ? C'est auprès des corps mis au ban de la société que cette violence s'exprime dans la délinquance ou dans la fuite (le voyou et le mystique se croisent à de nombreuses reprises).

Nous avons voulu prolonger les réflexions proposées par Laurent Jullier dans son chapitre « Les spectacles troublants et leur mise en scène »¹, en insistant sur le choix et la direction du corps de l'acteur. Que peut-on demander à un acteur ? Le rapport de pouvoir qui découle de cette association pousse l'acteur à se livrer à des gestes transgressifs, immoraux et parfois dangereux. Les techniques utilisées pour obtenir un cri, des larmes ou un geste de tendresse sont déroutantes mais somme toute assez répandues. Dumont, Blier, Pialat et Brisseau ont leurs spécificités et interrogent les limites de la direction d'acteurs à cause de l'implication physique et émotionnelle qu'ils réclament à leurs acteurs. Pourquoi l'acteur fait-il autant confiance au regard du cinéaste ? La complexité de la relation acteur/ réalisateur nécessite un travail de recherche approfondi à partir de la situation du tournage et des conditions économiques dans lequel il a lieu. Nous aurions pu insister davantage sur le lien entre la méthode direction d'acteurs employée et l'économie du tournage qui est déterminante dans le cas de Jean-Claude Brisseau par exemple.

Ce type de problématique pourrait très bien s'appliquer à d'autres corpus de films qui touchent aux questions des limites de la représentation. Quelle est la frontière entre le représentable et l'irreprésentable ? Les questions de violence et de sexualité reviennent souvent quand un film est qualifié de scandaleux ou d'obscène. Quelle est la limite entre la norme et la marge dans une société qui fonctionne selon des critères propres à chaque individu ? Comment celui qui se considère dans la norme est-il mis au ban de la société ? La dernière limite qui nous a intéressé ici est-ce celle du corps de l'acteur. Jusqu'à quel point un acteur doit-il s'impliquer dans un film ? Quand cesse-t-il de feindre ? Quelles limites doit-il se fixer ? Parmi les scandales basés sur des performances d'acteurs, nous trouverons dans les exemples cannois *Irréversible* (Noé) en 2002 qui a révolté une partie du public à cause d'un plan séquence de viol dont la brutalité provient de sa durée. Notons que ce film n'a pas reçu de prix. Dans un

¹ *Interdit aux moins de 18 ans, Chapitre 3 pp. 85-117.*

registre similaire le cas d'*Antichrist* (Von Trier, 2009) pose la question de la performance de l'acteur. Face à la violence des mutilations sexuelles qui sont représentées en gros plan et la figure rétrograde de la femme hystérique et cruelle qui porte la mort en elle, le public se divise. Charlotte Gainsbourg est récompensée pour son interprétation. Les acteurs qui exposent et éprouvent leur corps sont de plus en plus valorisés par le festival.

Depuis les années 2000, les films qui demandent aux comédiens une forte implication physique se multiplient. Des réalisateurs comme Lars Von Trier¹, Bernardo Bertolucci², Pascal Arnold et Jean-Marc Barr³ ou encore Catherine Breillat⁴ utilisent des séquences érotiques très explicites. Pourquoi le sexe reste-t-il aussi présent sur les écrans ? Est-ce pour choquer ? Par ce choix le cinéma se coupe du public populaire qui préfère les comédies familiales et les films de genre ; un public qui n'acceptera pas ces représentations. Ce cinéma du trouble interroge les limites de la représentation et cherche à provoquer des sensations nouvelles. En 2012, la Palme d'or a été remise à *Amour* (Haneke) qui montre les corps usés de stars octogénaires Emmanuelle Riva et Jean-Louis Trintignant. Michael Haneke filme la fin de vie et la maladie avec beaucoup de violence. Elle est constitutive de sa mise en scène. L'acteur est célébré pour son audace et son courage. Il devient une sorte de gladiateur des temps modernes. Le corps occupe une place centrale dans la mise en scène car sa seule présence peut susciter une émotion forte mais on prend le risque de l'exhiber, de l'enlaidir et de le détruire. La Palme d'or 2013 décernée à *La Vie d'Adèle : chapitre 1 et 2* récompense un film qui oppose les étreintes passionnées entre ses deux actrices principales Léa Seydoux et Adèle Exarchopoulos aux réactions brutales de l'entourage des personnages. Entre audace physique des acteurs et réflexion sur la société, le cinéma a la capacité de capter les corps de son temps sans ignorer la violence qui sommeille au cœur des êtres les plus civilisés.

¹ *Nymphomaniac* (2013)

² *Innocents-The Dreamers* (2003)

³ *Chroniques sexuelles d'une famille d'aujourd'hui* (2012)

⁴ *Anatomie de l'enfer* (2004).

Corpus

CORPUS PRINCIPAL

DE BRUIT ET DE FUREUR (1988)

Prix Perspective Du Cinéma Français, Festival De Cannes. 1988.

Prix De La Jeunesse, Festival De Cannes 1988

Image : Romain Winding Scénario : Jean-Claude Brisseau Son: Louis Gimel, Dominique Hennequin Montage: Jean-Claude Brisseau, Maria Luisa Garcia, Annick Hurst Production: Margaret Ménégos (Les Films du Losange) Interprètes: Bruno Cremer (Marcel), François Négret (Jean-Roger), Vincent Gaspé (Bruno), Fabienne Babe (l'enseignante), Lisa Heredia (l'apparition), Fejria Deliba (Mina), Antoine Fontaine (le principal) Thierry Helaine (Thierry)

SYNOPSIS

Bruno, treize ans, emménage dans une cité-dortoir de la région parisienne. Le plus souvent seul, il a pour unique compagnon un serin qui se transforme dans ses rêves en un aigle accompagnant une belle femme, elle remplace sa mère absente. En situation d'échec scolaire, il est placé dans une classe de rattrapage où il rencontre Jean-Roger. Ébloui par son père (un ancien militaire, devenu truand, qui a installé un stand de tir dans son appartement), il jalouse son frère aîné Thierry qui est le préféré. Un soir, il attaque sa petite amie, poussé par la bande de la cité; Thierry intervient, est assommé et ne doit la vie qu'à l'intervention du père qui blesse deux adolescents avant d'être abattu par Jean-Roger complètement ivre. Bruno, à la recherche de son serin, arrive sur les lieux du drame. Désespéré par l'arrêt des leçons particulières que lui donnait sa professeur, Bruno ne résiste pas à la découverte de son oiseau mort: poussé par "l'apparition", il saisit le pistolet de son ami et se suicide.

Copyright, 1995 CMC/Les Fiches du Cinéma

HUMANITE (L') (1999)

Grand Prix Du Jury

Prix D'interprétation Féminine Pour Séverine Caneele Au Festival De Cannes 1999

Prix D'interprétation Masculine Pour Emmanuel Schotté Au Festival De Cannes 1999

Image : Yves Cape, Son : Pierre Mertens, Scénariste : Bruno Dumont, Costumes : Nathalie Raoul, Décorateur : Marc-Philippe Guerig,, Monteur : Guy Lecorne Production: 3B Productions. Jean Bréhat, Rachid Bouchareb

Interprètes : Emmanuel Schotté (Pharaon De Winter), Séverine Caneele (Domino), Philippe Tullier (Joseph), Ghislain Ghesquère (Chef de Police), Ginette Allegre (Eliane)

SYNOPSIS

Voici l'histoire d'un homme simple, jeune, qui sait peu et espère en chacun de nous. Inspecteur de police Pharaon De Winter. L'histoire de sa vie naïve. Un homme strict et humble qui reprend sur lui le mal d'autrui et qui, sans fin souffre de cette sympathie ... Son travail, une enquête sordide, découvre lentement son désespoir et l'effroi de sa propre culpabilité, une culpabilité universelle, celle de notre monstrueuse nature. Voici son sacrifice. (Source : www.unifrance.org)

SOUS LE SOLEIL DE SATAN (1987)

Palme d'or au Festival De Cannes 1987

Scénario: Sylvie Danton d'après le roman de Georges Bernanos, Adaptation : Maurice Pialat, Directeur de la photographie : Willy Kurant (couleurs) Décors : Katia Vischkof, Costumes : Gil Noir, Son : Louis Gimel, Montage : Yann Dedet, Production, Erato Films, Films A2, Flash Films, Action Films avec la participation du C.N.C, de la Sofica Investimage et de la Sofica création. Interprétation : Gérard Depardieu (Donissan), Sandrine Bonnaire (Germaine Malhorty, dite Mouchette), Maurice Pialat (Menou-Segrais), Yann Dedet (Gallet), Alain Arthur (Cardigan), Brigitte Legendre (la mère de Mouchette), Jean-Claude Bourlat (Malorthy), Jean-Christophe Bouvet (le maquignon), Philippe Pallut (le carrier), Marcel Anselin (Mgr. Gerbier), Yvette Lavogez (Marthe), Pierre d'Hoffelize (Havret). (Source www.maurice-pialat.net)

SYNOPSIS

Jeune vicaire d'une paroisse rurale de l'Artois, l'abbé Donissan exerce son ministère avec autant de maladresse que d'application, sous le regard à la fois chaleureux et irrité de son curé. Il se punit lui-même de ses insuffisances en pratiquant la mortification corporelle et en se refusant à céder à l'épuisement et à la souffrance. Au cours d'une nuit dramatique il affronte les pièges de Satan, qui a pris pour mettre sa foi à l'épreuve, l'aspect d'un maquignon obligeant. Et il rencontre Mouchette, jeune fille en perdition, errant d'un amant à l'autre, jusqu'au meurtre et à l'infanticide, et que le prêtre, surnaturellement inspiré, va tenter d'arracher à sa révolte et à ses délires. (Source : www.unifrance.org)

TENUE DE SOIREE (1986)

Prix d'interprétation masculine pour Michel Blanc, et nomination à la Palme d'or lors du festival de Cannes 1986.

Nomination pour les Césars du meilleur film, meilleur réalisateur (Bertrand Blier), meilleur scénario (Bertrand Blier), meilleure musique (Serge Gainsbourg), meilleur montage (Claudine Merlin), meilleur acteur (Michel

blanc), meilleure actrice (Miou-Miou) et meilleur son (Dominique Hennequin, Bernard Bats) à la cérémonie de 1987.

Image : Jean Penzer, Scénariste : Bertrand Blier, Son : Bernard Bats, Monteuse : Claudine Merlin, Production déléguée : Hachette Première et Cie, Ciné Valse, Productions Dussart (Les).

Interprètes : Michel Blanc (Antoine), Gérard Depardieu (Bob), Miou-Miou (Monique), Michel Creton (Pedro), Jean-Pierre Marielle : l'Homme riche et dépressif, Jean-Yves Berteloot (l'Homme de la boîte de nuit), Bruno Cremer (l'Amateur d'art), Caroline Sihol (la Femme de l'homme riche).

SYNOPSIS

Antoine et Monique sont dans la "dèche". Et en pleine crise. C'est alors que Bob surgit violemment dans leur vie. Superbe, grand seigneur, il les couvre de billets avant de les entraîner dans les cambriolages rocambolesques et fructueux de demeures somptueuses. Monique revit. Antoine reste inquiet; de plus il sent que Monique lui échappe. Mais ce n'est pas à elle que Bob s'intéresse, c'est à lui. Antoine refuse, se défend. Puis, poussé par Monique qui ne veut pas laisser s'envoler la fortune, il se laisse faire. Et il y prend plaisir. Mais il refuse que Bob le vende à un autre. Bob, Antoine et Monique s'installent dans une petite maison pour mener la vie bourgeoise dont Monique rêve. Cela ne dure pas. Bob traite Monique en esclave et elle part avec le premier venu, soudoyé, en fait, par Bob. Antoine aime réellement Bob qui se met à le délaisser. Bob offre à Antoine une perruque et des vêtements féminins. Ils retrouvent Monique devenue prostituée. Antoine tue son souteneur. Bob et Antoine, travestis, font le trottoir avec Monique.

© Fiches du Cinéma

CORPUS SECONDAIRE

A NOS AMOURS

Prix Louis Delluc (1983) Et César Du Meilleur Film Français (1984).

César Du Meilleur Jeune Espoir Féminin À Sandrine Bonnaire (1984).

Image : Jacques Loiseleux, Pierre Novion, Patrice Guillou, Christian Fournier et Willy Kurant Scénario et dialogues : Arlette Langmann et Maurice Pialat, Décors : Jean-Paul Camail et Arlette Langmann, Montage : Yann Dedet et Sophie Coussein, Valérie Condroyer, Corinne Lazare, Jean Gargonne, Nathalie Letrosne et Catherine Legault, Son : Jean Umansky, François de Morant, Julien Cloquet et Thierry Jeandroz, Production : Les Films du Livradois, Gaumont et FR3.

Interprètes : Sandrine Bonnaire (Suzanne), Dominique Besnehard (Robert, le frère), Maurice Pialat (Roger, le père), Evelyne Ker (Betty, la mère), Anne-Sophie Maillé (Anne), Christophe Odent (Michel), Cyr Boitard (Luc), Maïté Maillé (Martine), Pierre-Loup Rajot (Bernard), Cyril Collard (Jean-Pierre, le mari de Suzanne), Nathalie Gureghian (Nathalie), Guénolé Pascal (le moniteur), Caroline Cibot (Charline), Jacques Fieschi (Jacques, le beau-frère de Robert), Valérie Schlumberger (Marie-France), Tom Stevens (l'américain), Tsilka Theodorou (Fanny), Vangelis Theodorou (Claude), Isabelle Prades (Solange), Hervé Austen (Freddy), Alexandre de Dardel (Alex), Alexis Quentin (Richard), Pierre Novion (Adrien), Eric Viellard (Henri), Anne-Marie Nivelles (la mère de Jean-Pierre), Jean-Paul Camail (Angelo), Caroline Legendre (Géraldine), Loïc Ermel (premier matelot), Claude Bachowiak (second matelot), Paul Lugagne (le directeur).

