

Claire Denis et Agnès Godard

Fabien Philippe

Numéro 157, mai-juin-juillet 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/66880ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Philippe, F. (2012). Claire Denis et Agnès Godard. *24 images*, (157), 30-36.

ENTRETIEN

Claire Denis et Agnès Godard

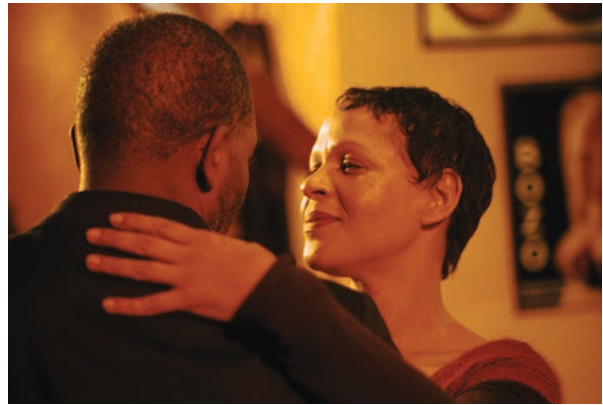
Propos recueillis par Fabien Philippe



©Carole Bellacère

Alex Descas et Claire Denis sur le tournage de *35 rhums*

*En février dernier, les Rendez-vous du cinéma québécois projetaient quatre films de Claire Denis (**Beau travail**, **Trouble Every Day**, **35 rhums** et **White Material**) et invitaient la cinéaste à donner une leçon de cinéma. En parallèle, ils proposaient à la directrice photo Agnès Godard de faire de même. C'est l'occasion pour nous de mêler leurs voix et de revenir sur leur œuvre commune. Car depuis le premier film de Claire Denis, **Chocolat** (1988), les deux femmes n'ont cessé de collaborer, alliant leur sensibilité et leur vision dans une filmographie dense qui, au fil des ans, s'est construite autour de figures et de motifs récurrents. Le cinéma de Claire Denis et d'Agnès Godard est d'abord un cinéma de la présence, là où la respiration, la pulsion, le silence, le désir, le mouvement résonnent et donnent pleine latitude aux acteurs et aux personnages.*



35 rhums (2008)

©Carole Bellâche

24 images : Claire Denis, votre premier film, **Chocolat**, relatait les relations d'une famille de colons et de ses employés camerounais à la fin des années 1950, vues par le regard de la petite fille de la famille. Cette figure de l'étranger, vous l'avez développée par la suite, sous des formes diverses, que ce soient les personnages de *Dah* et de *Jocelyn*, l'un Antillais et l'autre Béninois, débarquant à Paris dans **S'en fout la mort**, l'émigrée lituanienne dans **J'ai pas sommeil**, les légionnaires en sol africain de **Beau travail** ou les clandestins traversant la forêt dans **L'intrus**. Cette résurgence de l'étranger, de l'autre, dans vos films tient-elle à votre propre enfance passée en Afrique et à votre rapport à l'identité ?

Claire Denis : Mon père travaillait en Afrique, mais était itinérant, donc la question d'être ancré sur ce continent ne s'est jamais posée. J'étais une expatriée comme on dit. Personne ne m'a dit : « Tu es camerounaise ou somalienne. » J'ai toujours été française. Les pieds-noirs ont vécu quelque chose qui les a arrachés à leurs racines, alors que moi, j'ai toujours su toute petite qu'on n'était pas chez nous là-bas. Je ne pense jamais à mon enfance en Afrique.

Ce ne sont pas des souvenirs aussi « transcendants » que les gens veulent le croire.

Mais j'avais une dette émotionnelle, pas avec l'Afrique en général, mais avec la petite fille que j'avais été. Commencer le cinéma avec **Chocolat**, c'était me signaler à moi-même et emmener en Afrique l'équipe du film pour lui faire partager quelque chose que j'avais connu. Sur ce tournage, j'ai vécu le territoire de la même manière que le reste de l'équipe, je me délectais d'être là-bas. Je n'ai pas ce qu'on appellerait un rapport particulier à l'autre, je déteste cette expression.

