



HAL
open science

Le pari de la narration plastique : espaces, frontières et circulation dans L'intrus (2005) de Claire Denis

Cédric Montel

► **To cite this version:**

Cédric Montel. Le pari de la narration plastique : espaces, frontières et circulation dans L'intrus (2005) de Claire Denis. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00844998

HAL Id: dumas-00844998

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00844998v1>

Submitted on 16 Jul 2013

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 PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
UFR 04
ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART
CINÉMA ET AUDIOVISUEL : ESTHÉTIQUE, ANALYSE, CRÉATION**

**ANNÉE UNIVERSITAIRE 2012-2013
MASTER 2 RECHERCHE**

CÉDRIC MONTEL

**LE PARI DE LA NARRATION PLASTIQUE :
ESPACES, FRONTIÈRES ET CIRCULATION
DANS *L'INTRUS* (2005) DE CLAIRE DENIS**

**SOUS LA DIRECTION DE
FRÉDÉRIC SOJCHER**

**JURY :
CÉLINE SCEMAMA
FRÉDÉRIC SOJCHER**

SOUTENANCE : 18 JUIN 2013

RESUME :

L'étude porte sur l'écriture filmique et les modes de narration en jeu dans un film de Claire Denis, *L'intrus* (2005). Elle aborde plus précisément les rapports entre personnages et espace filmique pour rendre compte de la poétique denisienne (cadrage, lumière, couleurs, montage) et mettre en relation la question des frontières et du voyage, de la filiation et de l'héritage. L'étude, qui relève d'une démarche d'analyse esthétique et d'analyse du récit, propose de situer l'entreprise de la réalisatrice en rapport avec la modernité cinématographique.

MOTS-CLES :

cinéma d'auteur, cinéma français, écriture filmique, ellipse, espace, esthétique, image-seuil, modernité, montage, narration filmique, scénario.

Quand le public est prêt à sentir avant de comprendre, que de films lui montrent et lui expliquent tout !

Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard/nrf, 1975, p. 120.

Remerciements

Mes remerciements vont tout d'abord à Frédéric Sojcher pour son regard critique et ses encouragements ; ils vont bien entendu à Anne Olivier pour son amitié et son soutien, ainsi qu'aux amis qui m'ont incité à poursuivre sur cette voie – ils sauront se reconnaître.

Je veux enfin remercier Myra Sanbar et lui dédier ce petit mémoire. En vertu de communes passions .

INTRODUCTION

Le travail de recherche développé dans les pages qui suivent interroge un film de Claire Denis, *L'intrus*, projet porté par la réalisatrice à partir de la fin des années 1990 et sorti sur les écrans français en mai 2005. Inspiré par un essai de Jean-Luc Nancy¹, ce film m'a paru exprimer une certaine forme de quintessence du style de Claire Denis, qui, depuis *Chocolat* (1988), construit une œuvre remarquable par sa singularité et son exigence. Avec constance, depuis son premier long métrage jusqu'à *White Material*, ses films décrivent en effet un monde marqué par la question postcoloniale et une société où les minorités vivent à la marge, dans un entre-monde trouble et incertain. Ils abordent sur un ton tout à fait particulier des sujets qui transcendent souvent la banalité apparente de leur sujet par une approche formelle tranchée. Par ailleurs, ces films dénotent une double ambition : ils revendiquent leur formalisme et dans le même temps se proposent tout simplement de raconter une histoire – et non de tenir un discours sur le monde ni de s'engager dans un cinéma purement expérimental. Sur ce point, Claire Denis construit une œuvre qu'elle ne destine ni aux *happy few* ni aux circuits restreints des festivals et cherche à trouver un point équilibre, peut-être impossible, entre exigence artistique et succès public. En ce sens elle milite pour une défense de ce que Robert Bresson a pu appeler le cinématographe en opposition avec ce qu'il est convenu d'appeler le cinéma.

En limitant mon travail à *L'Intrus*, film produit par Arte et l'un des directeurs charismatiques, Pierre Chevalier, j'ai choisi d'interroger l'un des films certainement les plus singuliers de la cinéaste, avec *Trouble Every Day*. En partant de l'essai de Jean-Luc Nancy, la réalisatrice signe un film qui s'aventure sur les pistes incertaines d'un récit complexe et déroutant. Elle signe un film qui explore, du moins est-ce ce que j'y ai cherché, les modalités de la narration filmique. Comme je m'en explique par la suite, elle réalise un film qui fait coup double : elle interroge la mémoire cinéphilique du cinéma français dont il est possible de penser qu'elle incarne aujourd'hui une tendance et dans le même temps elle met en pratique une forme de narration revendicatrice.

Ce que je voudrais étudier dans cette entreprise, c'est justement la façon dont Claire Denis essaye de repenser le récit filmique et d'expérimenter des solutions narratives

1. L'essai a aussi servi de point de départ à Nicolas Klotz pour *La Blessure*, sorti la même année.

originales. Tout mon travail consiste à essayer, en partant d'une analyse de son esthétique et du récit, de comprendre les processus de la création filmique à l'oeuvre dans ce film.

Un moment, j'ai espéré avoir accès à des documents de travail comme le scénario, le découpage technique, le rapport de script et le plan de montage. Mais Claire Denis, embarquée ces derniers mois dans le montage de son long métrage² n'a pas pu matériellement répondre à ma demande. Comme je le préciserai dans ma conclusion, ce serait évidemment un éclairage passionnant. Il n'empêche que l'analyse du film tel que diffusé en salle³ permet de décrire ce que peut être aujourd'hui un cinéma d'auteur français.

Le mémoire qui suit propose pour la plupart des réflexions fondées sur l'analyse de l'image. C'en est la limite et je l'espère l'intérêt. Après une recension critique des articles parus lors la sortie du film, il se présente sous une forme peut-être atypique : quatre parties permettent d'aborder les caractéristiques de l'écriture filmique de Claire Denis mais j'ai voulu, quand bien même cela risque de ralentir la lecture et de produire une forme de discontinuité, insérer des analyses de séquences ou de plans. Il est possible au demeurant de passer ces intermèdes et de lire les quatre parties les unes à la suite des autres.

J'ai placé en fin de mémoire la fiche technique du film et un découpage séquentiel que j'ai réalisé et donc forcément sujet à discussion tant il est difficile de segmenter un film. La bibliographie elle-même sélective n'embrasse pas toute l'oeuvre en cours de la réalisatrice qui si elle est largement reconnue en France et dans le monde est surtout étudiée outre-atlantique, dans le cadre il est vrai des *gender studies*, et ce alors même que Claire Denis n'est pas vraiment ce que l'on pourrait appeler une militante féministe. Pour le redire, son travail défend au contraire une pensée cinématographique qui sans aucune forme de théorisation constitue une étape dans l'histoire moderne du cinéma français dont elle prolonge et questionne les recherches sans renoncer à faire sens ni à porter des valeurs. Un cinéma qui prend des risques pour mêler audace et sens et pour porter une vision du monde indissociable de sa représentation. Le propos d'une artiste investie qui nous parle du monde d'aujourd'hui.

2. *Les Salauds*, film présenté au dernier Festival de Cannes.

3. Le DVD de *L'intrus* utilisé pour ce travail est celui paru aux éditions Studio Tartan (Angleterre) : *The Intruder* – VOST, format 2.35:1, décembre 2005.

PROLOGUE : VERS CLAIRE DENIS

1. Un art des corps dans l'espace

Ce projet de recherche consacré à *L'intrus* de Claire Denis trouve son origine dans les premières minutes d'un film ultérieur, *35 rhums*. Dans ces premières images du film, des trains traversent le temps et l'espace de la banlieue parisienne : dans leur passage, tantôt ils nous embarquent avec un panoramique latéral, tantôt ils s'échappent hors de notre vue, la caméra restant fixe. Au départ donc cette séquence a suscité un questionnement sur la place qu'occupe dans les films français contemporains ce type de paysage urbain. Puis dépassant la seule question du contenu de l'image, j'ai cherché à voir si une telle séquence ne pointerait pas une forme de représentation de l'espace et du mouvement et si cette interrogation était susceptible d'être étudiée dans d'autres films de Claire Denis. En quelque sorte une question d'esthétique qui servirait de point de départ à une étude plus globale d'une œuvre cinématographique désormais reconnue mais toujours à part dans le cinéma français.

Or à quoi la singularité de l'ouverture de *35 rhums* peut-elle tenir ? En grande partie, à la question du point de vue : à la manière distanciée dont un regard est posé sur le passage du train mais aussi dont ces espaces traversés par les trains sont montrés. Les paysages périurbains qui longent les voies ferrées apparaissent comme tirés du réel, des images documentaires et dans le même temps, par la présence du personnage d'Alex Descas, cet espace réel et reconnaissable (par la silhouette du Sacré Cœur inscrite dans le premier plan) est donné comme un espace fictionnel. Dans cette banlieue, aux limites de Paris, entr'aperçue, des personnages sont confrontés aux de l'éloignement et du rapprochement, de la mobilité et de l'immobilité. Le mouvement des trains, regardés du bord des rails par un inconnu impassible, fumant nerveusement une cigarette, leur passage au travers d'espaces de banlieue sans nom, la promiscuité des wagons et des plateformes où se serrent des hommes et des femmes, presque tous noirs, les gares et les rails, tout ce paysage urbain pose déjà la question que le film doit prendre en charge : qui conduit la vie ? Qu'est-ce donc qu'une transmission ? Un passage ? Un écoulement ?

Par son contenu et son agencement, cette séquence d'ouverture fournit ainsi des pistes d'analyse pour une réflexion plus large sur le cinéma de Claire Denis. D'abord parce que le montage de cette séquence par son travail subtil de l'ellipse est caractéristique de ses

interrogations sur la fugacité du temps quotidien : la traversée d'un tunnel figure le passage de la journée – en plein milieu de la séquence – tandis que la photographie, avec son grain particulier, fait sentir la succession des ambiances, de la lumière matinale à la lumière nocturne. Ensuite parce que cette séquence muette met en scène des personnages sans les présenter tout de suite (pas de nom ni d'identité – sinon qu'ils sont noirs) mais en suggérant des réseaux d'opposition : intérieur/extérieur, immobilité/mobilité, solitude/collectivité, regardant/regardé. Enfin parce que le montage de cette séquence contribue à rendre opaque l'espace dans lequel sont intégrés ces personnages qui circulent dans des trains qui ne semblent aller nulle part. Dans cette séquence se révèle donc une manière de raconter en assemblant des fragments de vies.

Ce que nous voyons dans cette ouverture de *35 rhums*, c'est en effet une façon de narrer en plaçant personnages et espaces dans un rapport de complémentarité. Les personnages apparaissent comme inséparables des espaces dans lesquels ils se déplacent et avec lesquels ils entretiennent un rapport trouble et inquiétant au point que l'espace lui-même devient, comme les personnages, mystérieux, fascinant et menaçant⁴. La vue d'ensemble de ces espaces, même quand elle est assurée par des plans généraux, ne leur confère aucune clarté, ni aucune transparence. La question de l'espace narratif nous apparaît ainsi indissociable de celle de la circulation des personnages (et des objets) en son sein. Comme il est souvent répété, le mouvement est omniprésent dans le cinéma de Claire Denis, mouvement de la caméra et mouvement des personnages. Largement libérés de la parole, ses films mettent en scène des êtres qui sont d'abord des corps en action. Et si leur apparence physique et leur gestuelle ont suscité bon nombre d'analyses, leur circulation dans l'espace, leur mobilité, doit aussi être interprétée comme un enjeu clé des films. Que ce soit la circulation réelle filmée et intégrée dans les séquences (déambulations, courses, poursuites, danses...) ou que ce soit les déplacements non montrés dans l'espace diégétique (voyages d'un point à un autre du monde, changement de lieux, etc.). Le récit est produit par ce rapport à l'espace et la narration est une mise en espace des personnages.

Mon hypothèse est donc qu'il existerait une topographie du monde fictionnel de Claire Denis, et que cette topographie permet de mieux comprendre l'ensemble de cette œuvre et de mieux comprendre son unité : comme si tous ces films, très différents en apparence, s'inscrivaient dans une trajectoire très continue.

⁴ Martine Beugnet, *Claire Denis*, 2004.

Or si *35 rhums* pose cette question de spatialité à travers le désir d'une fille de quitter la maison familiale, ce récit intime et simple qui constitue un hommage à Ozu n'est peut-être pas celui qui la prend en charge de la manière la plus radicale. De tous les films où Claire Denis représente des lieux périphériques, des marges, ou encore des espaces fermés, *L'Intrus* est celui qui met en jeu avec le plus d'ampleur et d'audace la question de l'espace à habiter et également celui qui avance le plus loin dans la recherche d'une narration originale. Peut-être parce que ce film se joue des frontières, ces espaces à la jonction, intermédiaires, qui sont autant de zones indéfinies. Sur ce plan l'ouverture de *L'Intrus* – comme j'y reviens dans la première analyse de séquence – constitue un cas exemplaire. Entre la Suisse et la France, une camionnette est fouillée par les douaniers français, une femme douanière ordonnant au conducteur de descendre pour laisser le chien policier rechercher et trouver un colis suspect (de la drogue ?). Des migrants traversant des frontières imaginaires, la nuit, pour entrer clandestinement en France. Les personnages de Claire Denis sont tout entiers dans ces premières minutes : des êtres qui voyagent et traversent les frontières, lesquelles sont toujours imaginaires, des êtres qui se défendent contre d'éventuels dangers et menaces, un univers narratif où chacun se cherche un destin ailleurs et autrement, faute de trouver son équilibre et son identité ici et maintenant.

2. Des frontières problématiques

Il est tentant de voir dans cette topographie imaginaire la projection de la vie même de Claire Denis dans ses films. Elle a souvent évoqué dans ses interviews ce sentiment de n'appartenir à aucun lieu, de ne pas sentir chez elle en France – ni ailleurs. Et il est tout aussi tentant de lier ce sentiment de non-appartenance à sa position dans le cinéma français tant il est vrai que sa filmographie ne ressemble à aucune autre et s'inscrit difficilement dans les nouvelles tendances du cinéma français. D'une certaine manière, ses films sont conçus contre le cinéma français : contre les dialogues, contre la logique des genres, contre le scénario, enfin contre le *sujet*. Et encore contre un certain *cinéma de femme* (si l'on peut définir cette étiquette) et/ou féministe. Ou pour le dire autrement, ses films se caractérisent comme ouvertement non psychologiques, évitant les dialogues le plus possible, choisissant des thèmes aussi marginaux que ses personnages, s'inscrivant dans des logiques génériques pour mieux en déjouer les codes et enfin inventant des personnages qui sont perdus tandis que le

film semble ne pas délivrer de sens. Les films de Claire Denis, sa longue collaboration avec Jean-Pol Fargeau le prouvant, sont en un sens très écrits mais les scénarios fonctionnent comme des compositions de jazz, préparées et ouvertes, sur lesquelles les acteurs et l'équipe du film doivent improviser en cours d'enregistrement. En ce sens, dans sa marginalité, Claire Denis reste profondément française parce qu'elle constitue une figure emblématique du cinéma d'*auteur*. De part en part du processus de fabrication de son œuvre, elle exerce ainsi son autorité, prenant part à l'écriture, ayant autour d'elle une famille de techniciens qui participent pleinement de son effort et accomplissant son film dans le montage. Elle se montre enfin très lucide sur sa position et sur les conditions économiques de son cinéma, soucieuse de rester maîtresse de son travail.

La question des frontières et des territoires, des centres et des périphéries, des rapports de distance entre les espaces filmiques, peut donc être vue comme une interrogation centrale dans les films de Claire Denis. Où les personnages sont-ils situés ? Comment se déplacent-ils ? Quels rapports entretiennent-ils avec ces espaces ? Comment s'affranchissent-ils des distances ? Comment les distances spatiales sont-elles constitutives des enjeux du cinéma de Claire Denis ? Ce que je propose, c'est une sorte étude du rapport entre narration et espace dans *L'intrus* : établir une analyse différentielle des différents espaces ainsi que la manière dont est mise en scène le rapport des personnages à ces espaces. Avec l'idée que la représentation de l'espace met à jour les questions que soulèvent les films de Claire Denis parce que les personnages sont des êtres flottants – dans leur identité comme dans l'espace et le temps. Et que cette question du rapport au centre, du débordement, du flottement, de l'impossibilité de s'attacher est éminemment actuelle.

3. Une question d'écriture

Dans ce mémoire, je limite mon analyse à un film pour en comprendre les mécanismes d'écriture. Par écriture, j'entends non seulement le scénario tel qu'il se manifeste dans le récit filmique mais aussi les choix esthétiques par lesquels se construit le sens du récit. Il s'agit d'étudier les modes originaux de la narration, cette manière de construire des personnages, de développer une action et de la situer dans un espace-temps singulier. Il s'agit aussi de comprendre où se situe le point de vue narratif et de voir quelle relation s'instaure entre les

acteurs et leurs personnages. Dernier point enfin il faudra aussi rendre compte du pacte qui unit le film et son public. L'analyse, si elle est largement esthétique et narratologique, permet *in fine* de mieux situer l'entreprise cinématographique de Claire Denis dans le cinéma contemporain. Afin de présenter ce travail, je présente ci-dessous les démarches méthodologiques mises en œuvre et reviens sur un point à développer dans un travail de plus grande envergure sur les films de Claire Denis.

a. Une analyse du récit filmique

Il s'agit de cartographier les espaces diégétiques, de les caractériser, de comprendre leurs relations et leurs différences afin de comprendre comment les personnages s'y déplacent. Inspirée notamment par l'ouvrage d'Eric Rohmer sur Murnau, cette étude des espaces denisiens procède par oppositions et analyse ainsi les tensions et les conflits qui font avancer le récit. Quel rapport ces espaces fictifs entretiennent-ils avec le monde réel ? Quelle place la démarche documentaire occupe-t-elle dans l'écriture des films ? Pourquoi prendre pour cadre un pavillon en banlieue plutôt qu'un appartement parisien ? Une maison à la campagne ? Il s'agit enfin d'analyser les modes de déplacement entre et à l'intérieur de ces espaces pour comprendre comment un personnage peut ou non les occuper.

b. Une analyse du cadrage

La recherche s'intéresse à la manière dont la caméra rend visible les espaces imaginés dans les scénarios, dont elle les donne à voir et percevoir. Je reprends explicitement ou non les analyses de Pascal Bonitzer sur le décadrage et aborde la manière dont sont filmés les corps des acteurs dans leur rapport à l'espace. Outre une analyse proprement esthétique de l'image et de ses qualités, je pose la question des points de vue narratifs pour comprendre les ressorts de l'étrangeté et du malaise que provoquent ces films.

c. Une analyse du montage

Enfin ce travail de recherche étudie de manière centrale le montage de Claire Denis. Ce travail permet de mieux comprendre comment la fluidité narrative des films résulte d'un assemblage complexe de fragments hétérogènes qui ne trouvent leur unité, leur coalescence que par les effets musicaux. Dans le montage de ses séquences, Claire Denis instaure une continuité visuelle à partir d'éléments fortement disjoints. C'est également un des ressorts du malaise que suscitent ces films. La représentation des espaces, leur perception et leur fonction narrative, sont travaillées par une sorte de dérèglement du montage : celui-ci n'est pas pour autant rendu visible et discursif mais son mode de narrativité est altéré de l'intérieur, comme

si l'enchaînement des plans rendait plus opaque le monde que les personnages habitent. J'interroge ainsi les raccords et le rythme, l'ordre et la succession des plans – en accordant une place aux paysages qui ponctuent les narrations, ainsi qu'aux relations entre image et musique.

Ces démarches méthodologiques permettent de mieux comprendre la nature et la fonction des espaces filmiques dans l'esthétique narrative de Claire Denis. Je reprends donc l'expression de la cinéaste, une esthétique de la « narration plastique », pour caractériser son entreprise, dans *L'intrus* mais plus généralement dans son œuvre. La forme du récit filmique détermine à tous points de vue le sens du film, tel pourrait être le principe de mon analyse. Claire Denis cherche à mon sens à tenir les deux fils du cinématographe : inventer une poésie des images et raconter une histoire. Ce pari appelle une forme de narration originale et complexe qui la place parmi les cinéastes expérimentaux et novateurs. Sur ce point *L'Intrus*, comme le souligne la recension critique, constitue un de ses essais les plus radicaux et donc à ce titre un objet d'étude passionnant.

PREMIERE PARTIE : UN FILM DIFFERENT

Claire Denis, en tant qu'artiste, n'est jamais vraiment là où l'attend. A partir du succès critique pour ainsi dire unanime de *Beau travail*, et les réactions violentes suscitées par *Trouble Every Day*, ses films sont attendus avec un intérêt grandissant fait de bienveillance et de suspicion. *L'Intrus* a suscité de nombreuses critiques dont je voudrais rendre compte pour pouvoir ensuite frayer un chemin d'analyse. Il est symptomatique qu'un magazine culturel aussi important que *Télérama* consacre ses pages « Pour ou Contre » à ce film de Claire Denis. Pour des raisons qui ne tiennent pas à la nature des images – comme c'était le cas pour *Trouble Every Day* – mais à l'écriture même du film, les deux journalistes signent des critiques incisives. Et par là même dessinent les contours des discours qui accompagnent la lecture des films de Claire Denis. Car comme le note Vincent Malausa avec justesse dans un texte très favorable des *Cahiers du cinéma*, son cinéma est « d'une exemplaire stabilité »⁵ et de mon point de vue, *L'Intrus* donne à l'analyste des clés de lecture pour aborder l'ensemble des films en fonction de cette proposition de cinéma. Aussi la recension et l'analyse du débat critique développé dans *Télérama* permettent-elles de bien comprendre la réception de ce film.

Frédéric Strauss, qui avait fermement rejeté *Trouble Every Day* - et ne peut à ce titre se voir soupçonné d'être un inconditionnel admirateur de la réalisatrice -, reconnaît dans *L'Intrus* « un désir de liberté : sortir de l'alternative cinéma d'auteur/cinéma commercial, échapper aux modèles ». Il y voit une quête permanente d'autres horizons, géographiques mais aussi romanesques et musicaux ». Sensible au caractère elliptique et silencieux du récit, il loue un goût et un art du mystère, capables d'émouvoir son spectateur. Et de conclure sur la poésie singulière qui caractériserait l'univers et le style de Claire Denis.

Si Frédéric Strauss a pu se sentir « ému, et parfois heureux, d'être perdu », Jacques Morice manifestement agacé réagit sur le ton tranché propre à l'exercice de style en dénonçant un véritable trompe-l'oeil et une « fausse radicalité ». Il ne voit au fond que maniérisme publicitaire dans ce récit qui produit de *belles images* mais ne parvient pas à les mettre en récit. L'argumentaire est d'ailleurs sous-entendu plus qu'exprimé. Et pour nourrir le débat critique ainsi dessiné, il ramène ce film à sa sortie en « circuit fermé », comme pour mieux dire qu'il ne pourra plaire qu'aux spectateurs qui attendent de voir un film signé Claire Denis. Une

⁵ *Cahiers du cinéma* n°601, p. 42

sorte de produit labellisé Claire Denis qui n'invente rien.