Synopsis :

Une jeune fille, une adolescente, comme tant d'autres... Avec une famille heureuse : le père sévère mais aimant, la mère douce et indulgente, le frère passionné de littérature et de théâtre, complice. La jeune fille a découvert l'amour et le plaisir. Mais séparément. Elle rompt avec l'adolescent qu'elle aime et commence à rechercher le plaisir avec d'autres. Son père quitte sa mère. Celle-ci tente de se raccrocher à ses enfants. Mais la jeune fille ne tire de cette situation nouvelle qu'un mode de vie sans cesse plus déréglé. Elle multiplie les fugues, passe de bras en bras. La situation familiale devient insupportable. Elle décide d'entrer en pension. Son désarroi ne cesse pas pour autant : une de ses amies s'est appropriée celui qu'elle aimait. Désespérée, elle rencontre un jeune homme qui veut l'aider à tout oublier. Elle l'épouse. Tout paraît rentrer dans l'ordre. Quelques mois plus tard, le père réapparaît, pour régler ses comptes avec sa famille. Plus tard, le père et la jeune femme se retrouvent, alors qu'elle quitte son mari et part pour la Californie avec un ami de son frère...

Copyright, 1995 CMC/Les Fiches du Cinéma

ANGE NOIR (L ')

Image: Romain Winding Scénario : Jean-Claude Brisseau Décors : Maria Luisa Garcia Son: Georges Prat Musique : Jean Musy Montage : Maria Luisa Garcia Production : Jean-Claude Brisseau (La Sorcière Rouge), Les Films Alain Sarde

Interprètes : Sylvie Vartan (Stéphane Feuvrier), Michel Piccoli (Georges Feuvrier), Tchéky Karyo (Paul Delorme), Philippe Torreton (Christophe), Alexandra Winisky (Cécile), Lisa Heredia (Madeleine), Bernard Verley (Pitot), Claude Faraldo (Aslanian), Claude Winter (Mme Pitot)

SYNOPSIS

Une femme vient de tuer un homme chez elle. Il s'appelle Wadek Aslanian. Elle, c'est Stéphane Feuvrier, l'épouse de Georges Feuvrier, un magistrat intègre, héritier d'une grosse fortune. Ils ont une fille de dix-huit ans, Cécile. Avec l'aide de Madeleine, son alliée de toujours, et qui est à son service, Stéphane monte une mise en scène pour faire croire à une tentative de viol et légitimer ainsi son crime. Stéphane est incarcérée. Son mari demande à l'un de ses amis avocats, Paul Delorme, de défendre sa femme. Troublé, Delorme mène son enquête et découvre peu à peu la vérité sur cette femme pleine de mystère. Stéphane est en fait issue d'un milieu très modeste. Elle a fugué avant sa majorité puis est devenue call-girl. C'est ainsi qu'elle a rencontré Aslanian, bandit révolutionnaire à

Knobelpiess. Elle en est tombé amoureux et a cru qu'il finirait par vivre avec elle. Le jour où Aslanian lui a annoncé qu'il la quittait, Stéphane l'a tué. Grâce à Delorme, Stéphane apprend qu'Aslanian filait le parfait amour avec sa propre fille Cécile. Après un dernier morceau de bravoure de sa mère, Cécile l'abat.

Copyright, 1995 CMC/Les Fiches du Cinéma.

CELINE

Image: Romain Winding Scénario : Jean-Claude Brisseau Décors: Maria Luisa Garcia Son : Jean Minondo, Jean-Pierre Laforce Musique: Georges Delerue Montage : Maria Luisa Garcia Production : Jean-Claude Brisseau (La Sorcière Rouge), Gaumont

Interprètes : Isabelle Pasco (Céline), Lisa Heredia (Geneviève), Danièle Lebrun (Madame Giraud), Daniel Tarrare (Gérard), Damien Dutrait (Roland), Lucien Plazanet (Lucien), Sébastien Lenfant (Sébastien).

SYNOPSIS

Céline, 22 ans, est désespérée après la mort de son père adoptif et l'abandon de son fiancé qui a mal apprécié qu'elle renonce à son héritage. Elle tente alors de se suicider. Geneviève, infirmière, la sauve et se voit confier sa garde. D'abord apathique, Céline se remet petit à petit. Geneviève l'occupe, lui confie son secrétariat et l'initie au yoga. La jeune femme pratique cette discipline avec passion et entre bientôt dans des trances de plus en plus profondes. Geneviève et elle, inséparables, deviennent amies intimes. Un jour, Geneviève surprend Céline en lévitation. Céline semble posséder une sorte de prescience qui la détache lentement du reste du monde. Lorsqu'un jeune handicapé retrouve l'usage de ses jambes à son contact, la population du village, persuadée qu'elle peut accomplir des miracles, vient la harceler. Céline quitte alors son amie. Elle ne reviendra, en rêve, que pour la sauver d'une crise cardiaque. Plus tard, Geneviève reçoit une lettre de Céline: elle est entrée au couvent et lui donne sa maison où l'infirmière va s'installer avec son petit ami médecin.

Copyright, 1995 CMC/Les Fiches du Cinéma

CHOSSES SECRETES

Image : Wilfrid Sempé Scénario: Jean-Claude Brisseau Décors : Maria Luisa Garcia Son : Xavier Piroëlle, Bernard Leroux Musique : Julien Civange Montage : Maria Luisa Garcia Production : Jean-Claude Brisseau (La Sorcière Rouge), Jean-François Geneix (Les aventuriers de l'image)

Interprètes : Coralie Revel (Nathalie), Sabrina Seyvecou (Sandrine), Roger Mirmont (Delacroix), Fabrice Deville (Christophe), Blandine Bury (Charlotte), Olivier Soler (Cadène), Viviane Théophilidès (Mme Mercier), Dorothee Picard (la mère de Delacroix)

Nathalie est danseuse nue dans une boîte où Sandrine officie au bar. Elles se font toutes deux renvoyer. Sandrine étant à la rue, Nathalie lui propose de l'héberger. Nathalie apprend à Sandrine, à la fois à prendre son plaisir seule

et à le simuler avec les hommes. Car Nathalie a un plan pour elles deux : utiliser le sexe pour grimper dans l'échelle sociale. Pour cela une règle d'or : tenir soigneusement les sentiments hors du jeu. Une fois prêtes, les deux amies se font engager dans une grosse entreprise. Tandis que Sandrine devient la maîtresse du brave Lacroix, le sous-directeur, Nathalie s'attaque au fils du patron, Christophe, un libertin pervers et machiavélique. Elle ne peut s'empêcher d'en tomber amoureuse Christophe utilise ensuite Sandrine pour évincer Lacroix, puis lui demande de l'épouser dans le but de rassurer son père afin qu'il lui lègue les pleins pouvoirs. Il passe une nuit de noce incestueuse avec sa soeur, et livre Sandrine en pâture à une horde de partouzards. Le lendemain, Nathalie tue Christophe. Sandrine hérite et devient patronne de l'entreprise.

© LES FICHES DU CINEMA 2002

FLANDRES

Grand prix du jury Cannes 2006

Image : Yves Cape Scénario: Bruno Dumont Costumes : Cédric Grenapin, Maquillage : Nathalie Rigaud Montage : Guy Lecorne Production : Rachid Bouchareb, Jean Bréhat, Muriel Merlin, Michèle Grimaud et Abdellaziz Ben Mlouka Tadrart Films)

Interprètes : Samuel Boidin (André Demester), Adélaïde Leroux (Barbe), Henri Cretel (Blondel), Jean-Marie Bruveart (Briche), David Poulain (Leclercq), Patrice Venant (Mordac)

SYNOPSIS

Les Flandres. Demester partage sa vie entre sa ferme et les balades avec Barbe, son amie d'enfance. Il l'aime secrètement et douloureusement, acceptant d'elle le peu qu'elle lui donne. Avec d'autres jeunes de son âge, Demester part comme soldat à la guerre dans un pays inconnu : est-ce l'Irak, l'Afghanistan ?... Peu importe. La barbarie, la camaraderie et la peur transforment Demester en guerrier. Barbe s'ennuie à attendre le retour des soldats, dépérit dans un hôpital psychiatrique. Pourront-ils se retrouver ? (Source www.brunodumont.com)

HADewIJCH

Image : Yves Cape Scénario: Bruno Dumont Montage : Guy Lecorne Musique : Richard Cuvillier Production : Rachid Bouchareb, Jean Bréhat, Muriel Merlin, Michèle Grimaud et Abdellaziz Ben Mlouka

Interprètes : Julie Sokolowski (Céline), Karl Sarafidis (Nassir), Yassine Salim (Yassine), David Dewaele (David)

SYNOPSIS

Hadewijch est une jeune fille mystique, dont la ferveur est si excessive que pour la mettre à l'épreuve, la mère supérieure du couvent où elle est novice, la prie de partir expérimenter sa foi dans le monde extérieur. Sans défiance, ni malice, mais avec regret, Hadewijch part à la rencontre d'autres fois, à moins que ce ne soit que des croyances, y compris en ce qui la concerne. (Source www.arte.tv)

NOCE BLANCHE

César du meilleur espoir féminin pour Vanessa Paradis et nomination aux Césars de la meilleure affiche (Dominique Bouchard) et du meilleur second rôle féminin pour Ludmila Mikaël en 1990.

Prix Romy-Schneider pour Vanessa Paradis en 1990.

Image : Romain Winding Scénario: Jean-Claude Brisseau Décors: Maria Luisa Garcia Son: Georges Prat, Dominique Hennequin Musique : Jean Musy Montage : Maria Luisa Garcia Production : Jean- Claude Brisseau (La Sorcière Rouge), Margaret Ménégoz (Les Films du Losange)

Interprètes : Vanessa Paradis (Mathilde Tessier), Bruno Cremer (François Hainaut), Ludmila Mikaël (Catherine Hainaut), François Négret (Carpentier), Jean Dasté (le concierge à Dunkerque), Véronique Silver (la conseillère d'éducation), Philippe Tuin (le surveillant)

SYNOPSIS

Professeur de philosophie à Saint-Étienne, François Hainaut trouve évanouie sous un abri-bus Mathilde Tessier, qu'il vient de renvoyer de son cours pour manque d'assiduité. Il la raccompagne chez elle. Intrigué, il se renseigne sur la jeune fille. Le soir, il dîne avec Mathilde qui lui parle d'elle, de ses parents tentés par la philosophie orientale après 68, de sa mère suicidaire. Il est séduit par son désenchantement et sa lucidité et obtient bientôt que Mathilde soit maintenue au lycée, après avoir falsifié ses notes. Il l'aide, chez elle, à travailler : séduction et jalousie se succèdent, jusqu'à ce que François succombe. Ses relations avec son épouse Catherine, libraire et journaliste, sont aggravées par les coups de téléphone de Mathilde, puis une lettre anonyme. Après un séjour de Mathilde à Paris au chevet de sa mère, la jeune fille demande à François de tout quitter pour elle. Il refuse, invoquant la différence d'âge. Mathilde tente de le rendre jaloux et harcèle Catherine par téléphone. Des loubards s'en prennent à la librairie. Furieux, François venu gifler Mathilde se laisse surprendre lui faisant l'amour dans une salle de classe. Muté à Dunkerque où il vit seul, il est convoqué un jour par la police : Mathilde s'est laissée mourir dans une chambre dont la fenêtre donne sur la salle où il fait ses cours. Seul sur la plage, il tombe en pleurs.

© Les fiches du cinéma 2001

OMBRES (LES)

Image: Georgy Fodor Scénario: Jean-Claude Brisseau Son: Jean-Pierre Laforce Production: Ina

Interprétation : Jacques Serres (Pierre), Lucien Plazanet (Lucien), Philippe Caroit (le marié), Laurence Boisloret (la mariée), Dominique Verde (Christine), Eric Lecomte (Frank), Madeleine Lemistre (la mère de Christine)

SYNOPSIS

Les Ombres a pour cadre un appartement dans une HLM de banlieue et dépeint la vie d'une famille d'ouvriers. Pierre, le père, feint de croire à l'amour de sa femme qui elle, se prend pour une diva. Franck, le fils, joue les rockers et s'échappe le plus souvent possible de l'univers familial. Seule dans cette famille en décomposition, Nathalie la cadette, apporte l'équilibre et redonne vie aux ombres qui l'entourent.

PASSE TON BAC D'ABORD

Image : Pierre-William Glenn, Jean-Paul Jansen (Eastmancolor) Scénario, adaptation et dialogues : Maurice Pialat, Son : Pierre Gamet et Michel Laurent, Montage : Arlette Langmann, Sophie Coussein, Martine Giordano, Production : Films du Livradois, Renn Productions, FR3 et INA

Interprétation Sabine Haudepin (Elisabeth), Philippe Marlaud (Philippe), Annick Alane (la mère), Michel Caron (le père), Christian Bouillette (le patron dragueur), Bernard Tronczyk (Bernard), Patrick Lepzynski (Patrick), Valérie Chassigneux (Valérie, sœur de Patrick), Jean-François Adam (le professeur de philosophie), Agnès Makowiak (Agnès), Charline Bourré (Charline), Patrick Playez (Rocky, le marié), Muriel Lacroix (Muriel), Frédérique Cerbonnet (Frédérique), Fabienne Neuville (la sœur d'Elisabeth), Aline Fayard (la femme du patron), Joséphine et François Lepzynski (les parents de Patrick), Stanislaw Tronczyk (la mère de Bernard), Georges Vimart (Bajus), André Bitoun (l'homme à la Rolls), Patrick Pisula, Pierre Barski, Karine Souppart, Cathy Gallet, Patrick Kubiak (les copains). (Source www.maurice-pialat.net)

SYNOPSIS

Ils sont quelques-uns dans cette ville moyenne du nord de la France, tous très jeunes, à tenter de se prouver leur existence malgré le Lycée et l'échéance du baccalauréat, malgré les parents, malgré l'ennui. Ils se retrouvent dans les cafés, adoptent des attitudes et professent des certitudes mais chacun cherche en fait à déchiffrer cet avenir immédiat qui ne leur offre qu'un visage bien fermé. Alors, entre de sécurisantes retrouvailles, certains prennent de grandes décisions qui n'apparaissent parfois que comme de nouveaux refuges : l'une s'engage dans le travail en tenant une caisse d'un supermarché, l'autre se marie, un troisième prendra la route pour Paris. Quelques adultes traversent ce film et rencontrent, sans vraiment les voir, ces adolescents. Des silhouettes un peu énigmatiques, tels ce professeur de philosophie, solitaire et prévenant (Jean-François Adam) ou ce dragueur vieillissant (Christian Bouillette) jovial et douteux mais somme toute peu dangereux. Ou bien encore ces parents compréhensifs qui accueillent le couple Elisabeth (Sabine Haudepin) et Philippe (Philippe Marlaud). Au hasard des jours qui passent, immuablement semblables, des couples se forment ou se séparent. Mais les conquêtes amoureuses, elles aussi, ne semblent guère aboutir que sur le doute.. (source www.unifrance.org)

LES SAVATES DU BON DIEU

Image: Laurent Fleutot, Romain Winding Scénario : Jean-Claude Brisseau Décors Director : Maria Luisa Garcia Son: Georges Prat, Brigitte Taillandier, Bernard Le Roux Montage: Maria Luisa Garcia Interprétation : Stanislas Merhar (Fred), Raphaële Godin (Sandrine), Emile Abossolo M'bo (Maguette), Coralie Revel (Elodie), Paulette Dubost (La grand-mère), Philippe Caroit (Jacques), Christian Pernet (le garagiste)

SYNOPSIS

Fred est apprenti dans un garage de la banlieue de Saint-Etienne. Le coeur sur la main, il dilapide ses maigres revenus en aidant ses copains démunis. Ce n'est pas du goût d'Elodie, sa femme, qui le quitte, emportant avec elle leur petite fille. Fred bascule dans la folie violente avant d'être soutenu par Sandrine, une copine d'enfance secrètement amoureuse de lui...