À la leçon de cinéma, quelqu'un m'a demandé s'il y avait de l'exotisme dans ma façon de filmer des corps noirs dans **35 rhums**. Mais l'exotisme n'a pas de rapport avec la couleur de la peau, il se produit quand on n'arrive pas à envisager la densité, la splendeur d'un acteur. La première fois qu'on a filmé Béatrice Dalle dans **J'ai pas sommeil**, j'ai cru que j'allais m'évanouir. Elle me coupait le souffle, je me demandais comment on allait oser la regarder, la faire exister. L'exotisme, ce n'est pas une peau noire, c'est quelqu'un qui vous coupe le souffle. Béatrice Dalle apporte



Trouble Every Day (2001)

dans le cadre une présence qui est très exotique pour moi, car c'est une femme d'une autre nature que la mienne. L'exotisme, c'est de ne pas arriver à devancer les gens qu'on filme, il faut alors s'accorder à eux comme en danse pour faire disparaître cet exotisme premier.

Les territoires que vos films traversent composent un espace géographique éclaté, passant par le Cameroun, Paris et sa banlieue, Marseille, le Jura, la Corée du Sud, la Polynésie, etc. Ces espaces sont sans cesse travaillés par les corps qui s'y posent, y arrivent, en repartent. La circulation y est généralement constante.

C.D. : Avec *S'en fout la mort*, c'était la première fois qu'on se posait la question du territoire du film et des corps qui allaient y circuler, ou plutôt des personnages, parce que Agnès et moi, on ne parle pas de corps, mais de personnages. On filme des acteurs, c'est le visage qui mène au corps et non l'inverse. Si on se parlait des corps, on se sentirait gênées. *Chocolat* était facilité par une histoire, par l'évocation d'un passé révolu, c'est un film qui regarde des souvenirs. Alors que *S'en fout la mort* se passait au présent. Aux halles de Rungis à Paris où l'on a tourné, la caméra était devenue un personnage au même titre que ceux du film; Agnès circulait entre les comédiens. J'ai eu l'impression qu'on a trouvé, Agnès et moi, dans ce lieu avec les deux personnages principaux, un périmètre qui nous ressemblait. *Chocolat*, comme premier film, était une espèce d'aspiration, on était loin de nos bases, on était éblouies par le paysage, alors que *S'en fout la mort* fut une base pour la question du territoire et du mouvement.

Par la suite, si j'ai tourné à Pusan par exemple, c'est parce que j'aimais le cinéma coréen. Le cinéma n'est pas une agence de voyages, mais il nous projette dans le monde. Quand on se rend compte que tourner ailleurs, s'éloigner de sa base, crée un rapport particulier avec le film, qu'on le traverse autant que le pays où l'on tourne, ça devient presque « addictif ». On a l'impression qu'on vit quelque chose qui n'est pas seulement le film, mais qui relève bien plus d'une expérience.

Cette caméra dans S'en fout la mort, qui agit comme un personnage au plus près des autres, donne l'impression qu'elle est happée par leur mouvement, qu'elle colle continuellement aux corps, sans reculer. À la sortie du film, le critique Serge Daney vous avait reproché de filmer dans l'« œil du cyclone ».

C.D. : Je n'en avais pas conscience pendant qu'on faisait le film. Daney a dit que quand on veut faire du cinéma, il ne faut pas se mettre dans l'œil du cyclone, il faut être dehors, pour le regarder et le décrire. Quand on se met dedans, on le subit, on est bousculé. Daney citait Howard Hawks; quand je regarde ses films, je suis éblouie, mais je ne serai jamais à cette place-là. C'est peut-être dommageable pour moi, mais j'ai une tentation plus grande d'être dans l'œil qu'à l'extérieur. J'essaye pourtant de me forcer, d'inventer des récits, ou de pratiquer l'esprit critique, mais on ne peut pas faire autrement que comme on croit.

