

Marc Frelin

Master 2 - Recherche
Cinéma et audiovisuel

Réglage et dérèglement

L'esthétique des films de Dominique Abel, Fiona Gordon et Bruno Romy



Préparé sous la direction de M. José Moure

Université Paris I Panthéon Sorbonne
UFR 04 - Arts plastiques et sciences de l'art
Mai 2016

Marc Frelin

Master 2 - Recherche
Cinéma et audiovisuel

Réglage et dérèglement

L'esthétique des films de Dominique Abel, Fiona Gordon et Bruno Romy



Préparé sous la direction de M. José Moure

Université Paris I Panthéon Sorbonne
UFR 04 - Arts plastiques et sciences de l'art
Mai 2016

Je tiens à remercier Marie Frelin, Pierre Trigona, Sarah Leperchey, José Moure et Dominique Chateau pour l'aide qu'ils m'ont apporté. Ma reconnaissance va aussi à mes collègues Stéphanie, Arsim et Jean-Michel grâce à qui cette reprise d'études fut possible. Je remercie également Maria pour son soutien.

Pour Anaé, Pierre, Ellie, Simon et Thaïs.

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE : Une stylisation minimale

Chapitre 1 : De la schématisation de l'espace à la mise en scène du lieu

- 1.1 Géographie sommaire pour cinéma minimaliste
- 1.2 Un système de cadre-case
- 1.3 Une configuration spécifique : le cadre-boite

Chapitre 2 : Vivre l'espace, habiter les lieux

- 2.1 Une dialectique intérieur/extérieur
- 2.2 Détournement d'objets, compléments de corps

Chapitre 3 : Héros communs : la construction de personnages

- 3.1 La ligne claire : du paysage à la psychologie
- 3.2 Des personnages-corps
- 3.3 Trouver son clown... de cinéma

DEUXIÈME PARTIE : Le dérèglement

Chapitre 1 : L'harmonie menacée

- 1.1 La tentation du bonheur
- 1.2 L'accident en contrepoint

Chapitre 2 : Personnage mis en scène, corps mis en danger

- 2.1 Mise en scène perfectionniste cherche corps imparfaits
- 2.2 Du corps comique au corps tragique
- 2.3 Mettre en cadre : remettre en scène

Chapitre 3 : Sur le fil, entre maîtrise et maladresse

- 3.1 Le récit mis en danger
- 3.2 Dérégler le système

TROISIÈME PARTIE : L'un, l'autre et le monde

Chapitre 1 : Le couple malmené

- 1.1 Du duo au trio
- 1.2 L'entre-deux
- 1.3 Le couple « danse et cinéma »

Chapitre 2 : Du corps singulier au corps pluriel

- 2.1 L'individu face au groupe
- 2.2 Inclusion et exclusion

Chapitre 3 : Vision et construction du monde

- 3.1 De l'esthétique du lieu commun à la chorégraphie du quotidien
- 3.2 Entre décalage, subversion et poésie

INTRODUCTION

Au cours d'une tournée de spectacle menée en Normandie, Fiona Gordon et Dominique Abel rencontrent Bruno Romy, alors régisseur de théâtre ¹. Ce dernier réalise des films en vidéo depuis la fin des années 1980. Il les invite alors à jouer dans son premier court-métrage en 35 mm, *La Poupée*, qui sortira en 1992. Depuis, le paysage du cinéma francophone s'en est trouvé discrètement enrichi. En effet, Abel et Gordon quittent peu à peu les plateaux de théâtre pour ceux du cinéma, emportant avec eux leur expérience scénique : six films verront ainsi le jour. Cette étude s'appuiera sur les trois longs métrages réalisés conjointement par Abel, Gordon et Romy : *L'Iceberg* (2005), *Rumba* (2008) et *La Fée* (2010). De plus, des courts métrages composeront également le corpus : *Merci Cupidon* (1994), le premier film du trio, ainsi que *Rosita* (1997) et *Walking on the wild side* (2000) qui lui succèdent. Ces deux derniers titres, réalisés par Abel et Gordon seuls, présentent néanmoins certaines caractéristiques formelles et narratives qui permettent de les rattacher à l'œuvre d'ensemble du trio.

Des paramètres réduits de prise de vue semblent être ici réglés de façon similaire pour la plupart des plans des films, de même que le traitement sonore tend vers l'épure. Par ailleurs, une impression de lenteur émerge des longs métrages, probablement du fait qu'ils comptent peu de plans (par exemple, un découpage de *L'Iceberg* permet d'en dénombrer 174, pour un film d'une heure vingt et une). Les films sont cadencés par un rythme *a minima* contre lequel se heurte la rapidité de certaines actions. Dès lors, les mouvements des comédiens peuvent se déployer dans les longs plans fixes. Leurs personnages au comique involontaire et éminemment corporel sont mis en scène dans des films aux rares dialogues. Ce cinéma par moments quasi-muet favorise un jeu très physique, inspiré par la danse ou les arts du cirque. L'intériorité du personnage est alors extériorisée à la surface de son enveloppe corporelle ainsi que par sa production de postures et de déplacements dans l'espace. Les acteurs évoluent dans des décors stylisés que la catastrophe des récits guette sans cesse. Les corps interagissent avec l'espace et cette influence réciproque implique des modifications mutuelles. La rigueur formelle et la rigidité des lieux paraissent alors bousculées, sinon contredites, par la maladresse corporelle. L'accident bouleverse les corps et l'espace et les effets du dérèglement semblent s'étendre, affecter le récit et la *représentation minimale*.

¹ Ces éléments biographiques et les suivants sont issus du dossier de presse de *L'Iceberg*, édité par Courage mon amour, la société de production de Dominique Abel et Fiona Gordon, Bruxelles, 2005, p. 12.

Ainsi, une esthétique particulière semble se dégager des films d'Abel, Gordon et Romy. Il s'agira ici d'en déterminer les traits principaux, les « caractéristiques récurrentes, stylistiques ou thématiques que manifeste l'œuvre ² » de nos trois auteurs. Il s'agira, dans le même temps, de déterminer la manière dont dérèglement (peu ou prou accidentel) menace les films : des personnages aux décors en passant par le système formel. Comment cette forme stylisée conserve-t-elle alors son équilibre ? Comment la poétique du réglage se voit contrebalancée par la maladresse des personnages ? Je m'intéresserai aux effets que produit le couple réglage-dérèglement, aux paradoxes qui émergent d'une apparente simplicité (formelle et narrative) et aux « propos » qui paraissent s'en dégager.

La spécificité des réalisateurs, outre de travailler à trois, est d'être à la fois devant et derrière la caméra. Cette caractéristique, pour Emmanuel Dreux, se révèle être « une constante du cinéma burlesque : celle d'un acteur qui est aussi un auteur, qui met son jeu au service de sa propre création et qui dans la plupart des cas ne pourra à aucun prix céder les choix à faire sur cette création à quelqu'un d'autre qu'à lui-même. ³ ». Par ailleurs, lors de la sortie des films de notre trio, plusieurs critiques ont convoqué la catégorie générique du burlesque afin de les qualifier. En effet, à différents égards (dans la forme, le jeu et le ton), ces films s'inscrivent dans cette tradition cinématographique. Une telle appartenance permettra, en filigrane, d'interroger les films au regard de ce qu'ils conservent et de ce qu'ils délaissent de cet héritage. Dès lors, il s'agira aussi d'envisager la manière dont ils renouvellent le genre.

L'analyse filmique sera l'outil principal de cette recherche afin de mieux mettre en lumière les « caractéristiques stylistiques » de l'esthétique du trio. Cette approche sera doublée, par moments, d'une analyse du jeu et des récits. Le caractère contemporain des films et leur relative confidentialité justifient probablement le peu d'écrits disponibles à leur sujet, en particulier du côté des études cinématographiques. À intervalles réguliers, j'aurai recours à certaines des critiques parues sur les films, des entretiens avec les réalisateurs ou encore à des documents pédagogiques édités pour les enseignants (*Walking on the wild side*, *L'Iceberg* et *Rumba* ont en effet connu une diffusion dans le cadre de dispositifs d'éducation à l'image). De même, des textes concernant le cinéma burlesque seront utiles afin d'en transposer certains éléments d'analyse dans cette étude. De plus, afin d'élargir la réflexion menée vers d'autres horizons théoriques, la pensée de philosophes, d'artistes, de chercheurs en cinéma ou

² Chateau, Dominique, *Esthétique du cinéma*, Paris, Armand Colin, Coll. 128, 2006, p. 7.

³ Dreux, Emmanuel, *Le Cinéma burlesque, ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 93.

encore d'anthropologues sera aussi convoquée, en fonction des sujets et des thèmes parcourus. Par ailleurs, on sait que Fiona Gordon et Dominique Abel (nés tous deux en 1957, l'une en Australie, l'autre en Belgique) ont étudié ensemble le théâtre à Paris de 1980 à 1982, avec Jacques Lecoq, Monika Pagneux et Philippe Gaulier. Au sein de l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, on apprend le « langage des gestes », basé sur le mélodrame, la *commedia dell'arte*, les bouffons, la tragédie, le clown et les variétés comiques ⁴. À la suite de ce cursus, Abel et Gordon créent en duo quatre spectacles qu'ils définissent comme « burlesques et visuels ⁵ » (*La Danse des poules*, *l'Évasion*, *Poison* et *Histoire sans gravité*) et qu'ils jouent ensuite dans une vingtaine de pays. Romy, lui aussi, a été clown. Ainsi l'expérience scénique des trois cinéastes-acteurs paraît laisser des traces dans leur pratique du cinéma (jeu, rapport à l'espace et au spectateur, construction atypique du canevas narratif...). Aussi les films seront parfois abordés au regard de cette spécificité, à l'aide de réflexions propres aux arts scéniques et même d'éléments puisés à la source de l'enseignement théâtral reçu par Abel et Gordon, la réflexion pédagogique qu'a développé Jacques Lecoq.