VIE DE JESUS (LA)

Caméra d'or au Festival de Cannes 1997.

Palme d'or à la Mostra de Valence du cinéma méditerranéen 1997.

Image : Philippe Van Leeuw, Scénariste : Bruno Dumont, Son, : Éric Rophé, Matthieu Imbert, Olivier de Nesle, Costumes : Nathalie Raoul, Isabelle Sanchez, Décoratrice : Frédérique Suchet, Montage : Yves Deschamps, Guy Lecorne, Production : 3B Productions.

Interprètes : David Douche (Freddy), Marjorie Cottreel (Marie), Kader Chaatouf (Kader)

SYNOPSIS

Freddy - Fred vit avec sa mère Yvette à Bailleul. Elle tient le café "Au petit Casino". Soigné à l'hôpital spécialisé de Bailleul pour des crises d'épilepsie qui le complexent, Freddy passe le plus clair de son temps à végéter avec ses copains. Ils n'ont pas vingt ans, ruraux, peu scolarisés et chômeurs déjà invétérés, traînant à longueur de journée sur leurs mobylettes trafiquées. Fred a une copine - son amour - la belle Marie, qui est caissière dans une grande surface. Ils font souvent l'amour chez Fred, sans que sa mère ne dise rien. Chez les parents de Marie qui habitent un peu plus haut dans la rue, Freddy n'entre pas. Ils restent devant, des heures durant, à se bécoter sur le trottoir. Souvent ils restent accrochés l'un à l'autre... C'est à travers cette chronique de la vie de Freddy que vient se glisser une histoire qui, lentement, déploie ce récit en drame... (Source : www.unifrance.org)

Filmographie des réalisateurs du corpus

BERTRAND BLIER

1963 : Hitler !...connais pas.

1966 : La Grimace (court métrage)

1967 : Si j'étais un espion (Breakdown)

1974 : Les Valseuses

1976 : Calmos

1978 : Préparez vos mouchoirs

1979 : Buffet froid

1981 : Beau-père

1983 : La Femme de mon pote

1984 : Notre histoire

1986 : Tenue de soirée

1989 : Trop belle pour toi

1991 : Merci la vie

1993 : Un, deux, trois, soleil

1996 : Mon homme

2000 : Les Acteurs

2003 : Les Côtelettes

2005 : Combien tu m'aimes ?

2010 : Le Bruit des glaçons

Jean Claude BRISSEAU

1975 : *La Croisée des chemins (Super 8)*

1978 : *La vie comme ça*

1982 : *Contes modernes - segment L'échangeur (Court Métrage)*

1982 : *Les Ombres (TV)*

1983 : *Un Jeu brutal*

1988 : *De Bruit et de fureur*

1989 : *Noce blanche*

1992 : *Céline*

1994 : *L'Ange noir*

2000 : *Les Savates du bon Dieu*

2002 : *Choses secrètes*

2006 : *Les Anges exterminateurs*

2009 : *À l'aventure*

2013 : *La Fille de nulle part*

Bruno DUMONT

1993 : *Paris (court-métrage)*

1994 : *Marie et Freddy (court-métrage)*

1997 : *La Vie de Jésus*

1999 : *L'Humanité*

2003 : *Twentynine Palms*

2006 : *Flandres*

2009 : *Hadewijch*

2011 : *Hors Satan*

2013 : *Camille Claudel 1915*

Maurice PIALAT

1951 : *Isabelle au Dombes (Court métrage)*

1952 : *Congrès Eucharistique Diocésain (Court métrage)*

1957 : *Drôle de Bobine (Court métrage)*

1958 : *L'Ombre familière (Court métrage)*

1961 : *Pigalle et L'Amour existe (Court métrage)*

1962 : *Janine (Court métrage)*

1964 : *série Chroniques turques composée de Pehlivan, Istanbul, Byzance, La Corne d'Or, Bosphore et Maître Galip (Court métrage)*

1966 : *Les Champs-Élysées et La Camargue (Court métrage)*

1967 : *De la mer jaillira la lumière et Paris étudiant (Court métrage)*

1968 : *Tauromachie en France, Lugdunum (Court métrage)*

1968 : *L'Enfance nue*

1970 : *La Maison des bois (Feuilleton TV de sept épisodes)*

1972 : *Nous ne vieillirons pas ensemble*

1974 : *La Gueule ouverte*

1978 : *Passe ton bac d'abord*

1980 : *Loulou*

1983 : *À nos amours*

1985 : *Police*

1987 : *Sous le soleil de Satan*

1991 : *Van Gogh*

1995 : *Le Garçu*

Table des illustrations

Images extraites de films (Captures d'écran)

A l'Aventure (Brisseau 2008) : Figures 83 et 84 (p.106), figure 309 (p. 368)

A nos Amours (Pialat, 1983) : Figures 262 à 266 (p.326), figures 274 à 279 (p.343), figures 292 à 297 (p. 356)

Allemagne, année zéro (Rossellini, 1948) : Figures 1 et 2 (p.38)

Ange noir (L') (Brisseau 1994) : Figure 51 (p.84), figure 78 (p.106), figure 131 et 135 à 137 (p.150), figure 213 (p.245)

Anges exterminateurs (Les) (Brisseau, 2006) : Figure 77 (p.106), figure 228 (p.275), figure 239 (p.287), figures 307 et 308 (p.368)

Au Hasard Balthazar (Bresson, 1966) : Figure 323 (p.411)

Céline (Brisseau, 1992) : Figure 50 (p.84), figure 82 (p.106), figures 214, 215, 220 et 223 (p.261), figures 244 à 246 (p.287)

Croisée des chemins (Brisseau, 1974) : Figure 256 (p.310)

Choses secrètes (Brisseau, 2002) : Figures 168 à 170 et 174 à 176 (p.1202), figure 227 (p.275), figures 304 à 306 (p.368)

De Bruit et de fureur (Brisseau, 1988): Figures 7 à 12 (p.38), figure 49 (p.84), figures 62 et 63 (p.95), figure 76 (p.106), figure 88 (p.121), figures 91 à 93 (p.121), figures 97, 98 et 106 (p.134), figure 145 (p.174), figure 161 et 162 (p.189), figures 177 à 182 et 186 à 188 (p.219), figures 202 à 204 (p.245), figure 226 (p.275)

Échangeur (L') (Brisseau, 1982) : Figures 298 à 300 (p.368)

Enfance nue (L') (Pialat, 1968) : Figure 146 (p.174), figure 250 (p. 309)

Flandres (Dumont, 2005) : Figures 55 à 57 (p.84), figures 163 et 164 (p.189), figures 313 à 316 (p.381)

Hadewijch (Dumont, 2009) : Figures 208 à 210 (p.245), figures 217 à 219 (p.261), figures 235 à 237 (p.275), figure 243 (p.287)

Humanité (L') (Dumont, 1999) : Figures 40 à 42 (p.70), figure 44 et 46 (p.70), figures 71 et 72 (p.95), figures 79 à 81 (p.106), figures 129 et 130 (p.150), figure 141 (p.174), figures 192 à 195 (p. 232), figures 224 et 225 (p.261), figures 240 à 242 (p.287), figure 260 (p.310), figures 284 et 285 (p.343), figures 310 à 312 (p.381)

Loulou (Pialat, 1980) : Figure 272 (p.326), figures à 291 (p. 356)

Noce blanche (Brisseau, 1989) : Figures 52 à 54 (p.84), figures 103 à 105 (p.134), figures 247 à 249 (p.287), figures 267 à 269 (p.326)

Ombres (Les) (Brisseau, 1982) : Figures 142 et 144 (p.174)

Orphée (Cocteau, 1950) : Figure 73 (p.106)

Passe ton bac d'abord (Pialat, 1979) : Figures 100 à 102 (p.134), figures 143 et 152 (p.174), figures 196 à 201 (p.232), figure 251 (p.310)

Prisonnière (La) (Clouzot, 1968) : Figure 328 (p.411)

Rayon Vert (Le) (Rohmer, 1986) : Figure 258 (p.310)

Sans toit, ni loi (Varda, 1985) : Figures 47 et 48 (p.70)

Savates du Bon Dieu (Les) (Brisseau, 1999) : Figures 99 et 107 (p.134), figures 138 à 140 (p.150), figures 159 (p.189), figure 185 (p.219), figures 205 et 212 (p.245), figures 229 à 234 (p.275),

Shining (Kubrick, 1980) : Figure 160 (p.189)

Sous le Soleil de Satan (Pialat, 1987) : Figures 33 à 36 (p.58), Figures 58 et 59 (p.84), Figures 74 et 75 (p.106), figure 211 (p.245), figures 216, 221 et 222 (p.261), figure 252 (p.310), figure 273 (p.326)

Tenue de soirée (Blier, 1986) : Figures 19 à 24 (p.48), figure 60 (p.84), figures 64 à 69 (p.95), figures 85 à 87 (p.121), figures 147 à 151 (p.174), figures 165 à 167 et 171 à 173 (p.202), figures 319 à 321 (p.381)

Terrain Vague (Carné, 1960) : Figures 183 et 184 (p.219)

Un Jeu brutal (Brisseau, 1983) : Figure 107 (p.134), figure 207 (p.245), figures 301 à 303 (p.368)

Valseuses (Les) (Blier, 1974) : Figure 271 (p.326)

Vie comme ça (La) (Brisseau, 1978) : Figure 61 (p.95), figures 156 à 158 (p.189), figure 257 (p.310)

Vie de Jésus (La) (Dumont, 1997) : Figures 94 à 96 (p.121), figures 132 à 134 (p.150), figures 153 à 155 (p.189), figures 190 et 191 (p.232), figure 259 (p.310)

Images extraites d'archives de l'INA

Antenne 2 Michel Blanc reçoit le Prix d'interprétation au Festival de Cannes (17/05/1986): Figure 16 (p.48)

Bains de Minuit, T. Ardisson reçoit J.-C. Brisseau, F. Négret et F. Babe (03 /06 /1988) : Figure 6 (p.38)

Cinéma cinémas – Antenne 2 Pialat : 55eme jour de tournage de "Sous le Soleil de Satan", (20/01/1987) : Figures 253 à 255 (p.310)

Journal de 20H Antenne 2, C. Sérillon reçoit Miou Miou (09/05/1986) : Figures 14 et 15 (p.48)

Journal de 20H Antenne 2, Incidents Grigny, (28/04/1993) : Figures 89 et 90 (p.121)

Midi 2, Palme d'or à M. Pialat pour son film " Sous le soleil de Satan " Au festival de Cannes, (20/05/1987) : Figures 26 à 32 (p.58)

Soir 3 France 3 -« Palmarès festival de Cannes dont palme d'or aux frères Dardenne pour " Rosetta " » (23/05/1999) : Figures 37 à 39 (p. 70), figure 261 (p.310)

Photographies

Hitchcock et T. Hedren sur le tournage des Oiseaux (1962), auteur inconnu : Figure 324 (p.411)

Omayra Sanchez, Photographie de Y. Fournier (Wold Press Photo, 1985) : Figure 3 (p.38)

Photo de tournage A nos Amours, auteur inconnu : Figure 326 (p.411)

Photo de tournage l'Ange noir , auteur inconnu : Figure 331 (p.411)

Photo de tournage L'Humanité, auteur inconnu : Figure 283 (p.343)

Photo de tournage, Pas de Printemps pour Marnie, auteur inconnu : Figure 325 (p.411)

Photo de tournage, La Prisonnière, J. Garofalo : Figure 327 (p.411)

Photo de tournage Tenue de soirée G. Pierre: Figure 282 (p.343)

Robert Bresson et Anne Wiazemsky préparent Au Hasard Balthazar, Photographie Paris Match, auteur inconnu, : Figure 322 (p.411)

Vanessa Paradis, Cérémonie des Césars 1990, J.P Muller, AFP : Figure 270 (p.326)

Œuvres d'arts

Étant Donnée 1°, la Chute d'eau, 2° Le Gaz d'éclairage, Montage de divers matériaux : vielle porte en bois, briques, velours, bois, cuir tiré sur une trame en métal, branchage, aluminium, fer, verre, plexiglas, linoléum, coton, lampes à gaz, moteur, etc. M. Duchamp, (1968) : Figure 45 (p.70)

Extase de Sainte Thérèse (L') sculpture en marbre de G. L. Bernini (1652) : Figure 238 (p.287)

Origine du monde (L') huile sur toile de 46 cm par 55 cm G. Courbet (1866) : Figure 43 (p.70)

Affiches

De Bruit et de fureur : Figures 4 et 5 (p.38)