Une critique, publiée sur le vif, constitue un exercice toujours un peu périlleux qui évalue l'oeuvre autant qu'elle en cherche les enjeux et les significations. Ces deux textes mis en vis à vis résument assez bien deux postures critiques et suggèrent des pistes de lecture possibles que l'on retrouve dans tous les textes parus à l'occasion de la sortie de *L'intrus*. D'un côté, à l'instar de ce qu'écrit Pascal Mérigeau dans une critique véhémement, une partie d'ailleurs minoritaire de la critique considère que Claire Denis en fait trop et échoue, d'autant plus cruellement qu'elle « s'engagerait les yeux bandés sur une voie conduisant à un précipice et que ses amis les plus chers » applaudissent et encouragent tout en sachant qu'elle fait erreur... De l'autre, un accueil favorable sinon enthousiaste d'une majorité de critiques – et non pas la « poignée de critiques parisiens et new-yorkais » qu'évoque Pascal Mérigeau – qui se laissent entraîner dans le voyage proposé par Claire Denis, quitte à en souligner l'inconfort. Plusieurs articles jouent sur le mot d'intrus pour l'appliquer au film lui-même, voire à la réalisatrice. Emilie Breton voit ce film comme un « intrus, dans le paysage cinématographique actuel ». A tout le moins le film dérange, irrite ou provoque⁶. On pourrait jouer à l'envi de l'intertexte livresque : comme le film est l'adaptation très libre de l'essai de Jean-Luc Nancy (qui préfère parler d'« adoption »), difficile de ne pas voir dans le projet même de Claire Denis une réflexion sur son cinéma qui fait violence à quelque chose dans le cinéma contemporain, et particulièrement dans le cinéma français. L'essai commence en effet sur ces mots : « L'intrus s'introduit de force, par surprise ou par ruse, en tout cas sans droit ni sans avoir été d'abord admis. Il faut qu'il y ait de l'intrus dans l'étranger, sans quoi il perd son étrangeté. S'il a déjà droit d'entrée et de séjour, s'il est attendu et reçu sans que rien de lui reste hors d'attente ni hors d'accueil, il n'est plus l'intrus, mais il n'est plus, non plus, l'étranger. »⁷

Je pourrais multiplier les citations et références à l'essai de Jean-Luc Nancy, mais ce n'est pas mon propos et je n'y reviendrai guère ; ces premières lignes disent pourtant quelque chose du rapport qui s'est instauré entre Claire Denis et le cinéma d'aujourd'hui. Par son audace formelle et son univers diégétique, le projet de Claire Denis consiste à imposer dans le cinéma tel qu'il se produit aujourd'hui en France des films qui bousculent les règles de l'art. Elle a créé les conditions économiques et artistiques d'une parole artistique qui impose dans le champ du cinéma français des films ingrats et inclassables qui mettent en cause le champ

6 Annie Coppermann parle de « film à la fois envoûtant et irritant » qui peut laisser son spectateur « en cours de route » tandis que Jacques Mandelbaum souligne l'« insolence » et le « panache » avec lesquels Claire Denis prend le risque d'un film en rupture avec les « ingrédients traditionnels du récit cinématographique ».

7 Jean-Luc Nancy, *L'Intrus* (2000-2010), p. 11

artistique dans lequel ils s'inscrivent. Lorsque la réalisatrice affirme vouloir obtenir un succès public, ce n'est pas seulement une posture ou une élégance. Elle veut produire des objets cinématographiques ambitieux qui sont des défis aux spectateurs. Envoûter le spectateur pour qu'il accueille son film lequel film d'une certaine manière ne veut pas être accueilli mais au contraire garder son étrangeté et son hostilité.

Cette attitude à la fois éthique et esthétique conduit certains critiques à rapprocher la réalisatrice d'autres contemporains. Jacques Mandelbaum voit dans *L'Intrus* une mise en question de l'héritage impossible de la Nouvelle Vague : Michel Subor, qui est autant l'acteur que le sujet du film, incarne pour la deuxième fois le fantôme de Bruno Forestier, le personnage principal du *Petit Soldat*. Il me faudra bien revenir à cette interrogation tant les différentes histoires du cinéma français soulignent le poids de cette Nouvelle Vague sur les cinéastes français depuis 1958. A sa façon, Claire Denis ne cesse de se demander quel cinéma réaliser aujourd'hui, ou pour le dire autrement, pour elle qui se lance dans la réalisation au moment même où Jean-Luc Godard prophétise la mort du cinéma, comment assumer son désir de cinéma et réaliser des films d'aujourd'hui. Vincent Malausa, dans les Cahiers, avance une réponse en rapportant *L'intrus* à une étrange conjugaison de « deux états contemporains du cinéma français, entre le socle des néoprimitifs (...) et son envers de velours, sophistication high-tech et évanescence des nouvelles images »⁸. Si le rapprochement ne paraît pas forcément éclairant, en particulier pour ce qui concerne le deuxième pôle des nouvelles images, il n'en demeure pas moins que les films de Claire Denis constituent un ensemble cohérent qui interroge la manière dont on peut aujourd'hui raconter des histoires. Car telle est mon hypothèse, *L'Intrus* constitue une manière de poursuivre les grandes interrogations d'antan sur le récit.

En ce sens, la lecture des critiques de *L'intrus* permet de saisir les principaux éléments de réception de cette proposition cinématographique. Trois grandes pistes se dessinent, sur le vif, et premier élément intéressant, sauf Jacques Mandelbaum, les journalistes ne cherchent à voir dans ce film qu'un récit qui met en demeure son spectateur d'en comprendre l'histoire. « Puzzle laborieux »⁹, « récit lapidaire, elliptique, qui privilégie les images et les sensations en laissant le spectateur remplir les blancs »¹⁰, « morceaux de puzzle [qu'] on n'assemble que

8 Vincent Malausa, *idem*. Comme néoprimitifs, le critique cite Arnaud des Pallières ou Philippe Grandrieux et pour la deuxième tendance, il évoque *Demonlover* d'Assayas.

9 Titre du *Figaro*.

10 *Le Nouvel Observateur* (*TéléCinéObs*).

bien plus tard »¹¹ « ellipses foudroyantes » et « énigme à déchiffrer »¹², tous les critiques pointent l'incomplétude viscérale de la narration denisienne qui ostensiblement rejette les explications psychologiques mais aussi parfois diégétiques. Or cet art de l'ellipse ne menace pas le caractère narratif du projet cinématographique, il l'accroît. Pourrait-on dire en mettant à jour les manques. Je parlerai plus tard de montage dynarratif car le film explore une forme de narration qui déplace le regard et les interrogations du spectateur en le forçant à se poser des questions.

Le deuxième point qui ressort de la lecture des critiques porte sur la sensualité liée à la fois au cadrage d'Agnès Godard et au magnétisme qui émane de la présence de Michel Subor. Les journalistes rivalisent de formules pour exprimer toute la force de son jeu : « son corps massif de ruffian, de contrebandier, conscience intruse »¹³, « Trebor/Subor, ce corps donc, filmé au plus près, la peau, comme un paysage »¹⁴, « le cœur battant du film »¹⁵, expression que Jacques Mandelbaum utilise à sa manière pour évoquer les « battements fous du cœur d'un ogre solitaire ». Il est certainement trop simple d'identifier le seul personnage de Louis Trebor à l'intrus, mais il est évident que le titre implique entre autres ce rapprochement. La très grande majorité des plans et des séquences sont consacrés à Trebor et le récit embrasse très largement le regard de cet homme pourtant antipathique ; le spectateur est donc forcé de partager son point de vue au point que certains critiques ont pu y voir une sorte de flux de conscience. Approche du personnage et du comédien, l'un se confondant avec l'autre, dans un mouvement de distanciation permanente : Trebor, qui parle très rarement, est ainsi constamment tenu dans une « distance, mi-fascinée, mi-familiale »¹⁶ et laisse son corps, sa peau donc, s'exprimer à sa place. Stephen Holden parle même de « sensualité aussi bien métaphysique que tactile »¹⁷. Il s'agit, il est vrai, d'une constante des films de Claire Denis, dont Brigitte Baudin rapporte une déclaration d'intention : « "Je vais vers ce que j'ai de moins connu, de plus obscur." [...] Sa caméra explore les désirs, les pulsions, les rêves conscients ou inconscients de personnages en quête de sensations fortes et d'une finalité existentielle »¹⁸. Cette question des sens dans le cinéma de Claire Denis est devenue une sorte de lieu commun sur une cinéaste fascinée par les corps – expression qui peut parfois l'agacer. Filmer les

11 Annie Coppermann, *Les Échos*.

12 Jacques Mandelbaum, *Le Monde*.

13 Didier Péron, *Libération*.

14 Danièle Heymann, *Marianne*.

15 Jared Rapfogel, *Film Comment*.

16 Vincent Malausa, *idem*.

17 *New York Times*.

18 Brigitte Baudin, *Le Figaro*.

comédiens n'en reste pas moins un enjeu fondamental dans le film et j'aurai à y revenir de plusieurs manières, d'abord dans le rapport des personnages à la parole, ensuite dans la circulation des regards et enfin dans la manière dont *L'intrus* avance selon un rythme qui conjugue continuité du flux et ruptures incessantes des images. Je voudrais ici avancer une autre hypothèse de lecture : le film met à jour une forme de désordre du monde et de l'homme, un ébranlement qui implique une altération ou une profonde hétérogénéité des choses et des êtres. Mais pour en permettre le dévoilement, il faut bien que soit posée une sorte de conscience qui puisse mesurer ce désordre. Cette tension-ci est de mon point de vue au cœur du projet cinématographique de Claire Denis. Dire le désordre des êtres et des choses, d'un monde vacillant, troublé et incertain.

D'où peut-être le troisième aspect dont les journalistes se font l'écho, complémentaire du premier en un sens : *L'Intrus* est un film qui s'avère poétique qui s'affirme par une « constante beauté formelle »¹⁹. Sur ce point, toutes les critiques louent « la manière somptueuse »²⁰, « magnifiée par le toujours lunineux regard d'Agnès Godard »²¹. Tourné au format Scope, *L'Intrus* tend en effet à devenir méditation contemplative. La beauté plastique du film est reconnue par tous les critiques, presque comme une évidence ; la beauté des paysages naturels qui jalonnent le voyage de Louis Trebor est louée, Claire Denis déclarant elle-même avoir demandé à sa chef-opératrice de filmer « les paysages de manière à ce qu'on sente que la terre est ronde »²². La nature devient elle-même vivante et Trebor mène avec elle une sorte de combat âpre et perdu d'avance. Les journalistes perçoivent d'ailleurs la présence physique de la mort : Didier Péron évoque les « cocotiers funèbres »²³ reprenant ainsi à leur compte l'impression produite par les îles du Pacifique sur la réalisatrice : « au-delà de la carte postale du lagon et des belles vahinés, il se dégage (...) un parfum de mort », « une immense tristesse, une inexplicable angoisse »²⁴. Le récit se transforme d'une certaine manière en chant funèbre.

La réception de *L'Intrus* nous semble révéler la position ambivalente de Claire Denis dans le cinéma contemporain : admirée au point d'irriter, elle est une cinéaste expérimentatrice qui propose des films jouant des codes narratifs dans un souci esthétique ostensible dont les films

19 Danièle Heymann, *idem*.

20 Jacques Mandelbaum, *idem*.

21 Vincent Thabourey, *Positif*.

22 Propos cités par Amélie Dubois, *Les Inrockuptibles*.

23 *Libération*.

24 Propos cités par Brigitte Baudin, *Le Figaro*.

sont autant de manières de déjouer les codes de la narration. A mon sens, elle cherche à déplacer les limites de la narration contemporaine en affirmant une position éminemment poétique, qui met au premier plan une exigence visuelle. Cette position, elle s'est donné les moyens de la tenir, prenant le risque de ne pas être suivie par le public. Comme ce fut le cas de *L'Intrus* : diffusé d'abord sur Arte, le film est sorti en salle pour obtenir moins de 15 000 entrées. Pour autant ce film, difficile à financer puis à réaliser, dans un budget contraint, répond d'une logique interne à la logique de l'oeuvre en cours de Claire Denis. Il est l'occasion pour la cinéaste de poser deux grandes cinématographiques sur son propre cinéma et susceptibles d'être posées au cinéma de son époque :

- Que faire de l'héritage de la Nouvelle Vague ?
- Quels nouveaux territoires cinématographiques peut-on défricher ?

Claire Denis – il n'est pas dans les objectifs de ce travail de réaliser une biographie, mais on peut l'évoquer – passe dans les histoires du cinéma français pour avoir construit une oeuvre singulière, hors des chemins et des tendances actuelles du cinéma contemporain. Elle sort diplômée de l'IDHEC en 1972, occupe ensuite la fonction d'assistante-réalisatrice auprès de plusieurs cinéastes aussi variés que Dusan Makavejev (*Sweet Movie*, 1973), Robert Enrico (*Le Secret*, 1974, *Le Vieux fusil*, 1975 et *Un neveu silencieux* (1976), Bertrand Van Effenterre (*Mais où est donc Ornicar*, 1978), Jacques Rouffio (*La Passante du Sans-Souci*, 1981), Costa-Gavras (*Hanna K*, 1983), Wim Wenders (*Paris, Texas*, 1983, puis *Les Ailes du désir*, 1986) et Jim Jarmusch (*Down by law*, 1986) avant de réaliser son premier long-métrage en 1987²⁵. Ce passage qu'on peut considérer comme tardif (Claire Denis a pu s'en expliquer) la fait appartenir *de facto* à la « génération de transition » des années 1990, aux côtés d'Olivier Assayas, d'Arnaud Desplechin ou encore de Leos Carax, c'est-à-dire de cinéastes de dix ans au moins plus jeunes qu'elle. Les pages que René Prédal lui consacre dans *Le Cinéma français depuis 2000*²⁶ se placent dans un chapitre intitulé de manière symptomatique : « Des individualités inclassables » (l'autre cinéaste auquel elle est associée par leurs « formalismes excentriques » étant Jacques Audiard). Pourant dans son essai sur le cinéma d'auteur français contemporain²⁷, David Vasse lui accorde une place significative en prenant pour photographie de couverture l'étreinte entre Béatrice Dalle et Vincent Gallo (en fait caché par l'actrice

25 Ciné-Ressources, *Catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma*, fiche Claire Denis.

<http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=13892> [consulté le 15 février 2013]

26 René Prédal, *Le Cinéma français depuis 2000. Un renouvellement incessant*.

27 David Vasse, *Le Nouvel âge du cinéma d'auteur français*, Paris, Klincksieck, 2008.

couverte de sang), comme si *Trouble Every Day* était emblématique de ce « nouvel âge » du cinéma français que l'auteur défend.

Or en un sens que je veux expliciter, Claire Denis incarne une certaine exigence créatrice foncièrement irréductible, position d'artiste solitaire et cependant porteuse d'un héritage, une *cinéfilie*, oserais-je dire. Ses films ne tiennent pas de discours cinéphiliques : non seulement peu enclins aux dialogues, mais aussi apparemment rétifs à s'inscrire dans une tradition, ses fictions se déploient dans un univers singulier, « inclassable » par des sujets relativement atypiques. Pour autant, Claire Denis entretient avec la cinéphilie une relation personnelle très forte. Dans la table ronde qui réunissait en 1998, Olivier Assayas, Claire Denis, Cédric Kahn, Noémie Lvovsky et Serge Toubiana²⁸, elle rappelait ainsi qu'eux quatre étaient « tous issus des *Amants de la nuit* » ; déjà elle faisait référence au *Petit soldat* de Godard mais aussi à Jean Renoir – dont elle soulignait l'exceptionnelle réussite à ses yeux de *La Bête humaine* et de *La Chienne* – et exprimait sa dette envers la Nouvelle Vague quant à la direction d'acteurs : ceux-ci étaient devenus des « compagnons » et leur opacité et leur complexité étaient indispensables à la mise en scène et à la création des personnages. Le cinéma de Claire Denis n'exhibe pas ses références et ne joue pas de la citation : il promet à son spectateur une histoire qui n'est ni un jeu autoréférentiel, ni une mise à distance narrative de sa propre matière. Il contient une véritable idée du cinéma, une poétique qui soit esthétique et politique, physique et morale. En ce sens précisément, Claire Denis rejoint la conception du cinéma soutenue par Serge Daney avec lequel elle a réalisé le portrait de Jacques Rivette. Dans ce film, nombre de remarques du réalisateur pourraient lui être prêtées, en particulier sur la construction du personnage en fonction du comédien qui doit le jouer, ou encore sur le paysage impossible au cinéma (du fait de la narration). Et par là même Claire Denis incarne dans ses défis et ses expérimentations une réelle continuité dans le cinéma français par rapport à la Nouvelle Vague, legs encombrant sans doute mais incontournable. Et c'est avec *Beau travail* puis *L'Intrus* qu'elle pose de manière frontale la question de l'héritage – et de la transmission.

28 « La Nouvelle Vague : une légende en question », *Cahiers du cinéma*, hors-série, 1998.

INTERMÈDE 1 : Analyse de séquence

Frontières. Ouverture. « *bonjour, contrôle de douane* »

L'ouverture de *L'intrus* met en place la structure narrative du film autant qu'elle pose la question du lieu de manière frontale. Cette entrée dans la fiction se déploie en quatre séquences qui constituent par la suite les lignes d'un récit où sont entrelacés et parfois mêlés les destins des personnages apparus : celui d'une énigmatique jeune femme à l'accent russe²⁹, celui d'Antoinette et Sidney Trebor (et leurs deux enfants)³⁰, celui de fugitifs nocturnes - clandestins qui entrent illégalement sur le territoire français à partir de la Suisse -, et enfin celui de Louis Trebor et d'une jeune fille qui vit recluse dans la forêt vosgienne³¹. Si la ligne principale du récit autour de laquelle tout le film s'articule met en scène le voyage de Louis Trebor, les figures des autres personnages sont intercalées dans le récit principal qui est composé comme une fugue très libre.

Dans cette ouverture ample et complexe, la scène du contrôle douanier enclenche plus sûrement le récit que les premiers plans mystérieux où la jeune femme dans une adresse au lecteur décrit le cœur humain comme la source de l'étrangeté la plus radicale. Je reviendrai plus loin sur ce prologue, mais dans la mesure où la question qui sous-tend mon analyse porte sur la représentation filmique de l'espace, je voudrais interroger l'entrée dans le récit que constituent le contrôle et l'arrestation du conducteur de la camionnette par la jeune femme, dont on apprendra bien plus tard seulement qu'elle se prénomme Antoinette et qu'elle est la compagne du fils de Louis Trebor. Car cette scène installe immédiatement une ambiance et un style de narration en même temps qu'elle pose plusieurs enjeux du film.

Tout d'abord, comme évoqué plus haut, *L'intrus* rejoue *Le Petit Soldat* et cette scène à la frontière renvoie à l'ouverture du film de Jean-Luc Godard : une voiture est contrôlée à frontière franco-suisse. Par delà sa fonction dramatique interne au récit de *L'intrus*, cette séquence est chargée d'une double signification et suggère deux pistes de lecture qu'il faut garder l'esprit :

29 Interprétée par Katia Golubeva.

30 Interprétés respectivement par Florence Loiret-Caille et Grégoire Colin.

31 Interprétés respectivement par Michel Subor donc et Lolita Chammah.

- Une piste politique : soupçons, activités illicites, petits trafics. En quarante années, rien n'a changé mais les problèmes se sont inversés. En 1961, il s'agissait d'éliminer les militants (intellectuels, journalistes...) qui défendaient le droit des Algériens à se séparer de la France ; en 2004, il s'agit d'arrêter les petits trafiquants et les clandestins qui veulent s'installer en France. Dans le contexte historique et politique particulier d'une Europe qui depuis la fin des années 1980 assiste à la montée des idéologies xénophobes, voire racistes et à des politiques de fermeture des frontières, *L'Intrus* installe son récit dans une référence explicite aux contrôles policiers. Alors même que ses films paraissent manifestement éloignés de toute forme d'engagement militant, Claire Denis met en scène ici de manière liminaire la question éminemment politique du contrôle aux frontières et j'interrogerai donc le rôle que le cinéma selon Claire Denis peut assumer aujourd'hui pour exprimer des valeurs politiques par une poétique singulière qui dérange les règles établies de la narration.

- Une piste cinéphilique donc aussi évidemment puisque le politique devient inséparable de l'esthétique. En reprenant son récit là où commençait celui de Godard, Claire Denis s'inscrit dans une descendance à la fois discrète et capitale. Son film fonctionne ainsi comme un palimpseste, tendance qui se renforce dans la dernière partie, polynésienne du film, où les images du *Reflux* sont intégrées dans la continuité narrative. Dans la table ronde réunie par les Cahiers du cinéma autour de l'héritage de la Nouvelle Vague³², la cinéaste revendiquait sa dette et son attachement à ce moment du cinéma français qui a constitué une véritable cassure à ses yeux. Dans cet entretien de 1998 (soit six ans avant la réalisation de *L'Intrus*), elle citait à plusieurs reprises *Le Petit Soldat* et soulignait combien les films de la Nouvelle vague avaient modifié le rapport personnages/acteurs ainsi que le rapport réalisateurs/acteurs. A l'emploi de comédien se serait ainsi substitué un compagnonnage exigeant, fondé sur la fidélité et la confiance. Au fond, la notion de personnage aurait été bouleversée au point qu'il ne resterait ensuite que deux manières de les construire et de les filmer, deux « camps » précise-t-elle, l'un vidant le personnage de toute substance, l'autre le remplissant l'acteur. Sur ce point *L'Intrus* se se réclame apparemment du deuxième camp : il s'agit d'un film autour de Michel Subor, comme sa réapparition depuis *beau Travail* devait conduire à rétablir un lien entre le cinéma d'aujourd'hui et celui d'hier.

En insistant sur cette relation entre *L'Intrus* et la Nouvelle vague, il s'agit au fond de

32 « La Nouvelle Vague, une légende en question », *Cahiers du cinéma*, hors-série, 1998.

montrer que par delà le caractère légendaire du récit, la fable elle-même de cet homme qui voudrait rester éternellement jeune, le film pose la question de l'héritage. Une question esthétique fondamentale pour un artiste, qui consiste à proclamer ce qu'il accepte de faire sien de son passé. Or rappelons-le, le film s'ouvre sur la même scène que dans *Le Petit soldat* reliant ainsi le passé au présent. Dans cette scène en extérieur, deux types d'espaces s'opposent : des espaces naturels (les forêts et les champs) et des espaces artificiels (une route asphaltée et des bureaux de douane). Les douaniers sont à l'extérieur, attendant, le côté suisse déjà perçu comme un ailleurs. Au cœur de la forêt, la route dessine un passage arbitraire et incertain, route étroite contrôlée par les hommes tandis que tout autour s'étend une vaste forêt qui leur échappe. L'espace construit par le film est justement enrichi de deux autres dimensions : la camionnette, un lieu habitable qui se déplace et s'affranchit de la logique du lieu de résidence, et plus discrètes, clôtures et barrières qui longent les routes et découpent les espaces naturels par définition illimités.

Ce que met en place cette séquence d'ouverture, c'est donc une tension inscrite dans l'espace. Qu'est-ce qu'une frontière sinon une délimitation arbitraire et intenable ? Le lieu d'une arrestation dérisoire, parce que vouée à l'échec ? Lors de la séquence du contrôle douanier, un simple panoramique par dessus les toits des barraquements relie les drapeaux suisse et français, suggérant le caractère indistinct des deux Etats, constructions artificielles et fondées sur la rivalité – comme le montre le regard du douanier suisse sur ses confrères français. La nuit venue, les migrants franchissent à travers bois la frontière franco-suisse. En ce sens, l'ouverture sur cette scène de contrôle définit le projet même du film : filmer la migration et retrouver un impossible foyer. La scène constitue un tout avec les trois autres scènes de cette longue ouverture. Première scène quasi onirique, la jeune femme à l'accent n'est à proprement nulle part. Intérieur ou extérieur ? Elle sort d'un rêve dans un non-lieu, espace sans identité, dans la nuit, pour prononcer cet exergue : « ton pire ennemi est en toi, tapi dans l'ombre »... Après la scène de la frontière, celle de l'appartement en travaux décrit la possible fondation d'un foyer et se clôt sur un plan du bébé éveillé dans son lit derrière les barreaux. Le générique montre alors des migrants clandestins dans la nuit et annonce le titre du film. Mais au fond qui est l'intrus ? Le film peut alors donner à voir dans une déambulation complexe les deux personnages de la sauvageonne et de Louis Trebor, elle sortant d'une grotte avec son chien, lui semblant s'abandonner nu (peut-être ?) à une sorte de réconciliation primitive avec la nature. Et donc toujours, ce rapport de tension entre l'homme et la nature qui interroge la capacité de l'homme à habiter l'espace, à le transformer, à s'y déplacer.