Vos films sont exempts de dialogues bavards où la psychologie des personnages prendrait le dessus. C'est le silence qui les gouverne bien souvent et crée un rythme particulier que d'aucuns appelleraient une certaine lenteur.

C.D. : J'ai l'impression qu'il s'agit de durée et pas de lenteur, même si la lenteur marche très bien dans le cinéma, par exemple dans *Oncle Boonmee (celui qui se souvient de ses vies antérieures)* d'Apichatpong Weerasethakul.

Souvent, dans les films qu'on dit rapides, le montage vient se substituer à l'acteur pour faire exister une densité. Avec beaucoup de coupes, de plans, le film devient soi-disant rapide, mais il n'est pas plus narratif. Parfois un plan-séquence est très narratif. Par exemple, dans *Drive* de Nicolas Winding Refn, malgré un montage à l'américaine, on sent que le metteur en scène a voulu filmer cet acteur-là et que ce dernier a voulu être filmé par lui. Même si c'est un film américain et rapide, on est en arrêt sur le personnage, dans l'attente de quelque chose qui va arriver.

J'ai probablement fait des films qui rebutaient les gens, mais considérer la lenteur comme un défaut est une fausse façon de voir

les films. Il y a des films lents dans lesquels on embarque et d'autres, rapides, qui ne marchent pas. La durée, c'est autre chose, ça *fictionne* très fort. Ça implique une présence, une densité.

Cette durée, qui crée une densité, tient-elle aussi à vos acteurs eux-mêmes? Car tout au long de votre filmographie s'est constituée une véritable famille d'acteurs avec Alex Descas, Béatrice Dalle, Grégoire Colin ou Nicolas Duvauchelle. À travers ces films, nous les avons vus changer, vieillir. Leur « densité », en tant que comédiens, intervient-elle dans la fiction? Que provoque-t-elle?

C.D. : Par exemple, lorsque le personnage de Grégoire Colin rêvait dans *Nénette et Boni*, ou encore celui d'Alex Descas dans *35 rhums*, j'avais du mal à couper les prises sur le tournage, car j'avais l'impression de voir les idées passer dans leur tête. Je me dis que si on sent cela sur le tournage, la pellicule l'enregistre aussi. Si on a une confiance totale dans les acteurs et actrices avec qui on travaille souvent, c'est parce qu'ils nourrissent leur personnage de leur propre complexité. Après *U.S. Go Home*, retrouver Grégoire Colin dans *Nénette et Boni*, c'était comme découvrir ses différentes couches, comme on parle des couches sédimentaires d'une falaise calcaire, les couches primaires, secondaires, tertiaires. On voyait sa transformation physique, on l'a vu devenir un jeune homme puis un homme.

Agnès Godard : Lors de la scène dans *Trouble Every Day* où le personnage de Béatrice Dalle séduit son jeune amant, on a attendu sur le tournage que l'actrice soit prête. Ces scènes-là demandent une préparation, il faut mettre le temps pour donner tout ça. Claire réunit des gens, des éléments d'histoire, dans des lieux particuliers, après il se passe ce qui doit se passer. On a l'impression de savoir ce qu'il va se passer et en même temps, pas du tout. Simplement, on est là pour la confiance qu'on a qu'il va arriver quelque chose. Puis on le découvre,

c'est inattendu. Il se produit quelque chose qu'on voit pour la première fois. Le regard d'une première fois, c'est quelque chose de surprenant, qui fera qu'il y a une suite ou pas.