Sous le Soleil de Satan : Figure 25 (p. 58),

Tenue de soirée : Figure 13 (p.48)

Autres

Brisseau cinéaste, L. Ponette (Making of *De Bruit et de fureur*) (Capture d'écran) : Figures 280 et 281 (p. 343)

Cahiers du cinéma n°382 Avril 1986 Une : Figure 18 (p.48)

Homme des Flandres (L'), S. Ors, making-of de *Flandres* 2006, (Capture d'écran) : Figures 317 et 318 (p. 381), figures 329 et 330 (p. 411)

Making of Les Acteurs de B. Lemoine (1999, CAPA, 26 minutes) (Captures d'écran) : Figures 332 et 333 (p . 411)

Première n° 109 Avril 1986 Une : Figure 17 (p.48)

Index des films cités

3

3 Hommes et un couffin, 11
317^e Section (La), 311

4

400 coups (Les), 114, 119, 385
4 Aventures de Reinette et Mirabelle, 387

9

9 Semaines et demi, 184

A

À bout de Souffle, 377
A L'Aventure, 102
A nos Amours, 108, 110, 113, 176, 312, 313, 314, 316, 325, 330, 331, 332, 347, 351, 352, 355, 380, 382, 383, 386, 392, 394, 395, 400, 403, 409
Acteurs (Les), 390, 407, 426
Allemagne année zéro, 30
Amants (Les), 344
Ami de mon amie (L'), 387
Amour en fuite (L'), 385
Amour existe (L'), 18, 208, 209, 215, 217, 428
Anatomie de l'enfer, 363, 416
Ange Bleu (L'), 329
Ange noir (L'), 75, 76, 135, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 183, 192, 199, 208, 238, 239, 240, 296, 301, 302, 334, 406
Anges exterminateurs (Les), 97, 98, 263, 266, 267, 357, 360, 363, 366, 406, 427
Antichrist, 188, 415
Antoine et Colette, 385
Au Hasard Balthazar, 398

B

Baisers volés, 385
Bande à Bonnot (La), 311
Bas-Fonds (Les), 233
Bienvenue chez les Cht'its, 220
Blow up, 14
Bonjour tristesse, 345
Boum(La), 313, 317
Bronzés (Les), 336
Bruit et de Fureur (De), 12, 14, 15, 17, 18, 21, 26, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 36, 37, 43, 55, 56, 69, 72, 73, 74, 76, 77, 85, 86, 92, 97, 105, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 122, 123, 125, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 147, 151, 154, 155, 157, 160, 163, 167, 175, 176, 178, 185, 186, 187, 207, 208, 210, 211, 212, 214, 216, 217, 231, 235, 236, 263, 264, 301, 302, 303, 312, 334, 335, 357, 358, 360, 387, 412, 413, 427
Buffet Froid, 40, 213, 322, 336, 426

C

Camille Claudel 1915, 59, 294, 305, 428
Camion (Le), 321
Casque D'or, 172, 175
Céline, 74, 75, 76, 78, 102, 103, 137, 240, 243, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 259, 260, 262, 263, 264, 266, 270, 271, 272, 273, 277, 279, 280, 281, 283, 284, 302, 357, 387, 388, 421, 422, 427
Cercle rouge (Le), 220
Chèvre (La), 11, 392
Choses Secrètes, 176, 191, 192, 195, 200, 238, 239, 263, 277, 357, 359, 360, 361, 365, 366, 427
Conte de printemps, 387
Cri du cormoran le soir au-dessus des jonques (Le), 321
Crin Blanc, 32
Croisée des chemins (La), 302, 304, 386, 387, 389, 427

D

Démineurs, 71
Domicile conjugal, 385

E

Échangeur (L'), 160, 208, 358
Effrontée (L'), 312
El Piel que habito, 382
Enfance nue (L'), 164, 171, 220, 298, 299, 306
Et Dieu créa la femme, 344
Exorciste (L'), 344

F

Fair Game, 71
Faits divers, 108, 156, 199
Femme de l'Aviateur (La), 303, 387
Fenêtre sur cour, 360
Fille de nulle part (La), 389, 427
Flandres, 12, 60, 73, 77, 78, 79, 91, 176, 187, 204, 226,
243, 271, 369, 371, 373, 374, 375, 376, 377, 404,
422, 427

G

Garçu (Le), 391, 393, 428
Gendarmes à St Tropez (Les), 220
Grand Bleu (Le), 11
Grande Bouffe (La), 10
Gueule ouverte (La), 323, 428

H

Hadewijch, 152, 217, 234, 239, 243, 247, 248, 249, 250,
251, 253, 257, 270, 271, 273, 279, 280, 422, 427
Haine (La), 220
Hitler...connais pas !, 294, 308, 321
Homme au bain (L'), 364
Homme blessé (L'), 195
Homme qui en savait trop (L'), 87
Horde sauvage (La), 184
Hors Satan, 253, 280, 284, 427
Huitième Jour (Le), 306

Humanité (L'), 12, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 26, 28, 30, 57,
59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 75,
77, 79, 91, 92, 97, 101, 105, 108, 109, 135, 136, 140,
143, 144, 145, 147, 151, 160, 165, 186, 187, 220,
225, 226, 232, 243, 247, 248, 249, 253, 257, 258,
260, 279, 280, 307, 339, 340, 341, 369, 370, 371,
372, 377, 412, 413, 427

I

Inconnus dans la maison (Les), 137
Irréversible, 415

J

Jean de Florette, 11
Jour se lève (Le), 104

K

Kill Bill, 185

L

Lacombe Lucien, 339
Los Olvidados, 155, 216, 286
Loulou, 297, 323, 331, 347, 348, 349, 350, 354, 355,
389, 391, 392, 404, 428

M

Ma 6-T va crack-er, 220
Maison des bois (La), 220
Mourir d'aimer, 11

N

Noce blanche, 76, 77, 113, 122, 127, 282, 284, 296, 301,
302, 305, 312, 313, 316, 318, 325, 334, 357, 409,
427

O

Oiseaux (Les), 397
Ombres (Les), 160, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 208,
209, 210, 214, 215, 423, 427

Orphée, 89, 90, 96, 97, 98

Ours (L'), 11

P

Pacte des Loups (Le), 220

Pas de Printemps pour Manie, 397

Passe ton bac d'abord, 122, 125, 127, 129, 147, 160,
161, 164, 170, 171, 172, 175, 210, 221, 222, 223,
224, 225, 227, 297, 298, 299, 303

Pater, 383

Police, 324, 390, 391, 392, 418, 428

Pornographe (Le), 364

Portraits, 374

Préparez vos mouchoirs, 322, 426

Prisonnière (La), 402

Procès de Jeanne d'Arc, 398

Promesse (La), 118

Q

Quai des brumes, 104

Quelques heures de printemps, 410

R

Rayon Vert (Le), 303, 304, 387

Redacted, 71

Règle du jeu (La), 297, 330

Religieuse (La), 22

Robocop, 35, 184

Rocky IV, 39

Romance, 363

Rosetta, 12, 59, 60, 68, 307

Rue sans nom (La), 104

S

Sans toit, ni loi, 65, 313

Savates du bon Dieu (Les), 87, 109, 115, 125, 132, 135,
141, 142, 167, 181, 183, 217, 235, 237, 238, 239,
357, 427

Shadows, 294

Shining, 182

Si j'étais un Espion, 321

Sous le Soleil de Satan, 12, 15, 19, 21, 26, 28, 49, 50, 51,
52, 53, 54, 55, 56, 57, 69, 79, 81, 90, 91, 97, 105,
108, 147, 220, 234, 239, 241, 243, 247, 248, 249,
250, 255, 266, 267, 273, 284, 297, 299, 301, 305,
316, 324, 330, 347, 354, 386, 391, 392, 393, 401,
412, 413, 428

Sous-doués en vacances (Les), 313

T

Tenue de soirée, 12, 13, 15, 21, 26, 28, 33, 34, 37, 39, 40,
41, 42, 43, 46, 50, 55, 69, 72, 82, 88, 91, 104, 110,
147, 151, 154, 170, 171, 175, 191, 192, 200, 234,
322, 323, 325, 336, 337, 338, 377, 378, 386, 412,
413, 426

Thérèse, 55, 247, 248, 263, 279, 299

Toni, 297

Top Gun, 39

Tout sur ma mère, 59

Trop belle pour toi, 322, 426

U

Un Homme et une femme, 50

Un Jeu brutal, 32, 131, 167, 208, 235, 237, 259, 260,
301, 312, 334, 357, 358, 387, 427

Un, deux, trois Soleil, 217, 265

Une Chambre en ville, 108

Une Époque formidable, 108

V

Valseuses (Les), 39, 40, 311, 320, 321, 322, 323, 338,
344, 390, 426

Van Gogh, 80, 171, 401, 428

Vertigo, 156, 199, 382

Vie comme ça (La), 75, 86, 108, 115, 160, 176, 178, 180,
187, 203, 208, 210, 215, 235, 237, 238, 302, 303,
304, 387

Vie d'Adèle : chapitre 1 et 2 (La), 416

Vie de Jésus (La), 18, 60, 62, 77, 108, 109, 110, 112, 114,
117, 118, 119, 135, 136, 160, 181, 183, 187, 225,
226, 227, 230, 232, 257, 260, 284, 305, 306, 307,
370, 371, 373, 405, 427

Vie est tranquille (La), 108

Visiteurs 2, les couloirs du temps (Les), 220

Z

Zéro de conduite, 35

W

Wall Street, 11

Bibliographie

Ouvrages esthétiques

- AGEL, H., *Esthétique du cinéma*, Paris, PUF, [1957], 1966.
- AMIEL, V., *Le Corps au cinéma, Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, PUF, 1998.
- AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M., *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin cinéma, 2005.
- AUMONT, J., *Le Cinéma et la mise en scène*, Paris, Armand Colin, 2010.
- AUMONT, J., *Du Visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Etoile, Cahiers du cinéma, 1992.
- BAUDELAIRE, C., « Curiosités esthétiques, XI, Éloge du maquillage », in *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1956.
- BAZIN, A., « En marge de l'érotisme au cinéma » in, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Cerf-Corlet, 1985.
- BELLOUR, R., *Le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris, POL / Trafic, 2009,
- BRAQUE, G., *Cahier de Georges Braque*, Paris, Maeght, 1994.
- CAILLOIS, R., *Anthologie du fantastique, Tome 1*, Paris, Gallimard, 1966.
- DANEY, S., *Ciné Journal*, Paris, Cahiers du Cinéma Gallimard, 1986.
- DANEY, S., *La Rampe*, Paris, Cahiers du Cinéma Gallimard, 1983.
- DELEUZE, G., *Cinéma 1- L'Image mouvement*, Paris, Les Éditions de minuit, 1983.
- DELEUZE, G., *Cinéma 2- L'Image temps*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985.
- DOUCHET, J., (dir.), *Le Naturalisme au cinéma*, conférences du collège d'histoire de l'art cinématographique, N°7, Paris, La Cinémathèque, Printemps 1994.
- GARDIES, A., *Le Cinéma de Robbe-Grillet, essai sémiocritique*, Paris, Albatros, 1983.
- GOLDMANN, *L'Errance dans le cinéma contemporain*, Paris, Éditions H. Veyrier, 1985.
- HAUSTRADÉ, G., *Le Guide du cinéma, initiation à l'histoire et à l'esthétique du cinéma*, Paris, Syros, 1984.
- LARDEAU, Y., « Le sexe froid : cinéma et pornographie », in *Théories du cinéma*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2001.
- LEUTRAT, J.-L., *Vie des fantômes, le fantastique au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995,
- LUNEMER, *Trente-trois films oniriques*, Sainte Geneviève des Blois, Maison rhodarienne de poésie, 1988.
- MAC ORLAN, P., *Domaine de l'ombre, image du fantastique social*, Paris, Phébus, 2000.
- PREDAL, R., *Esthétique de la mise en scène*, Paris, 7ème art Cerf Corlet, 2007.
- ROHMER, E., *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris, Cahiers du cinéma, 2000.
- SORLIN, P. *Esthétique de l'audiovisuel*, Paris, Nathan, 1993.

VIENNE, M., *La Figure de l'ange au cinéma*, Paris, Les éditions du Cerf, 1995.

Histoire du cinéma français

AUSTIN, G., *Contemporary French cinema, an introduction*, Manchester, Manchester University Press, 1996.

BEUGNET, M., *Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma français contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2000.

BEUGNET, M., *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011.

BEYLIE, C., *Une Histoire du cinéma français*, Paris, Larousse, 2005.

BEYLOT, P., BARNIER, M., *Conte d'été (É. Rohmer, 1996). Analyse d'une œuvre*, Paris, Vrin, 2011.

GARREAU, L., *Archives secrètes du cinéma français*, Paris, PUF, 2009.

PALMER, T., *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*, Wesleyan University Press, 2011.

PREDAL, R., (dir.) « Atouts et faiblesses du cinéma français », *Cinémaction* n°66, Paris, Éditions Corlet Télérama, 1er Trimestre 1993.

PREDAL, R., *Le Jeune cinéma français*, Paris, Nathan cinéma, 2002.

PREDAL, R., *50 ans de cinéma français (1945-1995)*, Paris, Armand Colin, 2005.

PREDAL, *Le Cinéma d'auteur une vieille lune ?*, Paris, Cerf, 2001

VASSE, D., *Le Nouvel âge du cinéma d'auteur français*, Paris, Klincksieck, 2008.

Sociologie du cinéma

BAYON, E., *Le Cinéma obscène*, L'Harmattan, Paris, 2007

BECKER, H. S., *Outsiders. Étude de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985.

BIER, C., *Censure-moi, histoire du classement X en France*, Paris, l'Esprit frappeur n°88, 2000.

BRENEZ, N., *De la Figure en général et du corps en particulier, L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998.

ESQUENAZI, J.-P., (dir.) "L'auteur un cri de révolte", in *Politique des auteurs et théories du cinéma*, Paris, L'Harmattan, collection Champs visuels, 2002.

ESQUENAZI, J.-P., *Godard et la société française des années 60*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2004.