DEUXIÈME PARTIE : DES ESPACES SINGULIERS

Partant de cette interrogation, je me propose d'abord d'inventorier les espaces filmiques et de les classer. Le récit filmique est construit en trois parties et décrit un voyage qui est comme une variation autour du retour à Ithaque. Louis Trebor traverse les mers en quête d'une nouvelle vie, poussé par le désir de vivre, quel que soit le prix à payer. Pour un cinéaste, l'espace est d'abord un enjeu de décor : quels espaces Trebor doit-il traverser ? Quelles significations assigner à ces espaces – avant même d'en étudier la représentation filmée ? Cette interrogation est liée à celle de la lutte avec la mort comme je le montrerai. J'étudie ici les espaces filmés principalement sous l'angle qu'Eric Rohmer dans son étude sur Murnau : espaces appelle « espace architectural ». Il s'agit de recenser les types de lieux mis en scène pour comprendre les ressorts de la narration et les enjeux symboliques qui leur sont attachés.

II.1. Extérieurs : espaces naturels / espaces urbains

Le film accorde une large place aux extérieurs et tout particulièrement aux espaces naturels. Forêt vosgienne, massifs de sapins, lacs, sous-bois, clairières dans la première partie ; océan, îles, plages, forêts dans la troisième. Ces deux espaces naturels sont pourtant en opposition : paysages qui encerclent l'homme et ferment l'horizon pour les premiers, paysages sans horizon où l'homme est voué à une errance infinie pour les seconds. Dans la forêt vosgienne, Trebor égorge et cache son mystérieux poursuivant et la jeune sauvageonne est assassinée. Sur l'archipel polynésien, Trebor est sur le point de mourir d'un éventuel rejet de sa greffe et il retrouve à la morgue locale le cadavre de son fils. Ces deux types de nature partagent une pareille sauvagerie primitive : ce sont des mondes non domestiqués par l'homme, que des promeneurs peuvent traverser, mais qui restent fondamentalement hostiles à l'homme. Sapinières massives et compactes, lacs gelés, champs enneigés ou bien îles océaniques et inabordables, forêts tropicales impraticables, mers immenses, les espaces naturels sont des domaines dangereux où l'homme peut se perdre et perdre du même coup son humanité.

La ville constitue le contrepoint épisodique de la nature : les rues sont des espaces de

rencontre. Rencontre involontaire de Louis Trebor avec son fils, Sidney, de sa famille, rencontre de la jeune femme russe dans les rues en Corée. Assez rares au final, les scènes urbaines soulignent la solitude des individus, y compris perdus parmi leurs semblables. Comme si c'était au sein de la nature, brute, que l'homme pouvait se retrouver en lui-même.

D'autres espaces extérieurs, plus ambigus, ponctuent la traversée de manière remarquable. Les ports (en Corée et à Tahiti) et les jardins. En Corée, Louis Trebor assiste au baptême d'un nouveau bateau sur le port, discours, musiques, applaudissements. A Tahiti, il embarque sur son navire le cercueil de son propre fils, dont probablement il porte désormais le cœur. Naissance et mort, le voyage en mer est un rapport fondamental à la vie. Les jardins prennent aussi une signification familiale : jardin de la maison du commerçant chinois où est donnée une fête à laquelle Trebor est refusé, jardin où est creusée une tombe. Le jardin est l'extension de la maison, une dépendance du domaine privé et familial.

Solitude et angoisse de la mort caractérisent ainsi les espaces parcourus par Trebor. En s'aventurant dehors, celui-ci recherche en vain une forme de quiétude qui lui est systématiquement refusée. Il est bien en ce sens l'intrus qui est rejeté.

II.2. Intérieurs : espaces domestiques

Les espaces intérieurs sont non seulement peu nombreux mais également souvent comparables. Les maisons de Louis Trebor constituent des espaces intérieurs importants : ferme jurassienne et maison de fortune sur l'île sont deux espaces privés caractérisés par un désordre envahissant. Dans les deux cas, ce sont des lieux provisoires et susceptibles d'être quittés sur l'instant, plutôt des abris que de véritables demeures – comme celle du commerçant chinois. Louis Trebor en ce sens apparaît comme un homme errant, privé de foyer. Ce que soulignent les deux espaces domestiques que sont l'appartement du fils et la maison de la femme polynésienne. La maison de la mère de ce fils abandonné, entourée d'un jardin, est une demeure familiale, où vit encore un jeune garçon. Trebor n'y entre pas, il reste à la lisière, sur la terrasse. Espace apaisé, ordonné, entretenu, cette maison représente ce dont est exclu Trebor, ce qu'il ne saurait construire, une chambre et une cuisine. L'autre espace, entrevu lors de l'ouverture est l'appartement du fils : Sidney y fait les peintures. Situé dans un immeuble anonyme et moderne, une longue barre aux allures de HLM, l'appartement doit accueillir la jeune famille, avec leurs deux enfants en bas âge. Trebor n'y est pas admis comme

le laisse deviner la rencontre avec Sidney. Cuisine et chambre d'enfants sont les deux pièces intérieures entraperçues.

II.3. Intérieurs : espaces professionnels

Le film se déroule également pour certaines scènes dans des espaces qui répondent d'usage strictement professionnel, la pharmacie de l'amante de Trebor, le coffre-fort de la banque à Genève, la salle de négociation de l'armateur coréen, le bureau du commerçant chinois à Tahiti, la chambre d'hôpital et la morgue. Pris dans leur ordre d'apparition narrative, ces espaces décrivent une double trajectoire, l'une médicale, l'autre commerciale. La topographie du récit met à jour deux enjeux symboliques : le premier porte sur la relation de l'homme à la médecine qui lui donne à notre époque le pouvoir démiurgique de contrarier la nature ; le second porte sur la puissance de l'argent qui apparaît dans le film comme synonyme d'un commerce malhonnête. En même temps, ces deux trajectoires spatiales sont marquées par l'échec : la mort rattrape Louis Trebor en lui prenant son fils (et peut-être même ses fils) tandis que la négociation commerciale pour retrouver son fils polynésien n'aboutit à rien.

D'autres lieux ponctuent la progression du récit : Louis Trebor, privé de foyer, dort régulièrement dans des hôtels, espaces impersonnels et provisoires. Dans chaque partie du récit, des scènes d'hôtel sont montrées : à Genève, où a lieu la négociation avec la jeune femme russe en vue de la transplantation cardiaque, en Corée où a lieu l'opération chirurgicale, dans deux hôtels différents, enfin à Tahiti. Dans chacune, Trebor se repose, toujours fragile et inquiet, tantôt hanté par des cauchemars, tantôt dans un état de convalescence précaire, tantôt fatigué et lassé. Il y dort avec le couteau qu'il a utilisé pour égorger le jeune homme dans la forêt vosgienne. L'hôtel apparaît ainsi comme un espace insécurisant – ce que souligne la scène dans l'ascenseur en Corée où Trebor retrouve la jeune femme russe qui semble le traquer.

Seul le restaurant où il s'enivre avec un inconnu lui apporte une forme de calme mêlé de joie : seul étranger dans un petit restaurant populaire, Trebor fait d'abord l'objet des sourires avant d'être rejoint par l'un des convives éméchés. Alors qu'il a acheté le navire destiné à son fils polynésien, il peut s'abandonner à un compagnonnage nocturne.

Les espaces intérieurs du récit sont donc des lieux où le malaise le partage à l'inquiétude.

II.4. Espaces vides : personnages et paysages

Claire Denis utilise avec une grande parcimonie les plans de paysage sans figure humaine. Les personnages sont en effet au centre de son approche visuelle et de son propos, j'y reviendrai en abordant les mouvements de caméra : ce qui importe c'est précisément la mise en tension des personnages par rapport à l'espace où ils se trouvent. De ce fait, la quasi-totalité des plans montre des actions, des mouvements ou des gestes, parfois des personnages immobiles. Et le travail d'attention apporté au jeu des acteurs devient l'enjeu autant que le moyen de raconter l'histoire.

Les plans descriptifs sont aussi et par contrecoup d'autant plus importants qu'ils sont rares : si certains d'entre eux correspondent à des plans d'ensemble, plutôt placés généralement en fin de séquence dans une sorte de focalisation omnisciente, la plupart sont en revanche articulés sur le point de vue de Louis Trebor. Ils rendent compte de l'intériorité d'un personnage peu disert mais tourmenté. Or justement ce que voit très souvent Trebor, ce sont des paysages qui le renvoient à sa lutte pour la survie. Etang et forêt au crépuscule, sapinière au petit matin, océan et île montagneuse plongeant dans l'eau sous le soleil, ciel bleu découpé dans les feuillages épais de la forêt, le regard de Trebor cherche dans ces paysages une réponse à ses interrogations. Il est remarquable d'ailleurs que ces plans soient aussi mis en valeur par la musique, dont Claire Denis a pu dire qu'elle « favorise un autre temps, un temps plus intérieur, plus profond peut-être »³³. Les derniers plans polynésiens sont précisément consacrés à un long travelling sur les îles, tandis que Trebor est emporté sur le bateau avec Tony, son fils d'adoption. Vision d'un éloignement qui signe un renoncement autant qu'une possible acceptation. La mort non plus apprivoisée mais attendue. Détachement que laissait présager le plan où Trebor assis sur son lit joue de la guitare.

33 Gilles Mouëllic, *Jazz et cinéma. Paroles de cinéastes*, Biarritz, éditions Séguier (Archimbault), 2006, p. 94.

II.5. *Espaces du passage : reflets et surcadrages*

La narration denisienne invite à établir des correspondances entre des séquences éloignées, à tenir la linéarité apparente du récit pour suspecte et à lui préférer une forme de narration discontinue. En ce sens, un certain type de représentation spatial mérite d'être analysé, celui des espaces perçus à travers leurs reflets ou dans des effets de surcadrage. Ce mode de représentation de l'espace pictural peut être analysé comme une forme d'« image-seuil » : dans la lignée des travaux de Gilles Deleuze, cette expression désigne un concept très éclairant pour aborder l'esthétique de Claire Denis. Assurant une fonction heuristique, « l'image-seuil » définit à la fois une topique et une dynamique. Sa dimension topique tient à ce que ces images montrent des lieux de natures diverses : lieux interstitiels qui ouvrent sur un autre lieu, lieux périphériques qui amènent à un centre ou encore lieux qui cachent et mettent à jour un arrière-plan. Son dynamisme tient à sa dialectique ombre/lumière : « géographie traversée de part et d'autre, le seuil est un territoire d'où cela émane, d'où cela saille »³⁴, qui par son incomplétude même attire l'oeil du spectateur. Le seuil interroge ainsi l'identité du visible pour en accuser les faux-semblants et déclencher un mouvement. Julien Milly distingue quatre formes d'images-seuils : la distance (ou l'intervalle), l'interruption (ou le hiatus), les zones de recouvrement et enfin les évidements (trou et ellipse)³⁵.

Les effets de seuil apparaissent démultipliés dans *L'Intrus*. A commencer par les surcadrages qui mettent à distance le récit. Les paysages vus depuis la chambre de Trebor sont autant de *vedute* renaissantes, fenêtres ouvertes sur les forêts vosgiennes et les champs dans lesquels les chiens peuvent s'ébattre librement. Monde apaisé mais inaccessible à cet homme inquiet. De la même manière, alors qu'il est se repose à l'hôtel (en Corée et à Tahiti), Trebor est vu à contre-jour dans l'embrasement de la porte du balcon, lointain et proche, ici et déjà ailleurs. Le surcadrage inscrit en effet dans le champ de l'image une étrangeté fondamentale, rompant l'objectivité de la vue pour y introduire de la vision subjective. Images volées, images doublement encadrées qui attestent de l'artifice du récit. Mais ces surcadrages ont aussi pour fonction de rendre manifeste la séparation, le seuil qui sépare. Henry, seul dans sa maison préfabriquée est aperçu plus que vu. Il est en attente et l'image-seuil déclenche une dynamique.

34 Julien Milly, *Voir le seuil. Les visages de la disparition*, p. 392.

35 *idem*, p. 402

De la même façon, les reflets créent une zone intermédiaire qui sépare : Trebor venant demander à la reine de l'histoire hémisphère nord de s'occuper de ses chiens en son absence est littéralement séparé de cette femme. Reflets des forêts dans la vitre de la porte qui ouvrent sur la part obscure et menaçante des espaces naturels – ceux-là mêmes où Trebor peut assassiner – tandis que l'intérieur de la maison lui reste inaccessible, comme toujours lorsqu'il approche les femmes. Les reflets élargissent l'espace dans lequel les personnages agissent : ils font entrer par surimpression des espaces qui sont en principe disjoints. Images des chiens dans les rétroviseurs au moment où Trebor les abandonne, image du port et des montagnes lorsque Trebor se rend chez le notaire à Tahiti.

Cette présence des seuils, vitres, murs, portes, est particulièrement saisissante dans la mesure où les barrières, les grillages ou les clôtures organisent l'espace visible. Dès les premières séquences, la route douanière est longée d'une simple clôture puis les migrants clandestins doivent sauter par dessus un muret à travers champs. Partout, à la dispersion libre des êtres et des choses, s'opposent des limites. Dans les champs, dans les maisons, dans les banques, dans les bureaux, dans les rues. La narration filmique repose donc sur la mise en relation de signes visuels qui constituent des réseaux de sens : Trebor est celui qui lutte contre les limites auxquelles l'assignent son corps et son identité. Il franchit les frontières administratives comme il s'abolit des frontières physiques. Il est un vagabond qui défie l'ordre du monde en même temps qu'il aspire à se fondre dans le désordre naturel. Comme je le verrai dans l'intermède, il cherche à établir un foyer au cœur du royaume de la mort pour atteindre à une forme d'éternité.

II.6. Espaces immobiles et mobiles

Dans ce vagabondage clandestin, Trebor, destin analogue à celui des migrants désargentés, est toujours en mouvement. Il est une force mouvante. En quête d'un introuvable foyer, il s'accomplit dans l'errance. Le premier plan le découvre nu dans allongé avec ses deux chiens dans une sorte d'épiphanie primitive : abandon de tout son être à la plénitude de la forêt. Mais la présence insoupçonnée par lui de la jeune sauvageonne, pourtant inoffensive, trouble son repos et le voilà en mouvement. Dès lors, le film tout entier est consacré à son voyage qui est aussi une fuite. Il emprunte tous les moyens à disposition pour circuler dans un espace dont il

s'affranchit. Vélo qu'il entretient avec soin, voiture, avion, pirogue, petit chalutier, tous ces véhicules l'entraînent au bout du monde. Il s'agit donc pour les hommes de tracer leur route : à travers champs comme pour Sidney et Antoinette promenant leurs enfants, dans les bois comme pour ces mystérieux chasseurs aux allures de soldats, en ouvrant un chemin carrossable comme pour Henry venu aider Trebor mourant dans sa cabane de fortune, ou encore Tony sur son surf remontant la vague ou allant tout droit dans la rue après avoir essuyé le refus d'adoption de Trebor. Ces images innombrables des routes terrestres, aériennes ou maritimes qu'il faut emprunter mettent à jour un processus primitif : les hommes cherchent une voie et rencontrent ou donnent la mort.

Car à cette mobilité tranquille et permanente répondent des images d'une immobilité totale des corps qui peuvent un instant paraître déjà en état de mort. Outre le premier plan de Louis Trebor allongé, le film propose régulièrement des plans où il se repose sur son lit : endormi ou convalescent, il est l'homme malade. Après avoir décidé de déclencher l'opération de transplantation, il s'allonge dans sa chambre : seuls sa respiration et le mouvement de son torse signalent qu'il vit. A l'hôtel, à Genève ou en Corée, il dort. La masseuse aveugle vient le réveiller pour lui offrir quelques instants de répit après son opération. Encore, sur l'île il repose sur son lit de fortune sous la moustiquaire comme sur un catafalque : épuisé, son corps rejette l'intrus, le cœur greffé, et il doit être hospitalisé. Et à nouveau, il figure endormi dans la chambre d'hôpital, sous le regard plein de mansuétude des infirmières. S'allonger, dormir, se reposer, c'est déjà dans la logique narrative du film une forme de déposition et de mort : ceux qui fréquentent Trebor sont ainsi menacés. Le jeune homme égorgé entouré dans une bâche est retrouvé sous la glace, l'amante pharmacienne est vue dans de longs plans assoupie sur le lit de Trebor, enfin Sidney est retrouvé lui aussi à la morgue le corps étendu.

La représentation de l'espace constitue à mes yeux une clé de compréhension de ce film-balade qui se déroule comme un road-movie déroutant. L'espace c'est tout à la fois le seuil mouvant et toujours déplacé où l'homme éprouve son identité au contact de la nature primitive. Lutte pour la vie, ce voyage de Trebor est présenté comme le défi monstrueux d'inverser l'ordre du monde, mais aussi comme une expérience fondamentalement humaine. Abolir les frontières, redéfinir son identité en échappant voue Trebor à une solitude radicale et finalement intenable. En acceptant sa défaite et la mort, il n'en finit pas moins par poursuivre son voyage sur l'espace littéralement ouvert de l'océan.

INTERMÈDE 2. Analyse de séquence

Voir les seuils. « Chez moi »

La séquence du retour dans l'île est exemplaire du voyage mis en scène et des tensions qui aboutissent à cette errance sans fin. La séquence analysée décrit comment Trebor se rend sur un atoll où il avait installé une maison lors son ancien séjour – ce que donnent à comprendre rétrospectivement les images d'archive. Dans cette séquence se retrouvent donc les éléments clés de l'espace denisien en posant de manière frontale la question du foyer : que peut donc signifier « chez moi » ?

La typologie des espaces en jeu dans *L'intrus* se retrouve ici de façon évidente : l'espace urbanisé de la rue, des commerces et de la maison d'Henry apparaît toutefois déjà dominé par la nature environnante, la route asphaltée puis les sentiers et enfin le chemin qu'il faut inventer pour pénétrer l'île, la forêt en bord de mer primitive, enfin la maison délabrée, en ruines, ouverte à tout vent que Trebor avait construite et sous laquelle il avait caché un fusil suggérant que dans cet espace naturel, il lui faut se défendre – ce que d'ailleurs des années plus tôt le coup de feu retentissant lors de son accostage marquait clairement. A ces espaces déjà évoqués, il faut ici ajouter l'église bruissant du chant rassurant de la communauté. L'église située entre ciel et mer, sur les bords du rivage, figure par excellence le lieu où se regrouper dans la famille élargie des croyants, le lieu auquel ne peut avoir accès Trebor qui est plus ou moins clairement assimilé dans le film aux mécréants, aux impurs qu'évoque le prêtre dans la scène d'enterrement et sur les propos duquel je reviendrai.

Cette séquence joue également sur une véritable poésie des éléments, l'eau, la terre et le ciel, mais aussi la pierre et la végétation forment un tout quasi fusionnel. Les plans d'ensemble, dont la beauté plastique est amplifiée par le format scope de l'image, mettent en place un espace sauvage qui domine l'homme. Trebor contemple cette nature dans laquelle il veut se fondre pour restaurer son foyer, un espace qui lui appartiendrait en propre. Pour accéder à l'île et à la maison abandonnée, il lui faut d'ailleurs traverser le lagon et dans la séquence, de manière particulièrement expressive, plusieurs images représentent des seuils, des frontières naturelles que Trebor doit traverser. La forêt dépourvue de sentiers, puis le

lagon dans lequel Louis et Henri avancent, véritable espace fusionnel où disparaître, l'eau dans laquelle Trebor se baigne, sous le regard d'Henri resté assis sur le rivage. Autant d'espace représentant le passage entre deux mondes, entre deux espaces, des points d'articulation. Le dernier plan d'ensemble enfin montre Trebor pris entre mer et terre, à la lisière, sur le point d'être englouti par la végétation tandis que le crépuscule mêle le jour à la nuit.

Le « chez moi » que Trebor prétend reconstruire, ce foyer familial où accueillir le fils abandonné, est un lieu d'emblée menacé. Menacé par la nature luxuriante et envahissante, hostile à la présence humaine : Trebor retrouve son fusil dissimulé sous le plancher, soigneusement enveloppé dans un linge. Toute la séquence résonne d'ailleurs de bruits animaux qui donnent une profondeur à la scène et du ressac de la mer qui donne à la séquence son rythme. Trebor se trouve dans une situation précaire et son désir de soumettre la nature à son ordre, d'imposer sa toute-puissance apparaît comme vouée à l'échec. Les panoramiques sur les feuillages indiquent assez la forme d'étonnement des deux hommes. Et l'obstination de Trebor semble incompréhensible comme le suggère le plan en plongée où Henri l'interroge sur son projet. De la même manière, le transport des objets usuels destinés à la vie quotidienne, et tout particulièrement le matelas, apparaissent comme déplacés. Henri le remarque dans une des rares répliques : «

Relevant d'un procédé de montage métaphorique, le plan sur le crabe repoussant la boîte de conserve rouillée exprime la vanité du retour.

Aménagement de l'île (89'10)



Le retour sur l'île apparaît ainsi comme une odyssée impossible et le récit souligne le caractère incompréhensible de l'action de Trebor et Henri. Ce sont autant leurs actes que la

mise en scène de ces actes dans des plans qui en contredisent l'efficacité et le sens. Balayer le sol dans une maison sans mur, aménager une maison en ruines, vouloir opposer à la nature un simple fusil, toutes ces actions sont rendues d'autant plus vaines que les cadrages et les mouvements de caméra soulignent l'impuissance humaine. En ce sens, comme je pourrai le redire, le choix du format scope et de son horizontalité, accentue la présence de la mort et le destin contrarié de Trebor. Il ne lui est offerte aucune paix ni aucun havre de paix. Il est par avance voué à l'errance. La question du lieu et le rapport du personnage à l'espace deviennent des enjeux dramatiques autant que symboliques.

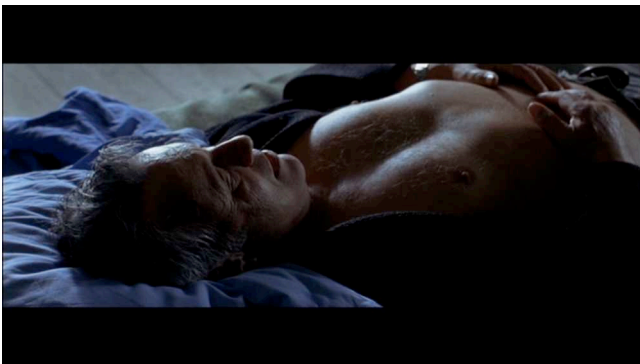
L'espace filmique dans la narration denisienne exprime le rapport fondamental du personnage à son identité ; vouloir trouver un espace à habiter est la quête primordiale et l'impossibilité de se fixer signe pour le personnage une forme de disparition et d'effacement. En un sens, les personnages denisiens, opaques et intransitifs, dotés d'une présence physique, sont confrontés directement à la mort. Habiter et être se confondent et ce que se propose de filmer le cinéaste, c'est la manière dont les personnages peuvent ou non s'adapter au monde. Son projet esthétique serait ainsi la mise en scène moins de l'intrusion, d'où la place centrale de film dans son œuvre qui partant de l'impossibilité de se trouver un lieu propre, filme l'inquiétude et la violence, l'intrusion et la mort.