Cette étude se propose donc d'être un voyage à travers l'univers d'Abel, Gordon et Romy. Tout d'abord, j'en explorerai les lieux avant d'en rencontrer les habitants. Analyser la construction de la géographie et celle des personnages permettra de mieux comprendre les histoires qu'ils vivent et les manières dont elles prennent forme au niveau filmique. L'harmonie qui semble être poursuivie se voit sans cesse dérangée et j'analyserai la manière dont procède son dérèglement par l'accident, tant au niveau narratif que formel. Il s'agira d'éclairer ensuite les modalités de représentation du couple et du groupe, qui reçoivent l'influence du geste dansé. Enfin, je m'intéresserai à la manière dont les réalisateurs déclinent une vision simple et singulière de la condition humaine et du monde qui les entoure, à travers cette esthétique évoluant « sur le fil », entre réglage et dérèglement.

⁴ Lecoq, Jacques, *Le corps poétique, un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Allias, Paris, Les Cahiers ARAT/Education, Actes Sud, 1997, p. 26.

⁵ *L'Iceberg, dossier de presse*, Bruxelles, Courage mon amour, 2005, p. 12.

PREMIÈRE PARTIE

Une stylisation minimale

À différents égards, le cinéma de Dominique Abel, Fiona Gordon et Bruno Romy semble être traversé par la notion de minimalisme. Ce trait, qui consiste en un mouvement vers la simplification et l'épure des formes, se retrouve à plusieurs niveaux dans l'œuvre du trio. En effet, du récit à la caractérisation des personnages, des paramètres filmiques au traitement des éléments profilmiques, du jeu des comédiens aux propos signifiés, de la composition de la bande son à l'usage de la musique : l'ensemble de ce qui fait la *matière* des films semble être marqué par cette approche... qui semble influencer jusqu'au choix des titres : un simple nom commun par long métrage.

Afin d'avoir une « vue d'ensemble » de l'univers filmique d'Abel, Gordon et Romy, il s'agira tout d'abord d'envisager la manière dont ce style s'applique à l'espace général des films. L'espace géographique « capté », devient espace cinématographique représenté, au niveau du plan. Puis, « sur la durée (...), il devient diégétique ⁶ », comme l'écrit Joël Magny. Dans son étude sur l'espace cinématographique, André Gardies établit une distinction entre l'espace et le lieu : le second actualise de façon tangible le premier ⁷. Penchons-nous alors sur « l'espace diégétique et l'espace narratif [qui] relèvent, eux, du spécifiquement filmique ⁸ » et la manière dont les lieux les actualisent, la façon dont les films les représentent. Des spécificités formelles dans la prise de vue et le découpage configurent un type de cadre que l'on peut apparenter à des cases. Leurs compositions et leur usage les transforment parfois en des sortes de boîtes, qui offrent un second écran à la représentation. Les lieux et leurs médiations paraissent clos, ils s'ouvrent néanmoins et les films semblent être travaillés en profondeur par une dialectique intérieur/extérieur qui se révèle féconde au niveau narratif et filmique. Des personnages interagissent avec ces lieux et le monde matériel qui les compose. À la simplification des espaces et des lieux semble faire écho celle de ces personnages : un trait ténu paraît dessiner les paysages comme la psychologie, réduite à son plus simple appareil, les personnages étant d'abord définis par leurs corps et le caractère clownesque qui en émane.

⁶ *Vocabulaires du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/CNDP, Coll. Les petits Cahiers, 2^{ème} édition, 2004, p. 43.

⁷ *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1993.

⁸ Gardies, André, Bessalel, Jean, *200 mots clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992, p. 81.

CHAPITRE 1

De la schématisation de l'espace à la mise en scène du lieu

« Tout récit est un voyage, une pratique de l'espace.⁹ »

1.1 Géographie sommaire pour cinéma minimaliste

La formule de Michel de Certeau, citée en épigraphe du chapitre, est intéressante pour éclairer ces films où, de prime abord, l'immobilité des cadres semble empêcher le voyage dans l'espace diégétique, la découverte des lieux. Cependant, même un long plan fixe met en œuvre « une pratique de l'espace », par les interactions des personnages et par le regard du spectateur qui, dans la durée, le parcourt, le déchiffre. De « narrataire », il devient ostensiblement « descriptaire » pour reprendre les termes d'André Gardies qui rappelle que « ce type d'agencement provoque un effet de suspension dans le déroulement narratif (...) ».¹⁰

Ici, les récits des films sont toujours simples et se déroulent en quelques lieux seulement, à la faveur d'« ellipses géographiques ». L'espace montré est donc considérablement réduit, comparativement à l'espace impliqué¹¹. Cette simplification de l'espace géographique est soulignée par son actualisation en des lieux dont la construction décorative rend leur fonction immédiatement lisible et reconnaissable. De plus, pour représenter ces lieux, des paramètres filmiques réduits sont utilisés. Ils semblent eux-mêmes être soumis au *mouvement simplifiant* qui paraît déterminer la poétique des films. Un ou deux points de vue sont adoptés pour chacun d'eux. Le plan moyen et le plan de demi-ensemble dominant, ils permettent de placer de façon *évidente* le personnage en un lieu. Par ailleurs, le plan général est bien souvent absent, ce qui limite la représentation d'un vaste espace diégétique au seul lieu plus réduit. De même, le mouvement de caméra se fait très rare. Il permettrait pourtant une exploration de l'espace ainsi qu'une possible connexion des lieux entre eux. Le récit se fait donc parcours d'espace : c'est par lui que le spectateur construit l'espace de façon inductive et connective, construction que lui refuse le cadre. D'un lieu (et d'un plan) à l'autre, la connexion se fait ensuite par le passage des corps, les trajectoires des personnages.

⁹ De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 [1980], p. 171.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 80.

¹¹ Je reprends ici le partage de l'espace diégétique qu'établit Anne Souriau dans son article « L'Espace », in Étienne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1999 [1990], p. 686.

Ces entrées et sorties de champ se font presque toujours par les côtés, comme sur une ligne horizontale... ou bien un plateau de théâtre peu profond. Elles permettent au spectateur de modéliser une géographie d'ensemble, de la cartographier à travers les parcours établis au sein d'un espace très découpé. C'est une forme de schématisation qui porte autant sur la représentation de l'espace et du lieu que sur la manière de les connecter. Cette reconstitution de la configuration des lieux est aisée pour le spectateur : les opérations de découpage (puis de montage), la scénographie et les déplacements des personnages servent à mettre en œuvre une topographie schématisée au service de la lisibilité.

Cette manière de représenter l'espace s'ébauche dès les courts métrages. Le récit de *Merci Cupidon* se déroule en un seul endroit, un café-concert nommé les *Deux Vélos*. Ce lieu se décline en quelques décors seulement : la façade de l'établissement, la salle où l'on consomme et l'on danse et, enfin, la scène sur laquelle joue un groupe de musique. Par le retour fréquent au même lieu (et au même cadre), une sorte de *comique de répétition représentationnel* est ainsi mis en œuvre. En réduisant le lieu géographique et en le représentant de façon sommaire et répétitive, l'attention est portée sur les situations. Ces dernières étant elles-mêmes réduites, alors l'accent est mis sur les corps : mimiques et gestuelles sont ainsi à l'honneur.

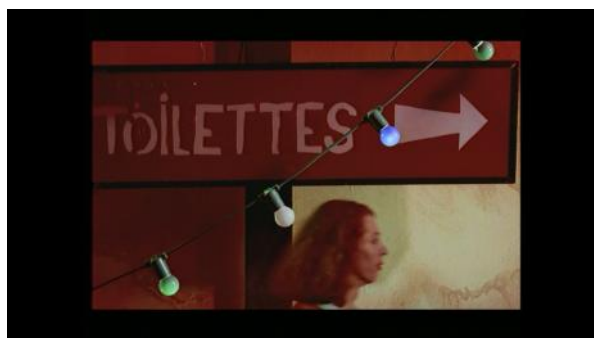


Figure 1 - *Merci Cupidon* (02'45 ¹²) : parcours fléché

Les cinéastes vont donc s'emparer de cette « simplicité géographique » pour alimenter la teneur comique de leurs films. Par exemple, ils glissent des panneaux qui permettent d'établir une micro-cartographie des espaces, qui réparent et complètent les lacunes laissées par le hors-champ (les pancartes de noms de rues et les panneaux routiers dans *Rumba*, la signalétique des toilettes dans *Merci Cupidon*... [Fig.1]). Parfois, la carte est même

¹² Les *time-code* que j'indique correspondent à ceux des DVD dont les références se trouvent dans la filmographie située à la fin de cette étude.

directement figurée. Ainsi, celle que s'applique à dessiner Fiona (Fiona Gordon) dans *L'Iceberg* pour expliquer à René le marin sourd (Philippe Martz) son désir de se rendre au Pôle Nord. Un croquis enfantin et coloré indique par des flèches le trajet souhaité. Des dessins rudimentaires, eux, représentent les personnages, le bateau et un iceberg. Michel de Certeau rappelle que « les premières cartes médiévales comportaient seulement les tracés rectilignes de parcours (...) avec la mention d'étapes à effectuer »¹³. Le dessin de Fiona évoque ces représentations géographiques anciennes et rudimentaires et l'on retrouve, là encore, le processus de simplification qui opère dans les films. Par ailleurs, cette utilisation explicative du « scriptural » ou du schématique est aussi un retour aux sources du cinéma lui-même. Elle rappelle en effet l'usage du carton d'intertitre qui, à l'époque du cinéma muet, était inséré entre deux plans. Ici, il est intégré dans la composition même des plans de ce cinéma peu bavard et concourt à une construction géographique claire et efficace, comique dans sa réduction.