ESTEVE, *Un Cinéma humaniste*, Paris, Cerf-Corlet, 2007

GLUCKSMANN, A., « Les effets des scènes de violence au cinéma et à la télévision. » In: *Communications*, 7, 1966.

JULLIER, L., *Interdit aux moins de 18 ans*, Paris, Armand Colin 2008.

- JULLIER, L., *Qu'est-ce qu'un bon film ?* Paris,, La Dispute, 2002,
- LEVERATTO, J.-M., « Les techniques du corps et le cinéma. », *Le Portique* [En ligne], 17 2006, mis en ligne le 15 décembre 2008, Consulté le 23 novembre 2012.
- LEVERATTO, J.-M., *La Mesure de l'art, Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute coll. Essais, 2000
- MOINE, R., (dir.), *Le Cinéma français face aux genres*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2005.
- MONTEBELLO, F, *Le Cinéma en France depuis les années 1930*, Paris, Armand Colin, Coll. Cinéma, 2005
- MORIN, E., *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les éditions de Minuit, 1995.
- PARASIE, S., « *Et maintenant, une page de pub !* » *Une histoire morale de la publicité à la télévision française (1968-2008)*, Paris, INA Éditions, 2010.
- PUAUX, F., Collectif (Auteur), « La justice à l'écran » *CinémAction* N° 105, Paris, Le Cerf Corlet 4ème trimestre, 2002.
- PUAUX, F. (dir) , *La Marginalité à l'écran*, Cinémaction n°91 Paris, Le Cerf Corlet mars 1999
- SERCEAU, D., *L'École en crise au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013
- SORLIN, P., *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977.
- TULARD, J., *La Justice au cinéma*, Conférence réalisée le 3 avril 2006, à l'Académie des sciences morales et politiques.
- WILLIAMS, L., *Screening Sex*, Duke University Press, 2008

Études et biographies de cinéastes

- BUACHE, F., *Buñuel*, Lausanne, Éditions L'Age d'homme, 1975.
- MC GILLIGAN, P., *Alfred Hitchcock, une vie d'ombre et de lumière*, Paris, Institut Lumière, Acte Sud, 2011.
- PILARD, P., *H.-G. Clouzot*, Cinéma d'aujourd'hui, Paris, Seghers, 1969.
- TRUFFAUT, F., *Hitchcock Truffaut*, Paris, Gallimard, 1993

Ouvrages sur l'acteur et la direction d'acteur

- AMIEL, V., FARCY, G.-D. LUCET, S., SELIER, G., (dir.) *Dictionnaire critique de l'acteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- AMIEL, V., NACACHE, J., SELIER, G., VIVIANI, C., (dir.), *L'Acteur de cinéma, approches plurielles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes , 2007.
- BANTCHEVA, D., « Stars et acteurs en France », *Cinémaction* n°92, Paris, Cerf-Corlet, juin 1999.
- BANU, G., *Les Répétitions, de Stanislavski à aujourd'hui*, Arles, Acte Sud/ Le temps du théâtre, Alternatives théâtrales, Académie expérimentale du théâtre, 2005.

- BERGALA, A., « La non direction d'acteur selon Godard », in *La Direction d'acteur au cinéma*, Centre d'études théâtrales, Louvain La Neuve, Université Catholique de Louvain, 2006.
- BINH, N.T. (textes réunis par), *La Direction d'acteur au cinéma*, Études Théâtrales, Louvain La Neuve, Université Catholique de Louvain, 2006.
- BRESSON, R., *Notes sur le cinématographe*, Paris, Éditions Gallimard, Folio, [1975], 2010.
- BURDEAU E. (dir.), *Tours de rôles – acteurs et actrices d'un film à l'autre*, Saint-Sulpice-sur-Loire, Association des cinémas de l'Ouest pour la recherche, 2007.
- DAMOUR C., GUTLEBEN C., VALMARY H. et VIVIANI, C., (dir.), *Généalogies de l'acteur au cinéma. Échos, influences, migrations*, *Cycnos*, vol. 27, n°2, Paris, L'Harmattan, 2011.
- DIDEROT, D., *Le Paradoxe du comédien*, Paris, Editions Mille et une nuits, 1999.
- EISENSCHITZ, B., « De Max Rheinardt à Hollywood », *les conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, Paris, Cinémathèque française, hiver 1992-1993.
- FARCY, G.-D., PREDAL, R., (Dir.), *Bruler les planches, crever l'écran, la présence de l'acteur*, Paris, Entretemps éditions, 2001.
- KEEVAN, A., *Film performance, from achievement to appreciation*, Londres, Wallflower, 2005.
- MORIN, E., *Les Stars*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- MOUELLIC, G., *Improviser le cinéma*, Crisnée, Éditions Yellow Now, 2011
- MOULLET, L., *Politique des acteurs*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999
- NACACHE, J., *L'Acteur de cinéma*, Paris, Armand Colin cinéma, 2005 (2e éd.)
- NAMIAND, A., (dir.) *Acteurs des héros fragiles*, Paris, Autrement n°70, Mai 1985.
- RAY, N., *Action-Sur la direction d'acteurs*, composé par S. RAY, Paris, Yellow now, / FEMIS1992.
- SOJCHER, F., (coordonné par), *La Direction d'acteur, carnation, incarnation*, Paris, Éditions du Rocher, 2008.
- SALLEE, A., *Les Acteurs français depuis Sarah Bernhardt*, Paris, Bordas, 1988.
- STRASBERG, L., *Le Travail à l'Actors Studio*, Paris, Gallimard, coll. « Pratiques du théâtre », 1969.
- STANISLAVSKI, C., *La Formation de l'acteur*, Paris, Éditions Olivier Perrin, 1996
- TIRARD, L., *Leçons de cinéma II*, Paris, Nouveau Monde Éditions 2006

Stars studies

- LE GRAS, Gwénaëlle, *Le Mythe Deneuve*, Paris, Nouveau monde éditions, 2010.
- MAILLOT, P., *Les Fiancés de Marianne, La Société française à travers ses grands acteurs*, Paris, Cerf, 1996
- MARTINI, A., « Depardieu dans l'univers de Pialat », in *Maurice Pialat, l'enfant sauvage*, (sous la direction de Aldo TASSONE), Museo Nazionale del Cinema, France cinéma Torino, octobre 1999
- VINCENDEAU, G., *Le Star système français*, Paris, L'Harmattan, 2008

Mémoires et biographies d'acteurs

- BONNAIRE, S., *Le Soleil me trace sa route*, Paris, Points, 2010
- CANEELE, S., *Aux Marches du Palais*, Michel Laffont, Paris, 2000.
- CHAZAL, R., *Gérard Depardieu l'autodidacte inspiré*, Paris, Hatier 1982.
- CHUTKOW, P., *Depardieu*, Paris, Belfond, 1994.
- DAZAT, O., *Gérard Depardieu, Entretien*, Paris, Seghers, 1988
- DEPARDIEU, G., entretien avec L. NEUMANN, *Vivant !*, Paris, Plon, 2004
- DEPARDIEU, G., *Lettres volées*, Paris J.-C. Lattès, 1988
- GONSALES, C., *Gérard Depardieu*, Paris, Edilig, 1985.
- HERZI, H., *L'espoir est féminin Hafsia Herzi, rencontre avec Sandrine Bonnaire*, Montreuil, Éditions De l'œil 2009,
- JOUVET, L., *Le Comédien désincarné*, Paris, Champs Arts, Flammarion, 1954, Réédition, 2009
- MARCHAND, G., *Le Guignol des Buttes-Chaumont*, Neuilly-sur-Seine, M. Laffont, 2007.
- MERIGEAU, P., *Depardieu*, Paris, Flammarion, 2008

Autres théories du cinéma

- BEYLOT, P., *Le Récit audiovisuel*, Armand Colin, Paris, 2005.
- BINH, N.T., MARGOLIN, F., SOJCHER, F., *Cinéaste et producteur : un duo infernal ?*, Paris, Klincksieck, 2010.
- CERF, J., *Cinéma et philosophie*, Paris, Collection Les petits Cahiers, Cahiers du cinéma, 2009.
- DOUIN, J.-L., *Dictionnaire de la censure au cinéma*, PUF, Paris 1998.
- GUERIN, M.-A., *Le Récit de cinéma*, Paris, Collection Les petits Cahiers, Cahiers du cinéma, 2003.
- JULLIER, L. *Analyser un film, de l'émotion à l'interprétation*, Paris, Champs arts, Flammarion, 2012.
- LIVECCHI, N. *L'enfant acteur. De François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Les Impressions Nouvelles, collection "Réflexions faites", 2012.
- MAGNY, J., *Le Point de vue, de la vision du cinéaste au regard du spectateur*, Paris, Collection Les petits Cahiers, Cahiers du cinéma, 2001.
- MOINE, R., *Les Genres au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

Articles de périodiques

- BAZIN, A., "Le décor est un acteur", Paris, *Ciné-Club* - N°1, Décembre 1949.
- CADE, M., « La Trace et l'écho : le cinéma français témoin de son temps. » in *Cinémaction*, n°66 Paris, Éditions Corlet Télérama, 1er Trimestre 1993.
- DESFORGES, R., « Les dessous du cinéma porno », *CinémAction* n°59, Paris, Corlet Télérama, avril 1991, p. 59-61.
- GOREL, M., A propos de *La Rue sans nom*, film de P. Chenal, Paris, *Cinéma*, octobre 1933.

MOINEREAU, L. « Les Figures emblématiques d'une banlieue imaginaire », *Cahiers de la cinémathèque* n°59-60 « Banlieues », Paris, Février 1994.

Ouvrages philosophiques

- AGAMBEN, G., *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Paris, Rivages, 1995.
- BATAILLE, G., *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.
- BATAILLE, G., *L'Expérience intérieure*, Paris, Tel Gallimard, 1943.
- BATAILLE, G., *La Littérature et le mal*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.
- BATAILLE, G., *La Sociologie sacrée du monde contemporain*, Paris Lignes Manifeste, Léo Scheer, 2005.
- BATAILLE, G., *Les Larmes d'Eros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971.
- BATAILLE, G., *Théorie de la religion*, Paris, PUF, 1973.
- DIDI-HUBERMAN, G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Editions de minuit, 1992.
- FOUCAULT, M., « Préface à la transgression » in *Dits et écrits Tome 1 : 1954-1975*, Paris, Gallimard, 1994,
- FOUCAULT, M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Tel Gallimard, 1976.
- FOUCAULT, M. « Le droit de savoir », in *Histoire de la sexualité*, Paris Tel Gallimard, 1976.
- GODDARD, J.-C., *La Pulsion*, Librairie philosophique Paris, Vrin, 2006
- GRIMALDI, Nicolas, *L'Homme disloqué*, Paris, PUF, 2001.
- KRISTEVA, J., « A l'extrême de l'être » in *Les grands Mystiques*, Le Point références, Paris, Janvier-Février 2012
- LE BLANC, G., *L'Invisibilité sociale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
- LE BLANC, G., *Vies ordinaires, vie précaires*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.
- MARX, K., *Manifeste du Parti communiste* (1848), Paris, Éditions 10/18, 1962.
- NIETZSCHE, F., *Naissance de la tragédie*, Paris, Folio Essais, (Réédition) 1999
- PLATON, *La République*, VIII, 562b-563e, Paris, GF Flammarion, (Réédition) 2002.
- RUFFIE, J., *Le Sexe et la mort*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1986.
- VEYNE, P., *Foucault, sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel, Bibliothèques idées, 2008.
- WEIL, S., *La Connaissance surnaturelle*, Paris, Gallimard, 1950
- WEIL, S., *La Pesanteur et la grâce*, Paris, Agora, Pocket, 1993.

Sociologie

- ARENDT, H., *Eichmann à Jérusalem, rapport sur la banalité du Mal*, Paris, Éditions Gallimard, 1966.
- BAECHLER, J., « L'acceptation des normes », in R. BOUDON, Raymond, DEMEULENAERE, P., VIALE, R., *L'Explication des normes sociales*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001

- BERNOUS, P., *La Sociologie des entreprises*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- BOURDIEU, P., *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- BOURDIEU, P., PASSERON, J.-C., *La Répétition, éléments pour une théorie du système d'enseignements*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970
- BOYER, J.-C., *Les Banlieues en France, Territoires et sociétés*, Paris, Armand Colin, 2000.
- CHAMPAGNE, P. « La Vision médiatique », in *La Misère du monde*, sous la direction de P. BOURDIEU, Paris, Le Seuil, 1993.
- CHAZAL, J., *L'Enfance délinquante*, Que sais je ?, Paris, PUF, 1983, édition corrigée.
- DUBET, F., *Faits d'école*, Paris, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2008.
- DUBET, F., *La Galère : jeunes en survie*, Paris, Points, 2009.
- DUBET, F., LAPEYRONNIE, D., *Les Quartiers d'exil*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- DUBET, F., VETTENBURG, N., *Violence à l'école: sensibilisation, prévention, répression : Rapport du symposium*, Bruxelles (Belgique) 26-28 décembre 1998
- DURKHEIM, E., *Éducation et sociologie*, Paris, PUF, [1911], 2013
- FINGER, S. *Sexualité et société, évolutions et révolutions*, Paris, Ellipses, 2000.
- FOUCAULT, M., « Brisons les barreaux du silence », in *Dits et écrits 1954-1975*, Paris, Quattro Gallimard, 1994.
- FOUCAULT, M., «Prison» in *Dits et écrits, 1954-1975*, Paris, Quattro Gallimard, 1994.
- FOUCAULT, M., *Dits et écrits 1984*, « Des Espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, Paris, octobre 1984.
- FOUCAULT, M., *Surveiller et Punir*, Paris, Éditions Gallimard, 1975.
- FOUCAULT., M., « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et écrits 1954-1975*, Paris, Quattro Gallimard, 1994, pp 817-849.
- GOFFMAN, E., *La Mise en scène de la vie quotidienne, tome 1 « La Présentation de soi »*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens Commun », 1973
- GOFFMAN, E., *Mise en scène de la vie quotidienne, tome 2, «Les relations en public »* Paris, Les Éditions de Minuit, 1979
- HARDIMAN, S., *Les Jeunes et l'exclusion dans les quartiers défavorisés : s'attaquer aux racines de la violence*, Strasbourg , Council of Europe Publishing – 2004.
- IEHL, D., *Le Grotesque*, Paris, PUF, Collection « Que sais-je ? » 1997.
- JASPARD, M., *Sociologie des comportements sexuels*, Paris, Éditions de la Découverte, 2005.
- KILANI, M., *Guerre et sacrifice, la violence extrême*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.
- LEBAILLY, P., *La Violence des jeunes*, Paris, Éditions ASH, 2001.
- MAIER, C., *L'Obscène, la mort à l'œuvre*, Laversanne, Encre Marine, 2004
- MARWAN, M., MUCCHIELLI, L., (sous la direction de), *Les Bandes de jeunes, des « blousons noirs » à nos jours*, Paris, La Découverte, 2007.