INTERMÈDE 3. Analyse de plans

Mythologique. Le lit d'Ulysse.

Dans le chant XXIII de *L'Odyssée*, Pénélope éprouve Ulysse pour s'assurer de son identité en ordonnant à Eurycleé de dresser le lit conjugal hors de la chambre. Mais « il est un secret dans la structure de ce lit : [il l'a] bâti tout seul »³⁶ sur le tronc d'un olivier. Le lit représente ainsi le mariage : il ne se déplace pas. Or comme je l'ai noté à plusieurs reprises, Trebor n'est à proprement parler jamais autorisé à entrer dans l'intimité des autres. Bien au contraire, il doit comme un vagabond se transporter avec ses biens et dormir toujours dans des abris de fortune. L'analyse rapide de cinq plans du film permet de mieux comprendre le sens de cette errance.

A l'étage dans la maison jurassienne (27'20)



Située au premier étage de la maison, la chambre accueille les amours de Trebor avec la femme pharmacienne qui lui apporte ses médicaments. Le lit est donc associé au désir physique et à son accomplissement nocturne. Après avoir caché le cadavre de sa victime – l'amour et la mort se succédant dans la même nuit – Trebor s'allonge lourdement sur son lit. Ce lit, cette chambre comme cette maison sont purement fonctionnels : c'est au sein de la forêt que Trebor semble se livrer au sommeil confiant. Le lit n'est donc jamais l'expression du foyer.

36 Homère, *L'Odyssée* [traduction, notes et postface de Philippe Jaccottet], Paris, éditions La Découverte/Poche, 2004, Chant XXIII, v. 172-204, pp. 372-373.

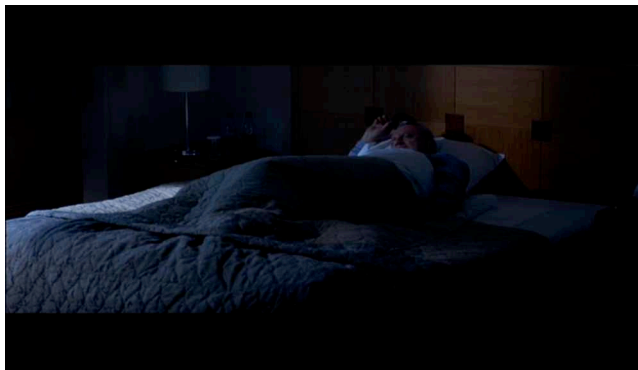
Lits de passage

Dans chaque scène d'hôtel, Trebor se repose sur le lit. Il n'y trouve jamais qu'un sommeil ou bien agité ou bien fragile. Dans ces lits impersonnels, il reprend des forces mais il est en attente.

(49'23)



(54'02)



(76'15)



Sous la moustiquaire dans l'île (95'02)



En emportant un matelas sur l'île, Trebor cherche à se donner un domicile où s'installer. Le lit, pris sous la moustiquaire est au fond le cœur de la maison en ruine ouverte à tous vents. Mais cette fin du voyage est immédiatement assimilée à une forme de mort et le lit devient tombeau ou catafalque. Trebor promène son lit avec lui.

Lit hospitalier (96'37)



Sur le ponton du navire (116'20)



Il apparaît enfin remarquable que l'avant-dernière séquence montre Trebor s'éveillant sur un navire piloté par son nouveau fils, Tony, finalement adopté. La filiation naturelle est ainsi effacée par l'adoption résignée d'un fils de substitution. Sur le navire, une simple natte de fortune remplace toute autre forme de lit. Trebor a renoncé à fonder un foyer. Il dort désormais sur le ponton de son bateau.

L'Intrus déploie donc son récit avec une cohérence symbolique qui exige une lecture transversale ou verticale : les objets et les lieux se font écho pour donner sens à un récit dont la linéarité s'avère déceptive. La succession des séquences ne délivre pas en soi un sens du récit, qui au contraire s'élabore *a posteriori* au terme d'une compréhension globale.

TROISIÈME PARTIE : DES PERSONNAGES MIS EN ESPACE

Cette dialectique de la partie et du tout est caractéristique de l'esthétique visuelle des films de Claire Denis. Elle repose sur le travail de confiance mené avec sa chef-opératrice, Agnès Godard, qui filme les acteurs au plus près, avec fluidité et nervosité. La narration denisienne tient en cela autant des partis pris symboliques agencés en amont que de la façon de filmer les personnages en mettant en alerte le spectateur. Le principe fondamental de cette manière de voir et de raconter, c'est la fragmentation et la fascination pour l'humain.

III.1. Présences humaines : omniprésence des corps

Le film est manifestement l'histoire de Louis Trebor autant que celle de Michel Subor. L'acteur est le principe ordonnateur de la narration qui procède par rapprochement / éloignement ; le découpage séquentiel montre combien la grande majorité des séquences lui sont consacrées : le film suit ainsi son voyage pour s'achever sur son impossible retour. Cinéaste du geste et de la surface, Claire Denis scrute les plis et les replis du corps et de l'épiderme pour en dévoiler le mystère. A commencer par Louis Trebor.

Dès sa première apparition, dans la deuxième séquence, Trebor est aperçu dans cet abandon primitif, couché dans les sous-bois, nu, étreignant ses chiens. Puis nageant dans cet étang de montagne, les images de son corps usé, massif et puissant mais dont les forces se dérobent offrent la vision d'un homme ébranlé. Claire Denis, aux caractérisations psychologisantes, à l'inscription de son personnage dans un milieu et une époque, préfère créer un être dont la présence et l'identité sont purement physiques. Elle fait en ce sens le pari de toujours montrer sans jamais chercher à expliquer, favorisant au contraire une forme d'indéfinition du personnage qui lui donne une dimension quasi onirique ou fabuleuse.

Trebor apparaît comme une force en mouvement, dont la survie tient justement à sa mobilité. Etre profondément solitaire, sorti des profondeurs de la forêt, il incarne une volonté infinie de persévérer dans son corps.

Sur les bords de l'étang (12'23)



Le film qui multiplie les plans le montrant agissant trouve ainsi son unité et son rythme dans la succession des gestes de Trebor : promener ses chiens, entretenir son vélo, compter son argent, retirer sa montre du poignet... La narration denisienne se développe en autant de plans entrecoupés où Trebor éprouve sa condition physique dans la plus grande solitude.

Le récit conduit à une forme d'engourdissement progressif de Louis Trebor. La mort se répand et ankylose tout son être : la transplantation apparaît d'autant plus monstrueuse qu'elle se révèle inutile et n'enraye pas le processus de la mort. A l'activité physique de la première partie du film succède un ralentissement dans les épisodes coréen et polynésien : scènes de repos dans les hôtels, scènes de dialogues (conclusion de l'achat du navire et discussion dans la quincaillerie), enfin scènes d'hôpital. Sans doute Trebor conçoit-il le caractère tragique de cette dérive, et peut-être son rire n'en est-il que l'expression, au moment où il se baigne sur les rivages de l'île devant son ami Henri. C'est la parfaite illustration de la confiance que Claire Denis accorde au corps et au jeu des acteurs, lesquels rendent vaine toute parole. Henri approche sa main de la cicatrice sur le torse de son ami dans un geste interrogateur, ponctué d'une phrase³⁷ et Louis Trebor la repousse d'un geste vif sans répondre.

37 91'12. Henri : « Qu'est-ce que c'est, ça ? »

Sur la plage



Il appartient au spectateur de donner sens à ce geste de défense. La cicatrice, en forme de croix, est tenue hors de portée et dans ce récit où se pose constamment la question de l'intrusion, Trebor interdit une forme d'intrusion sur le territoire de son propre corps. En ce sens, le film met en scène la solitude mortifère à l'oeuvre dans le destin de Trebor : isolé autant que solitaire, fuyant les autres, il ne fait que les croiser. La peur de l'autre est au cœur de son errance : il rejette autrui hors de son territoire autant qu'il est rejeté par autrui. Et l'espace filmique traduit visuellement ce processus de fermeture destructrice.

Le cinéma de Claire Denis est avant tout un cinéma du geste. Si Trebor constitue le fil directeur du récit, les autres personnages sont aussi appréhendés dans leur rapport troublant à l'espace. Troublant car toute la mise en scène des séquences peut être lue comme une tentative de prise de possession de l'espace. La maison jurassienne comme la maison polynésienne attestent de ce rapport complexe à l'espace : ce que filme Agnès Godard, c'est toujours une forme d'exploration des lieux. Cette maison jurassienne par la façon dont elle est aperçue par Sidney peut être vue comme un antre ou un refuge dont on ne s'approche pas sans danger. Sidney y aboutit une première fois lors de sa promenade familiale et finit par y pénétrer après que son père l'a abandonnée. Cette séquence³⁸, qui fait suite à une séquence coréenne, établit un lien entre le cœur vide de Trebor et la maison vide. Elle souligne ainsi le danger qui émane de Trebor. Sidney entre dans la maison désormais abandonnée en restant sur ses gardes ; c'est d'ailleurs son ombre qui se découpe sur la porte entr'ouverte, image-seuil donc qui marque le passage d'un monde à un autre. Le fils pousse la porte d'entrée d'un petit coup de pied tandis que le plan oppose lumière du jour et obscurité de la maison. Il porte de lourdes chaussures de marche et s'avance avec crainte, hésitant devant l'escalier, puis il découvre les traces sanglantes de l'assassinat de la jeune sauvageonne. Un peu après, il se couvre la tête de la même couronne de lauriers alors qu'il lit la lettre à moitié brûlée écrite par son père à un autre fils. La manière dont la cinéaste narre cette découverte, à tout le moins bouleversante, tient le spectateur à distance : filmé de trois quarts dos, Sidney reste inaccessible dans sa douleur. Immobile, il se tient assis à terre et son inaction signe aussi sa mort. La maison est ainsi le dernier lieu où il figure vivant. Son corps, le torse entrouvert, le cœur absent, réapparaît dans la fin du récit. Aussi peut-on dire que les personnages luttent avec l'espace.

De la même façon, lorsque Trebor reprend possession de son ancienne maison sur cette île polynésienne, il doit l'aménager. Espace ouvert sur la forêt environnante, la maison en ruines est un lieu à reconquérir : Trebor et Henri s'y installent, balaient, remettent tout en place. Ils redonnent à l'humain une place dans l'ordre de la nature. Cette transformation s'opère en deux plans : d'abord un plan demi-ensemble qui montre le lieu en friche dont la nature sauvage s'est emparée, puis un peu plus tard un plan moyen montrant Trebor balayant et installant le matelas sur le lit en bois. Les conflits et les tensions apparaissent ainsi dans la manière dont l'espace filmique devient à proprement parler le cadre actif d'une lutte, ici une lutte à mort. Et Trebor, protégé par la moustiquaire doit quitter la partie. Il renonce *de facto* à

38 Séquence 22, 70'02 à 72'55.

cette maison, cet hypothétique foyer désiré mais rendu inutile faute de fils retrouvé.

Partout présent, partout à l'oeuvre, les personnages sont la force motrice de la narration denisienne qui trouve en eux un point de tension et d'attention.

III.2. Le plan rapproché et l'insert

Le corollaire de cette narration centrée sur le geste et le corps est une esthétique de la fragmentation et du plan rapproché. Découpage arbitraire des corps des personnages, caméras désaxées, jeu des inserts, le découpage technique du film opère un véritable éclatement de la représentation adapté à la conception d'un monde lui-même déchiré. La narration adopte ainsi un mode de vision qui inscrit dans son approche des êtres un dérèglement profond : l'altération de la narration est intrinsèquement une altération de ce qui est narré.

Le régime du gros plan sert pleinement cette logique : la séquence du massage illustre bien cette stratégie narrative de l'éclatement. Tandis que la séquence est encadrée par des plans demi-ensemble sur la masseuse aveugle, la scène de massage est découpée en plans rapprochés soit sur les mains en train de masser, soit sur le visage de Trebor. Le corps se morcelle sous les mains qui apportent un répit à la souffrance ; la relation entre les deux personnages est d'ailleurs uniquement tactile et Trebor ne repousse pas la main de la femme tâtant la cicatrice postopératoire sur son torse. Un insert sur la bouche de Trebor grimaçant de douleur et retenant son cri en posant sa main dessus montre toute la violence de cette opération. Le corps de Trebor est comme divisé, son unité physique détruite et les derniers plans de cette séance de massage le montre déjà inerte allongé sur le lit d'hôtel. Comme mort avec à ses côtés une officinante silencieuse qui le veille. Le gros plan isole et donne à ce qui est représenté une autonomie au détail qui dérange la vision totalisante habituelle. A l'hôpital de Tahiti, Trebor alité et placé sous perfusion devient incapable d'agir. C'est l'infirmière qui replace son bras sur le drap. Alternent ainsi dans ces scènes des plans d'ensemble sur Trebor impuissant et des gros plans sur les parties du corps devenu objet entre les mains des infirmières. Ce que raconte ainsi le cinéma de Claire Denis, c'est une forme d'indépendance de la partie sur le tout, montrant combien la vision globale est fautive ou caduque : s'instaure un mode de représentation qui rend compte d'un rapport d'altérité de soi à soi-même. Peu définis sur le plan intérieur, les personnages sont des présences impénétrables qui s'affirment

dans leur rapport physique au monde qui les entoure. En ce sens, aller vers l'autre c'est toujours chercher à entrer en contact.

Et Trebor entretient avec les autres des rapports faussés par l'argent. Il est le débiteur de son amante pharmacienne qui le fournit en médicaments, il récompense son fils et Antoinette de plusieurs billets pour avoir nommé leur deuxième enfant du nom de son grand-père, il rétribue la masseuse, il veut enfin payer Tony. Le gros plan et l'insert servent à figurer cette quête de la rencontre que Trebor est incapable de mener à bout. Contrairement à son fils qui étreint et fait l'amour avec sa compagne dans la séquence liminaire : cette première scène se déroule dans l'espace intime du foyer que Sidney est justement en train d'aménager. Il peint sur un escabeau et la caméra le filme à distance. L'arrivée d'Antoinette est consacrée à la représentation de ce que peuvent être la chaleur et le désir : les gros plans sur les mains et les bouches donnent à voir la montée du désir comme un ordre du corps, autonome et tout puissant. Animalité des êtres assumée dans le jeu et dans la joie, le désir partagé du jeune couple résonne en écho à la figure de Trebor : dans l'étreinte, ils annulent le danger et construisent une relation. Antoinette dépose les armes, accepte l'intrusion de Sidney et se donnant l'un à l'autre, ils sont parents, comme le suggère le dernier plan de la séquence sur le bébé éveillé derrière les barreaux de son lit. La mise en scène du désir amoureux repose sur un découpage très travaillé où l'érotisme tient à l'intensité des gros plans sur le corps abandonné et confiant. Ces gros plans opèrent une double transformation des corps filmés : ils les déréalisent en les sortant de tout espace au point de les sublimer et dans le même temps ils les actualisent dans leur matérialité la plus radicale. Ce sont à la fois seulement et beaucoup plus que des parties du corps humain. En ce sens, Claire Denis invente bien une esthétique du geste et de la matière. Elle donne à voir l'évidence de la surface comme révélateur de la profondeur.

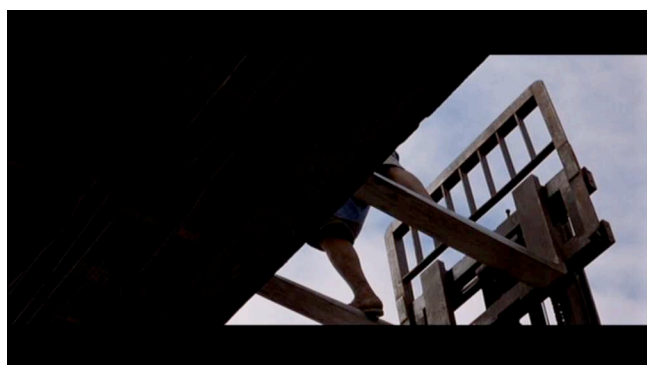
III.3. La caméra portée et l'approche mouvante du personnage

Cette poétique du plan rapproché comme mode d'appréhension et de célébration du corps humain qui procède par la fragmentation repose aussi sur un travail de caméra portée quasi permanent. La collaboration avec Agnès Godard, on le comprend, est certainement

essentielle³⁹ dans cette approche mouvante des personnages. Aussi facile que puisse paraître cette remarque, le choix de la caméra portée instaure une vision qui correspond à l'instabilité foncière du monde dans lequel les personnages sont plongés. Expriment la subjectivité du regard par lequel passe la narration, elle embrasse aussi les hésitations des personnages qu'elle redouble. C'est ici un point crucial : le cinéma de Claire Denis exige une dialectique dans le rapport caméra / personnages entre distanciation – dont participe par exemple la multiplication des images-seuils – et rapprochement – dont relève exemplairement le gros plan et je le verrai ensuite les jeux de champs-contrechamps articulés sur les regards. Claire Denis adopte ainsi une position paradoxale : faire croire en ses personnages et les mettre en cause.

L'approche des personnages est singulière : les gros plans, les axes de dos, les angles verticaux sont autant de façons d'aborder les personnages qui leur confèrent d'emblée une étrangeté. Les décadrages, pour reprendre l'expression Pascal Bonitzer, donnent à voir à moitié, plaçant le spectateur dans un inconfort visuel. En adoptant des angles inhabituels comme la contre-plongée du plan ci-dessous, elle joue du hors-champ interne comme si quelque chose ne pouvait être regardé. L'étrangeté du récit provient pour partie de ces places de la caméra et pour partie d'une inscription dans le champ des parties ou des objets en amorce qui dissimulent le visible. Alors qu'il dépose le cercueil de son fils Sidney dans le navire sur lequel lui et Tony vogueront dans les derniers plans du film, le plan est pour moitié envahi par le sol vu de dessous en contre-jour ainsi que par les barres de l'élévateur. Les jambes de Trebor apparaissent exprimant l'effort de tout son corps.

L'entrée du cercueil dans le navire (113'40)



39 Même si Claire Denis peut le cas échéant réaliser un film avec un autre chef-opérateur, comme Yves Cape pour *White Material*, 2010.

Leurs mouvements comme leurs gestes sont filmés avec cette caméra mobile, à l'épaule, qui rend palpables la tension et l'hésitation. Ainsi lorsque Louis Trebor brûle papiers et passeport ukrainien, la séquence⁴⁰ est filmée à l'épaule avec une courte focale. Elle est structurée de manière caractéristique et ne trouve son efficacité que dans le parti-pris esthétique. Trebor entre dans le champ visuel par le bord supérieur : ce sont ses bottes de pluie qui descendent l'escalier. Seuls ses jambes et son buste sont visibles tandis qu'il range dans un sac de voyage quelques affaires. Une fois encore, le récit passe par la seule l'image. Un plan de coupe sur un des chiens suggère que quelque chose cloche. Le très gros plan sur les papiers entre les mains de Trebor puis sur son passeport sont filmés avec un léger tremblement et dans des mouvements serrés : la caméra embrasse la nervosité et crée la tension, non seulement parce que le corps de Trebor est fragmenté et a envahi tout le champ visuel, mais aussi parce que les gestes infimes sont amplifiés. La séquence s'achève sur un plan de la cheminée, et du feu emportant une partie de la vie et du mystère de Trebor. Le régime du gros plan et celui du mouvement tremblé participent fondamentalement de la narration qui développe une logique souvent métonymique.

La main constitue dans l'esthétique denisienne un motif narratif : par motif, j'entends détail récurrent qui porte une signification dépassant la scène dans laquelle il s'insère. Motif pour ainsi dire obsédant, la main régulièrement est isolée par des gros plans qui en montrent l'action. La main est en effet le premier outil humain et symbolise l'intelligence humaine, la capacité à fabriquer et à soumettre la nature à son désir ou sa volonté. Les deux plans qui suivent signalent d'une part l'importance que cette partie du corps occupe dans le récit et d'autre part les sens multiples que la main peut revêtir. Il serait aisé de multiplier les exemples.

40 Séquence 9, vers 32'.

Trebor entretenant son vélo (18'40)



Trebor lavant le couteau avec lequel il vient d'égorger le jeune homme (23'06-23'25)



Trebor rejoignant son amante dans la maison après le meurtre (23'35)



Trebor à la morgue (111'24)



La main est celle de l'artisan qui entretient ses outils : le vélo et le couteau. Elle est aussi la caresse. Elle est enfin l'impuissance. La caméra en suivant les gestes infimes s'attache à rendre ce qu'est la vie dans sa matérialité.

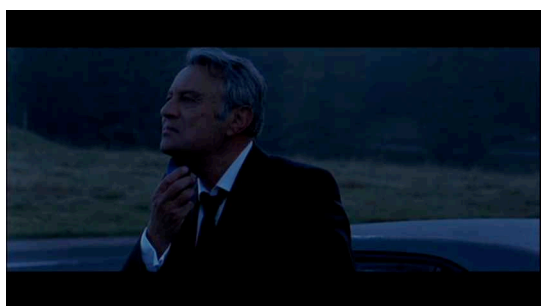
En fait le rapport de la caméra aux personnages dans le récit denisien est parfaitement résumé par le titre que la cinéaste a donné à deux de ses courts-métrages : *Vers Nancy* et *Vers Mathilde*. Il existe une approche progressive des personnages qui, se refusant toute présentation initiale, leur donne une vie d'abord physique. C'est une caractéristique remarquable du cinéma de Claire Denis que de créer des personnages qui agissent avant de parler ou de penser. Les êtres filmés dans un relatif mutisme existent à l'image dans leur mystère. Ce rapport au personnage prive ainsi le spectateur du confort de savoir à qui il a affaire, mais exige en contrepartie une véritable participation à l'énigme de son destin. La reine de l'hémisphère nord est sur ce plan emblématique de cette approche⁴¹. Elle surgit dans le film après des plans de paysage où la nuit et le silence règnent : à la fixité de ces plans généraux succèdent des plans rapprochés, au corps à corps, en caméra portée, de cette femme en train de jeter des morceaux de viande à ses chiens. Le spectateur devine qu'il s'agit d'un chenil et que la femme en est la propriétaire. Celle-ci est filmée de dos et la caméra accompagnant ses gestes finit par la cadrer en gros plan, avec en arrière-plan un homme qui la regarde. Son visage se découpe sur un fond naturel d'arbres et de ciel. Elle apparaît ainsi par son rapport à l'espace, par son comportement comme l'*alter ego* féminin de Trebor qu'elle défie et repousse. Protégée par les clôtures qui ceignent son chenil et par les chiens qui se regroupent autour d'elle, la belle loutre des vallées est une figure qui exalte féminité et

41 Séquence 3.

animalité. Les personnages denisiens ne sont jamais que ce qu'ils font, leur être coïncide avec leur geste et le récit prend en charge cette dimension présente.