Figure 2 : *Rumba* (21'40, 22'07 et 22'17) : tirer le fil rouge du gag

Une scène de *Rumba* est particulièrement riche concernant la question du « géographique » et plusieurs exemples y seront puisés au cours de cette étude. Au point de départ de cette séquence, Dom (Dominique Abel) porte Fiona (Fiona Gordon), alors unijambiste, devant leur maison. Ils ne peuvent y entrer car Dom, amnésique, semble avoir égaré les clés. En les cherchant, il coince involontairement, autour d'un bouton de sa veste, un fil de laine de la robe de Fiona. Ne comprenant pas d'où vient le fil, il va tirer dessus (Fig. 2.1) tant et si bien qu'il finit par se déplacer dans le quartier. Il emprisonne des voisins malgré eux, dans une sorte de nœud géant (Fig. 2.2). Enfin, il revient à son point de départ devant la maison, où se trouve l'origine du fil. Fiona, en toute logique s'y retrouve dévêtue (Fig. 2.3). De cette séquence découlent plusieurs effets. D'une part, elle permet de faire « le tour du pâté de maisons ». En trois cadres seulement (la courbe de la rue signifiant le contournement), l'habitat de Dom et Fiona est positionné au sein d'un quartier dans lequel *tout se ressemble*.

¹³ *Op. cit.*, p. 177.

Les maisons semblent les mêmes et les passants y sont mutiques. D'autre part, cette scène permet de tirer littéralement le fil rouge que suit le *slow burn gag* et ses multiples implications comiques : la maladresse de Dom, la confrontation involontaire des corps mêlés et emmêlés dans le fil, la mise (presque) à nu de Fiona... Le mouvement circulaire de Dom au sein du plan, figure celui, plus large, qu'il effectue dans l'espace du quartier que le découpage en plans fixes permet difficilement d'envisager. Les raccords mouvements et la présence du fil rouge vont établir un lien entre les plans et permettre d'évaluer le déplacement effectué hors-champ par Dom et ses compagnons d'infortune. La mise en scène se fait ludique dans son usage de la géographie des lieux et le retour au point de départ conclut un premier degré du gag. Par ailleurs, elle distribue le savoir de façon elliptique et c'est le spectateur qui complète la « cartographie » du quartier. Le dernier plan paraît conclure le gag et comble les coupes temporelles en dévoilant les multiples rencontres faites par Dom en cours de route.

À propos de la manière dont les parcours d'espaces sont composés, on note que les déplacements des personnages sont, dans de nombreux cas, effectués de façon horizontale, parallèlement au bas du cadre. Ainsi, le serveur de *Merci Cupidon* (Bruno Romy) évolue sur deux axes rectilignes : devant ou derrière la table. Quant à elle, Fiona dans *L'Iceberg* longe toujours de part en part le *fast-food* filmé frontalement. Cette linéarité souligne le caractère schématique des indications de déplacement. De plus, elle instaure une efficacité dramaturgique (distribution d'informations de location, de déplacements) et une tonalité comique (la répétition et l'irréalisme de trajectoires si droites). Cependant, s'il y a récurrence, il n'y a pas systématisme : des entrées et sorties de champ se feront aussi sur un axe perpendiculaire à celui de la caméra (le premier plan de *Walking on the wild side*, l'entrée de Fiona dans le gymnase de *Rumba...*). Ces lignes tracées dans l'espace soulignent le caractère géométrique de cette construction schématique. Elles participent à circonscrire les lieux dans un mode de représentation minimal dont l'« espace montré » est fort réduit.

1.2. Un système de cadre-case

Ce caractère, qui contribue également à l'épure stylistique, est aussi notable dans les agencements des plans. La scénographie quasi symétrique de l'ouverture de *Merci Cupidon* est à ce titre éclairante : deux arbres encadrent les *Deux Vélos* et découpent le cadre en quatre parties égales. Leur verticalité clôt le surcadre fermé perpendiculairement par la route. De chaque côté surgissent les personnages à vélo. Après avoir suivi une ligne parallèle au bas du

cadre, ils disparaissent dans le hors-champ, du côté inverse de leur arrivée. Fixité du cadre oblige, c'est la bande-son qui nous informe de leur chute fracassante. Les corps maladroits aux attitudes brouillonnes dénotent dans la géométrie ambiante : ils sont alors cantonnés au hors-champ. Les interactions entre corps et décors semblent aussi conduites, souterrainement, par ces schémas géométriques. Je partage l'analyse d'Alain Vauchelles qui, au sujet de *L'Iceberg*, développe cette idée de « cinéma géométrique ». Dans ce film, Fiona a quitté sa famille et se fait prendre en charge un temps par une dame âgée, Fernande. Vauchelles prend l'exemple de la scène où « sur la plage, Fiona se déshabille, assistée de Fernande ». Survient alors Achille, un voisin qui fait son *footing* et « tourne autour [de Fiona], au sens propre. »¹⁴ Il conclut en indiquant qu'ici, « la géométrie rejoint les sentiments... »¹⁵. Effectivement, le littéral rejoint le figuré et le désir de voir d'Achille prend forme dans l'espace. Lors de la scène du fil rouge évoquée plus haut, Dom y contourne le premier passant qui se tient « droit comme un i » : la circularité du mouvement de Dom (« il ne file pas droit », pourrait-on dire) contraste avec l'immobilité et la rectitude de l'homme. La posture de l'un et le mouvement de l'autre ne font que souligner l'*anormalité* de Dom. Amnésique et maladroit, ce dernier est en inadéquation avec l'espace et les autres. Dans ce quartier bien rangé, le voisin, au contraire, fait bonne figure.

Dans un entretien, Dominique Abel compare la composition de la bande-son de leurs films au style de « la ligne claire en bande dessinée. » Selon lui, « Hergé disait qu'il ne dessinera jamais un téléphone sur un bureau si le téléphone ne va pas sonner. Pour nous, c'est la même chose, dans la composition de l'image et du son. ». Ces déclarations proposent un rapprochement intéressant entre le *medium* bande dessinée et le cinéma du trio où « tout est épuré, le cadre, l'image, les gestes, et le son aussi »¹⁶. » De façon presque paradoxale, c'est à propos du traitement sonore de leurs films qu'Abel établit un lien de filiation avec le style d'Hergé. Mais c'est justement parce que leur cinéma est très graphique et qu'il possède une efficacité visuelle et narrative proche de la tradition de la ligne claire¹⁷. Le montage sans ponctuation, passant de plans fixes en plans fixes, possède des liens de parenté avec la

¹⁴ *L'Iceberg, dossier pédagogique*, CDDP de l'Essonne, 2008, p. 8.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷ Selon Huibrecht Van Opstal, ce concept de la ligne claire a été « imaginé par le dessinateur néerlandais Jost Swarte, fin 1976 » in *Tracé RG*, Bruxelles, Claude Lefranc Éditeur, 1998, p. 76.

narration séquentielle qui s'effectue case par case. À partir des longs métrages surtout, on voit se développer cette esthétique du « cadre-case » : une mise en cadre quasi-systématique aux paramètres rigides et aux contours tracés nets. Au sein des cases, le temps se dilue, le mouvement se distille et le gag se développe. La composition de la case est affaire de lignes, de volumes, mais aussi de couleurs. Elles sont vives, tranchées, issues d'une palette chromatique restreinte par laquelle passent tous les accessoires, les costumes et les décors. Point de rencontre visuel entre les corps et l'espace, les couleurs solidifient la cohérence plastique des films en exagérant les aplats et en multipliant les rimes. En conséquence, cet usage synthétique et parfois décoratif des couleurs dégage les films de toute ambition réaliste. Il déréalise des univers proches des nôtres mais davantage voisins de ceux d'une bande dessinée dans le style de la ligne claire aux masses de couleurs sans nuance, aux décors simplifiés et aux formes épurées.

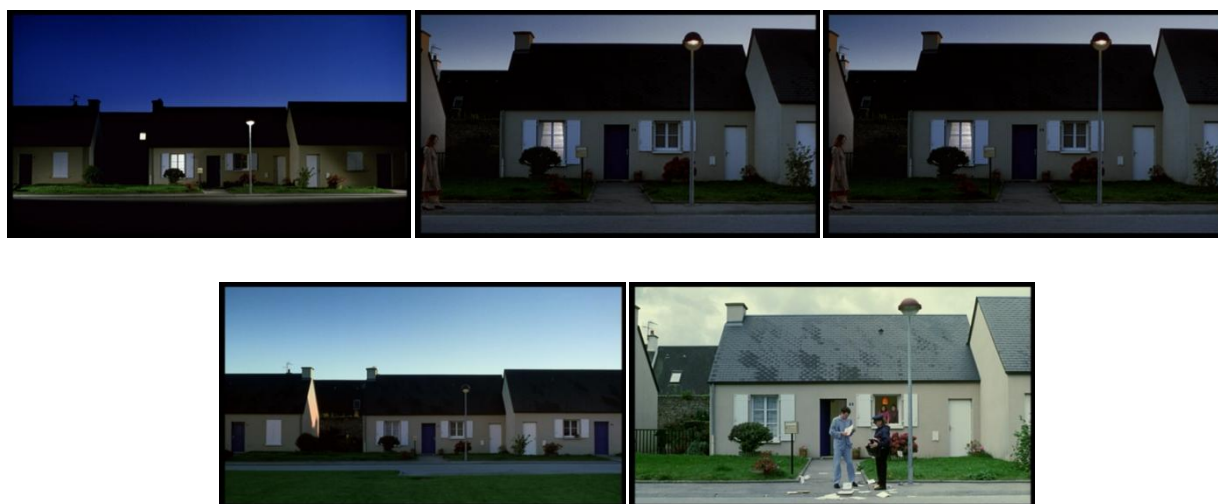


Figure 3 : *L'Iceberg* (03'00, 06'56, 26'23, 19'41, 36'57) : déclinaison minimale pour maison standard