- MAUGET, G., « Le Style de vie des jeunes des classes populaires » in BANTIGNY, L. et JABLONKA, I., (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France XIXe-XXIe siècle*, Paris, PUF, 2009
- MOIGNARD, B., *L'École et la rue : fabriques de délinquance*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- MOÏSE, C., « Gros mots et insultes des adolescents », *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence* 1/2011 (n° 83-84).
- MUCCHIELLI, L., « La Déviance normes, transgression et stigmatisation », *Sciences Humaines*, 1999, n° 99
- O'DEYE, A., JOSEPH, V., *La Prostitution de mineurs à Paris – Rapport Final*, Cabinet Anthropos
- PIAROTAS, M., (études réunis et présentées par), *Regards populaires sur la violence*, Saint Etienne, Publications de l'Université de Saint Etienne, 2000.
- PHILIPPS, D., « The influence of suggestion on suicide : Substantive and theoretical implications of the Werther effect », *American Sociological Review*, vol. 39, juin 1974, p. 340-354
- PINCON, M., « Un patronat paternel » in *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 57-58, juin 1985
- PINGEON, D., *Adolescences délinquantes, sens et contresens, impasses et issues*, Cousset (Suisse), Éditions Delval, 1991.
- POULIN, R., *L'Agression sexuelle : coopérer au-delà des frontières*, Cifas 2005
- POUTAIN, D. et ROBINS, D., *L'Esprit cool, éthique, esthétique, phénomène culturel*, Paris, Autrement, 2001
- REIK, T., *Le Masochisme*, Paris, Payot, 1963
- RENARD, J.-B., *Rumeurs et légendes urbaines*, Paris, Que sais je ?, PUF, 1999.
- SAMET, C. *Violence et délinquance des jeunes*, Paris, Les études de la documentation française, 2001.
- SCHWARTZ, O., *Le Monde privé des ouvriers, hommes et femmes du Nord*, Paris, PUF, collection Pratiques théoriques, 1990.
- SEROUYA, H., *Le Mysticisme*, Paris, Que sais je ?, PUF, 1956.
- SMITH, T., *La France Injuste, 1975-2006, Pourquoi le modèle social français ne fonctionne plus*, Paris, Éditions Autrement, 2006.
- STACK, S., « Suicide in the media: a quantitative review of studies based on non-fictional stories », *Suicide and Life-Threatening Behavior*, Détroit, vol. 35, no 2, 2005, p. 121-133.
- STEBE, J.-M., *La Crise des banlieues*, Paris, PUF, "Que sais-je ?", 2010.
- TISSERON, S., *Enfants sous influence. Les écrans rendent-ils les jeunes violents ?*, Paris, Armand Colin, 2000, (Réédition 10/18 en 2003)
- VAUTRELLE, H., *Qu'est-ce que la violence ?*, Paris, Chemins philosophiques, Vrin, 2009

Sociologie du corps

- ANDRIEU, B., *A la Recherche du corps, épistémologie de la recherche française en SHS*, Collection épistémologie du corps, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2005.
- BAUDRY, P., *Le Corps extrême*, Paris, L'Harmattan, 1991.
- BOLTANSKI, L., *Les Usages sociaux du corps*, Paris, Annales ESC Volume 26, 1971.
- DARMON, M., DÉTRETZ C., *Corps et société*, Paris, La Documentation Française, coll. « Problèmes politiques et sociaux », 2004.
- DETRETZ, C., *La Construction sociale du corps*, Paris, Éditions du Seuil, 2002
- LE BRETON D., *Des Visages, essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 2003.
- LE BRETON, D., *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990
- LE BRETON, D., *La Sociologie du corps*, Paris, Que sais-je ?, PUF, [1992], 2002.
- LIPOVETSY, G., *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, 1993.
- MAUSS, M., « Les Techniques du corps » in *Techniques, technologie et civilisation*, Paris, PUF, [1935], 2012.

« Gender studies »

- BUTLER, J., *Trouble dans le genre, pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005
- DAVIS, E., *Femmes, classe et race*, Paris, Éditions des Femmes, 1983.
- DE BEAUVOIR, S., *Le Deuxième sexe I et II*, Paris, Folio Essais, Gallimard, [1949], 1986
- MULVEY, L., « Plaisir visuel et cinéma narratif », *CinémAction* n°67, Paris, Corlet Télérama, Février 1993.
- MULVEY, L., *Visual and other Pleasure*, Londres, Macmilian, 1989.

Psychanalyse

- ERIKSON, E., K., *Adolescence et crise, la quête de l'identité*, Paris, Champs Flammarion, 1968.
- FREUD, S., *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2001.
- FREUD, S., *L'Homme aux loups, à partir de l'histoire d'une névrose infantile*, Paris, Presses Universitaire de France, 1990.
- FREUD, S., *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969.
- FREUD, S., *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, [1930], 1986.

Mythologie

- CAZENAVE, M. (dir), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie générale Française, 1996.
- GRAVES, R., *Les Mythes grecs*, Paris, Éditions Fayard, 1967.

Autres ouvrages

- ASENSIO, J., Archives Bernanos « Sous le Soleil de Satan » Caen, *Archives des lettres Modernes*, N°293, 2008
- BATAILLE, G., *La Peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Editions d'art Albert Skira 1980
- BILLARD, P., *D'or et de palmes, Le Festival de Cannes*, Paris, Découvertes Gallimard, 1997.
- GIRARD, R., *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- NADAR, «Balzac et la daguerréotypie », in *Quand j'étais photographe*, Paris, La Bartavelle, 1993
- OLSEN, J.-A., *L'Esprit du roman, œuvre, fiction et récit*, Berne, Éditions Peter Lang, 2004.

Articles de périodiques

- IRIMIA, C. ,« Le passé de l'idéalisation. Une interprétation du mythe de Pygmalion », *Site de Association Roumaine des Chercheurs Francophones en Sciences Humaines*
<http://www.arches.ro/revue/no01/no1art8.htm>, consulté le 12/11/2012
- MANDELBAUM, J., LE MONDE pour *Le Monde.fr*, 21.06.2011.,
http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/06/21/les-dix-commandements-d-alain-cavalier-pour-pater_1538529_3476.html consulté le 21/10/2012
- WALTER, J., « Enquête : le cinéma peut-il encore choquer ? », *Première*, n°403, septembre 2010, p.106-110

Histoire contemporaine

- BERSTEIN, S., MILSA, P., *Histoire de la France au XXe siècle, 1958 à nos jours*, Paris, Éditions Complexe, [1992], Perrin, 2009.
- CHESNAIS, J.-C., *Histoire de la violence en Occident de 1800 à nos jours*, Paris, Robert Laffont, collection Pluriel, 1981,
- LAROULANDIE, F., *Les Ouvriers de Paris*, Paris, Éditions Christian, 1997
- PHAN, B., *Chronologie de la France au XXème siècle*, Collection inédit histoire, Paris, Editions Points, 2009.
- PIERRARD, P. , *Histoire du Nord*, Paris, Hachette, 1978

Littérature : romans, écrits mystiques et poésie

- BAUDELAIRE, C., « Fusées », dans *Œuvres complètes* (1980), Paris, éd. Robert Laffont, coll. Bouquins, 2004.
- DESPENTES, V., *King Kong théorie*, Paris, Grasset, 2006

- ERNAUX, A., *Les Années*, Paris, Éditions Gallimard, 2009.
- HADEWIJCH D'ANVERS,, *Amour est tout : poèmes strophiques*, Téqui, 1984
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard, Paris Garnier-Freres-Flammarion, 1966.
- SAINTE THERESE D'AVILA, *Oeuvre complètes*, Paris, Le Cerf, 1982.
- SIMON, G., *Chez Victor Hugo, les tables tournantes de Jersey*, Paris, Louis Conard Libraire Éditeur, 1923.
- WIAZEMSKY, A., *Jeune fille*, Paris, Gallimard, 2007, Folio, 2008
- ZOLA, E., *L'Assommoir*, Paris, Folio, 1977

Scénarios

- BRISSEAU, J.-C., *De Bruit et de fureur*, Paris, L'avant scène, n°387, décembre 1989.
- BRISSEAU, J.-C., *Les Anges exterminateurs*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2006.
- COCTEAU, J., *Orphée*, Paris, Edouard Dermithe, 1950.
- DUMONT, B., Scénario original de *L'Humanité* sur le site www.brunodumont.com.
http://www.brunodumont.com/images/stories/pdf/Scnario_Lhumanit_Originel.pdf consulté le 12 avril 2012
- PREDAL, R., *A Nos Amours* Scénario, dialogue, chronique, images. Paris, Ed. Pierre Lherminier/ Film éditions, 1984. Coll. « Cinéma présent ».

Écrits et travaux sur les films du corpus

Maurice PIALAT, études

- AMIEL, V, *Van Gogh de Maurice Pialat*, Paris, Éditions Atlande, Collection Clefs concours – Cinéma, 2006.
- DE BAECQUE, A., (dir), *Dictionnaire Pialat*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2008.
- FONTANEL, R., *Formes de l'insaisissable – le cinéma de Maurice Pialat*, Lyon, Éditions Aléas, 2004.
- JARDONNET, E., *Poétique de la singularité au cinéma. Une lecture croisée de Jacques Rivette et Maurice Pialat*, Paris, Éditions L'Harmattan, Collection Champs Visuels, 2006.
- JOUSSE, T., « La France de Pialat », in *Maurice Pialat, l'enfant sauvage*, (sous la direction de Aldo TASSONE), Museo Nazionale del Cinema, France cinéma Torino, octobre 1992.
- MAGNY, J., *Maurice Pialat*, Paris, Éditions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, Collection "Auteurs", 1992.
- MERIGEAU, P., *Pialat*, Paris Éditions Grasset & Fasquelle, Collection Biographie, , 2002.
- PHILIPPON, A., *A nos amours*, Bruxelles, Editions Yellow Now, Collection Long Métrage, 1989.
- SINEUX M., « Et pourtant ils ont vécu », in *Maurice Pialat, l'enfant sauvage*, (sous la direction de A. TASSONE), Museo Nazionale del Cinema, France cinéma Torino, octobre 1992

TOFFETTI S. et TASSONE A., (dir.), *Maurice Pialat, L'enfant sauvage*, Éditions Muséo Nazionale del Cinéma, Torino ; France Cinéma, Turin, octobre 1992.

WAREHIME M., *Maurice Pialat*, Manchester, (UK), Éditions Manchester University Press, Collection French Film Directors, 2006.

Articles de périodiques sur les films de Maurice PIALAT

Sous le Soleil de Satan

AUDE, F., « Article de commande », *Positif* n°319, mai, 1987

BOUJUT, M., *L'Événement du jeudi*, 03 septembre 1987.

CARBONNIER, A., « Poing final » *Cinéma* n° 399-400, festival 22 mai 1987

CHANUT, C.-P., *Le Figaro magazine* 05 septembre 1987.

COPPERMANN, A., *Les Échos*, 04 septembre 1987.

DE GASPERI, A., « Sous le soleil de Satan », *Le Quotidien de Paris*, 15 mai 1987.

LAJOUANIE, J.-C., « Sous le Soleil de Satan », *L'Express*, 04 septembre 1987, n°1887.

MACIA, J.-L., « Sous le soleil de Satan », *La Croix*, 21 mai 1987.

MACIA, J. -L., *La Croix* 16 mai 1987.

Autres films

AMIEL M., "A nos amours" in *Cinéma* 83 n°300, décembre 1983.

BERGALA, A., "Un marginal du centre" in *Cahiers du cinéma* n°354, décembre 1983.

BONITZER, P., "C'est vous qui êtes tristes" in *Cahiers du cinéma* n°354, décembre 1983.

CHAZAL R., " L'évidence " in *France Soir*, 16 novembre 1983.

DANEY, S., "Pialat dans l'œil du cyclone" in *Libération*, 16 novembre 1983.

FONTANEL, R., *Biofilmographie*, www.maurice-pialat.net consultée le 16 août 2012.

GIRAUD, T., « Notes sur Passe ton bac d'abord », *Cahiers du cinéma* n°304, octobre 1979.

JOUVET, P et GOURDON, G. "Passe ton bac d'abord" in *Cinématographe* n°50, octobre 1979.

KERMABON, J., "Pialat, un peintre du vide" in *La Revue du cinéma* n°389, décembre 1983.

LAJEUNESSE, J., *La Revue du cinéma - Image et son* - n°342, septembre 1979.

LANDROT, M., "Passe ton bac d'abord" in *Télérama* n°2389, 25 octobre 1995.

LEFORT, G., "Tous les garçons et les filles" in *Libération*, 16 novembre 1983.

MARTIN, M., *Ecran* n°83, septembre 1979.

MONTAIGNE, P., "Un ouvrage subversif" in *Le Figaro*, 15 novembre 1983.

NARBONI, J., "Le mal est fait" in *Cahiers du cinéma* n°304, octobre 1979.

PEREZ, M., "Le lieu privilégié de la haine et de l'amour" in *Le Matin*, 16 novembre 1983.

PHILIPPE, C.-J., "La richesse d'un instant" in *7 à Paris*, 23 novembre 1983.

PHILIPPON, A., "La débutante" in *Cahiers du cinéma* n°354, décembre 1983.

PULLE, F., *Jeune cinéma* n°157, janvier 1984.

SCORECKI, L., *Cahiers du cinéma* n°303, septembre 1979.