III.4. Le point de vue et la circulation des regards

La narration denisienne repose enfin sur le jeu des regards. Toutefois parce que *L'Intrus* est un film à propos de Michel Subor, celui-ci constitue le prisme qui focalise les images. Le film, comme il a déjà été dit, trouve son unité dans le récit de l'histoire de Louis Trebor, un être qui semble à la frontière séparant l'humanité de l'animalité et dont la sauvagerie brute n'en porte pas moins des interrogations philosophiques. Dans sa lutte contre la mort, il incarne une conscience inquiète et la narration fréquemment son point de vue pour articuler des champs-contrechamps. Il me semble ainsi que l'un des ressorts de la narration denisienne tient à un écart entre l'adoption d'un regard subjectif et l'impénétrabilité de ce regard : le spectateur doit embrasser le regard d'un personnage qui par ailleurs lui reste en grande partie inconnu et étranger. Claire Denis s'efforce de tenir une position d'exigence radicale envers l'image, seule source de connaissance et de compréhension : les rares dialogues qui interviennent restent souvent embués dans un non-dit ou des sous-entendus qui accroissent l'étrangeté du récit. Le spectateur est tenu de regarder et d'accepter d'entrer dans le regard d'un personnage qui par ailleurs peut apparaître comme repoussant.



Le départ : pause matinale avant d'arriver à Genève (40'25)

Dans ces deux plans, le film articule le champ-contrechamp pour donner à voir le monde intérieur qui agite Trebor : des forces primitives, obscures et complexes figurées par cette sapinière hostile – comme le disait Sidney au début du film – rattachent Trebor à ce massif

jurassien. Désormais habillé d'un complet costume, rasé de près, il n'en reste pas moins un être trouble aussi inquiétant qu'inquiet. Dans cette mesure, le spectateur est placé dans une position délicate qui provoque un malaise. Il ne sait jamais vraiment ce qu'il *faut* regarder : je souligne le verbe impersonnel car, si certains réalisateurs s'efforcent d'éviter l'équivoque dans leur narration, Claire Denis, elle, semble rechercher une forme d'ambiguïté permanente. Loin de clarifier le sens du visible, l'attribution du regard à un personnage regardant rend plus mystérieux le plan. Le spectateur doit imaginer avec le personnage : spectateur actif donc, participant à l'élaboration du sens, établissant des liens entre les images, attentif aux échos, il doit s'immerger dans le monde des images pour dégager la signification du récit. Il s'agit donc d'un véritable mode de construction du sens des images.

L'Intrus ne se réduit toutefois pas au point de vue unique de Trebor mais il exerce sur tous les autres personnages une sorte d'attraction-répulsion : tous gravitent autour de lui, s'approchent ou s'éloignent, et ils portent sur son monde un regard aussi troublé. Cette question du regard est donc à la fois cinématographique et philosophique : le regard met en relation les personnages, abolit les distances et prépare le contact. Le regard-caméra de la jeune femme russe dans la première séquence doit alerter le spectateur sur sa position : placée en prologue, ce plan constitue littéralement une adresse au spectateur et la disjonction entre l'image de cette femme – allumant une cigarette dans un lieu indéfinissable – et sa voix *off* – mais sans qu'elle ne parle à l'image – accentue le caractère fantasmatique de son apparition. « Tes pires ennemis sont à l'intérieur, cachés dans l'ombre, cachés dans ton cœur », dit-elle d'une voix suave et détachée. Qui désigne ce *tu* ? Trebor ? Certainement mais encore ? Et qui d'autre sinon chacun d'entre nous, personnages et spectateurs. D'ailleurs cette femme est-elle vraiment un personnage du récit ? Elle est à la fois celle qui espionne et poursuit Trebor et celle qui arrange la transplantation cardiaque en lui trouvant un cœur neuf. Elle appartient à deux mondes diégétiques, celui du rêve et celui du réel. Elle resurgit comme un fantôme dans chacun des lieux que Trebor fréquente : forêt, rues de la ville, hôtels et Tahiti. Mais elle hante aussi son sommeil puisqu'il se voit torturé par elle, traîné par des chevaux sur la neige, épuisé et ensanglanté. Dans le film, la circulation des regards est aussi fondamentale que les déplacements dans l'espace : la reine de l'hémisphère nord ne manque pas de demander à Trebor s'il l'espionne. Un champ-contrechamp abolit la distance pourtant importante entre les deux et les place dans un rapport de confrontation brutale où il apparaît qu'elle ne cédera rien.

A travers la grille du chenil (14'50)



Trebor, équipé de jumelles, scrute les champs pour y suivre les promenades de la sauvageonne. Des plans mystérieux ponctuent le récit par des regards interrogateurs : le regard est le vecteur du récit, il ouvre sur un hors-champ insondable, il donne de la profondeur à la surface, il traverse l'espace. En ce sens, si le regard de Trebor est le point de concentration du récit, il importe de noter que la narration en multipliant les points de vue fait éclater la possible unité du monde. Il me semble sur ce point que *L'intrus* invite à accepter la confusion et le désordre du monde, à en accepter le caractère incontrôlable pour s'abandonner à son mouvement. Il s'agit d'une certaine manière de se laisser emporter et non plus de se porter vers.

La pluralité des points de vue permet aussi de relativiser l'idée selon laquelle le cinéma de Claire Denis serait un cinéma du masculin. *L'intrus* fait en effet sa part belle aux femmes, à commencer par la jeune femme russe, puis Antoinette, la sauvageonne, la reine de l'hémisphère nord mais aussi la masseuse aveugle, la mère tahitienne ou les infirmières. Les personnages féminins sont donc très nombreux et regardent Trebor de manière très différente.

A l'hôpital (96'48).



Jouant encore d'un très beau champ-contrechamp, les infirmières posent sur Trebor un regard où peuvent se lire tendresse et compassion. A quoi s'oppose le regard froid et dur du malade qui oblige pour ainsi dire l'infirmière à baisser yeux. Solitude implacable de Trebor, pourtant séparé des femmes par la vitre de sa chambre et qui n'appartient pas au même monde. Dans l'échange des regards se joue l'humanité et la caméra de Claire Denis plonge dans ces regards pour y déceler la part d'angoisse la plus pure.

L'analyse du travail de la caméra montre combien un des enjeux de la narration filmique tient pour Claire Denis à la capacité des images à créer à partir de l'enregistrement du réel une forme d'abstraction. L'image est mise au service d'une entreprise de dissolution du réel qui par une esthétique de la fragmentation fait sentir au spectateur la précarité du visible. Le récit unit des éléments hétérogènes par leur nature et leur forme et met en scène toute la fragilité de l'humain.

INTERMÈDE 4. Analyse de séquence

Le père et l'enfant. Promenade fusionnelle.

L'Intrus est le récit d'une adoption impossible et la question de la filiation et des rapports entre le père et le fils parcourt tout le film. Trebor abandonne définitivement son fils Sidney en quittant le Jura comme il abandonne au sens propre ses deux chiens. Les séquences 10 et 12 relatent ce départ et sont entrecoupées par une scène de promenade familiale qui montre la petite famille d'Antoinette et Sidney marchant à travers champs dans la montagne.

Cette séquence se lit d'évidence comme un contrepoint sur la relation fils/père tout en interrogeant la relation père/mère. La séquence qui comprend vingt plans se compose de trois moments : Antoinette et Sidney avancent séparément et Antoinette décrit une espèce de danse autour de son compagnon, puis les deux parents sont réunis dans le même plan, Antoinette aidant l'aîné à marcher tandis que des promeneurs équipés des « mauvaises chaussures » grimpent péniblement, enfin Antoinette à nouveau isolée dans un plan où les herbes hautes font comme une barrière regarde Sidney qui attend que son fils porté dans un sac ventral ouvre les yeux et se retrouve à proximité de la maison de Trebor désormais vide. Filmée en caméra portée, cette scène apparaît comme incertaine et instable : la caméra épouse souvent à léger contretemps les gestes et mouvements des deux personnages qui sortant du cadre semblent vouloir s'échapper. Tantôt souriant et se comprenant à demi-mot (lorsque Sidney remarque qu'elle « remarque toujours tout [elle] »), tantôt hésitant et comme fermés l'un à l'autre, ils avancent à travers champs, le long de ces clôtures qui ne manquent pas de barrer l'espace. Antoinette regarde avec fragilité son compagnon avant de rester hors champ jusqu'à la fin de la séquence.

Dès lors, l'enjeu central de la scène, c'est la paternité et la filiation. Sur un plan symbolique, Sidney porte son fils, Louis – comme son grand-père –, sur son ventre ; il lui redonne vie par avance. Il inverse le rapport existentiel dans un geste qui ne peut pas ne pas apparaître comme un sacrifice : il passe ainsi devant une de ces croix qui en montagne servent de point de repère en rappelant la présence du divin. La croix symbolise bien entendu le sacrifice du fils de Dieu pour sauver l'humanité. En s'arrêtant pour regarder de loin la maison paternelle, Sidney marque assez sa crainte.

Regarder signifie étymologiquement « veiller, prendre garde ». Le regard c'est dans la poétique denisienne le signe ambivalent de l'existence : on peut en mourir comme on peut en vivre. Il faut donc en effet « tout remarquer » et Antoinette, policière, sait observer et rester sur ses gardes ; elle s'efforce de veiller sur Sidney. De la même façon, à la relation destructrice entre Louis Trebor et son fils, s'oppose la relation protectrice entre Sidney père et son fils : c'est par un long plan en plongée sur le visage du nourrisson que s'exprime la tendresse bienveillante du père. Un champ-contrechamp enclenche la relation : Sidney attend que son fils le regarde.



Regard de l'enfant (38'30)

Celui-ci entrouvre les yeux et esquisse un sourire. Ce plan qui dure relève d'une esthétique de la présence réelle : attendre d'un enfant – inconscient de jouer un rôle – qu'il se sente en sûreté et exprime son contentement. Et enregistrer cet instant de bonheur précaire et menacé. Instant fragile de tendresse qui ne peut enrayer la sauvagerie profonde du monde. Mais qui atteste par sa rareté et son unicité dans tout le film de la difficulté de cette entreprise de filiation comme de l'amour paternel.

QUATRIÈME PARTIE : UN MONTAGE PLASTIQUE

Cadrage serré, fragmentation, hétérogénéité, disjonction, circulation des regards, le cinéma de Claire Denis cherche à raconter par d'autres moyens que ceux de la causalité visuelle et du dialogue explicatif. Le spectateur est projeté dans cet univers et il lui est demandé de « faire confiance à la narration plastique⁴² ». La singularité de son cinéma tient sans doute d'abord à son sens du montage lequel montage donne in fine sa particularité à la temporalité comme à l'espace filmiques. C'est dans ce travail primordial de l'ellipse que la narration trouve son rythme et sa cohérence. Partant analyser le montage de *L'Intrus* permet de réfléchir sur le passage et la circulation à l'oeuvre dans le contenu même de l'histoire mais aussi dans la représentation de cette histoire. Le récit est en effet ordonné et articulé de façon déroutante et c'est d'abord dans cette structuration narrative que résident l'étrangeté et la difficulté à habiter ce monde.

IV.1. Perturbations temporelles

La narration se révèle profondément elliptique autant dans le contenu diégétique que dans l'enchaînement des séquences ou des scènes. Je ne reviendrai pas sur la caractérisation des personnages : la narration ne porte finalement pas sur les conséquences de leurs actes mais uniquement sur les actes qu'ils accomplissent. Qu'importe le passé ténébreux de Trebor, ce qui importe c'est le présent et sa manière de vivre *hic et nunc*. Il y a chez Claire Denis une volonté affichée de refuser la logique causale qui lierait les séquences pour leur donner une cohérence. La durée de chaque partie reste imprécise : rien ne permet d'articuler les séquences dans des logiques syntagmatiques rigoureuses. Entre la première séquence et la deuxième, la chronologie n'est tout simplement pas établie : le contrôle douanier n'entretient aucune relation avec les promenades forestières de la sauvageonne et de Trebor. Le film fonctionne davantage par blocs de séquences liées dans une continuité temporelle relativement lâche. Certaines séquences perturbent ainsi toute possibilité de reconstituer une progression narrative claire. Il en va ainsi de la séquence de l'enterrement, ou encore des séquences consacrées à la sauvageonne. Si la séquence 14 est située à l'automne – et Trebor a

42 « Sur *Beau travail*. Entretien avec Claire Denis », *Cahiers du cinéma*, n° 545, avril 2000, p. 50.

sans doute quitté la région vers cette période – la séquence 16 se déroule elle en plein hiver : elle découvre sous la glace le corps pétrifié du jeune homme égorgé. Surtout ce qui est frappant c'est l'absence de lien tissé entre ces séquences. Le temps de la narration apparaît dans cette mesure comme non linéaire : les intervalles temporels sont aussi instables que les espaces dans lesquels les personnages se déplacent.

Deux éléments renforcent cette temporalité floue : d'une part, les deux séquences d'enterrement – je reviendrai sur l'une d'entre elles dans l'analyse de séquence à suivre – et de l'autre l'insertion des séquences empruntées au film de Paul Gégauff, *Le Reflux*. Ni la cérémonie religieuse pendant laquelle un prêtre noir prononce son sermon⁴³, ni la scène où la famille du propriétaire de la quincaillerie se réunit tandis que de jeunes hommes creusent une tombe⁴⁴ ne sont sur les plans formels et diégétiques rattachés à la quête de Trebor. Ces deux séquences sont parfaitement autonomes, ce sont des fragments narratifs qui ont seulement en commun le décès. Ces récits parallèles sont susceptibles de prendre plusieurs significations (pour la première séquence, vision de sa propre mort par Louis Trebor ou bien flash-forward sur la mort d'un de ses fils, ou bien plus simplement angoisse morale du jugement dernier dont il est question dans l'oraison ; pour la deuxième, préparation des obsèques du fils polynésien, simple réunion de famille autour d'un proche disparu). Ils constituent des brèches dans le récit principal, des trouées qui manifestent l'éclatement du monde dans lequel les personnages vivent et à ce titre participent d'une véritable vision du monde propre à la cinéaste, celle d'un monde dépourvu d'unité en soi et dont la narration se donne pour but de recoller les morceaux éclatés.

Le montage des séquences retrouvées du fils disparu *Le Reflux* entre dans la même logique à la fois esthétique et philosophique : le film exhume le passé perdu Louis Trebor/Michel Subor, abolissant les frontières temporelles. Il s'agit d'un geste de mise en abîme assez évident qui fait renaître dans la matière même du film le personnage : Trebor tente de s'affranchir de toute limite, il se retrouve sur l'île comme momentanément libéré de toute contrainte. L'espace y est ouvert et fusionnel, le passé et le présent se mêlent. Ces flash-backs annulent ainsi l'écoulement chronologique et Trebor rompt l'ordre naturel : en ce sens il est bien l'expression d'une volonté de puissance prométhéenne, un être surnaturel révélant la nature profonde du monde et en perturbant l'ordre fondamental. Dans ce récit si fortement symbolique, luttent des forces antagonistes primitives et, sans doute est-ce ici un projet lui-

43 Séquence 7, 28'25.

44 Séquence 30, 98'.

même singulier dans l'oeuvre de Claire Denis, la narration met en présence des figures mythologisantes qui soulèvent des enjeux proprement métaphysiques. A ce défi lancé par Trebor, retranché sur son île, dans un royaume où il n'existerait plus ni temps ni limite, il revient à la nature de répondre par cette tempête nocturne au lendemain de laquelle Trebor se retrouve épuisé sur son lit, dans sa maison devenue un catafalque.

Tout ce travail d'altération du récit, particulièrement sensible dans *L'intrus*, procède d'une conception souvent bressonienne du montage : outre le sens de la fragmentation, la mise en ordre des plans et du récit repose sur une inversion de la cause et de l'effet⁴⁵. Ce renversement de la logique habituelle déstabilise autant qu'elle produit de la fascination. Le spectateur est entraîné dans une attente sans fin. Les gestes et les actions des personnages ne sont pas orientés, ils opèrent dans une forme d'immédiateté obligeant le regard à se concentrer sur l'image pour y chercher le sens, à la fois signification et direction. En ce sens le montage produit une forme d'organicité narrative tout à fait originale : non pas ce montage organique analysé par Eisenstein et commenté par Deleuze⁴⁶ par exemple pour rendre compte de la logique narrative de l'image-action si propre au cinéma américain, mais une forme d'organicité fondée sur la coalescence des plans. J'entends par là cette manière de créer une unité indivisible à partir d'éléments initialement séparés. Réunis par le montage, les plans issus de projets initialement sans aucun rapport s'intègrent parfaitement les uns dans les autres, les images du *Reflux* devenant les souvenirs de Trebor, le passé et le présent se fondant ainsi dans un même flux.

IV.2. Points de coupe

Cette manière de raconter en inventant une temporalité originale par un montage qui ordonne sans chercher à expliquer donne à la narration cette forme si poétique. J'entends par là, au sens de fonction jakobsonienne du langage, cette propension du récit à exposer la beauté formelle, ou plastique, du récit. L'étrangeté du cinéma de Claire Denis tient pour une bonne partie à cette plasticité ostentatoire qui fait peser son esthétique le risque du

45 « Que la cause suive l'effet et non l'accompagne ou le précède. », Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, p. 105.

46. Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, p. 209.

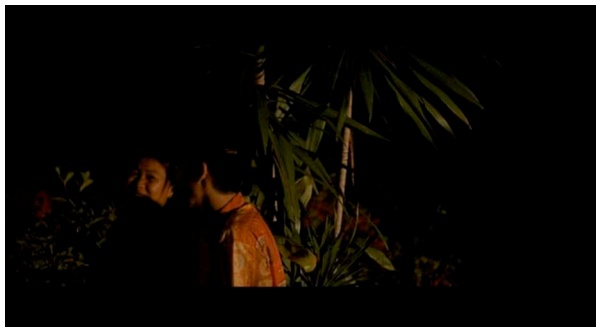
maniérisme. Or parce que le parti pris de la forme est l'enjeu même du récit, je pose que ses films ne peuvent être considérés comme maniéristes : partager le regard des personnages pour scruter la surface des choses et des êtres, leurs mouvements infimes, pour explorer la pellicule, c'est la quête même des humains pour persévérer dans leur être. Trebor, personnage monstrueux – au sens où Médée, Phèdre, Electre, Oreste, Antigone... le sont –, avance dans un équilibre précaire pour affirmer son existence dans un geste de jouissance radicale. Sa victoire, peut-être est-ce le sens de son rire, il la tient en se baignant dans l'eau limpide du lagon sous les yeux étonnés de son ami Henri. En ce sens la beauté de chaque plan signe la réussite du projet esthétique et narratif. Le maniérisme, notion héritée de la peinture, désigne des œuvres et des artistes qui mettent l'accent sur les procédés au point de leur donner une forme d'autonomie, comme si le procédé était à lui-même sa propre fin⁴⁷. Or la manière dans la narration denisienne est à mon sens au service d'une signification qui dépasse le procédé. Les choix poétiques, la mise en valeur de leur poéticité singulière n'ont pas de fonction autarcique ou réflexive. Ils portent les questions qui hantent les personnages et les mènent à agir. Aussi déroutante la narration de *L'intrus* puisse-t-elle paraître, elle n'en reste pas moins tournée vers une finalité autre que la simple célébration des pouvoirs du cinéma.

Ainsi le montage denisien procède d'abord par coupe franche, avec des oppositions brutes de tonalités et de formes autant que de situations. Ici encore la narration est mise au service de la discontinuité et de la rupture. Et dans ce récit sur les frontières et l'intrusion, le montage traduit sur un plan formel et narratif les obstacles et les limites que Trebor rencontre pour traverser les frontières. L'échec de tentative de négociation avec la famille adoptive du fils polynésien aboutit ainsi à une scène de nuit où Trebor s'approche de la demeure familiale : une fête y est donnée, Louis Trebor s'avance jusqu'à la clôture et se voit signifier d'un hochement de tête l'interdiction d'entrer dans le jardin. Images-seuils encore une fois, ces plans soulignent la solitude de Trebor dans une nuit épaisse où il est voué à l'immobilité. Le raccord avec la séquence suivante consiste en une rupture brutale.

47 « Du maniérisme au cinéma », *La Licorne*, n° 66, septembre 2003. Etudes réunies et présentées par Véronique Campan et Gilles Menegaldo.

En Polynésie. 80'08

Dans le jardin familial



Dans l'avion



Intérieur/extérieur, nuit/jour, plan moyen/plan rapproché, immobilité/mobilité. Les deux plans incarnent un basculement autant qu'un renoncement. De manière caractéristique, le raccord enchaîne sur de l'inconnu. Le spectateur ne sait rien du projet de Trebor. Où cet avion le conduit-il ? Renonce-t-il à son projet ? Le montage crée de la tension par un refus évident de ménager les transitions. Le monde intérieur des personnages reste ainsi hermétique. On n'y accède que par une sorte d'effraction dans une attention redoublée à l'image.

Le faux raccord est à la fois la raison et la conséquence du choix de tourner en caméra portée. Il exprime la discordance du temps comme l'instabilité du monde. Il s'agit avant tout de faute de continuité visuelle dans le raccord qui donne une impression de léger saut dans l'image. Il s'agit toujours d'une forme de violence douce, un ébranlement dans la perception spectatorielle qui suscite un malaise. Toute la séquence des entretiens avec les prétendants à l'adoption⁴⁸ repose sur le faux raccord : les visages des jeunes hommes se succèdent, interchangeables, dans la même zone du champ visuel, ils entrent dans le plan par le bord, et le montage ne cache pas les raccords entre les entretiens. La narration rend visible la texture du récit non pas pour exhiber l'acte énonciatif mais pour en signaler la discontinuité. En effet, de mon point de vue le montage denisien ne choisit pas le discours contre le récit. Il retravaille la narrativité de façon à en rendre la complexité – en abandonnant toute forme de transparence – mais s'appuie sur des procédés conflictuels qui implique du spectateur sa participation active à la production du sens. Il s'agit donc d'une position originale et exigeante.

Il faudrait enfin ajouter que les procédés de montage exhibés (faux raccord, coupe franche)

48 Séquence 31, 99'20 à 104'50.

inscrivent dans le corps du film les signes de son éclatement. Ce sont comme des cicatrices.

IV.3. Un récit musical. La bal(l)ade.

Si le montage produit le sens du récit, ordonnant la matière du récit de manière elliptique et suscitant par là même son mystère, il est aussi le principe unificateur du récit éclaté et exploite à plein les ressorts de l'audiovision pour donner au récit son rythme.

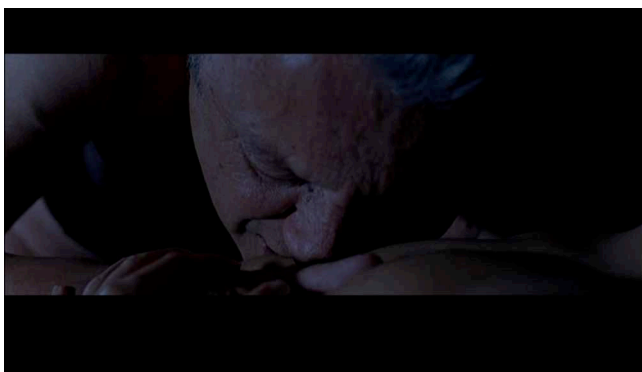
Claire Denis développe un type de récit où les personnages dialoguent peu et il est juste de qualifier ses films comme relevant de cette tendance du cinéma mutique observée par David Vasse par exemple. Trebor paraît avoir perdu l'usage de la parole et il entretient avec les autres, amis, ennemis ou inconnus, une relation fondée sur le geste silencieux. Les rares paroles entrent dans le flux des échanges commerciaux ou policiers : contrôle douanier, prescriptions médicales, don d'argent, éloge d'articles commerciaux, constat de notaire, négociations autour de la dette à l'égard du fils abandonné. L'usage du dialogue dans le récit est limité. Antoinette et Sidney parlent peu, leur normalité se passe de mots, et lorsqu'ils les utilisent, ils en font un usage érotique et poétique. A cet usage de la parole, s'ajoutent deux types de dialogues : d'une part les scènes qui comportent en voix *off* les phrases prononcées par la jeune femme russe et de l'autre la scène où Sidney lit la lettre écrite par Trebor à son autre fils de Polynésie, lettre interrompue et mise au feu lors du départ. Le fils redit les mots du père pour découvrir le refus de la filiation. Il y a une véritable disqualification de la parole humaine dans la narration denisienne qui est liée à l'idée que le personnage ne dit vrai que dans ses gestes et ses actes. Et le choix de créer des personnages incapables de se dire. Le film s'achève dans un silence croissant. Découvrant la mort sacrificielle de son fils Sidney, Trebor est frappé par un mutisme total.