Participant de ce même mouvement minimaliste, une à trois valeurs de plans seulement sont retenues pour chaque lieu filmé : presque toujours d'un point de vue frontal, avec un axe normal. Du même coup, le lieu impliqué paraît presque aussi restreint que le lieu montré est limité. La maison familiale de *L'Iceberg* fournit un bon exemple, elle est filmée régulièrement dans la première partie du film (Fig. 3) et elle symbolise la famille, avec la part de *modèle*, de norme et de standard que l'idée contient. Une fois la famille éclatée, la maison ne sera plus montrée. Pour revenir à la restriction des points de vue, on relève quelques exceptions avec, par exemple, l'utilisation d'un angle parfois perpendiculaire au sujet (la maison de *L'Iceberg*, par exemple, est filmée de face dans cinq plans et de côté à deux

reprises). Pour autant, le récit n'est pas subordonné au cadre comme le point de la représentation de la cuisine dans *L'Iceberg*. En effet, pour les dix plans-séquences qui s'y déroulent et ponctuent le film, l'axe reste le même mais la grosseur de plan varie selon la présence d'un ou de plusieurs personnages et l'équilibre peu ou prou géométrique de la composition reste de mise. Ce quasi-systématisme des valeurs de plans pour chacun des décors induit une faible variabilité des points de vue donnés, une focalisation peu marquée, proche de la neutralité.

Dans *Merci Cupidon* le plan fixe est déjà de mise, outre l'écart d'un travelling avant lors de l'apparition du bébé-Cupidon (le mouvement d'appareil est alors cantonné au régime de l'image *irrédelle*). La fixité laisse place au jeu d'un corps qui peut se déployer dans un cadre figé. Pour Alain Vauchelles, « avec les cadres fixes, le corps n'impose pas son rythme à l'image », elle « reste alors indépendante des mouvements en tous sens, des maladroites et autres chutes ». Fixe, « le cadre assure ainsi une fonction stabilisatrice au film et à ses personnages. Mais le corps, sans cesse, défie la fixité de l'image »¹⁸. La fixité obstinée peut aussi instaurer une forme de comique. Ainsi, le cadre reste fixe sur un bateau qui tangue dans *L'Iceberg* : Fiona reste droite et l'horizon se retrouve à l'oblique. D'une autre façon, par son « impassibilité » et son refus du recadrage, le filmage prend une dimension ludique. Ainsi, lors de l'ouverture de *Rumba*, Fiona effectue une sorte de ménage-chorégraphique en traversant la salle du *fast-food* où elle travaille, les pieds vissés à une serpillière. Lorsqu'elle quitte le champ par la gauche ou qu'elle s'approche de la caméra, elle disparaît plus ou moins partiellement du cadre. De même qu'au théâtre le spectateur ne peut suivre le personnage quittant le plateau pour la coulisse, la caméra reste ici obstinément fixe, comme « indifférente » à la sortie du personnage, refusant de le suivre, quitte à morceler le corps et à laisser l'action (aussi banale soit-elle) hors-champ. Ces modalités de représentations paraissent donc référencées. D'abord, elles évoquent un mode de représentation venu du théâtre (un lieu, un décor, un point de vue) et peuvent être envisagées comme héritage de la pratique artistique passée d'Abel et Gordon. Ensuite, elles rappellent aussi l'uniponctualité du « tableau » du cinéma des premiers temps et les liens qu'entretiennent les films du corpus avec la production de cette époque. Au sujet de ce tableau, Laurent Jullier et Michel Marie, rappellent son « goût pour le point de vue unique. Ce qui est montré ne l'est que sous un seul

¹⁸ *Op. cit.*, p. 6.

angle, de préférence de face ¹⁹. » Par la reprise des paramètres de cette forme ancienne, la répétitivité des points de vue produit symboliquement, ici, l'uniformité des jours et des lieux, le caractère itératif d'un quotidien ordinaire.

Les paramètres du cadre-case vont participer à mettre le spectateur à distance de la représentation. La frontalité et l'immobilité imperturbable pourraient induire une forme de transparence « objectivante » du filmage. Cependant, les réglages sont trop apparents pour décliner totalement la subjectivité de l'énonciation. Ils semblent attester d'un regard porté sur des personnages, prisonniers des situations qu'ils vivent et des lieux qu'ils habitent (ordinaires, répétés et plus ou moins froids selon les films). De même, ils mettent en évidence l'arbitraire des situations et le temps qui s'écoule inexorablement d'une case à l'autre. Les interactions entre corps et lieux émergent peu à peu dans ces plans lisibles, sous le regard d'un spectateur-observateur. Dans certaines scènes en intérieur, le champ des cadres-cases semble être même envisagé comme une scène peu profonde, un espace circonscrit, fermé et enfermant. La scénographie s'empare alors du caractère cubique et des caractéristiques géométriques qui le déterminent. S'il y a un jeu sur la linéarité, un certain volume semble être néanmoins donné au cadre, induisant une impression de cube, de boîte.

1.3 Une configuration spécifique : le cadre-boîte

Ainsi, le plan assimilé à une *case* par le découpage et la composition, se dote parfois de plus de relief. Aussi rudimentaire soit-il, un jeu sur la profondeur de champ est alors mis en place. Le cadre va lui-même créer un effet de boîte autour de la scène jouée (aucune sortie de champ) ou bien encore s'appropriier les « côtés » déjà en place (parois, meubles...) par de fréquents surcadrages (Fig. 4). Une forme spécifique – récurrente mais non systématique – apparaît ainsi dans les films et je propose de la nommer *cadre-boîte*.



Figure 4 - *Rumba* (06'01), *Walking on the wild side* (11'24) - *L'Iceberg* (1'07'32) : diversité des cadres-boîtes

¹⁹ Lire les images de cinéma, Paris, Larousse, 2012 [2007], p. 65.

Ce dernier, rarement découpé, peut englober une séquence complète. C'est le cas lors de l'insomnie dans *Rumba* (Fig. 4.1, page précédente) : la durée et le caractère confinant du cadre-boite vont alors illustrer l'interminable recherche du sommeil et l'immobilité forcée du corps agité. Bien souvent, il fait office de cube scénique et souligne le dispositif de représentation (Fig 4.2) de même qu'il enferme (ou sécurise) plus ou moins les personnages (Fig 4.3). Il peut aussi contenir une scène qui sera rattachée à un plus vaste ensemble narratif comme la préparation de Dom et Fiona à leur concours de danse (Fig. 5).



Figure 5 - *Rumba* (05'04 et 05'13) : cadre-boite pour spectacle du quotidien

Il en émerge un sentiment d'écoulement du temps et de non fragmentation : une sensation de continuité et d'intégrité de la scène. Le cadre-boite agit comme un court plan-séquence, bloc tangible d'espace et de temps. Il pousse à l'extrême le concept d'unité de lieu, de temps et d'action. Dans le cinéma de Jacques Tati « un plan est un monde en soi » écrit Jean-Philippe Tessé dans son ouvrage sur le cinéma burlesque ²⁰. De même, chez Abel, Gordon et Romy, le cadre-boite donne une telle unité au plan qu'elle l'autonomise en un « monde en soi », géographique et narratif, où peut s'écouler le gag, où peuvent s'épuiser les possibilités comiques d'une situation. La « boîte » rend temporairement son univers presque hermétique au monde, plus vaste, qui l'entoure. Par la concentration temporelle, spatiale et narrative, le cadre-boite se fait l'écran d'un micro-spectacle dans le spectacle. Il rappelle ainsi la forme du *numéro* au music-hall ou au cirque. D'ailleurs, on relève régulièrement ce que l'on peut nommer des « séquences-numéros » dans les films du corpus. La scène (en tant qu'unité narrative) y accueille une danse, une chanson... Les séquences-numéro se déploient parfaitement dans le cadre-boite, mais s'en libèrent parfois, avec une ouverture de l'espace et une fragmentation du plan.

²⁰ *Le burlesque*, Paris, Cahiers du cinéma, les petits Cahiers / Scéren-CNDP, 2^{ème} édition, 2007, p. 45.

En soulignant le cadre en tant que cadre, le cadre-boîte met en avant la notion de représentation. Emmanuel Dreux relève que « ce qui frappe aujourd'hui face aux films dits "primitifs", c'est que pour la plupart ils soulignent l'acte de voir, prennent en compte plus ou moins ouvertement la présence du spectateur ou se manifestent explicitement comme un lieu de présentation et d'exhibition d'image animées. Cet aspect "monstratif" tient au spectacle d'attraction foraine qu'est le film à l'époque : un film (...) qui ne cherche pas à devenir transparent en gommant les signes d'énonciation ²¹. ». Emmanuel Siéty rappelle quant à lui, au sujet du tableau du cinéma des premiers temps, que « la scène n'admet qu'un rapport frontal de spectacle à spectateur, parfois souligné par les interpellations directes du spectateur par les comédiens ²². » Le cadre-boîte oblige à la frontalité et favorise les regards caméras (voir par exemple fig. 5, page précédente). De façon volontaire ou non, les réalisateurs réemploient ainsi des procédés venus des débuts du cinéma, et du même coup, bénéficient de leurs effets.