Béatrice Dalle est fascinante pour l'effet qu'elle peut produire. Je ne sais pas si elle en est consciente, si elle travaille avec ça. Je me dis qu'elle le sait, mais qu'elle ne sait pas à quoi ça tient. C'est ce qui fait qu'elle est actrice. C'est beaucoup de travail, c'est comme passer une soupe au tamis, il va rester un jus. La densité des films, de la narration, des personnages, de la fiction dépasse l'entendement, car comment penser des choses qui n'existent pas?

*Avec l'apparition du comédien Michel Subor dans votre cinéma, cette densité temporelle de l'acteur semble atteindre sa pleine expression. Dans *Beau travail*, qui se passe dans la Légion étrangère à Djibouti, le comédien reprend le nom qu'il portait dans *Le petit soldat* de Jean-Luc Godard (tourné en 1960 et sorti en 1963). Dans *L'intrus*, vous intégrez, au montage, des extraits du *Reflux*, film de Paul Gégauff (1965) dans lequel il jouait. Il y a alors surimpression des personnages qu'il a incarnés auparavant sur ceux qu'il interprète dans vos films. Son corps jeune et celui d'aujourd'hui se mêlent. Que représentait-il pour vous avant que vous ne le fassiez tourner?*

C.D. : C'était un acteur mystérieux pour moi. J'ai découvert tardivement *Le petit soldat*, je trouvais que ce film parlait bien de la guerre d'Algérie, en se posant la question, à travers le personnage de Bruno Forestier incarné par Subor: Est-ce que j'ai un idéal dans cette affaire-là? Au moment où l'on préparait *Beau travail*, nous cherchions un comédien pour interpréter le commandant et je me suis demandé ce que devenait Michel Subor. Entre *Le petit soldat* et l'homme que j'ai retrouvé, beaucoup d'années s'étaient passées. Mais dès qu'il est arrivé à Djibouti avec son treillis, les gens le saluaient comme s'il était

Beau travail (1999)





Agnès Godard

de l'armée. Il est rentré dans le film tout de suite. De l'avoir appelé Bruno Forestier, d'avoir fait refaire la gourmette qu'il portait dans le film de Godard, ça m'a donné une émotion particulière, car j'avais l'impression qu'on ne redécouvrait pas un acteur oublié, mais qu'après avoir tué un homme dans une rue de Genève [scène à la fin du film de Godard, NDLR], il avait échoué à la Légion étrangère. Avec *Beau travail*, on le retrouvait là où *Le petit soldat* l'avait envoyé, ça lui ajoutait un passé.

Cette convocation du passé de l'acteur et du personnage entraîne, à l'écran, une pesanteur, une profondeur presque opaque, un « avant le film ». Agnès, est-ce que cela suppose un questionnement quant à une manière particulière de les filmer pour en rendre compte ?

A.G. : La question n'est pas énoncée, c'est implicite. Le choix des acteurs est la réponse à tout cela. La seule chose qui nous guide pour les filmer, les regarder à travers la caméra, c'est la confiance, la croyance dans l'effet qu'ils vont produire. Ce poids dont vous parlez, c'est en fait l'épaisseur de leur existence. Quand on prend plus de temps pour les regarder vraiment, on est face à l'existence de quelqu'un. Ce n'est pas une image, c'est le volume d'une personne, une sculpture.

Michel Subor est un peu particulier, parce qu'il avait déjà, on peut dire, une existence dans *Beau travail*, à travers *Le petit soldat*. Sur *Beau travail*, je me disais que ce serait exceptionnel si, à un moment donné dans le film, on intégrait une image de lui extraite du *Petit soldat*. Ce serait comme une comète, une étoile filante ; il y aurait, présentes, toutes ces années qui ont séparé les deux films. Ce temps-là m'invitait à la regarder de manière presque contemplative. La notion de temps dépasse l'entendement, on y pense sans pouvoir véritablement se la représenter.

Comment prendre en compte cette existence de l'acteur dans la construction du personnage ?