Cet engloutissement de la parole trouve son corollaire dans un bruissement du monde et du corps. Le mixage du son se révèle particulièrement fin et complexe : le vent dans les arbres, les craquements des branches, le clapotis de l'eau, le roulis de la vague, les cris des oiseaux, le grognement des chiens, la liste pourrait être étendue dans le moindre détail d'une bande-son qui fait entendre dans un continuum complexe le bruit du monde vivant. Si Trebor ne parle quasiment pas, c'est son corps qui s'exprime en revanche et son souffle rauque, embarrassé,

lourd qui se fait entendre. Mais, et c'est là encore un des aspects de cette organicité du récit, tous les bruits sont intimement mêlés, fusionnés, à la limite du perceptible. Ils peuvent bien répondre de la logique habituelle de la causalité sonore mais ils agissent par en dessous, de manière indirecte. Ils donnent à la narration franchement entrecoupée et elliptique une forme d'unité intrinsèque. En ce sens, le film participe en partie de ce nouvel ordre sonore du cinéma né du dolby stéréo et du multipiste : il faut entendre l'arrière-plan sonore qui donne une profondeur à l'espace. Le hors-champ sonore ouvre l'espace filmique sur un ailleurs qui est en-deça et au-delà du visible et contribue à rendre sensible ce mystère. Le sens du récit est bien le produit des sensations mises en scène dans l'image. Lors de l'achat de l'opération auprès de la mystérieuse jeune femme russe⁴⁹, Trebor paye en versant le contenu de son sac plastique dans un sac de même matière : l'argent passe de l'un à l'autre, invisible, dissimulé. Le mixage souligne le bruit du plastique froissé. L'opération crapuleuse trouve son expression dans ce bruitage. De la même manière, lorsque la jeune femme sort de l'hôtel, elle est suivie dans une caméra semi-objective en plongée et le bruit agressif d'un moteur de moto transperce l'écran. Ces procédés sont constamment mis en œuvre dans le récit qui suggère sans jamais affirmer. Il immerge le spectateur dans un voyage audiovisuel.

Le souffle de Trebor est au fond l'enjeu du film : c'en est l'élément synecdochique central. Son devenir s'écoute, il fait son premier malaise dans l'étang en s'essoufflant péniblement, il respire lourdement sur son vélo, il reprend son souffle en faisant l'amour avec son amante, il respire le corps de cette femme ensuite. Le bruit de son souffle se mêle étroitement aux bruits environnants, il participe de cette symphonie naturelle que les bruits mécaniques perturbent.

La mise en scène des sensations : respirer, sentir (23'50)



49 Séquence 13. 42'50.

Le souffle de Trebor indique son désir de retrouver une forme d'unité avec la nature sauvage et trouve sa réalisation dans le retour sur l'île. Là-bas, la végétation et l'océan constituent un tout dans lequel il peut espérer se fondre.

Cette lutte vertigineuse avec sa propre nature humaine, pour l'abroger et la dépasser, incarnation moderne du mythe prométhéen, défi à la nature elle-même, constitue le fil directeur du récit et l'utilisation de la musique des *Tindersticks* permet de rythmer ce récit autant que de révéler les états intérieurs du personnage. La musique, très peu mélodieuse, correspond à la description d'un monde primitif, sauvage et violent. Les instruments, mélange d'électronique et d'instruments classiques (guitare, percussions, trompette), donnent un timbre inhabituel au récit. Sons amplifiés, difficilement identifiables pour certains, ils résonnent avec clarté pour d'autres. Tantôt graves et obsédants, tantôt aigus et perçants, ils accompagnent les tensions. Deux choses sont ici à remarquer, d'abord le rapport intime qui lie Trebor à la musique, celle-ci étant l'expression du personnage, ensuite sa fonction de raccord sonore. La musique contribue fortement à donner au récit sa continuité, reliant entre elles des séquences fondamentalement hétérogènes. La musique, très majoritairement utilisée comme extradiégétique, participe d'une représentation de l'espace ouvert et infini. Elle découvre un univers en extension et les derniers plans sur la reine de l'hémisphère nord en train de parcourir les étendues enneigées de paysage correspondent à cet effacement des frontières. Un monde où, en alter ego de Trebor, elle règne dans une course effrénée. En ce sens, la musique « favorise [cet] autre temps, un temps plus intérieur, plus profond peut-être ».

Trois moments de musiques intradiégétiques interviennent dans le récit : d'une part la scène où Trebor joue de la guitare sur son lit dans la maison jurassienne (j'y reviendrai dans l'analyse de séquence) et surtout deux scènes tahitiennes, le chant d'église et le chant aux obsèques. Célébrant la communauté, chants partagés entre les membres de la famille au sens large, ces musiques douces évoquent le bonheur de vivre ensemble dans une forme d'acceptation et de bien-être.

Par le caractère de leitmotiv des musiques et par la présence continue des bruissements du corps et du monde, le film trouve son rythme de bal(l)ade : un *continuum* d'émotions dont

l'unité provient essentiellement de leur agrégation. Claire Denis cherche ainsi une forme de narration sensitive qui associe l'image au son et permet non seulement aux personnages de circuler dans l'espace diégétique du récit, d'un continent à l'autre, mais surtout aux spectateurs d'être emportés par le flux audiovisuel de ce récit elliptique dans les émotions toujours retenues, épidermiques, de ces personnages.

INTERMÈDE 5. Analyse de séquence

Effacement et éclatement.

Le travail du montage est bien illustré par la séquence pendant laquelle Trebor doit cacher le cadavre du jeune homme qu'il a égorgé durant la nuit ; ces quelques minutes parviennent à créer cette ambiance déroutante des films de Claire Denis et à installer une tension diffuse et permanente. En abordant la temporalité et le rythme, je voudrais examiner comment le montage crée une forme narrative altérée qui rend compte de cette vision du monde perturbée en jouant avec une manière ostentatoire de l'ellipse.

Le traitement de la chronologie et la ponctuation du récit participent de cette recherche formelle d'une narration originale. Cette séquence alterne en effet plans proprement narratifs et plans descriptifs. Les actions sont enchaînées selon un mode en fait chronologique mais les rapports temporels semblent flottants et indécis. Combien de temps s'écoule-t-il ? Plusieurs heures sans doute mais rien dans la séquence ne vient ponctuer le déroulement temporel – seules les séquences encadrantes situent la chronologie : la précédente montrait l'amante de Trebor ouvrir sa pharmacie légèrement en retard à 9 heures du matin, une séquence en ville viendra indiquer ensuite que les personnages sont dans l'après-midi.

La narration procède par des ellipses que rien n'éclaire : le temps filmique se dilate par juxtaposition de plans qui découpent sans les enchaîner les espaces et les actions. Le découpage crée ainsi une durée éclatée autant que des éclats de durée. Comme si de nombreux plans tendaient à devenir plus ou moins autonomes – tendance amplifiée par leur caractère esthétisant – alors même qu'ils n'ont d'existence et de sens que dans leur succession séquentielle. Cette succession est elle-même sujette à caution : les deux derniers plans sont identiques dans leur contenu (y compris dans l'habillement) aux plans où Trebor vient d'envoyer son message. Rien ne permet réellement de savoir si la temporalité a été ou non altérée.

Outre cette chronologie discrètement dérégulée, comme évoquées précédemment, les coupes franches renforcent l'étrangeté de la séquence en accentuant l'éclatement des plans tandis que des faux raccords ostensibles rompent la linéarité du récit ou encore qu'un

renversement d'axe sur le visage de Trebor brouille la narration. Les faux raccords sont d'ailleurs utilisés pour les plans plus narratifs : les gestes de Trebor apparaissent d'autant plus incertains, comme si l'action était dérangée de l'intérieur, et que sa représentation en était troublée.

Par ce travail de montage rendu visible, pour ainsi dire ostentatoire, la temporalité de cette séquence ressort d'une volonté d'altérer la linéarité chronologique pour mieux en faire sentir les discontinuités et placer le spectateur dans une position précaire.

Cette instabilité du récit est pondérée par le jeu des points de vue narratifs qui varient tout en restant ancrés dans une subjectivité. Cette séquence est emblématique de la manière dont Claire Denis joue avec les formes narratives du cinéma de fiction : elle conduit le regard du spectateur dans deux directions. D'une part, elle adopte le point de vue du personnage, Trebor, par l'alternance classique champ-contrechamp, mais en refusant d'éclairer le sens des contrechamps. Trebor regarde la table sur laquelle est posé l'ordinateur, mais ce plan de quinze secondes reste en suspens. Trebor regarde hors-champ mais le spectateur ne saura rien de ce que le personnage observe tandis que rien ne vient expliciter les sentiments ou pensées qu'il peut avoir.

A l'inverse, certains plans, ceux où le corps de Trebor est en amorce, ou encore les plans d'ensemble initiaux dans la forêt mais aussi ceux qui prennent Trebor de dos en train d'enrouler ce cadavre, dont par ailleurs nous ignorons tout, dans cette bâche, ou encore les plans finals où Trebor est filmé de l'extérieur, le verre de la vitre apparaissant nous couper du personnage, tous ces plans renvoient le spectateur à un point de vue subjectif sans point d'origine (une sorte de focalisation externe).

La séquence instaure ainsi une forme d'intrusion dans le récit : le spectateur embrasse le regard du personnage et se confond avec lui mais sans avoir aucune explication. Ou alors il aperçoit le personnage avec la conscience d'assister à une scène dont le sens lui est refusé comme par exemple les deux derniers plans. Dans tous les cas, s'installe un climat de malaise et d'incompréhension à partager. Sans cause explicite, le récit devient troublant sans doute car il procède par une forme de contradiction interne : il articule le récit sur un point de vue narratif subjectif mais refuse dans le même temps toute possibilité de partager ce point de vue de l'intérieur. Là encore la narration s'altère et le montage rend le récit opaque.

Cette opacité est enfin accentuée par la fragmentation même du cadre. En effet, les cadrages très serrés, jusqu'à l'insert, sont des cellules d'isolement. Les plans découpent l'espace et le montage ne fait qu'amplifier l'hétérogénéité de ce qui est représenté comme si la continuité visuelle était dérangée, et partant l'homogénéité du monde. Ce sont des fragments qui s'insèrent dans un enchaînement narratif chargé de juxtaposer des blocs mal joints.

Les plans se caractérisent également par leur grande plasticité : tant par la place qu'occupent les corps et les matières que par les décadrages. Agnès Godard adopte des angles souvent non orthogonaux soit pour suivre le corps en mouvement avec une caméra portée qui rend un effet de fébrilité et d'interrogation, soit pour filmer le corps au repos de Trebor, souvent vu de dos ou de trois quarts dos, dans des lumières de clair-obscur évocatrices. Les images baignent ainsi dans un climat d'incertitude et de préoccupation sans qu'en soit jamais explicitée la cause.

A cette inquiétude du personnage semblent répondre par un montage dialectique deux paysages de paix – pour le premier paysage, au sens pictural de *vedute* – sur les forêts, le lac alentour et les chiens. Ces deux plans descriptifs ouvrent une brèche dans le processus d'enfermement. Le premier plan désigne un ailleurs avec un surcadrage expressif tandis que le deuxième, avec une opposition tonale et thématique très forte (lumière vive et deux chiens courant librement), contient comme un monde perdu. Sur le plan narratif, ce deuxième plan ponctue d'ailleurs le récit en reliant deux lieux et deux moments : ce plan vaut comme une ellipse troublante.

La fragmentation comme esthétique participe aussi d'une forme de montage bressonienne : montrer l'effet avant la cause. Claire Denis s'efforce par le montage de créer des espaces de liberté pour le spectateur qui sont autant de moments ; au spectateur de participer par l'imaginaire à la construction du film.

Dernier élément clé du montage, la séquence repose sur une mise en rythme singulière avec un *tempo* et un son qui donnent une véritable profondeur à l'image. Cette séquence de *L'intrus* est caractéristique du travail rythmique de Claire Denis. Elle tient en particulier au caractère purement visuel des plans, les seules paroles étant "prononcées" par le biais d'un message écrit sur un écran d'ordinateur ou encore marmonnées et incompréhensibles dans

les deux derniers plans. L'aspect muet (mutique) de cette séquence conduit à chercher dans l'image le sens de la situation, son explication et ses conséquences possibles. Sont rendus ainsi plus perceptibles tous les bruits qui accroissent le mystère et le malaise de la scène, en particulier le souffle de Trebor, lourd et gêné, ce qui prépare la suite du récit et l'opération chirurgicale – on le comprendra ensuite, Trebor vient en fait d'ordonner par les messages échangés sur son ordinateur.

Le montage par ses raccords en coupe franche accentue le caractère heurté du récit ; les images s'imposent dans une apparente linéarité mais avec une brutalité qui tient à leur aspect elliptique. Les plans sont articulés sur la figure de Trebor, ce qui est somme toute classique, mais l'intériorité de Trebor reste impénétrable et indécise. L'opacité du monde est à la mesure de l'éclatement du montage. Le montage trouve une sorte de schéma rythmique dont les temps forts sont les plans longs, et d'autant plus longs qu'ils sont en gros plans (et la durée d'un plan est ressentie proportionnellement à son contenu) et mystérieux : que peut bien regarder Trebor ? Que peut-il bien écrire ? Pourquoi semble-t-il ému ?

Ce trouble sera redoublé par la séquence qui suit (et qui n'a pas été visionnée) : montée en flashforward, ou bien séquence parallèle au contenu onirique, elle représente une cérémonie religieuse qui se déroule sans doute dans une île lointaine dans laquelle le prêtre noir prononce des mots inquiétants sur les damnés et les élus. Elle rompt le récit et s'articule sur la séquence commentée par un raccord son avec la musique. La musique extérieure au récit, composée par le chanteur des Tindersticks, Stuart Staples, renforce l'étrangeté de la séquence : les accords de guitare avec leur distorsion et les sons électroniques installent dès le premier plan long sur le visage de Trebor une ambiance sonore inquiétante avec un leitmotiv qui structure la temporalité de la séquence. Les accords de guitare joués maladroitement par Trebor (musique donc interne au récit) soulignent par contraste la beauté de la musique de la bande-son. Les vibrations et les échos ouvrent une brèche dans le temps qui semble se déployer autant que s'arrêter.

Le récit dont la trame est pourtant dramatique au sens propre (cacher le corps d'un homme assassiné et prendre la décision de s'enfuir) se voit en fait dérangé : Claire Denis utilise la linéarité narrative pour accentuer les effets de discordance et réinventer une forme de cinéma dynarratif qui lui est singulier.

L'esthétique du montage qui prévaut dans une telle séquence abandonne la tentative de

donner du sens par les dialogues ou par une narration explicative ; le temps comme l'espace sont rendus concrètement étranges et instables ; le rythme et le *tempo* du montage donnent à voir et à sentir un monde trouble et menaçant où le personnage apparaît perdu.

A une narration fluide et homogène Claire Denis substitue une narration heurtée et hétérogène où les plans semblent se disperser et s'écarter. L'ellipse devient ainsi plus que jamais la figure nodale de ce cinéma qui donne à deviner autant qu'à voir.

CINQUIÈME PARTIE : ECRITURE FILMIQUE ET SCENARIO

L'Intrus représente dans l'oeuvre de Claire Denis un projet particulier car il constitue de mon point de vue une étape dans l'affirmation d'une esthétique originale. Ce film s'inscrit certes dans la continuité des films réalisés jusqu'alors mais en donnant une dimension proprement mythologique à son histoire et en accentuant les tendances en jeu dans les films précédents ; *L'Intrus* associe une fluidité du mouvement et la recherche plastique déjà entrevues dans *Beau travail* à l'ambition symbolique des personnages de *Trouble Every Day*. Alors que les personnages de ces autres films (que l'on songe à *Chocolat* ou *Nenette et Boni* ou encore *35 Rhums*) sont souvent confrontés à des problèmes quotidiens et que les histoires sont d'une certaine façon construites autour de sujets réalistes et ordinaires, les personnages de *L'Intrus* sont au contraire engagés dans un récit extraordinaire et irréaliste : ils incarnent la lutte de l'homme avec sa propre nature, sa volonté inhumaine de s'affranchir de ses propres limites, sa quête d'une invention de soi. Trebor, personnage en ce sens étymologique, est un être monstrueux : il cherche à échapper à sa condition humaine et la narration pose un regard impavide sur son devenir criminel. Aucun jugement, aucune condamnation. Il appartient à Dieu de maudire Trebor et de le rejeter en Enfer. Ce n'est pas la justice des hommes et la reine de l'hémisphère nord se contente de lui refuser d'entrer dans son domaine.

Récit d'une grande ambition donc mais qui procède, comme je l'ai montré, par croisements et suggestions, sans jamais expliciter le propos. Il revient au spectateur de construire la signification symbolique et morale de ce récit légendaire qui représente l'homme d'aujourd'hui dans ses contradictions et ses échecs. La narration denisienne implique donc une poétique de l'écho qui demande une lecture en réseau et développe des associations visuelles ; pour tenter une analogie éclairante, il me semble que l'esthétique de Claire Denis s'apparente à la prose cendrarsienne : l'écriture sensuelle et légendaire d'un voyage à travers les mers du Sud dans lequel un Homme fait l'expérience d'une réinvention de soi. Epopée poétique qui juxtapose des images aux lisières de la mort toujours à l'oeuvre qui entrouvre les profondeurs de l'âme : dans son entretien avec Sébastien Lifshitz justement intitulé, la cinéaste évoquait l'interrogation de Serge Daney sur sa position de réalisatrice à elle filmant un cyclone. Daney notait qu'il existe deux positions pour le filmer, dans l'oeil du cyclone ou du dehors. Et Claire Denis de continuer : « Quelque chose m'échappait dans l'oeil du cyclone et

c'était la fiction »⁵⁰. Et dans *L'intrus*, comme d'ailleurs dans *Trouble Every Day*, elle se situe sur la frange du cyclone, refusant de se laisser emporter et en rendant la violence. Elle adopte ainsi une position dangereuse et entraîne le spectateur dans cette zone incertaine : le projet narratif se développe comme une exploration du mystère humain par des images énigmatiques qui laissent entrevoir sur un mode quasi onirique les images rémanentes d'une animalité perdue, fascinante et effroyable. Le film découvre en ce sens une part du tragique humain, mêlant la pitié à la terreur, dans le destin d'un personnage en lutte avec des forces surhumaines.

V.1. Le clair-obscur

La narration filmique est conçue à rebours de l'écriture attendue du scénario, agencement des scènes, de plans de coupe et de dialogue. Elle est une question photographique, c'est-à-dire une affaire de couleurs et de lumière. La cinéaste, évoquant la préparation a souvent raconté le voyage entrepris grâce à et avec Humbert Balsan. Le générique, oubliant d'ailleurs le nom de la réalisatrice, le met en avant, une façon peut-être de rendre hommage à ce producteur charismatique qui devait se donner la mort trois mois avant la sortie de *L'Intrus*. Avec celui que Paulo Branco aurait appelé « le seul pirate convenable d'entre nous »⁵¹, elle se rend en Polynésie pour repérer les paysages, leurs couleurs et leurs lumières. C'est au cours de ce voyage qu'elle ressent ce « parfum de mort » se dégager de ces îles, l'odeur étouffante de ces fleurs exotiques, écrasantes. Il me semble que cette impression trouve son équivalent dans le choix des clairs-obscur caravagiens dans lesquels sont plongés aussi bien des scènes d'intérieur que des extérieurs. Paysages crépusculaires ou visages pris dans la nuit, les plans multiplient les ambiances où se matérialise le passage du temps, la dissolution des êtres et des choses.

50 Sébastien Lifshitz, *La Vagabonde*, 14'40.

51 Ange-Dominique Bouzet, « Suicide du producteur Humbert Balsan », *Libération*, 11 février 2005.

<http://www.liberation.fr/culture/0101518564-suicide-du-producteur-humbert-balsan>

Trebor est intrinsèquement lié à l'obscurité. Les gros plans sondent son visage comme sa peau dont ils montrent les plis et les replis.

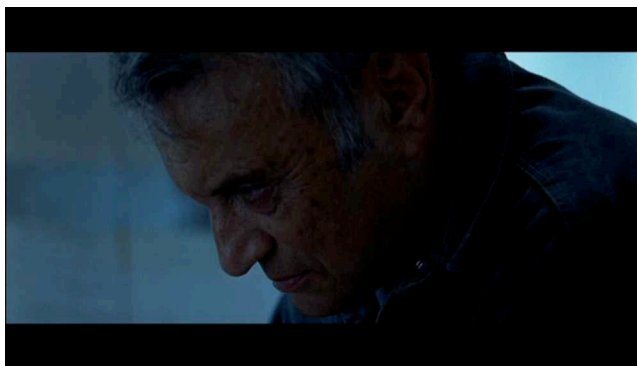
(26'44)



(28'17)



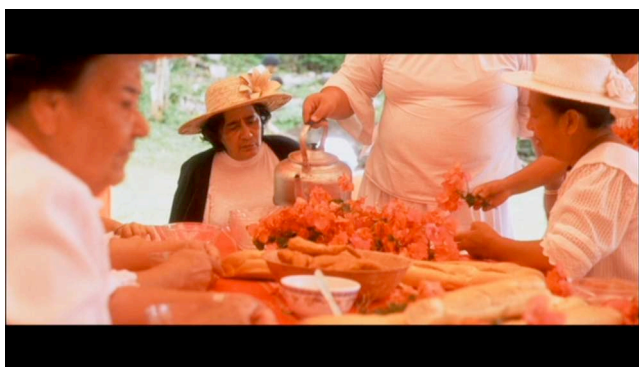
(111'48)



Le film, prévu au départ comme un projet télévisuel, a d'ailleurs été revu pour être requalifié comme projet de cinéma – et bénéficié à ce titre des aides du CNC. Ce changement de statut correspond aussi au choix du format scope adopté par Claire Denis non sans inquiéter apparemment Agnès Godard qui craignait le résultat tant pour le format que pour la

couleur. Sur ce plan, le film se caractérise par des choix chromatiques extrêmement forts. Il paraît embué dans une teinte bleutée : couleur froide qui se retrouve presque partout et le partage avec les verts de la végétation. L'image est marquée par une froideur éclatante dans la première partie jurassienne mais elle reprend cette tonalité dans les deux autres parties, en particulier dans les scènes d'hôtel et d'hôpital. Blouses bleues, malle bleue, draps bleus, nuits bleuâtres, la couleur donne ainsi au récit une unité chromatique qui en accentue l'irréalité et l'âpreté. A ce bleu dominant, s'opposent le blanc des paysages enneigés et la séquence rouge de l'enterrement à laquelle assiste le propriétaire de la quincaillerie.