La séquence de la baraque à beignets *Chez Dom et Gérard*, dans le dernier tiers de *Rumba*, offre un cas limite intéressant. Le mode de représentation a tout du cadre-boîte lorsque Dom et Gérard (Philippe Martz) cuisinent leurs pâtisseries. Cependant, une action parallèle vient briser l'unité de cadre-boîte : une petite fille commande un beignet. L'insertion d'un plan en contrechamp rompt le quatrième côté d'ordinaire dévolu à la caméra. La jeune cliente croise ensuite Fiona qui arrive sur la plage. La venue de la petite fille annonce en fait celle de Fiona et ouvre alors la séquence sur le hors-champ. L'arrivée de Fiona perturbe le nouvel ordre établi (Gérard et Dom semblent former un couple) et, du même coup, bouscule la représentation, brise l'étanchéité de la boîte et l'espace unifiant qu'elle offrait aux deux hommes. La rupture du cadre-boîte s'apparente alors à une dénonciation de l'artifice : l'improbable position de la caméra dans le décor (son recul est impossible vu la faible profondeur du lieu) contribue à déréaliser la scène et à souligner les traces de fabrication. Elle réaffirme son appartenance au domaine de la représentation, du spectacle. Le cadre-boîte est potentiellement ouvert mais il conserve ses attributs de sur-représentation.

À propos de l'âge d'or du burlesque, Fabrice Revault d'Allones parle d'une « écriture cinématographique dépouillée, le plus souvent en plans larges fixes et frontaux, d'une durée assez longue (...) qui place toutes choses à égalité et leur laisse également la possibilité

²¹ *Le Cinéma burlesque, ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 85.

²² *Le plan au commencement du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Les petits Cahiers/Scéren CNDP, 2001, p. 54.

d'exister ». Non seulement « le burlesque n'organise pas de hiérarchie entre les objets présentés, mais [il] procède très peu par des connotations métaphoriques, jouant plutôt de rencontres, de comparaisons, de glissements entre objets »²³. Ici, le lieu ici devient lui-même un objet, fermé sur lui-même et la scénographie des cadres-boîtes relève de cette même mise en relation des corps et des choses. Cette confrontation rappelle le concept et la célèbre formule d'Henri Bergson qui définit le comique comme étant du « *mécanique plaqué sur du vivant* »²⁴. Il indique que « cette vision du mécanique et du vivant insérés l'un dans l'autre nous fait obliquer vers l'image plus vague d'une raideur *quelconque* appliquée sur la mobilité de la vie, s'essayant maladroitement à en suivre les lignes et à en contrefaire la souplesse »²⁵. » Pour Ellie DURING, le renversement de la formule de Bergson est également valable et il voit le comique comme étant aussi « du vivant ranimé dans le mécanique »²⁶. Ici, le comique provient non seulement du « plaquage » du second sur le premier, mais plus largement, effectivement, d'une interaction entre les deux éléments. Les cadres-boîtes permettent une fructueuse confrontation de l'organique et du matériel, de la souplesse et de la raideur, du vivant et du mécanique. Leur autonomie apparente, dans l'espace et le récit, semble nier parfois le hors-champ mais les entorses au système vont l'assouplir. Ainsi, les films peuvent s'ouvrir, les récits se déplier, l'espace être exploré et enfin, les personnages se rencontrer.

²³ « "Prémodernité" du burlesque », in Françoise Puaux (dir.), *Le comique à l'écran*, CinémAction, n°82, Condé-sur-Noireau, Corlet-Télérama, 1997, p. 40.

²⁴ Bergson, Henri, *Le Rire*, Paris, Quadrige/PUF, 2006 [1940], p. 29.

²⁵ H. Bergson, *op.cit.*, p. 29.

²⁶ DURING, Elie, « Bergson, Henri », in Antoine De Baecque et Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 94.

CHAPITRE 2

Vivre l'espace, habiter les lieux

Le décor schématisé et minimal des *Deux Vélos* de *Merci Cupidon*, par sa construction scénique, partage ce rapport au dispositif théâtral avec la caravane de *Rosita* qui évoque, elle, la baraque foraine. Les décors se font plus naturels dans *Walking on the wild side* et les plans dans les rues comme dans l'appartement donnent un caractère davantage réaliste au film. Toutefois, les vitrines des prostituées rappellent de nouveau la scène et le théâtre, elles soulignent ainsi le caractère monstatif de la représentation.

Dans les différents longs métrages, le décor sera travaillé entre ces deux pôles, construisant un monde proche du nôtre, mais retravaillé jusqu'à le déréaliser. En ce qui concerne la représentation du lieu, les films jouent avec la convention et le cliché (lieux ultra représentatifs, bande son épurée que ponctuent des stéréotypes sonores). Ainsi, les paysages périurbains de *Rumba* et de *L'Iceberg* sont stylisés et simplifiés. Cependant, les films s'ouvrent chaque fois sur la mer dans des décors qui paraissent alors plus naturels (au double sens du terme). Le cadre reconnaissable de la ville du Havre, dans *La Fée*, est doublement utilisé. En effet, les compositions s'emparent de l'architecture moderne et rectiligne d'Auguste Perret qui servira aussi un traitement narratif de l'espace (les immeubles comme caches diégétiques, les toits comme scènes...). Le registre du merveilleux déployé par le film se mêle à la ville-rationnelle ; dès lors, le décor naturel est déréalisé (par les choix d'éclairage notamment, qui produisent un effet carton-pâte). Les tournages des trois longs métrages empruntent à la Normandie ses lumières froides et changeantes, ses falaises et ses petits ports de pêche. Même si le décor est naturel, le cadre, dans ses compositions, s'emparera d'éléments représentatifs, sur-signifiants. L'épure, comme la géométrie, seront toujours de mise, éloignant les films de tout traitement naturaliste du lieu « réel ».

La fable s'inscrit dans des lieux *a priori* familiers mais légèrement décalés. Les personnages paraissent tantôt enfermés dans les décors clos, tantôt libérés par les extérieurs. Cette dialectique intérieur/extérieur produira diverses modalités de représentation des lieux et d'évolution des personnages. Ces derniers seront physiquement mis en contact avec un espace prolongé d'accessoires qui seront pris en main, détournés et dont la matérialité parfois contagieuse interagira avec les corps, selon différentes déclinaisons.

2.1 Une dialectique intérieur/extérieur

Les espaces intérieurs et extérieurs vont fréquemment s'opposer, que ce soit en matière de mode de représentation comme de possibilités narratives. L'espace intérieur, cadre-boîte ou non, semble d'abord très fermé. Par nature, certes, mais aussi parce que les valeurs de plan choisies réduisent l'espace montré. De même, l'arrière plan, souvent bouché, concourt à cette impression de claustrophobie ou de sécurité, selon les cas. Ce sont les arrivées et sorties de personnages qui rappellent l'existence du hors-champ, du dehors. De plus, cet espace intérieur s'ouvre souvent vers un extérieur, plus ou moins hypothétique : dans le décor, une fenêtre ou une porte se trouve presque systématiquement en arrière plan, bien souvent dans la zone de netteté. On note alors une sorte de paradoxe d'un espace fermé mais dont l'ouverture semble promise et, avec elle, l'interconnexion des lieux. Dans les cadres-boîtes de la cuisine de *L'Iceberg*, une fenêtre se trouve en fond de champ. Elle ouvre l'espace clos sur l'extérieur. Cependant, elle débouche sur une maison du même acabit que celle où vit la famille. L'ouverture est compromise : elle semble alors signifier qu'il n'y a *pas d'ailleurs possible* ou qu'ailleurs, c'est finalement pareil.

Dès les premiers courts-métrages, une dialectique, ou du moins un jeu, entre intérieur et extérieur est mis en place. *Merci Cupidon* s'ouvre par un plan de demi-ensemble qui cadre frontalement le café-concert des *Deux Vélos*. Le film se ferme avec la même mise en cadre et par un effet à la Georges Méliès : la fumée, à l'inverse de l'incipit, entre *dans* la cheminée, comme si le récit se rembobinait, se refermait sur lui-même. Le passage par l'extérieur semble nécessaire pour entrer dans l'histoire, comme pour en sortir. Ce jeu visuel et narratif entre les deux espaces, presque simpliste, se retrouvera dans les films suivants, de diverses manières et à différents niveaux. Ainsi, l'intérieur très enfermant de la caravane de *Rosita* offre des plans peu profonds dans lesquels se déroulent les numéros de voyance du couple de saltimbanques. Les accessoires et les parois du lieu surcadrent l'action : ils soulignent le caractère artificiel de la situation (les numéros de magie sont bien entendus truqués) et du décor (sa *mise en scène* évidente). Les événements moteurs de l'histoire, *a contrario*, seront subordonnés aux plans en extérieur : l'arrivée du percepteur, la vente de la caravane... Le passage de l'intérieur à l'extérieur sera même dangereux dans *Walking on the wild side*. En effet, l'homme (Dominique Abel) et la femme (Fiona Gordon) se percutent en pleine rue alors qu'ils se rendent chacun au travail (lui, dans un bureau ; elle, chez les prostituées du quartier, pour y

faire le ménage). Plus tard, peu à peu chassé de son appartement par une série de maladresses et de quiproquos, l'homme se retrouve nu sur son balcon. Il finit par en tomber et par s'écraser dans la rue, sur la femme qui vient de sortir de chez lui. La violence du *slapstick*²⁷ sévit dans le passage du dedans au dehors. La dialectique intérieur/extérieur permet aussi de jouer avec le couple voyant/vu. En effet, l'homme sur son balcon s'offre à la vue des passants (et à celle du spectateur)... pour mieux se cacher du regard de la femme qui se trouve dans l'appartement. Il se donne involontairement et doublement en spectacle. La configuration rappelle celle des vitrines des prostituées dans le film, lieu intérieur donnant sur l'extérieur, pur espace de représentation. Alors, la vitre comme le cinéma permettent le passage (au moins celui du regard) entre les espaces. La fenêtre fait donc office d'écran entre l'intérieur et l'extérieur. Elle permet plus ou moins l'accès de l'un à l'autre. L'enfermement est littéral dans la séquence de *La Fée* lorsque Dom se retrouve en prison. À la faveur d'une rare plongée, on accède au point de vue d'un gardien qui observe Dom lors d'une « promenade » (Fig. 6). Ce dernier reste en fait immobile au centre de la cour : à corps captif, mouvement interdit. À ce moment-ci, Dom est à la fois dedans (la prison) et dehors (la cour) et la vitre du mirador referme le décor. Quelques secondes plus tard, on retrouve ce même obstacle qui sépare Fiona du cadre, lorsque cette dernière est enfermée à l'hôpital psychiatrique (Fig. 7.1). Grâce au montage, la neige qui tombe en avant-plan relie Fiona à Dom. En effet, les personnages sont enfermés et l'espace comme le cadre les séparent. Mais le film les réunit par le montage, au moyen d'un « raccord climatique » : la neige tombe aussi devant la cellule-castelet de Dom (Fig. 7.2).