SIMSOLO, N., "Errance et improvisation" in *Révolution*, 18 novembre 1983.

STAVRIDES, Y., "Une comédie inclassable" in *L'Express*, 15 novembre 1983.

THIRARD, P.-L., "A nos souhaits" in *Positif* n°275, janvier 1984.

THIRARD, P.-L., *Positif* n°224, novembre 1979.

Articles de périodiques sur les films de Jean-Claude BRISSEAU

De Bruit et de fureur

BEREL, V. et DESROSIÈRES A., *7 à Paris*, 1er juin 1988.

BOUZET, A.-D., « Censure en rut mineur », *Libération*, 9 juillet 1986, p.30.

CHAZAL, R. « Le Mal de vivre », *France Soir*, 03 juin 1988.

COPPERMANN, A., *Les Échos*, 03 juin 1988.

DE GASPERI, A., *Le Quotidien de Paris*, 1er juin 1988.

FRODON, J.-M., *Le Point* n°820, 06 juin 1988.

JOUSSE, T., « Portrait d'une enfance déçue », *Les Cahiers du cinéma*, mai 1988, n°407, p. 126-127.

LACOME, J.-P., « Ces terrifiants enfants de la zone », *Le Journal du dimanche*, 24 mai 1988.

LE MORVAN, G., « Une terreur associative » *L'Humanité* 14 mai 1988.

LOIRET, M. « De Bruit et de fureur », *La Croix*, 02 juin 1988.

MACIA, J.-L., *La Croix*, 17 mai 1988.

MASSON, A., ROUYER, P., « A propos de : De Bruit et de fureur », *Positif*, juin 1988, n°328

MERAT, G., « De Bruit et de fureur », *Cinéma* n°441, p.13, du 11 au 17 mai 1988.

NIEL, P., « Mise en cage », in *Positif* n°328, Paris, juin 1988.

OSTRIA, V., « Risques de turbulences, tournage de De Bruit et de fureur de Jean-Claude Brisseau », *Cahiers du cinéma* n°398, juillet-août 1987, p.41.

PEREZ, M., *Le Nouvel Observateur*, 03 juin 1988.

RAKOVSKY, A., « La lumière et la nuit », *La Revue du cinéma*, juin 1988, n°439, p 19-20.

TRANCHANT, M.-N., *Le Figaro*, 13 mai 1988.

Autres films

- DOKAN, V., « Noce blanche », *OK Magasine* N°693, 24 avril 1989.
- HIGUINEN, E., « Les savates du Bon Dieu », *Les Cahiers du cinéma*, n° 544, mars 2000
- JOYARD, O., « Les yeux bandés », *Les Cahiers du cinéma*, octobre 2002, n°572, p.78-79.
- KAGANSKI, S., Critique « Les Anges exterminateurs », *Les Inrockuptibles*, du 12 au 18 septembre 2006, N° 563.
- KAUSCH, F., « Orphée aux enfers », *Positif*, septembre, 2006, n°547, p. 81-82.
- MASSON, A., « L'irréductible », *Positif*, Novembre 1989, n°374, p. 19-20.
- NEVERS, C., « La miraculée », *Les Cahiers du cinéma*, avril 1992, n°454, p. 14-16
- NEYRAT, C., « Le sexe et les anges », *Les Cahiers du cinéma*, septembre 2006, n°615, p.16-17.
- SEGURET, O., « Un tableau de Brisseau », *Libération*, 8 mars 2000.
- TESSON, C., « Un poids, des mesures », *Les Cahiers du cinéma*, mars 2000, n°544, p.23
- VASSE, C., « La pesanteur et la grâce », *Positif*, Mars 2000, N°469, p. 35-36.

Articles universitaires sur les films de Jean-Claude BRISSEAU

- GAFFEZ, F., « Nos parts maudites » *Vertigo*, Hors Série Faits divers
- HAGGENMULLER, F., « De Bruit et de fureur, banlieue ordinaire et récit symbolique » in *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n°59-60, Février 1994
- LE PUJOLIC S. et TSIKOUNAS, M., « De Bruit et de fureur » in *Cinémaction* n°103 dirigé par G. CAMY 50 films qui ont fait scandale, Cerf Corlet, 2002

Études Bruno DUMONT

- BAYON, E., *Le Cinéma de Bruno Dumont*, consulté le 21 avril 2012, http://www.brunodumont.com/index.php?option=com_content&view=category&id=3&Itemid=28.
- ORS, S., TANCELIN, P., JOUVE, V., *Bruno Dumont*, Paris, Éditions Dis voir, 2001

Articles de périodiques sur les films de Bruno DUMONT

L'Humanité

- COPPERMANN, A., *Les Échos*, 25 mai 1999.
- COPPERMANN, A., *Les Échos*, 27 octobre 1999.
- G, J.-P. *Le Canard enchaîné* 27 octobre 1999.
- GARBARZ, F., « L'humanité, consoler la souffrance du monde. », *Positif* n°465, novembre 1999.
- GARBARZ, F., *Cinéma* n° 599, novembre 1999.
- GOMEZ, C., *Le Journal du dimanche*, 24 octobre 1999.

GUERIN, M.-A., « L'Humanité sans queue ni tête », Cahier Critique, Cahiers du cinéma n°540, Novembre 1999.

KAGANSKI, S., « L'Humanité », in *Les Inrockuptibles* n°218, 1er Janvier 1999.

NIVELLE, P. *Libération*, 09 août 1999.

PERON, D., *Libération*, 27 octobre 1999.

RANCIERE, J., « Le Bruit du peuple, l'image de l'art, à propos de Rosetta et de L'Humanité », *Cahiers du cinéma* n°540, Novembre 1999.

ROUYER, P., Leçon de cinéma « L'Humanité », *Forum des images*, 25 février 2011.

SEGURET, O., *Libération*, 26 mai 1999.

TRANCHANT, M.-N., *Le Figaro*, 27 octobre 1999.

Autres films

DARRAS, M., « Flandres, guerre perpétuelle, bonheur éphémère », *Positif* 547, septembre 2006.

DOUIN, J.-L., « "Hadewijch" : du couvent à l'attentat terroriste, le parcours mystique d'une jeune fille », *Le Monde*, le 24 novembre 2009.

KAGANSKI, S. « La vie de Jésus », Critique publiée dans le N° 107 *Les Inrockuptibles*, 1er janvier 1997.

MANDELBAUM, J., « Flandres : le mal et la grâce selon Dumont », *Le Monde*, 25 mai 2006.

Études Bertrand BLIER

BLIER., B, *Le Franc tireur de l'insolence*, Nice, Cinémathèque de Nice, 2003.

HARRIS, S., *Bertrand Blier*, Manchester, Manchester university press, 2001.

Articles de périodiques sur les films de Bertrand Blier

Tenue de soirée

ALION, Y., « Miou Miou, des Valseuses à Tenue de soirée » in *La Revue du cinéma* n°417, Juin 1986

ANDREU, A., « Braguette blues », in *L'Évènement du jeudi*, 24 avril 1986

Article non signé, « Tenue de soirée », *Le Journal du dimanche*, 27 avril 1986.

BARON, J., *La Croix* du 24 avril 1986.

PANTEL, M., « Tenue de soirée », in *France Soir*, 21 avril 1986

SINEUX, M., « Tenue de soirée » in *Positif* n° 304, juin 1986, p.73.

SORIN, R., *Le Quotidien de Paris*, 21 avril 1986.

TOUBIANA, S., « Le cauchemar d'Antoine », *Les Cahiers du cinéma* n°382

TRANCHANT, M.-N., « Tenue de soirée », in *Le Figaro*, 23 avril 1986.

Entretiens

Entretiens avec Bertrand BLIER

BERGALA, A., BLIER, B., « Les mots et les choses », entretien, *Les Cahiers du cinéma* n°382.

HAUSTRADÉ, G., entretien avec B. BLIER, *Bertrand Blier*, Édilig, 1988.

BLIER, B., Entretien à propos de *Un, deux trois, soleil*, *L'évènement du jeudi*, 15 mai 1998

BLIER, B., entretien, *Paris Match*, 25 mai 2000.

BLIER, B., entretien, « Tenue de soirée » *La Revue du cinéma* n°417, Juin 1986.

TOUBIANA, S., « Josiane Balasko/ Bertrand Blier jeux de mots jeux d'acteurs » *Cahiers du Cinéma* (Les), n° 407/408, mai 1988

Entretiens avec Bruno DUMONT

DUMONT, B., « Mes personnages sont aliénés » Propos recueillis par Juliette Cerf et Marion Rousset
Paru dans *Regards* décembre 2004 <http://www.regards.fr/culture/bruno-dumont>.

DUMONT, B., Dossier de presse *Hadewijch*

DUMONT, B., propos recueillis par J. PICHENÉ et L. DEVANNE. Entretien réalisé pour l'émission de cinéma *Désaxés* diffusée sur Radio Libertaire, le 14 Septembre 2003.

DUMONT, B. Notes sur L'Humanité, <http://www.tadrart.com/fr/films/humanite/dp-notesbd.html>
consulté le 26 septembre 2012.

MÉRIGEAU, P. entretien avec B. DUMONT, *Le Nouvel observateur*, 27 octobre 1999.

ROUYER, P., et VASSE, C., Entretien avec Bruno Dumont « L'invisible ne se filme pas », *Positif*
n°465

MORAIN, J.-B., DUMONT, B., « La claque Dumont : entretien », *Les Inrockuptibles*, n°561 29 août
2006

WALSH, D., entretien avec DUMONT, B., en 1997 (consultable sur le site internet World Socialist
Website <http://www.wsws.org/articles/1999/oct1999/tff5-o07.shtml> consulté le 26 septembre 2012.

Entretiens avec Maurice PIALAT

CHÉRER S. et KRUGER A., PIALAT, M., *7 à Paris*, 02 septembre 1987.

PIALAT, M., entretien, *Les Inrockuptibles* Hors série, février 2004

PIALAT, M., entretien avec E. CARRERE et M. SINEUX, *Positif* n°275, Janvier 1984

PIALAT, M., entretien de D.PARRA, *La Revue du cinéma* n°389, décembre 1983

Entretiens avec Jean-Claude BRISSEAU

BASSAN, R., BRISSEAU, J.-C., « Expérimenter sur le terrain des émotions », *La Revue du cinéma*, Juin 1988, n°439, p.20-24.

BRISSEAU, J.-C., « Fred c'est moi » in *Cahiers du cinéma* n°544

DE BAECQUE, A., BRISSEAU, J.-C., *L'Ange exterminateur*, Grasset, Paris 2006.

DESON LEINER, L., BRISSEAU, J.-C., *Entretien* réalisé le 05 septembre 2011 à Paris.

DESON LEINER, L., BRISSEAU, J.-C., *Entretien* réalisé le 17 octobre 2008 à Paris.

DESON LEINER, L., BRISSEAU, J.-C., *Entretien* réalisé le 21 avril 2010 à Paris..

DESON LEINER, L., BRISSEAU, J.-C., *Entretien* réalisé le 23 avril 2010 à Paris..

FRAPPAT, H., LALANNE, J.-M., TESSON, C., BRISSEAU, J.-C., « Jean-Claude Brisseau et le spectacle du mal », *Les Cahiers du cinéma*, octobre 2002, n°572, p. 52 à 59.

JENNY, E., BRISSEAU, J.-C., « Des structures professionnelles inadaptées », *CinémAction*, 1er trimestre 1993, Corlet Télérama, n°66, p 119-123.

JOUSSE, T., NEVERS, C., BRISSEAU, J.-C., *Entretien*, *Les Cahiers du cinéma*, avril 1992, n°454, p.17-20

JOYARD, O., CHAUVIN, J.-S. LALANNE, J.-M., BRISSEAU, J.-C., « De l'art et du cochon », *Cahiers du cinéma*, décembre 2002, n°574, p.18-22.

MASSON, A., ROUYER, P., BRISSEAU, J.-C., « A propos de De Bruit et de fureur », *Positif*, juin 1988, n°328, p. 6-8.

MASSON, L., BRISSEAU, J.-C., *Confrontations, les mardis de la FEMIS* (le 7 juin 1988), Paris, FEMIS, 1990.

MILLET, C., BLOUIN, P. BRISSEAU, J.-C., « Les Anges exterminateurs », *Art Press* 329, 2006.

MORAIN, J.-B., BRISSEAU, J.-C., « La jouissance du spectateur c'est très délicat », *Les Inrockuptibles*, 12 septembre 2006, n°563, p.48-51.

NEYRAT, C., BRISSEAU, J.-C., « On filme bien ce que l'on connaît bien », *Vertigo*, novembre 2006, n°29, p. 86-87.

PUAUX, F., BRISSEAU, J.-C., « Marginal ? Je ne sais pas. », *CinémAction*, 2ème semestre 1999, Corlet Télérama, n°91, p. 109-114

RAMASSE, F., ROUYER, P., BRISSEAU, J.-C., « Amour et absolu », *Positif*, novembre 1989, n°374, p. 20-26.

REITZER, J., BRISSEAU, J.-C., « Les vues de l'esprit » *entretien*. *Trois Couleurs*, Éditions Mk2, Paris, Février 2013.

Entretiens avec des acteurs parus dans des périodiques

BONNAIRE, S., *entretien* avec FONTANEL, R. et TYLSKI, A. .Propos recueillis le 19 juillet 2003 lors des 44èmes "Ciné-rencontres" de Prades (France), Publié en Août 2003, <http://www.cadrage.net/entretiens/bonnaire/sandrine.html>, consulté le 12 aout 2012.

BONNAIRE, S., Témoignage recueilli par O. JOYARD, in *Cahiers du cinéma*, n°576, Paris, Février 2003

CASSAVETES, J., « Derrière la caméra », *Cahiers du cinéma* n°119, mai 1961.

HUPPERT, È., interrogée par Olivier NICKLAUS, « Hors série Maurice Pialat », *Les Inrockuptibles*, 2003

JEAN, M. « Entretien avec Maria Luisa Garcia », *24 images*, n° 77, 1995

LINDON, V., LITTAMÉ, F., (propos recueillis par) « Lindon l'écorché vif », in *L'Union de Reims*, le 16/09/2012, <http://www.lessentiel.lu/fr/people/story/10303823>, consulté le 21 novembre 2012.