Mystérieux enterrement (98'10)



Contrastant radicalement avec la tonalité d'ensemble du récit, le rouge de cette scène témoigne d'une forme de douceur conviviale, d'harmonie familiale et d'acceptation heureuse du monde tel qu'il est. En ce sens, la narration pour Claire Denis consiste à mettre en relation des éléments visuels pour créer des effets de sens discrets et épars.

V.2. La matière des rêves

Cette forme de narration touche donc à la matière même de l'image. Il s'agit d'engager des jeux de perturbation et de trouble : les plans nocturnes sont particulièrement granuleux et accentuent l'épaisseur énigmatique de la nuit. La narration instaure une tension dialectique entre la dispersion et la concentration. Le récit est organisé autour de Trebor et suit chronologiquement sa quête mais la linéarité du récit est rompue et ouvre sur des espaces mal ou non identifiés. L'écriture filmique est dans son principe l'expression de l'étrange et du malaise. Ce que le spectateur est comme toujours menacé et l'image par sa tessiture introduit

ce doute dans la perception visuelle. Ce n'est pas seulement affaire de cadrage et de mouvements de caméra, il s'agit de la matière des images et si le film baigne dans un clair-obscur énigmatique, les plans en plein soleil se révèlent eux-mêmes troublants par leur exposition. La séquence plus ou moins introduite sur le mode du cauchemar où Trebor se voit traîné dans la neige par des chevaux⁵² est filmée dans une lumière rasante avec des ombres étendues. Les mouvements de caméra heurtés mettent en valeur par des plans flous et tremblés la violence de la scène mais aussi donnent une dimension tactile au film. Lorsque les deux cavaliers s'éloignent à l'horizon, ils se fondent dans la lumière du soleil, ils deviennent des êtres irréels. Le récit n'est-il pas d'ailleurs tout entier le rêve de Trebor ?

Disparition des cavaliers (48'45)



L'utilisation des séquences du film de Paul Gégauff participe de cette ambiguïté du récit. Certes articulés sur un gros plan du visage de Trebor au moment où il retrouve Henri, les plans de ce passé perdu, s'immiscent, font intrusion dans le récit avec leur texture d'image différente. Images plus granuleuses et légèrement dégradées par rapport au scope du film encadrant, ces plans renvoient à un passé violent, à une nuit dramatique. Par leur matière, ils soulignent l'éclatement de la narration qui intègre des éléments foncièrement hétérogènes pour les assimiler dans une continuité impossible. Les deux dernières séquences consacrées à Trebor expriment bien cette dualité intrinsèque entre les matières d'images.

52 Séquence 16.

La nuit sur le navire (115'40)



D'un côté, un plan d'ensemble nocturne et grandiose où la nature s'impose avec sa puissance, de l'autre un plan rapproché sur la chaîne qui tient l'encre du navire. Epaisseur de la nuit où les formes et les matières se fondent ; matières éblouissantes des bâches plastiques et des pièces métalliques qui divisent et séparent. C'est par ces jeux visuels, ces rapports de plan, ces conflits visuels que le récit progresse et produit son sens, soutenu en cela par l'utilisation des notes de musique des *Tindersticks* qui amplifient l'étrangeté du récit par leur caractère atonal.

V.3. Des motifs récurrents et singuliers

Durant tout le récit, le film semble disposer des motifs récurrents qui interrogent le spectateur et peuvent se constituer en réseaux de sens. Ici encore l'écriture fonctionne par des associations souples et incertaines. La main constitue ainsi un motif récurrent dans le film. Non seulement celle de Trebor mais aussi les mains des autres personnages, celles d'Antoinette ou d'Henri par exemple. Ce motif métonymique par excellence de l'humain soutient le caractère tactile de la narration ; les mains acquièrent par le biais d'inserts une autonomie émouvante : les mains d'Antoinette lavant les couverts expriment avec une acuité visuelle très forte la montée du désir physique que suscitent en elle les paroles ou la voix de Sidney. Elles agrippent le rebord du lavabo et répondent à l'appel de son compagnon. Dans le cinéma de Claire Denis, le corps et les objets réagissent d'abord.

Dans la cuisine (6'08)



Les mains des deux amants peuvent alors courir le long des corps qui sont emportés par la force du désir. Et la caméra souligne ce débordement et cette fièvre. Les plans représentant les mains des personnages sont ainsi les vecteurs privilégiés de l'autonomie du corps par rapport à la volonté consciente. De manière comparable, lorsque Henri rejoint son vieil ami sur les hauteurs de l'île, un de ces plans singuliers le montre attendant que Trebor remarque sa présence silencieuse.

Retrouvailles en pleine nature (86')



Les mains, le poignet, la montre. Henri porte un short de la marque Wild Pacific. Tout est appelé à faire sens dans cette forme de narration complexe fondée sur des jeux d'échos. Le corps exprime avec évidence les états intérieurs. En cela, la narration denisienne, proche en cela de la tradition du cinéma muet, s'efforce de raconter sans s'appuyer sur le langage verbal, et invite le spectateur à toujours chercher dans l'image une source de significations. Wild Pacific, n'est-ce pas la nature profonde de Trebor et le monde dans lequel il espère retrouver son fils et son identité perdus.

D'autres motifs parcourent le film et tissent des liens lâches mais passionnants, comme si le film appelait le spectateur à circuler dans les images pour s'emparer de détails et les rendre signifiants. Ainsi de la montre-poignet, de ces montres que Trebor achète à Genève et qui montre le temps en train de s'écouler. Après son cauchemar, Trebor ne manque pas de retirer la montre qui le gêne, comme si elle l'enchaînait à un temps irréversible et dont la fin annoncée est celle du jugement dernier et de la damnation. Egaleme nt frappant le motif de la bassine dans laquelle Antoinette fait la vaisselle, bassine qu'on retrouve sur la plage, bassine aussi que celle dans laquelle la sauvageonne prend son bain. Le récit multiplie les entrelacs qui unissent les motifs et matérialisent ici en l'occurrence le déroulement du temps ou encore le thème de la purification – Trebor ne lave-t-il pas son poignard avec un soin et une lenteur très expressive. Le récit fait émerger la question de la catharsis à laquelle voudrait prétendre Trebor et peut-être le coq apporté par Henri aurait-il pu devenir le pharmakos de cette tragédie ? Toute la dimension religieuse du récit est ainsi davantage suggérée, Trebor n'aboutissant à aucun rachat.

Dernier point que je voudrais évoquer dans cette narration poétique, les chiens qui accompagnent les divers personnages. La première séquence avertissait le spectateur de leur rôle : ils protègent, avertissent, fouillent, débusquent. Ils ne peuvent pas manquer d'évoquer les cerbères de l'Enfer et la reine de l'hémisphère nord commande à une armée de chiens qui l'entourent avec affection. Ils sont aussi invisibles, simples aboiements qui résonnent dans l'espace. Les chiens circulent dans le film, très librement, comme s'ils peuplaient le récit, et ils ne manquent pas de réapparaître au moment où Trebor découvre que son fils Sidney a sans doute été assassiné pour offrir à son père un cœur neuf, de jeune homme.

Devant la morgue (112'05)



Ces deux chiens errants renvoient à ceux que Trebor a abandonnés pour entreprendre son voyage de retour ; ils témoignent comme des martyrs de son crime et le rappellent à sa faute. Crime inexpugnable qu'il doit désormais assumer dans une errance sans fin. Ils participent de

cette ambiguïté du récit denisien : les images ordinaires sont en même temps lourdes d'un double sens qui leur provient des associations d'idées et de motifs. La jeune femme russe, accusatrice, se tient debout dans cette allée qui conduit à une poubelle. Rien d'explicite, mais en même temps, le spectateur peut entrevoir la condamnation de Trebor en lisant dans ce plan la figuration symbolique d'une malédiction.

A travers l'analyse de ces procédés narratifs, j'ai voulu souligner les procédés à l'oeuvre dans la narration denisienne, qui privilégie les rapprochements et les détournements des motifs. Il s'agit d'une forme de poésie en cela qu'elle suggère et sous-entend et qu'elle requiert du spectateur une disponibilité et une attention aux formes et à la matière du récit. Exigence d'un cinéma dont le formalisme interroge les habitudes de regarder un film mais aussi qui invite à une expérience sensorielle.

CONCLUSION

« LE CINÉMATOGRAPHE EST UNE ÉCRITURE AVEC
DES IMAGES EN MOUVEMENT ET DES SONS. »

Robert Bresson.- *Notes sur le cinématographe.*-
Paris, Gallimard/nrf, 1975.- p.12

Au terme de cette étude d'un seul film de Claire Denis, qu'en est-il de mon projet de recherche ? Quelle forme narrative la cinéaste a-t-elle créée qui réponde à son désir de prendre à bras le corps son époque et le cinéma ? Et en quoi *L'Intrus* constitue-t-il une voie privilégiée pour aborder l'esthétique narrative de la réalisatrice ?

Ce que j'ai analysé, c'est la manière dont le récit filmique se construit dans une dialectique permanente entre l'instabilité et l'apaisement, entre le déplacement et la fixité, entre la vie et la mort. *L'Intrus* ne relève pas de mon point de vue d'une radicalité d'apparence, il déploie son récit en poussant la logique narrative qui est propre à la cinéaste et en éprouvant les limites. Plus abrupt et plus déroutant, le film, comme l'a montré la recension des articles critiques qui ont accompagné sa sortie, a provoqué des réactions contrastées mais toutes notant (pour la louer ou la regretter) la quête esthétique d'un cinéma qui conjugue narration et sensation.

Pour reprendre les analyses développées dans les pages qui précèdent, la poétique denisienne peut alors se décrire à travers les quatre aspects suivants :

– *L'intrus* est d'abord une affaire d'espace filmique et la typologie des lieux dans lesquels se déroule le récit constitue un ensemble où se dévoilent ces espaces intermédiaires relevant de ce type d'images-seuils, pour reprendre la notion de Julien Milly, type d'image où est éprouvé dans sa matérialité le rapport à la mort. Le destin de Trebor est donc celui d'un être cherchant à échapper à sa disparition et sa lutte se traduit dans une figuration topique.

– Cette représentation spatiale implique une manière de filmer les acteurs qui procède par un éclatement du cadre ; le monde environnant le personnage est avant tout perçu à l'image comme partie ou fragment d'un tout qui reste toujours plus ou moins hors

champ et le malaise qui résulte de ce type de vision partielle et subjective se redouble par le rapport que le spectateur doit entretenir avec les personnages. Ce rapport est d'autant plus troublant que le personnage de Trebor reste dans le même temps obstinément loin et impénétrable, et aussi effroyable.

– Ce trouble est également redoublé par les jeux dynarratifs qui creusent la temporalité narrative. Ici aussi se met en place une tension entre le *continuum* narratif et la discontinuité du montage. Celui-ci accentue les ellipses et les perturbations temporelles en refusant au spectateur les éléments explicatifs nécessaires à une compréhension explicite du récit. La narration exhibe son pouvoir de troubler la linéarité et sa logique causale pour établir des jeux subtils, souples et impressionnistes d'échos entre les plans. L'expression de « narration plastique » employée par la cinéaste prend alors tout son sens : il s'agit de raconter une histoire par des impressions visuelles et sonores plutôt que par le biais des dialogues. *L'intrus* s'engage fort avant sur cette piste du mutisme en privant les personnages de toute velléité et de toute possibilité de se dire. C'est par l'image plastique et par le rythme que le récit avance et non par la continuité dialoguée.

– Ainsi *L'intrus* donne l'exemple d'une forme d'écriture filmique singulière qui appelle une lecture davantage transversale que linéaire, amenant le spectateur à recouper les séquences et les plans, à jeter des ponts à travers l'espace et le temps, et à s'en remettre aux personnages. Cinéma de visions projetées par des personnages voyants, cinéma où le réel s'ouvre sur un imaginaire toujours menaçant, comme si le visible renfermait un invisible terrible à entrevoir pour mieux continuer à vivre.

En ce sens, *L'intrus* s'affirme comme un grand film moderne qui témoigne d'une modernité malade. Un grand film car ayant l'audace des grands récits et un grand film exemplaire de Claire Denis qui affirme les enjeux de son entreprise cinématographique. Engagée dans la réalisation dans un moment critique de la cinéphilie où, avec des accents prophétiques, Jean-Luc Godard regardait venir la mort du cinéma, elle réalise son premier film autobiographique sur son enfance africaine. Premier long-métrage d'une cinéaste accomplie dans l'assistantat depuis longtemps, ce récit transcende immédiatement le genre du récit de souvenir d'enfance pour proposer une vision complexe des rapports entre l'homme blanc et l'Afrique, cette « nounou cosmique »⁵³ et sortir des codes habituels de la narration.

Son regard porte une interrogation qui en explorant et renouvelant les formes de la

53 Paul Jorion, « Dans le ventre de la nounou cosmique », *Libération*, 15 avril 1988.

modernité au cinéma ne renonce pas à faire sens ni à proposer une véritable vision du monde. Cinéma moderne qui n'investit pas les formes pour elles-mêmes mais pour construire un questionnement et porter des valeurs, son œuvre encore en cours met en jeu des moyens qui restent singuliers. Expérimentations narratives, personnages énigmatiques, sensualité des mouvements de caméra, travail de montage sensoriel sont ainsi mis au service d'une réflexion sur la modernité inquiète et défaillante de la société et du monde contemporains. Il ne s'agit pourtant aucunement d'un nouveau cinéma social ni d'un cinéma de l'intime mais bien d'une tentative d'élaborer un récit où se cristallisent les angoisses modernes et où se révèle dans toute sa complexité la présence du mal : la violence, subie ou infligée, est ainsi au cœur de son entreprise, et les rapports humains se construisent sous son emprise avec une part d'énigme indéchiffrable.

Sans porter de jugement sur ces personnages, la cinéaste les place également au cœur de son dispositif et construit une narration dans laquelle l'acteur est chargé de tenir le spectateur sous son charme. Celui-ci est ainsi impliqué dans le processus narratif à plus d'un titre : il doit participer à la construction du récit en établissant les liens entre les personnages, entre les séquences, entre les éléments diégétiques montrés et non expliqués mais il partage aussi les émotions des personnages et par-delà leur nature. Le vertige de Trebor, monstre hybride en quête d'une seconde vie, son destin tragique, son impuissance, doivent être vécus de l'intérieur et tout l'enjeu du geste cinématographique denisien est d'ouvrir sans l'expliquer le monde intérieur du personnage, de plonger le spectateur dans le tourment mental, psychique et sensoriel du personnage pour en éprouver les questions.

En ce sens Claire Denis occupe bien une place à part dans le cinéma français des trente dernières années : elle prolonge les expérimentations ouvertes par la Nouvelle vague, reprend à son compte les revendications esthétisantes du cinéma des années 1980 tout en maintenant intact son désir de raconter. A sa manière elle ouvre un nouveau territoire, celui d'un cinéma qui conjuguerait formalisme, primitivisme et impressionnisme. *L'Intrus* exhibe les pouvoirs de la forme tout en ramenant le personnage à une présence muette et physique tandis que le montage propose une plongée impressionniste. Que faire de l'héritage de la Nouvelle Vague, demandais-je dans les premières pages. En assumer le poids, en revendiquer les audaces, en prolonger le geste pour le réinventer, telle semble être en substance la démarche de la cinéaste. En cela, Claire Denis réaliserait une sorte de synthèse originale d'une certaine cinophilie : son cinéma est profondément ancré dans le présent tout en dialoguant avec le passé. A la fois actuel et historique, il s'inscrirait dans la lignée d'un cinéma d'auteur français,

depuis les recherches de l'avant-garde française des années 1920 (Epstein, Dulac, L'Herbier) jusqu'aux images esthétisantes d'un Carax, tout en commentant les problèmes de son temps. *L'Intrus* peut alors servir de fil directeur : Claire Denis dérange et son cinéma porte une forme de provocation. Etrange et étranger, il interroge la question du territoire et des frontières pour les déplacer au cœur de l'humain.

Ce travail de recherche sur un seul film se voudrait donc une entrée dans une oeuvre emblématique du cinéma français actuel. Mon approche se voudrait donc pluridisciplinaire, analyse du récit filmique, étude esthétique mais aussi de façon complémentaire approche historique et économique. Je souhaiterais alors développer les analyses en les faisant porter sur l'ensemble de son oeuvre. Il s'agirait, en privilégiant certains films, de mener une étude systématique de l'écriture filmique inventée par la cinéaste en prenant pour angle la question de la narration plastique. Par là je voudrais à la fois étudier les processus en jeu dans la construction narrative par une analyse des scénarios mais aussi mener une enquête sur la manière dont Claire Denis a su construire sa logique économique pour lui donner l'autonomie nécessaire à ses expérimentations. En analysant l'écriture filmique dans le cinéma de Claire Denis, je voudrais ainsi rendre compte de son ambition de construire un cinéma authentiquement narratif à la fois novateur et moderne en interrogeant sa dimension organique. Cette étude permettrait enfin de replacer son cinéma à la fois dans le paysage cinématographique pour en dire la singularité et aussi pour le relier à son passé tant il est vrai que ses films sont porteurs d'une cinéphilie discrète mais active.

FICHE TECHNIQUE : *L'Intrus*

Pays de production France
Sortie en France 4 mai 2005
Procédé image 35 mm – Couleur – cinemascope
Durée 120 mn
Distributeur Pyramide
Entrées France 13 678

Réalisateur	Claire Denis
Assistant réalisateur	Jean-Paul Allègre
Scénariste	Claire Denis
Scénariste	Jean-Pol Fargeau
Société de production	Ognon Pictures (Paris)
Société de production	Arte France Cinéma
Producteur	Humbert Balsan
Distributeur d'origine	Pyramide Distribution (Paris)
Directeur de la photographie	Agnès Godard
Ingénieur du son	Jean-Louis Ughetto
Mixeur	Dominique Hennequin
Musique originale	Stuart Staples
Décorateur	Arnaud de Moléron
Costumier	Judy Shrewsbury
Monteur	Nelly Quettier
Michel Subor	(Louis Trebor)
Grégoire Colin	(Sidney, son fils)
Katia Golubeva	(la jeune femme russe)
Bambou	(la pharmacienne)
Florence Loiret-Caille	(Antoinette, la douanière)
Lolita Chammah	(la sauvageonne)
Alex Descas	(le prêtre)
Dong-ho Kim	(l'armateur)
Se-tak Chang	(l'associé de l'armateur)
Hong-suk Park	(l'homme du fish market)
Edwin Alin	(le patron de la quincaillerie)
Henri Tetu Tetainuarii	(Henri, l'ami polynésien)
Jean-Marc Teriipaia	(Tony, le nouveau fils)
Béatrice Dalle	(la reine de l'hémisphère nord)

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

PROLOGUE et GÉNÉRIQUE 1 (du début à 1:15)

Extérieur – Nuit.

Jeune femme à l'accent russe – regard caméra.

Générique 1

Production et distribution

PARTIE I. JURA

Séquence 1 (de 1:15 à 7:45)

Extérieur – Jour

Sur une petite route, à la frontière franco-suisse, une femme douanière effectue une fouille avec son chien-policier et arrête un conducteur d'origine étrangère en possession de drogue.

Intérieur – Nuit

Le soir, elle rentre chez elle où l'attend son compagnon qui garde leurs deux enfants et repeint l'appartement situé dans une barre d'immeuble. Ils font l'amour dans la cuisine.

GÉNÉRIQUE 2 (7:45 à 9:10)

Titre : L'INTRUS

Extérieur – Nuit

Des clandestins, la nuit, franchissent un muret en forêt et courent dans les champs.

Séquence 2 (de 9:10 à 14:15)

Extérieur – Jour

Une jeune vagabonde, la sauvageonne, erre dans la forêt avec son chien.

Louis Trebor se repose nu dans la forêt avec ses deux chiens ; il entend des bruits et se rhabille pour aller nager dans un lac au milieu d'un champ. Il est pris d'un léger malaise cardiaque tandis qu'un inconnu l'épie. Il rentre dans sa maison isolée dans la montagne et nourrit ses chiens.

Séquence 3 (de 14:15 à 15:40)

Extérieur – Jour

Louis Trebor promène ses chiens près d'un chenil tenu par la belle loutre des vallées, reine de l'hémisphère nord.

Séquence 4 (de 15:40 à 24:00)

Extérieur – Jour

Louis Trebor pratique le vélo sur les routes de montagne et croise une mystérieuse voiture où se trouve la jeune femme russe vue en prologue ; il se sent espionné et aperçoit dans ses jumelles la sauvageonne dans les champs.

Intérieur – Jour

De retour chez lui, il range son vélo tandis que sa maîtresse le rejoint pour passer la nuit avec lui.

Intérieur – Nuit

Ils font l'amour et Louis Trebor alerté par ses chiens sort dans la nuit et égorge l'inconnu qui l'observait pendant sa baignade. La jeune femme russe cachée assiste au meurtre. Trebor revient se coucher.

Séquence 5 (de 24:00 à 25:35)

Intérieur - Jour

A 9 h. du matin, l'amante de Louis Trebor arrive un peu en retard pour ouvrir sa pharmacie, réprimande son assistante et sert deux clientes âgées.

Séquence 6 (de 25:35 à 28:25)

Intérieur - Jour

Dans la forêt, Louis Trebor cache le corps de sa victime puis décide de s'en aller : par internet, il envoie un message d'urgence et commande son opération à cœur ouvert.

Séquence 7 (de 28:25 à 29:55)

Intérieur - Jour

Comme sorti d'un rêve, un cercueil est porté dans une église ; un sermon est prononcé par un prêtre noir.

Séquence 8 (de 29:55 à 31:50)

Extérieur - Jour

Une rue en ville où il est venu faire des courses, Louis Trebor rencontre par hasard Sidney, son fils et Antoinette, sa compagne, la femme-douanière : il découvre alors son petit-fils, appelé aussi Louis, et donne de l'argent à son fils.

Séquence 9 (de 31:50 à 32:45)

Intérieur - Jour

Dans sa maison isolée, Louis Trebor brûle des papiers et un passeport ukrainien.

Séquence 10 (de 32:45 à 35:45)

Extérieur - Jour

Louis Trebor se rend au chenil pour confier ses deux chiens à la reine de l'hémisphère nord ; elle refuse et il abandonne ses chiens dans la forêt.

Séquence 11 (de 35:45 à 39:15)

Extérieur - Jour

Le fils de Louis Trebor et Antoinette se promènent avec leurs deux enfants dans les champs en montagne, croisent des marcheurs et se retrouvent en fin d'après-midi près de la maison de Louis Trebor.

Séquence 12 (de 39:15 à 40:55)

Extérieur - Nuit

Louis Trebor quitte la région en pleine nuit ; des clandestins passent la frontière et sont poursuivis par Antoinette ; au petit-matin, Louis Trebor arrête sa Mercedes en pleine nature pour se raser.

Séquence 13 (de 40:55 à 44:15)

Extérieur - Jour

Louis Trebor arrive à Genève et passe retirer de l'argent dans sa banque ; il envoie un courrier à un notaire de Tahiti. Puis il se rend à son hôtel, remet l'argent à la jeune femme russe pour acheter un cœur, d'« homme » insiste-t-il.

Séquence 14 (de 44:15 à 45:30)

Extérieur - Jour

L'automne. Des chasseurs marchent dans la forêt et croisent la sauvageonne.

Séquence 15 (de 45:30 à 49:40)

Intérieur - Jour

Louis Trebor sort de son hôtel pour acheter une montre dans une bijouterie genevoise.

Il retourne se reposer mais fait un cauchemar.