Figure 6 - *La Fée* (1'23'09) :
enfermé dehors



Figure 7 – *La Fée* (1'23'45 et 1'23'57) : le raccord à la neige

²⁷ Vincent Pinel, dans son étude sur les genres au cinéma, indique qu'au sujet du burlesque « les Américains emploient aussi le mot *slapstick* ("coup de bâton"), la bastonnade constituant avec la chute corporelle et l'envoi de tartes à la crème les matériaux emblématiques du genre » in *Genres et mouvements au cinéma*, Larousse, Paris, 2006, p. 40. Ainsi, le *slapstick* peut être envisagé comme le caractère *violent* qui compose, entre autre, ce genre.

Au sujet de *L'Iceberg*, Alain Vauchelles ébauche même une « esthétique du "dedans-dehors" ». Cette dernière reproduirait « la problématique essentielle du film : faire entrer Fiona dans l'iceberg ou l'iceberg dans le bateau, expulser Julien du bateau, du restaurant, expulser les Noirs, entrer dans le groupe des seniors, etc. ²⁸ ». En se penchant sur cette éventuelle « esthétique du dedans-dehors », on observe de plus près la dialectique mise en place entre un espace centripète (celui qui ferme le tableau sur l'espace de sa composition) et un espace centrifuge (qui « amène à plonger à l'intérieur de l'image, à regarder virtuellement au-delà de ses bords – ledit "cadre" fonctionnant d'avantage comme un "cache" vis-à-vis de l'espace réel représenté » ²⁹). Le cadre-boîte, centripète, va parfois être déplié lors de cas-limites et s'ouvrir sur le hors champ (comme dans la séquence de la baraque à beignet évoquée plus haut). Le décor extérieur, souvent ouvert, va au contraire se doter par moments des attributs du cadre centripète (de nombreuses scènes sur le voilier dans *L'Iceberg* fonctionnent ainsi en huis-clos, niant l'espace alentour). « L'esthétique du dedans-dehors » s'appuie sur les espaces mais n'est activée que par les mouvements des corps qui interagissent avec ces derniers. Le champ est tantôt reclus sur lui-même, tantôt agressé ou ouvert par un élément *extérieur* (matériel : l'iceberg ; ou humain : Fiona qui réapparaît conjointement dans le cadre boîte et dans la vie de Dom, etc.) afin de mieux figurer l'évolution des récits et des personnages.



Figure 8 – *Rumba* (40'39 et 42'16) : l'avant et l'après

Dans *Rumba*, l'intérieur devient même l'extérieur, lorsque brûle la maison de nos héros (Fig. 8). Dans le livret pédagogique consacré au film, Francis Delattre s'interroge sur le lieu comme espace protecteur : « Cette maison que nous avons vu Fiona et Dom investir joyeusement, ils ne songent guère à la quitter après l'incendie. Sous la pluie, ce n'est plus un

²⁸ *Op. cit.*, p. 8.

²⁹ Gaudin, Antoine, *L'Espace cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 14.

espace protecteur, mais cela reste leur espace, où ils peuvent se recroqueviller. Dom ne le quitte que pour aller acheter des croissants, à l'évidence pour revenir dans le nid conjugal. Fiona ne quitte ce qu'il en reste que pour chercher Dom, reconstituer le couple. Un an plus tard, Dom a trouvé un nouvel espace de protection chez Gérard. L'errance de Fiona pendant un an entraînera Dom à quitter ce lieu protecteur pour prendre le risque d'un monde ouvert : face à l'immensité de la mer, seul le cadre du film leur offre une ultime protection...³⁰ ». En effet, l'océan, que l'on retrouvera dans plusieurs des films, donne l'occasion de filmer un espace on ne peut plus ouvert. Son rôle varie suivant les films. C'est le lieu de la disparition dans *Rumba* : le spectateur, comme Fiona, imaginent Dom y avoir sombré. C'est aussi le lieu du rêve. En effet, le couple danse sur la mer dans ce même film, et sous la mer dans *La Fée*, lors de séquences de danses oniriques (Fig. 9). L'océan est un lieu extérieur (en surface) et intérieur (en profondeur) qui permet tout particulièrement aux cinéastes d'extérioriser les états intérieurs...



Figure 9 - *Rumba* (59'07) - *La Fée* (26'30) : l'océan comme lieu des possibles

Lors de la séquence sur la mer, les danseurs évoluent sur une seule ligne, aplanissant l'immensité pourtant profonde. La ligne d'horizon devient le lieu de retrouvailles, aussi oniriques soient-elles, du couple de *Rumba*. Dans *La Fée*, l'horizon sera à nouveau convoqué, trait d'union entre ciel et mer comme entre Dom et Fiona. La forme des corps réunis en un baiser (mais séparés par les policiers bords-cadre) épouse la forme de l'horizon marin. La tension menace alors l'équilibre du couple autant que celui qui compose le cadre³¹.

À l'inverse de l'immensité marine et des horizons qu'elle offre aux personnages, la chambre froide dans *L'Iceberg* est un espace doublement intérieur : un lieu dans le lieu. Après

³⁰ « Mise en scène et signification. Danse avec le temps », in Joël Magny (dir.), *Rumba, dossier pédagogique*, Paris, CNC, 2010, p. 10.

³¹ Il s'agit de l'image retenue pour illustrer la couverture de ce mémoire.

y avoir passé une nuit par accident, Fiona sera irrémédiablement attirée par le froid. Dès lors, son désir sera d'atteindre un iceberg... La chambre froide agit comme un sur-enfermement (le cadre déshumanisé du *fast-food* étant un premier degré de la claustration). Sa fonction se voit transformée par la maladresse et l'accident : elle devient cellule puis lieu de torture. Le cadre-boîte, peut-être trop évident dans un tel lieu, est évité. Dès lors, l'espace sera « découpé » par le cadrage. La composition s'emparera de la dureté de ses angles et de la possibilité qu'elle offre de réunir en un même plan, sol, cloisons et plafond. Fiona se retrouve captive parce que son écharpe se coince dans la (seule) poignée extérieure. En avançant dans la pièce réfrigérée, Fiona tire son écharpe avec elle et cette dernière claque la porte. La lutte pour la survie de notre héroïne prend forme en un combat physique qu'elle engage pour tirer son écharpe de la porte : un match entre l'animé et l'inanimé, le vivant et le matériel. Le comique provient ici de quelque chose de mécanique qui s'oppose au « vivant ». L'écharpe établit un lien matériel entre l'intérieur et l'extérieur, refusant ce dernier à Fiona. Le jeu avec l'objet prendra différentes formes dans cet espace clôt (les cartons qu'empile Fiona, les sacs de frites éventrés...). Au niveau filmique même, l'objet est détourné, et le hublot de la porte servira d'iris, un rétrécissement diégétique de l'ouverture sur l'extérieur... Le caractère *minimal* des films d'Abel, Gordon et Romy va s'étendre à cette dialectique intérieur-extérieur. C'est le mode binaire qui l'emporte, sans pour autant que ne soient attribuées une seule fonction (narrative et sémantique) et une seule représentation filmique à chaque espace.

2.2 Détournement d'objets, compléments de corps

La représentation du lieu joue de l'attente que l'on a de ce dernier, elle explore l'espace dans ce qu'il a de commun. Les objets de ces lieux apparaissent comme des substituts de matérialité. Ils sont utilisés ou détournés au service d'un comique d'accessoire, dans la lignée d'une tradition scénique issue du XIX^e siècle ³² reprise plus tard par le cinéma burlesque et son « utilisation insolite ou décalée des objets » ³³. Pour Petr Král, le gag permet même une redécouverte de l'objet et sa métamorphose ³⁴. Tristan Garcia indique quant à lui que « la tension comique du burlesque tient à la lutte du corps humain pour demeurer distinct des objets techniques en série qui se multiplient et l'engloutissent. ³⁵ » À ses yeux, « la

³² Rémy, Tristan, *Entrées clownesques*, Paris, L'Arche, 1962, p. 23.

³³ Moine, Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008 [2002], p. 35.

³⁴ *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, Paris, Ramsey, [1986], p. 213.