C.D. : Par exemple, quand on a fait *Nénette et Boni*, Grégoire Colin jouait avec moi pendant la préparation du film : il ne suivait pas le régime, il disait qu'il n'arrivait pas à prendre l'accent marseillais du

personnage, etc. Mais quand on a commencé à tourner, il savait tout faire et il a adopté un ramollissement physique, une certaine démarche, car il avait pris toute la mesure du personnage. Bien sûr, il demeure des angoisses, des imprévus sur le tournage, mais il reste quand même que quelqu'un nous a préparé cette « surprise » de nous étonner.

A.G. : Ça se manifeste toujours à un moment chez Grégoire Colin. Dans *35 rhums*, il y a un plan où il a ce sourire qui est à la frontière du film et de la réalité de l'acteur lui-même. On ne sait pas à quel registre ça tient.

C.D. : Sur *Beau travail*, c'était différent. Il y a eu une vraie préparation physique [avant et pendant le tournage, les acteurs ont travaillé avec le chorégraphe Bernardo Montet] comme chez les militaires. Il n'y avait pas de surprises. Les comédiens mesurent comment ils doivent nous offrir quelque chose qu'on attend, mais qu'on ne dit pas vraiment pour ne pas en abîmer l'avènement. Il faut quelque chose de sous-entendu.

La danse tient une place importante dans vos films avec, d'un côté de nombreuses scènes de danse en groupe, et d'autres où la danse est vécue en solitaire. On le voit dans U.S. Go Home avec Grégoire Colin dansant seul dans sa chambre, ou à la fin de Beau travail avec Denis Lavant dansant dans une boîte de nuit vide. Comment se préparent ces scènes qui semblent improvisées et être des propositions des acteurs ? Est-ce que la frontière entre l'acteur et le personnage, la fiction et la réalité n'y devient pas plus fragile ?

C.D. : La danse de Denis Lavant n'était pas chorégraphiée. Tout le film *Beau travail* a été travaillé physiquement, avec une forme d'ordonnancement. Pour cette dernière scène, j'avais simplement dit à l'acteur que, dans le scénario, on indiquait qu'il s'agissait des adieux à Djibouti, c'était comme danser à en mourir. On a mis la musique et tout à coup, c'est parti, c'était comme une énergie qui remontait, c'était foudroyant. On ne doit pas répéter ce genre de scènes, elles sont le champ de l'acteur.

Pour la scène de Grégoire Colin dans *U.S. Go Home*, la différence par rapport à la scène de Denis Lavant est qu'il ne s'agissait pas d'une musique et d'une danse de la génération de Grégoire, donc on en a parlé un peu. Mais dans les deux cas, au-delà de leurs différences, on n'est pas dans la réalité. Ces deux exemples sont extrêmement fictionnels. Je ne pourrais et n'oserais jamais voir Grégoire ou Denis danser seuls dans leur chambre, dans leur intimité.

Suite page 36 >



Michel Subor dans *Beau travail*

C'est la suprafiction du personnage. En aucun cas, on ne rejoint ici la réalité, car on serait alors dans le voyeurisme. On est plutôt dans le bouquet de la fiction.

A.G. : Ce n'est pas la mise en scène d'un regard. Un regard voyeur opérerait une mise en scène dans la manière de regarder, ce qui n'est pas le cas ici. Vous parliez de durée et de temps, c'est justement ça qui fait accéder, sans commentaire, à travers le regard qu'on pose sur lui, à l'existence du personnage même du film. Il y a une transformation dans la durée du plan qui marque la naissance du personnage de fiction.

C.D. : C'est comme la scène de la mort d'Alex Descas dans *S'en fout la mort*, quand il danse avec le coq blanc. On n'est pas du tout dans la réalité, mais dans la transformation. On n'a pas filmé cette « transe » comme dans *Les maîtres fous* de Jean Rouch, on a filmé un acteur.

Ces scènes de danse sont aussi une manière de se récupérer en tant qu'individu avec parfois l'exclusion pour cela du groupe, comme dans Beau travail où cette danse finale ramène le personnage de Galoup à la vie civile et à son autonomie.