Extérieur - Jour

La jeune femme russe le traîne par une corde dans la neige. Il s'éveille inquiet et place son couteau sous son oreiller.

Séquence 16 (de 49:40 à 53:30)

Extérieur - Jour

La sauvageonne marche dans la forêt avec son chien et ceux de Louis Trebor ; elle avance sur le lac gelé en plein hiver et découvre le visage de l'inconnu égorgé sous la glace.

Intérieur - Jour

Elle se rend dans la maison abandonnée de Louis Trebor, prend un bain dans la grande bassine.

Extérieur - Jour

Sans transition, les chasseurs déposent son corps ensanglanté dans la neige, son cœur laissé à l'abandon : les chiens le mordent.

PARTIE II. ASIE

Séquence 17 (de 53:30 à 59:20)

Intérieur - Jour

Louis Trebor dort dans une chambre d'hôtel en Asie ; une aveugle entre dans sa chambre et le masse : il vient d'être opéré et a subi une transplantation cardiaque.

Intérieur - Nuit

Il prend ses médicaments et regarde un dessin de navire

Extérieur - Jour

Un navire avance sur la mer.

Séquence 18 (de 59:20 à 61:10)

Intérieur - Jour

Louis Trebor est à l'hôtel. Il descend par l'ascenseur et croise la jeune femme russe.

Séquence 19 (de 61:10 à 64)

Extérieur - Jour

Dans le port, on procède au baptême d'un nouveau cargo.

Séquence 20 (de 64 à 66:45)

Intérieur - Jour

Louis Trebor conclut son accord avec des armateurs coréens dans un bureau : sa demande de construire un bateau pour son fils est acceptée.

Séquence 21 (de 66:45 à 70:05)

Intérieur - Nuit

Louis Trebor seul dans un petit restaurant est rejoint par un inconnu ; ils s'enivrent ensemble puis sortent dans la rue.

Extérieur - Nuit

Louis Trebor remarque que la jeune femme russe le suit et lui demande de s'en aller.

Séquence 22 (de 70:05 à 72:55)

Intérieur - Jour

Le fils de Louis Trebor entre dans la maison abandonnée, découvre les traces de sang et les objets laissés par la sauvageonne ; il lit une lettre à moitié brûlée adressée à un autre fils.

PARTIE III. TAHITI

Séquence 23 (de 72:55 à 75:10)

Extérieur - Nuit

Traversée maritime. Paysages marins (travelling 1:00)

Extérieur - Jour

Tahiti. Louis Trebor se rend chez un notaire pour récupérer des papiers d'héritage puisque son autre fils n'est jamais venu demander son héritage.

Séquence 24 (de 75:10 à 79:10)

Intérieur - Jour

Après un passage par sa chambre d'hôtel, il se rend dans une quincaillerie pour rencontrer le chef de famille par laquelle ce fils délaissé a été adopté. En vain. Il ressort du magasin alors que la pluie tombe.

Séquence 25 (79:10 à 80:10)

Extérieur - Nuit

Le soir venu, il se promène devant la maison de la famille où est organisée une grande fête. D'un signe de la tête, le chef de famille lui refuse d'entrer.

Séquence 26 (de 80:10 à 84)

Extérieur - Jour

Après un voyage en avion puis en bateau, Louis Trebor se rend chez la mère de son autre fils pour le retrouver.

Extérieur - Jour

Un homme, Tony, fait du surf dans les vagues de l'océan.

Séquence 27 (de 84:00 à 92:10)

Extérieur - Jour

Un homme, Henri, se met à sa recherche, le retrouve et l'aide à se réinstaller dans une maison en ruines que Louis Trebor avait construite lors d'un voyage précédent. Chez lui.

Séquence 28 (de 92:10 à 96:40)

Intérieur - Nuit

Ce vieil ami, Henri de retour dans sa maison préfabriquée, écoute l'avis de tempête annoncée pour la nuit.

Extérieur - Jour

Au petit matin il part retrouver son ami au milieu de la forêt et fait venir un médecin. Louis Trebor est hospitalisé.

Séquence 29 (de 96:40 à 98:00)

Intérieur - Jour

Louis Trebor est soigné à l'hôpital.

Séquence 30 (de 98:00 à 99:20)

Extérieur - Jour

Le chef de famille propriétaire de la quincaillerie assiste à un enterrement.

Séquence 31 (de 99:20 à 104:50)

Intérieur - Jour

Henri et ses amis organisent une séance pour sélectionner un jeune homme et le faire adopter par Louis Trebor. Sans succès.

Intérieur - Jour

Un peu plus tard, le jeune Tony, qui a entendu la rumeur se présente chez Henri.

Séquence 32 (de 104:50 à 107:50)

Intérieur - Jour

Tony, accompagné par Henri, rend visite à Louis Trebor à l'hôpital ; celui-ci le renvoie.

Séquence 33 (de 107:50 à 109:00)

Extérieur - Jour

Tony marche seul dans les rues.

Séquence 34 (de 109:00 à 112:05)

Intérieur - Jour

Sortant de l'hôpital, Louis Trebor se rend à la morgue pour reconnaître le corps de son fils français qui porte une large cicatrice sur le torse. Louis Trebor croise la jeune femme russe tandis qu'un policier attend.

Séquence 35 (de 112:05 à 113:30)

Extérieur - Jour

Louis Trebor avec l'aide de Tony accompagnent le cercueil de son fils dans un bateau à quai ; ils le font entrer dans la soute.

Séquence 36 (de 113:30 à 116:25)

Extérieur - Nuit

Paysages marins. Île. (travelling, 2:10)

Extérieur - Jour

Tony et Louis sont en mer autour d'une île. Tony apporte un thé à Louis qui se réveille.

Séquence 37 (116:25 à 117:45)

Extérieur - Jour

La reine de l'hémisphère nord conduit son traîneau sur les chemins enneigés des montagnes jurassiennes.

Générique de fin (117:45 à 120:45)

FILMOGRAPHIE ⁵⁴

COURTS-MÉTRAGES

Réalisation :

1991 *Contre l'oubli : Ushari Ahmed Mahmoud, Soudan*

Film collectif pour Amnesty international

1991 *Keep it for yourself*

1994 *A propos de Nice, la suite : Nice, very Nice*

Film collectif : Catherine Breillat, Costa-Gavras, Raymond Depardon, Abbas Kiarostami, Pavel Lounguine, Raoul Ruiz.

2001 *Ten Minutes Older. The Cello : Vers Nancy*

Film collectif : Bernardo Bertolucci, Mike Figgis, Jean-Luc Godard, Jirí Menzel, Michael Radford, Volker Schlöndorff, István Szabó

Scénario

1991 *Keep it for yourself*

1994 *A propos de Nice, la suite : Nice, very Nice*

2001 *Ten minutes older : The Cello : Vers Nancy*

Dialogues

1991 *Keep it for yourself*

1994 *A propos de Nice, la suite : Nice, very Nice*

LONGS-MÉTRAGES

Réalisation

1988 *Chocolat*

1989 *Man no run*

1990 *Jacques Rivette, le veilleur*

pour la série *Cinéastes de notre temps*, documentaire avec Serge Daney

1990 *S'en fout la mort*

1993 *J'ai pas sommeil*

1995 *Nénette et Boni*

1999 *Beau travail*

2000 *Trouble Every Day*

2001 *Vendredi soir*

2004 *Vers Mathilde*, film réalisé avec Mathilde Monnier

2005 *L'Intrus*

2007 *35 rhums*

2009 *White Material*

2013 *Les Salauds*

54 Ciné-Ressources, *Catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma*,

<http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=13892> [consulté le 15 février 2013].

Assistanat-réalisation

1973	<i>Sweet movie</i> , Dusan Makavejev
1974	<i>La Messe dorée</i> , Beni Montresor
1974	<i>Le Secret</i> , Robert Enrico
1975	<i>Sérail</i> , Eduardo de Gregorio
1975	<i>Le vieux fusil</i> , Robert Enrico
1976	<i>Un neveu silencieux</i> , Robert Enrico
1977	<i>Zoo zéro</i> , Alain Fleischer
1978	<i>Mais ou et donc Ornicar</i> , Bertrand Van Effenterre
1978	<i>Retour à la bien-aimée</i> , Jean-François Adam
1979	<i>L'empreinte des géants</i> , Robert Enrico
1980	<i>On n'est pas des anges, elles non plus</i> , Michel Lang
1980	<i>Pile ou face</i> , Robert Enrico
1981	<i>La Passante du Sans-Souci</i> , Jacques Rouffio
1982	<i>Le Bâtard</i> , Bertrand Van Effenterre
1983	<i>Hanna K.</i> , Costa-Gavras
1983	<i>Paris, Texas</i> , Wim Wenders
1986	<i>Down by law</i> , Jim Jarmusch
1986	<i>Les Ailes du désir</i> , Wim Wenders

Scénario

1988	<i>Chocolat</i>
1989	<i>Man no run</i>
1990	<i>S'en fout la mort</i>
1993	<i>J'ai pas sommeil</i>
1995	<i>Nénette et Boni</i>
1998	<i>La Ville</i> , Yousry Nasrallah
1999	<i>Beau travail</i>
2000	<i>Trouble Every Day</i>
2005	<i>L'Intrus</i>
2007	<i>35 rhums</i>
2009	<i>White Material</i>
2013	<i>Les Salauds</i>

Adaptation

2000	<i>Trouble Every Day</i>
2001	<i>Vendredi soir</i>

Dialogues

1988	<i>Chocolat</i>
1989	<i>Man no run</i>
1990	<i>S'en fout la mort</i>
1993	<i>J'ai pas sommeil</i>
2000	<i>Trouble Every Day</i>
2007	<i>35 rhums</i>

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES OU MONOGRAPHIES

- AUDÉ, Françoise. *Cinéma d'elles : 1981-2001 : situation des cinéastes femmes dans le cinéma français*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 2002.
- BEUGNET, Martine. *Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma français contemporain*. Paris, L'Harmattan, 2000. 296 p.
- BEUGNET, Martine. *Claire Denis*. Manchester/New-York : Manchester University Press, 2004. 212 p.
- BONITZER, Pascal. *Peinture et cinéma, décadrages*. Paris, Cahiers du cinéma, 1985. 108 p.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris, Les éditions de Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris, Les éditions de Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *L'Île déserte et autres textes*. Paris, Les éditions de Minuit, 2002.
- FRODON, Jean-Michel. *Le Cinéma français, de la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris, Cahiers du cinéma, 2010.
- GARDIES, André. *L'Espace au cinéma*. Paris, 1993, Editions Méridien Klincksieck.
- MAL, Cédric. *Claire Denis : cinéaste à part, et entière...*. Paris : Ed. de Verneuil, 2007. 272 p.
- MAULE, Rosanna. *Beyond Auteurism: New Directions in Authorial Film Practices in France, Italy and Spain since the 1980s* Bristol, UK ; Chicago, USA : Intellect, 2008. 296 p.
- MAYNE, Judith. *Claire Denis*. University of Illinois Press, 2005. Contemporary Films Directors, 170 p.
- MOUËLLIC, Gilles. *Jazz et cinéma : paroles de cinéastes*. Biarritz : Séguier-Archimbaud, 2006.
- MOURE, José. *Vers une esthétique du vide au cinéma*. Paris, 2000, L'Harmattan. 272 p.
- NANCY, Jean-Luc. *L'Intrus*. Paris, Editions Galilée, Nouvelle édition, 2000-2010. 60 p.
- PREDAL, René. *Le cinéma d'auteur, une vieille lune ?*. Paris, Cerf, 2001. 7e Art, 140 p.
- PREDAL, René. *Le Jeune cinéma français*. Paris, Nathan, 2002. Nathan Cinéma, 186 p.
- PREDAL, René. *Le Cinéma français des années 1990. Une génération de transition*. Paris, Nathan, 2e édition, 2008. Nathan Cinéma, 190 p.
- PREDAL, René. *Le Cinéma français depuis 2000. Un renouvellement incessant* Paris, Nathan, 2008. Nathan Cinéma, 344 p.

REILHAC, Michel. *Arte et le cinéma, le désir d'autre chose. Entretiens avec Frédéric Sojcher*. Anglet, Séguier-Archimbaud, 2005. Carré Ciné, 140 p.

REILHAC, Michel. *Plaidoyer pour l'avenir du cinéma d'auteur. Entretiens avec Frédéric Sojcher*. Paris, Achimbaud Klincksieck, 2009. 202 p.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *Le Temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*. Presses universitaires de Vincennes, 2009. Esthétiques hors-cadre, 438 p.

SERCEAU, Daniel. *Symptômes du jeune cinéma français*. Paris, éditions du cerf, 2008. 292 p.

SOJCHER, Frédéric. *Pratiques du cinéma*. Paris, édition Achimbaud Klincksieck, 2011. 326p.

VASSE, David. *Le Nouvel âge du cinéma d'auteur français*. Paris, Klincksieck, 2008. 242 p.

ZIEGLER, Damien. *La Représentation du paysage au cinéma*. Paris, éditions Bazaar&Co, 2010. 294 p.

OUVRAGES COLLECTIFS

BINH, N.T., RIHOIT, Catherine, SOJCHER Frédéric. *L'Art du scénario*. Paris, Klincksieck, 2012. Collection "Les ciné-débats"(Numéro 3), 232 p.

DAVID, Sébastien, FONTANEL, Rémi et FUENTES, Fabrice. *Le cinéma de Claire Denis ou l'énigme des sens*. Lyon : Aléas, 2008.

DUNCAN, Petrie (dir). *Screening Europe : Image and Identity in Contemporary European Cinema* . London : British Film Institute, 1992.

MOTTET, Jean (dir). *Les Paysages du cinéma*. Seyssel, Champ Vallon, 1999. 272 p

THESES

MILLY, Julien. *Voir le seuil : les visages de la disparition* [Thèse]. Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2007. 2 tomes, 488 p.

ROGERS, Jennifer Arlene. *Space, Skin, Series : the small world of Claire Denis* [Thesis (M.A.)] San Francisco State University, 2000.

SZARYK, Evelyne. *L'Esthétique du corps dans l'oeuvre de Claire Denis* [Thèse] – Dalhousie University, 2005.

ARTICLES DE PERIODIQUES

BAUDIN, Claire. « Claire Denis, au cœur de l'autre ». *Le Figaro* (4 mai 2005)

BOUQUET, Stéphane. "Claire Denis, les années sauvages de Nénette et Boni". *Cahiers du cinéma*, No 501, avril 1996. pp.55-58.

BRETON, Emilie. « Un intrus dans le paysage audiovisuel ». *L'Humanité*, 3 mai 2005

CARTER, Mia. "Acknowledged absences : Claire Denis' cinema of longing". *Studies in European Cinema*, Vol.3, No 1, 2006. pp. 67-80.

CHAUVIN, Jean-Sébastien. "Claire Denis". In Thierry Jousse et Thierry Paquot. *La ville au cinéma : Encyclopédie*. Paris, Cahiers du cinéma, 2005. 895 p. pp.684-687.

COPPERMANN, Annie. « L'homme au cœur neuf ». *Les Echos*, 4 mai 2005

DEL RIO, Elena. "Body transformation in the films of Claire Denis : from ritual to play". *Studies in French Cinema*, Vol.3, No 3, 2003. pp. 185-197.

DUBOIS, Amélie. « Froid équateur ». *Les Inrockuptibles* no492, 4 mai 2005.

FRODON, Jean-Michel et MALAUSA, Vincent. "Souffle au coeur / Trajectoires de L'Intrus". *Cahiers du cinéma*, No 601, mai 2005. pp.42-45.

GUICHARD, Louis. "Un être fragile plus qu'un monstre". *Télérama*, No 2610, 19 janvier 2000.

HEYMANN, Danièle. « Beauté d'un cœur étranger ». *Marianne*, 30 avril 2005.

HURST, Heike. "Nénette et Boni". *Jeune cinéma*. No 242, mars-avril 1997. pp.23-27

HURST, Heike. "Rencontre avec Claire Denis". *Jeune cinéma*. No 296-297, été 2005. pp.12-15.

« L'Intrus de Claire Denis », *Le Nouvel Observateur (TéléCinéObs)*, 5 mai 2005).

JOUSSE, Thierry et TOUBIANA, Serge. "Sexus". *Cahiers du cinéma*, No 534, avril 1999. p.38

LEFORT, Gérard. « Iles de fuite ». *Libération*, 4 mai 2005.

LIBIOT, Eric. « L'intrus ». *L'Express*, 2 mai 2005

MALAUSA, Vincent. « Souffle au coeur », suivi de « Photo-Repérage par Claire Denis ».- *Cahiers du cinéma*, no 601, mai 2005

MANDELBAUM, Jacques. « L'Intrus : les battements fous du coeur d'un ogre solitaire ». *Le Monde*, 3 mai 2005.

MERIGEAU, Pascal. « Greffes sur le tard ». *Le Nouvel Observateur*, 5 mai 2005

NANCY, Jean-Luc. « Icône de l'acharnement : *Trouble Every Day* de Claire Denis ». *Trafic*, No 39, automne 2001. pp.58-64.

“La Nouvelle Vague : une légende en question”. *Cahiers du cinéma*, Hors-série, 1998.

PERON, Didier. « Entre neige et lagon, l'exil majestueux de Claire Denis ». *Libération*, 10 septembre 2004.

« Puzzle laborieux », *Le Figaro* (4 mai 2005)

RAPFOGEL, Jared. « The Intruder ». *Cineaste*. April 1, 2007. Volume 32 (2). p.78

THABOUREY, Vincent. *L'Intrus*. *Positif* n° 531, mai 2005.

ARTICLES EN LIGNE

BEUGNET, Martine. “The Practice of Strangeness : *L'Intrus* – Claire Denis (2004) and Jean-Luc Nancy (2000)”. *Film-Philosophy*, vol. 12, no. 1: pp. 31-48. Disponible en ligne : <http://www.film-philosophy.com/2008v12n1/beugnet.pdf>

BLOTTIÈRE, Mathilde et RIGOULET, Laurent. “Les mille et un défis de Claire Denis ”. *Télérama*, 23 mars et 4 avril 2010. Disponible en ligne : <http://www.telerama.fr/cinema/les-mille-et-un-defis-de-claire-denis-1-2,53899.php>

CHAKALI, Saad. “*L'Intrus* (2004) de Claire DENIS : A corps ouverts”. *Cahiers du cinéma*, 2005. Disponible sur internet : <http://www.cahiersducinema.com/A-corps-ouvert-s.html>

GUICHARD, Louis. “*Trouble Every Day*” [en ligne]. *Télérama*, 11 juillet 2001. Disponible en ligne : <http://www.telerama.fr/cinema/films/trouble-every-day,55712.php>

HOLDEN, Stephen. « An Inscrutable Traveler Embarks on a Staggered Path of Recollections ». *New York Times*, December 23, 2005. Disponible en ligne : <http://movies.nytimes.com/2005/12/23/movies/23intr.html> [consulté le 15 décembre 2012]

MALAUSSA, Vincent. « *L'Intrus* de Claire Denis ». *Chronic'Art*, 29 avril 2005 <http://www.chronicart.com/Article/Entree/Id/7843.sls> [consulté le 4 janvier 2013]

MARTIN, Adrian. “Ticket to ride: Claire Denis and the cinema of the body”. Australia, La Trobe University, 2006, *Screening the Past*. Disponible en ligne : <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/20/claire-denis.html>

MORICE, Jacques. « Fausse radicalité ». *Télérama*, 4 mai 2005. Disponible en ligne : <http://www.telerama.fr/cinema/films/l-intrus,54075.php> [consulté le 8 décembre 2012]

MURPHY, Ian. "Feeling and Form in the Films of Claire Denis". *Jump Cut : A Review of Contemporary Media*, no 54, automne 2012. Disponible en ligne : <http://www.ejumpcut.org/currentissue/IanMurphyDenis/text.html>

NANCY, Jean-Luc. « L'Intrus selon Claire Denis ». mai 2005. Disponible en ligne : <http://missingimage.com/node/250633> [consulté le 15 octobre 2012]

PHILIPPE, Fabien. "Rétrospective Claire Denis. Un cinéma de l'intrusion". Montréal, 24 *Images*, no 143, 2007 . p.4-5. Disponible en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/17271ac>

RIGOLET, Laurent. "Le monde de Claire Denis sur une BO des Tindersticks". *Télérama*, 27 avril 2011. Disponible en ligne : <http://www.telerama.fr/cinema/le-monde-de-claire-denis-sur-une-bo-des-tindersticks,68273.php>

ROMNEY, Jonathan. "Claire Denis interviewed by Jonathan Romney". *The Guardian*, 28 juin 2000. Disponible en ligne : <http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,,338784,00.html#outsiders>

SCHAGER, Nick. « The Intruder ». *Slant magazine*, December 6, 2005. Disponible en ligne <http://www.slantmagazine.com/film/review/the-intruder/1874> [consulté le 10 décembre 2012]

STRAUSS, Frédéric. « Mystère et beauté ». *Télérama*, 4 mai 2005. Disponible en ligne <http://www.telerama.fr/cinema/films/l-intrus,54075.php> [consulté le 8 décembre 2012]

TAUBIN, Amy. Claire Denis's adventurous cinematic poem, *The Intruder*. *Film Comment*. sd. Disponible en ligne : <http://www.filmcomment.com/article/the-intruder-claire-denis> [consulté le 10 décembre 2012]

Table des matières

INTRODUCTION	4
PROLOGUE : VERS CLAIRE DENIS.....	6
1. Un art des corps dans l'espace	6
2. Des frontières problématiques	8
3. Une question d'écriture	9
PREMIÈRE PARTIE : UN FILM DIFFÉRENT	12
INTERMÈDE 1 : Analyse de séquence.....	19
Frontières. Ouverture. « <i>bonjour, contrôle de douane</i> ».....	19
DEUXIÈME PARTIE : DES ESPACES SINGULIERS.....	22
II.1. Extérieurs : espaces naturels / espaces urbains	22
II.2. Intérieurs : espaces domestiques	23
II.3. Intérieurs : espaces professionnels	24
II.4. Espaces vides : personnages et paysages	25
II.5. Espaces du passage : reflets et surcadrages.....	26
II.6. Espaces immobiles et mobiles.....	27
INTERMÈDE 2. Analyse de séquence	29
Voir les seuils. « Chez moi »	29
INTERMÈDE 3. Analyse de plans.....	32
Mythologique. Le lit d'Ulysse.....	32
TROISIÈME PARTIE : DES PERSONNAGES MIS EN ESPACE.....	36
III.1. Présences humaines : omniprésence des corps.....	36
III.2. Le plan rapproché et l'insert	40
III.3. La caméra portée et l'approche mouvante du personnage.....	41
III.4. Le point de vue et la circulation des regards.....	46
INTERMÈDE 4. Analyse de séquence	50
Le père et l'enfant. Promenade fusionnelle.....	50
QUATRIÈME PARTIE : UN MONTAGE PLASTIQUE	52
IV.1. Perturbations temporelles.....	52
IV.2. Points de coupe.....	54
IV.3. Un récit musical. La bal(l)ade.....	57
INTERMÈDE 5. Analyse de séquence	61
Effacement et éclatement.....	61
CINQUIÈME PARTIE : ECRITURE FILMIQUE ET SCENARIO	66
V.1. Le clair-obscur.....	67
V.2. La matière des rêves	69
V.3. Des motifs récurrents et singuliers.....	71
CONCLUSION	75
FICHE TECHNIQUE : <i>L'Intrus</i>	79
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL.....	80
FILMOGRAPHIE	86
BIBLIOGRAPHIE.....	88