³⁵ « La comédie », in Antoine De Baecque et Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, pp. 176-177.

question burlesque est donc : comment marquer la différence du corps ? Si le rire, suivant l'apophtegme de Bergson (...) est du "mécanisme plaqué sur du vivant", alors le burlesque tient à la résistance du vivant sous le mécanisme ³⁶.» En confrontant le corps à l'objet, c'est non seulement le ressort comique qui est visé mais aussi un regard sur le monde matériel qui est posé et, par là même, comme nous le verrons dans la dernière partie, la transformation de l'ordinaire en poétique.

L'interaction entre corporel et matériel est protéiforme et féconde. Elle se décline ainsi en plusieurs modes dans le cinéma d'Abel, Gordon et Romy. La représentation de l'espace paraît parfaitement réglée et chaque lieu est impeccablement composé, chargé d'accessoires. À la fixité matérielle des lieux s'oppose le mouvement organique (et maladroit) des corps. Souvent, les personnages « jouent » avec les objets. Leur utilisation courante est parfois exagérée : le sérieux maire de Barfleur qui taille des dizaines de crayons dans *L'Iceberg* ou encore Dom qui casse autant d'œufs pour faire une omelette dans *Rumba*... Elle peut aussi devenir spectaculaire : il suffit que Dom lâche son verre, pour qu'un patient le rattrape avant qu'il n'entre en contact avec le sol lors d'une scène de jonglerie du quotidien qui se déroule dans l'hôpital psychiatrique de *La Fée* (Fig. 10.1).

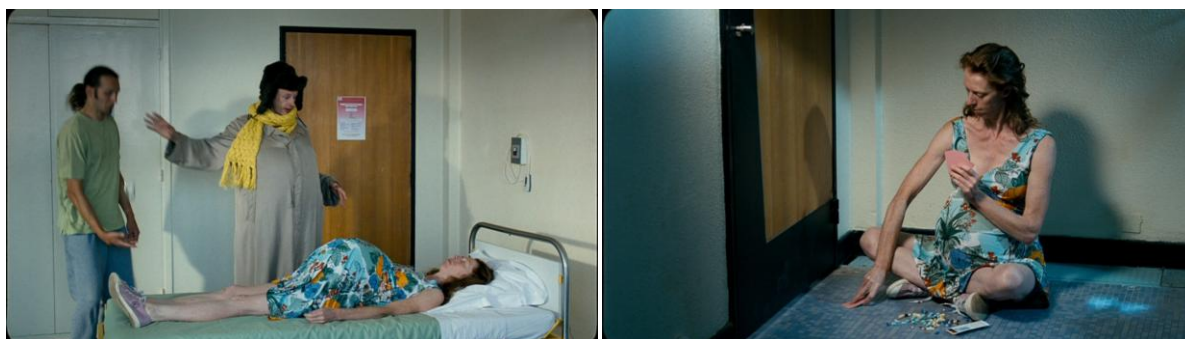


Figure 10 - *La Fée* (47'20 et 43'49) : l'hôpital comme lieu de spectacle

À d'autres moments, l'objet est détourné de sa fonction première. Toujours dans l'hôpital, une partie de poker relie la chambre d'hôpital de Fiona et le couloir. Les patients glissent les cartes sous la porte et le jeu brise l'enfermement de Fiona. De plus, faute de jetons, les personnages jouent avec des pilules. Plus tard, Fiona assise sur son lit, mangera compulsivement les médicaments comme s'il s'agissait de bonbons, jusqu'à s'effondrer soudainement. Alors, par le détournement d'objet, une distance comique est établie avec le tragique de la maladie mentale.

³⁶ *Ibid.*

La confrontation prend aussi la forme d'une imbrication : alors, le corps devient lui-même objet. Il est envisagé comme pure matérialité, et dès lors, il produit du comique : la rigidité se plaque sur le vivant... Le corps se « matérialise » ainsi lorsque Fiona enfle sa jambe de bois dans *Rumba*. Bergson, à propos de clowns de cirque qu'il a vus en spectacle, écrivait qu'ils semblaient signifier, par leur posture et les coups qu'ils s'assénaient : « Nous allons devenir, nous sommes devenus *des mannequins de bois massif*.³⁷ ». Fiona, du fait de l'accident, se voit attribuer un membre-objet. Sa démarche se fait plus mécanique (et comique) et son corps, symboliquement (par le truchement qu'opère la synecdoque jambe-corps) devient chose parmi les choses. Il semble faire partie intégrante de l'univers matériel, à tel point que c'est cette jambe qui prendra feu, répandant l'incendie au reste de la maison. Mais Fiona, tout au long du film, refuse d'être ravalée au rang d'objet, rejette l'inertie qui la guette et poursuit inlassablement son objectif jusqu'à finalement retrouver son mari perdu. De façon plus générale, dans les films d'Abel, Gordon et Romy, le corps est associé au monde des objets par la cohérence chromatique costumes/accessoires qui opère une conjonction entre les deux éléments. Le corps tantôt se confronte à l'espace et tantôt s'y intègre. Dans ce cas, les films soulignent ainsi la part de mécanique contenue dans les gestes quotidiens, le geste automatique qui régit parfois les corps.

« Quel que soit le geste qu'il accomplit, l'acteur s'inscrit dans une relation à l'espace qui l'entoure et fait naître en lui un état émotif particulier. Une fois encore, l'espace du dehors se reflète dans l'espace du dedans. Le monde se "mime" en moi, et me nomme !³⁸ ». Cette réflexion de Jacques Lecoq trouve un écho singulier dans les films d'Abel, Gordon et Romy. En effet, le jeu physique se fait le reflet du monde extérieur. Parfois, les choses vont même plus loin, lorsque l'expression de l'espace, par le corps, permet de signifier l'intériorité. Une scène de *L'Iceberg* est, à ce titre, significative. Au sein d'un cadre-boîte dans la chambre du couple, l'obscurité masque la quasi-totalité du lit, excepté l'avant plan éclairé par un effet proche de la « poursuite » au théâtre. On distingue néanmoins des visages, au fond du champ, et quelques formes sous la couette rouge. Soudain, la couette est entièrement tirée. Au rouge succède alors un blanc éclatant dans le rai de lumière. Le corps de Fiona est entièrement caché sous le drap, à côté de celui de Julien (Dominique Abel) en pyjama. À gauche, Fiona prend

³⁷ H. Bergson, *op. cit.*, p. 46 (c'est moi qui souligne).

³⁸ *Op. cit.*, p. 78.

une position insolite, s'immobilise, bouge de nouveau, etc. Dans ses mouvements aveugles, elle fait tomber Julien du lit (il ne se réveille pas pour autant). Peu à peu, une improbable lumière bleue éclaire la pièce. Fiona s'arrête sur des postures, telle une sculpture abstraite et changeante. Au lieu des formes non figuratives qui précédaient, sa position évoque soudain la forme d'un iceberg. Le fantasma de glace de Fiona va littéralement *prendre corps*. Une image est créée, avec des modalités de représentations de plus en plus artificielles (le cadre-boîte, l'éclairage, le son *off* d'un hypothétique blizzard). Elle transforme le corps en objet, pour renvoyer au profond désir qui habite le personnage : Fiona figure l'espace, extériorise son intériorité ³⁹.



Figure 11 - *L'Iceberg* (18'30) : du corps au lieu

³⁹ Le jeu est alors proche de celui d'un mime. À ce propos, il me semble intéressant de placer en annexe, à la fin de cette étude, une photographie qui figure dans l'ouvrage d'Etienne Decroux, *Paroles sur le mime*. Hasard ou référence, le mime paraît étonnamment similaire et, en tout cas, place nos cinéastes dans une tradition scénique. Decroux, Etienne, *Paroles sur le mime*, Paris, Librairie Théâtrale, 1994 [1963].

CHAPITRE 3

Héros communs : la construction de personnages

Lors de sa critique parue à la sortie de *La Fée*, Jean-Baptiste Morain écrit dans les *Inrocks* que, selon lui, le burlesque « octroie aux objets inanimés une âme malicieuse qui reflète au plus juste l'humeur des êtres animés qui en sont victimes. ⁴⁰ » Dans les films du corpus, les objets avec lesquels les corps entrent en contact paraissent ainsi raconter les personnages, leurs travers, leurs misères. L'analogie entre le monde matériel et humain peut s'étendre à l'espace dans son ensemble : la simplicité des décors semble faire écho à celle des personnages. Couleurs tranchées et géométrie des lieux résonnent avec celles qui caractérisent Dom et Fiona. Le personnage-type des films d'Abel, Gordon et Romy est un personnage simple, tel « l'homme ordinaire », le « héros commun » de Michel de Certeau ⁴¹. La construction et la mise en scène de « personnages-corps » à la psychologie minimale reçoit les influences venues d'ailleurs : le passé théâtral d'Abel et Gordon est à nouveau convoqué. Dans son enseignement, Jacques Lecoq, insiste sur l'idée de partir à « la recherche de son propre clown » pour donner « à l'acteur une grande liberté face à lui-même ⁴². ». Cet aspect clownesque dans le cinéma d'Abel, Gordon et Romy permet de nuancer le propos d'Olivier Mongin qui constatait, dans un sombre panorama du comique contemporain, « après la mort des clowns, celle des corps comiques qui embrasaient les écrans ⁴³ ».

3.1 La ligne claire : du paysage à la psychologie

Dans un récent article, Laurent Jullier et Martin Lefebvre évoquent « l'unanimentement détestée "psychologie des personnages" ⁴⁴ », dans le domaine de la recherche en études cinématographique. Le vent de minimalisme qui souffle sur les films étudiés ici semble toucher aussi les personnages qui les habitent. Dès lors, pour mieux faire « le tour de la question », je vais m'écarter un temps de la tendance générale et m'intéresser à cette

⁴⁰ Morain, Jean-Baptiste, « La Fée, magique et gaguesque », *Les Inrocks*, 13/09/2011, <www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/la-fee-magique-et-gaguesque>, consulté le 24/11/2015.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 11.