SEYVECOU, S., Entretien réalisé par J.-S. CHAUVIN, in *Cahiers du cinéma* n°680, juillet aout 2012

TOUBIANA, S., « La Baguette magique, entretien avec Michel Blanc, *Cahiers du cinéma* n°382, avril 1986

Autres entretiens

BESNEHARD, D., Témoignage recueilli par J.-M. LALANNE, in *Cahiers du cinéma*, n°576, Paris, Février 2003

BUÑUEL, L., au cours d'une table ronde à l'Université de Mexico en 1953, cité dans *La revue du Cinéma*, N° 250, mai 1971

COCTEAU, J., *Entretien radiophonique avec Roger Pillandin*, 1959.

COCTEAU, J., *Entretiens sur le cinématographe*, Paris, Ramsay cinéma, [1973], 2003.

DESON-LEINER, L., MOLON, J.-O., *Entretien* réalisé le 02 avril 2011.

DOMARCHI, J., LAUGIER, J.-L., entretien de Jean Cocteau, *Les Cahiers du cinéma*, n°109, juillet 1960, in *Le cinéma français face aux genres*, sous la direction de Raphaëlle Moine, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Paris.

LALANNE, J. M., entretien avec B. JACQUOT, « Benoit Jacquot : L'homme qui aimait les actrices », *Les Inrockuptibles* 5 décembre 2006, n°575.

LOISELEUX, J, entretien réalisé par N. BRENEZ, « Les moyens de la transparence » in *Maurice Pialat, l'enfant sauvage*, (sous la direction de Aldo TASSONE), Museo Nazionale del Cinema, France cinéma Torino, octobre 1992

SOTINEL, T., Entretien avec Pedro Almodovar à propos de *El Piel que habito* , *Le Monde*, 17 août 2011.

TRUFFAUT, F., « entretien avec M. TERRAIL », décembre 1979 in A. DE BEACQUE, S. TOUBIANA, *François Truffaut*, Paris, Gallimard, 1996

Sources audiovisuelles

Ina

-« Palmarès festival de Cannes dont palme d'or aux frères Dardenne pour " Rosetta " », *France 3 Soir 3* D. Poncet 23 mai 1999. Consulté le 12 mars 2013, <http://www.ina.fr/video/CAC99022160>

-Archive de *Jean Renoir vous présente* – diffusé le 1er janvier 1961 sur la Radiodiffusion Television Française, consulté le 22 janvier 2013.
<http://www.ina.fr/art-et-culture/cinema/video/CPF86635728/toni.fr.html>

-*Enquête sur la délinquance : les blousons noirs*, INA JT 19H15 - RTF 17 octobre 1960 -.Consulté le 12 janvier 2012 : <http://www.ina.fr/video/CAF95054181>

-FERRERI, M., *JT 20H, ORTF* « Festival de Cannes "La grande bouffe" et "Far West" », diffusé le 22 mai 1973 Consulté le 10 mai 2013. : <http://www.ina.fr/video/CAF97519493>.

-*Incidents Grigny*, JA2 20H – 28 avril 1993 -.Consulté le 13 avril 2012
<http://www.ina.fr/video/CAB93024414>

-*Interview Vanessa Paradis sur les toits du palais Garnier*, Rapido Antenne 2 : rushes – 1er mars 1989 Consulté le 11 juillet 2012 <http://www.ina.fr/video/VDP11019907/>

-*Midi 2*, France 2, 24 mai 1999.

-*Palme d'or à Maurice Pialat pour son film Sous le soleil de Satan Au festival de Cannes*, Y. MONTAND Président du jury, annonce la palme d'or : "Sous le Soleil de Satan", MIDI 2 20 mai 1987, Consulté le 10 avril 2012 : <http://www.ina.fr/video/CAB87019039/>

-Pialat : 55eme jour de tournage de *Sous le Soleil de Satan*, *Cinéma cinémas – Antenne 2*, 20 janvier 1987, Consulté le 10 mars 2012, <http://www.ina.fr/video/CPB87001126/>.

-RAPP, B., en plateau avec l'actrice Miou-Miou, *Journal de 20H d'Antenne 2*, le 19 avril 1986. Consulté le 10 mai 2012. <http://www.ina.fr/video/CAB86010176>

-T. ARDISSON reçoit J.-C. BRISSEAU, réalisateur du film *De Bruit et de fureur*, ainsi que deux des comédiens F. BABE et F. NÉGRETE dans *Bains de minuit* – le 03 juin 1988 – Consulté le 10 mai 2012. <http://www.ina.fr/video/I08080991>.

-Interview Severine Canele, *Tout le monde en parle* 06/11/1999 France 2. Consulté le 15 mai 2012 <http://www.ina.fr/video/I08288877/>

Making of

BALASKO, J., *Making of Les Acteurs* de Bruno Lemoine (1999, CAPA, 26 minutes)

DUMONT, B., *Commentaire audio du film Flandres* Edition double DVD Lancaster, 2007.

ORS, S., *L'Homme des Flandres*, making-of de 2006, 45 min.

PONETTE, L., « *Brisseau cinéaste* » documentaire sur le tournage de *De Bruit et de fureur* (40 min. 1988)

Entretiens filmés/ Bonus de DVD/Documentaire

BRAUNBERGER, G. , *La Direction d'acteur par Jean Renoir*, 1968, 22 Minutes.

DELEU, C., TESTE, F., « Vers le Nord » docu-fiction radiophonique diffusé sur *France Culture* le 5 avril 2010.

DEVILLERS, J.-P. et FAUX, A.-M., *Maurice Pialat : l'amour existe*, documentaire 2007, 81 minutes

HEREDIA, L., in *L'Ange et la femme*, documentaire réalisé par P. ROUYER, Blaq Out, 2008.

LE GUAY, P., « Commentaire audio du film Céline », in *coffret Jean-Claude Brisseau*, Blaq Out films , 2008.

MOULLET, L., « Présentation de La Vie comme ça », in *Coffret Dvd Jean-Claude Brisseau*, Editions Blaq Out, 2008.

ROSALES, J., *La Chute et l'envol*, Alerton film, 2006, 26 minutes.

ROSALES, J., *Leçon de cruauté*, Alerton film, 2006, 20 minutes.

ROUYER, P., *Le Cinéma selon Brisseau*, 2007, Blaq Out, 52 minutes

THOMPSON, D., « Il était une fois.. A nos amours », Documentaire diffusé le 4 juillet 2012 à 22h25 sur ARTE.

Sitographie

Chiffres issus de l'enquête CNC/Médiamétrie Statistiques sociologiques sur le public de salles de cinéma en France publié le 18 mai 2010, consulté le 31 janvier 2011 URL <http://www.cnc.fr/Site/Template/T11B.aspx?SELECTID=1146&id=616&t=3>
<http://www.cnc.fr/Site/Template/T3.aspx?SELECTID=1650&ID=1002&t=3>

CNC : Site du Centre National de la cinématographie consulté le 31 janvier 2011, Présentation du Prix de la Jeunesse :

http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/statistiques/par_secteur_FR_excel/Public.xls

KAGANSKI, S., « Love streams – Gérard Depardieu » entretien, *Les Inrockuptibles*, 1er octobre 1995. <https://www.lesinrocks.com/1995/11/01/cinema/actualite-cinema/love-streams-gerard-depardieu-11124523/> Consulté le 29 novembre 2012.

LACUVE, J.-L., *Choses secrètes*, In Ciné Club de Caen, mis en ligne le 14 septembre 2003, disponible sur <http://www.cineclubdecaen.com>. Consulté le 10 décembre 2007

LACUVE, J.-L., *Les Anges exterminateurs*, In Ciné Club de Caen, mis en ligne le 18/ 09/2006, disponible sur le <http://www.cineclubdecaen.com>. Consulté le 10 décembre 2007.

LE GRAS, G., « Réflexion sur la représentation du sacré dans *Sous le soleil de Satan* (Pialat, 1987) » publié sur le site *Maurice Pialat*. Net consulté le 10 février 2013. <http://www.maurice-pialat.net/legras1.htm>.

MONNIER, M., DUPONT, C., *Jean-Claude Brisseau cinéaste*, In ARKEPIX, mis en ligne en mai 1995, disponible sur <http://www.arkepic.com>. Consulté le 15 janvier 2012

TOUBIANA, S., « Gérard Depardieu reçoit le prix Lumière 2011 », *Blog de Serge Toubiana*, <http://blog.cinematheque.fr/?p=756>, Consulté le 6 novembre 2012.

Table des matières

SOMMAIRE -----	5
REMERCIEMENTS -----	7
INTRODUCTION -----	10
I. DES CORPS OBSCÈNES ? -----	21
I.1. Objets du scandale -----	25
I.1.1. Chronique d'un double scandale : le bruit et la fureur-----	28
La censure provoque le scandale-----	28
Le prix de la Jeunesse interdit aux moins de dix-huit ans-----	32
I.1.2. Le cas <i>Tenue de soirée</i> -----	38
Un « Putain de film »-----	38
Éloge de la vulgarité et de la provocation-----	42
I.1.3. Un homme sans foi lève le poing-----	46
« Si vous ne m'aimez pas... »-----	46
Des sifflets à Cannes-----	51
I.1.4. Les corps brutalisés de <i>L'Humanité</i> -----	55
Les amateurs, au placard !-----	55
La fin du monde en gros plan-----	58
I.2. Du ridicule assumé aux images troublantes -----	66
I.2.1. Un monde sans trace de la modernité-----	67
La technologie absente du cadre-----	69
Flandres, une guerre abstraite ?-----	72
Une temporalité mentale-----	74
I.2.2. Du rire aux larmes, un cinéma sérieusement grotesque ?-----	79
Rire pour accepter la tragédie-----	79
Le mélange des genres au profit de l'absurde-----	83
I.2.3. Troubles de la vision, les spectres parmi les hommes-----	88
Apparitions, disparitions-----	90
L'art de la lévitation-----	94

I.3. Les institutions qui façonnent et déforment les corps.	98
I.3.1. De la délinquance	101
Le plaisir de la transgression	104
Après <i>Les 400 coups</i> , la surenchère	106
Le pouvoir du groupe	109
I.3.2. Le système éducatif ou la stratégie de l'échec	112
Élèves et professeurs, la rencontre impossible	113
La violence symbolique	118
L'école hors les murs, un cercle vertueux ?	121
I.3.3. La loi et le désordre, critique de la justice des hommes	124
La réglementation des pulsions et des crimes	125
Un monde artificiel et codifié	128
Des hommes de lois désabusés	133
II. LES CORPS DE LA MARGE :	139
II.1. Le « Corps social » brisé	144
II.1.1. Le monde ouvrier de la révolte au renoncement	147
Scénographie du monde ouvrier	148
Les relations intergénérationnelles, la transmission du renoncement	153
Les bals populaires	157
II.1.2. Le goût de la violence	162
Légendes urbaines	163
La pulsion de violence	167
Filmer la violence sans la sublimer	171
II.1.3. Le corps est-il l'outil du pauvre ?	176
Corps à louer, corps à souiller	178
Corps en lutte	182
II.2. Bannis de la ville : vivre en périphérie	188
II.2.1. La banlieue, espace du marginal	192
L'ennui	194
Une prison à ciel ouvert	198
II.2.2. Vers le Nord, aux confins de la marge.	204
Les décombres des cités minières	206
L'errance	210
II.2.3. Les bas-fonds, espaces sacrés et espaces déviants	216
Jeux cruels dans les caves	218
Un couvent pas très orthodoxe	221

II.3. Le mystique, le nouveau marginal ?-----	228
II.3.1. Quitter le monde-----	231
L'art de renoncer-----	231
L'art de la guérison-----	235
L'art de la contemplation-----	239
II.3.2. Affronter les forces du mal-----	243
Les Anges exterminateurs-----	244
L'enfer et ses supplices-----	248
La tentation fanatique-----	251
II.3.3. Sur le chemin de la sainteté-----	256
Apprendre à mourir-----	256
L'idéal d'un désir sans objet-----	261
III. LE CORPS TROUBLÉ DE L'ACTEUR-----	267
III.1. Interroger les limites de la direction d'acteurs-----	272
III.1.1. L'acteur amateur : les corps vrais sont-ils trompeurs ?-----	274
Des visages neufs parmi les stars-----	276
Filmer ses proches-----	280
Le monopole du non acteur-----	284
III.1.2. Débutantes et icônes, l'art du mélange.-----	289
Les muses adolescentes-----	290
Depardieu, le « sale mec »-----	298
III.1.3. Improvisation et répétitions-----	304
La mise en trouble du tournage-----	306
Trouver le ton juste dans la répétition-----	310
Cultiver la maladresse-----	315
PILe corps exhibé-----	320
III.1.4. Le corps éprouvé : la confusion de sentiments-----	322
La fusion entre la vie et l'écran-----	323
Prendre les acteurs au piège-----	327
III.1.5. Expérimenter sur le terrain de la transgression-----	332
Capter le plaisir, entre exhibitionnisme et immoralité-----	333
La marge entre reconstitution et authenticité-----	337
III.1.6. L'acteur face à sa pudeur-----	342
Détourner la pornographie au profit de la bestialité-----	343
L'impression de réalité-----	347
Vaincre la vulgarité-----	351
III.2. Posséder le corps de l'acteur-----	354

III.2.1. Tourner en toute complicité-----	357
« Ma plus proche collaboratrice » -----	359
La complicité artistique -----	362
III.2.2. L'acteur objet du désir-----	367
Passion et possessivité -----	368
Le risque de la domination -----	374
Le réalisateur bienveillant, d'inspiration « paternaliste »-----	378
CONCLUSION -----	384
CORPUS -----	389
CORPUS PRINCIPAL -----	389
CORPUS SECONDAIRE -----	391
FILMOGRAPHIE DES RÉALISATEURS DU CORPUS -----	398
TABLE DES ILLUSTRATIONS -----	401
INDEX DES FILMS CITÉS-----	405
BIBLIOGRAPHIE -----	409
TABLE DES MATIÈRES -----	431