C.D. : La Légion, c'était le repère des enfants perdus. Quand, à Djibouti, j'ai pu les observer de plus près dans les boîtes de nuit, je voyais bien qu'ils avaient trouvé là un refuge, eux qui étaient sans patrie. C'est dangereux quand on trouve une famille comme la Légion, parce que ça tient tant qu'on est dedans. Quand on en est exclu, qu'on doit en sortir si on est blessé par exemple, tout s'écroule, la structure s'effondre. Comme dit le personnage Galoup, on devient inapte à la vie civile. Mais le cinéma n'est-il pas fait pour montrer la solitude d'un personnage ?

A.G. : Dans les films de Claire, il y a plus de personnages seuls qu'en groupe. Ça met en avant la solitude de chaque être, mais celle-ci est aussi un point de force, montrant l'unicité de la personne. Chaque être humain est vertical, planté dans le sol.

Pendant longtemps, vos films ont porté la question de la circulation du désir entre les personnages. Un désir qui s'exprimait sans pour autant se consommer, ou alors sous une forme fantasmée (Nénette et Boni) ou mortifère (Trouble Every Day). Avec Vendredi soir, dans la rencontre d'un homme et d'une femme

le temps d'une nuit dans un hôtel, le désir physique passe à l'acte pour la première fois. Est-ce là un film qui a dépassé les autres sur la représentation du désir, de la sexualité, avec une liberté nouvelle ?

C.D. : Le fantasme à l'œuvre dans *Nénette et Boni* était jubilatoire, c'était très jouissif, charnel. Le scénario de *Vendredi soir* ne proposait pas une histoire très épanouissante pour les personnages. Il s'agissait d'une nuit entre deux personnages, mais qui finissait au matin. Le film n'était pas une opération de grande liberté, je ne me sentais pas libre, je luttais contre quelque chose d'étrange, avec une comédienne qui souffrait de sa beauté particulière. On a travaillé avec Valérie Lemerrier, qui n'était pas très heureuse d'être filmée comme une femme. Elle avait l'impression qu'elle perdait le contrôle. Il y a beaucoup de pudeur dans le livre [d'Emmanuèle Bernheim] qui a inspiré ce film. Le fait qu'on trouvait belle Valérie Lemerrier la déstabilisait, ça rajoutait de la pudeur à la pudeur. On luttais contre nos pudeurs.

Comment envisagez-vous la nudité dans vos films ?

C.D. : C'est une chose qu'on décide, Agnès et moi, comment montrer les choses essentielles d'un rapport sexuel, qui vont permettre que le spectateur voie la nudité comme on veut qu'il la voie, et ce que cela exprime. Quand Michel Subor est nu dans la forêt dans *L'intrus*, c'est presque une beauté élégiaque, on se pose la question : Qu'est-ce qu'on filme d'un homme nu dans une forêt à cet âge-là ?

La nudité, que ce soit dans le spectacle vivant ou le cinéma, ce n'est pas juste être nu. Car de ce qu'on en montre découle autre chose. Dans certains films, je ne comprends pas pourquoi on m'inflige des corps nus. Je suis obligée de voir que l'acteur ne bande pas ou que l'actrice est mal à l'aise, alors qu'elle devrait être transportée d'amour. Je ne supporte pas la nudité qui ne sert à rien. Je trouve ça injurieux pour les acteurs, c'est malvenu.

A.G. : C'est la confiance dans la partie pour le tout qui est déterminante et quelquefois, à ne pas tout montrer, on voit, on sent davantage. Il y a là quelque chose que permet le cinéma et, comme en littérature, il y a la métaphore, la métonymie. Ça laisse aussi la place à quelque chose de plus indéfini : chaque spectateur, du coup, fabrique le sens à sa manière singulière. ■



L'intrus (2004)