⁴² *Op. cit.*, p. 22.

⁴³ *Éclats de rires, variations sur le corps comique*, Paris, Seuil, 2002, p. 9. Je remercie ici Cécile Marchocki qui m'a conseillé cet ouvrage.

⁴⁴ Jullier, Laurent, Lefebvre, Martin, « Les chiens de faïence. Introduction à "Chapelles et querelles des théories du cinéma" », *Mise au point*, <<http://map.revues.org/2114>>, mis en ligne le 24 avril 2016, consulté le 08 mai 2016.

dimension « boudée par les chercheurs ⁴⁵ ». D'abord, pour caractériser les personnages des films du corpus, préférons l'idée de *simplicité* à celle de simplisme ⁴⁶. Puisque les intrigues sont réduites, les personnages ont ici des objectifs précis : (re)trouver l'amour, se rendre sur un iceberg... La notion de ligne claire, empruntée plus haut au domaine de la bande-dessinée, paraît de nouveau intéressante à transposer ici où les récits comme les personnages se « dessinent » en un trait simple, aux contours nets. Jan Baetens voit dans ce style une « *mise en vie* d'une figure réduite à son essence ⁴⁷. » La même réduction est de mise en ce qui concerne la caractérisation des personnages et l'on retrouve alors l'idée de « dépsychologisation ⁴⁸ », qui qualifie le personnage burlesque pour Petr Král. Selon lui, « la complexité du héros comique passe paradoxalement par sa réduction à un simple masque, à un fond psychologique sommaire ⁴⁹ » développé dans « la diversité des situations où il va intervenir : les différentes relations où le "héros" entrera avec les choses du monde et d'autres personnages ⁵⁰ ». C'est à partir de cette économie psychologique que le personnage va être *mis en vie*. Dans les films du corpus, le corps devient la surface d'expression de l'intériorité, aussi basique soit elle. Les gestes, tics ou mimiques simples, sont répétés, maladroits et comme « bafouillés ». Ils sont les révélateurs d'un état intérieur, d'un rapport à l'autre et au monde (égoïste ou attaché, aveugle ou attentif). Les personnages ont certes des sentiments, mais dans un mode plutôt binaire. Ainsi, s'ils sont sensibles aux émotions et aux sensations, ils sont parfois au bord de l'impassibilité, peu affectés par le monde qui les entoure, par ce qui leur arrive... tout comme ce cadre immuable qui les capte. Ainsi, le père et les enfants de *L'Iceberg* ne s'aperçoivent même pas du retour de la mère, après une nuit et une journée d'absence accidentelle. Fiona traverse la cuisine, tel un fantôme, se rend au réfrigérateur pour se servir un verre de lait qu'elle finit par lâcher sur le sol pour attirer quelque attention. Les trois personnages assis vont avoir un même mouvement, *comme un seul homme* et se tourner vers la mère, surpris. La réaction est simple, univoque et commune.

Fabrice Revault d'Allones voit dans le personnage burlesque du cinéma « un individu sans vraie caractérisation psychologique, et qui n'évolue pas, ne change pas, ne progresse pas,

⁴⁵ L. Jullier, M. Lefebvre, Martin, *op. cit.*

⁴⁶ Employée sévèrement par Francis Delattre dans « Personnages : des silhouettes au-delà des apparences », in *Rumba, dossier pédagogique, op.cit.*, p. 8.

⁴⁷ *Formes et politique de la bande dessinée*, Leuven, Peeters Vrin, 1998, p. 5.

⁴⁸ *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème, op. cit.*, p.107.

⁴⁹ Král, Petr, *Les burlesques ou Parade des somnambules*, Paris, Stock, 1986, p. 12.

⁵⁰ *Ibid.*

ne prend pas conscience ⁵¹. ». On retrouve ce trait du burlesque dans le corpus étudié, avec tout de même une caractérisation psychologique, certes ultra-simplifiée. Par exemple, pour *Rumba*, une typologie des caractères donnerait ceci : Dom/naïf, Fiona/battante, Gérard/dépressif, Romy/agressif. Ce minimalisme n'empêche pas une grande variété de caractéristiques psychiques et morales d'être visitée dans les films pour mieux dévoiler la fragilité humaine. Qu'il s'agisse de la folie de Fiona dans *La Fée*, de l'amnésie de Dom dans *Rumba*, des penchants dépressifs de René ou Gérard (joué par Philippe Martz dans les deux cas) : simplicité ne rime pas avec idéalisation. La naïveté apparente et le caractère enfantin des personnages sont exemplifiés lors de la sortie de l'école de *Rumba*. Après que les enfants aient bruyamment traversé la cour (et le cadre), consécutivement à la sonnerie, le champ est laissé vide cinq secondes. Cette vacuité appelle un nouvel évènement et la surprise survient lorsque ce sont les enseignants qui quittent l'école avec les mêmes cris et gestes que leurs élèves. Ce comique de répétition ⁵² met en jeu un certain mimétisme – que la continuité du plan et la fixité du cadre met en valeur – qui permet de caractériser le comportement adulte.

Le mimétisme prend plusieurs formes (mouvement collectif, effet miroir, répétition) : le corps apparaît mécanique et le personnage sans volonté propre. Dans *Merci Cupidon*, l'homme est gêné d'avoir volé (par une improbable maladresse) l'argent dans le sac de sa voisine. Il va alors répéter le moindre de ses gestes (Fig. 12.1). On passe de la maladresse au mimétisme-mécanique et la capacité de raisonnement est perdue.



Figure 12 - *Merci Cupidon* (03'44 et 03'52) : mimétisme et maladresse

De nouveau, on pense au propos de Bergson... « *Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple*

⁵¹ *Op. cit.*, p. 41.

⁵² Ce même plan joue d'autant plus sur la répétition que le cadre était traversé l'instant d'avant, dans l'autre sens, par le même groupe d'enfants revenant en courant du cours de gymnastique avec Dom. Par deux fois, l'espace vide devient promesse (de) comique.

*mécanique*⁵³ ». Cependant, ici, la mécanique semble grippée et l'engrenage ne mène qu'à la catastrophe : la maladresse du personnage l'emportera sur sa capacité mimétique et il renverse le vélo posé derrière lui. Les personnages ont une manière *d'être au monde* qui se conjugue *au présent*. Ils paraissent dans un état de découverte permanent que sert la linéarité des récits. Leur attitude simple oscille entre le geste sûr et mécanique, d'une part, et de l'autre, une maladresse qui enraye le système et provoque l'accident.

3.2 Des personnages-corps

« Fiona et Dominique ne sont que deux silhouettes colorées⁵⁴ ». Effectivement, leur morphologie longiligne et leurs costumes paraissent justifier cette remarque de Francis Delattre. Mais, au-delà, les personnages semblent effectivement être réduits à une forme déterminée par leur apparence extérieure, leur démarche et la manière dont leurs corps se découpent sur les décors. La faible profondeur de champ utilisée donne cette impression de planéité. Elle plaque le corps sur le fond et semble priver les personnages de volume. La réduction des angles de prises de vue empêche par ailleurs de faire « le tour du sujet ». Dans son ouvrage sur le corps au cinéma, Vincent Amiel évoque le fait que le cinéma peut matérialiser « les corps pour n'en faire que des éléments de reconnaissance, de l'ordre de l'idée⁵⁵ ». Ici, le personnage-silhouette va se mettre en vie. De même, le corps va se mettre en volume dans la durée des plans, par son mouvement, sa posture, ses gestes et dépasser alors le statut de simple silhouette, de pur schéma corporel.

Cette manière de faire primer le corporel sur le psychologique rappelle la pédagogie de Jacques Lecoq dans laquelle il a « toujours privilégié (...) le monde du dehors à celui du dedans⁵⁶ ». Avec une telle approche, l'intériorité se doit alors d'être littéralement figurée, comme dans la scène de *L'Iceberg* décrite plus haut. Philippe Dubois et Yves Winkin, dans leur *Rhétorique du corps*, rappellent qu'« à travers tous les siècles et toutes les disciplines, on n'a jamais cessé de répéter de toutes les manières que *le corps, à sa façon, parle*, qu'il produit du sens, institue des codes, fonctionne comme un langage, avec ses signes, son lexique, sa syntaxe, sa logique, sa rhétorique propres⁵⁷ ». Cependant, comme le souligne Emmanuel

⁵³ H. Bergson, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁴ « Personnages : des silhouettes au-delà des apparences », in *Rumba, dossier pédagogique*, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁵ *Le corps au cinéma*. Keaton, Bresson, Cassavetes, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 2.

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 30.

⁵⁷ Dubois, Philippe, Winkin, Yves, *Rhétoriques du corps*, Bruxelles, De Boeck, 1988, p. 7.

Dreux, « il est essentiel de préciser d'emblée que les gestes nombreux et remarquables du cinéma burlesque ne forment pas un langage significatif, comme dans le dialogue mimé ou le mimodrame (...). »⁵⁸. L'intention et l'état intérieur du personnage vont prendre forme à la surface de son corps. Alors, les personnages vont communiquer et « se raconter » à l'image par leurs propres corps (scènes de danse, jeu mimé ou souligné). Le psychanalyste Serge Leclair parle même de « prendre le corps à la lettre »⁵⁹ et l'on retrouve cette idée à plusieurs reprises, comme lorsque Dom semble littéralement se *décrocher la mâchoire* en baillant de fatigue au début de *L'Iceberg* (2'56).

La faible part accordée aux dialogues reporte l'attention sur les corps eux-mêmes, sur les actions corporelles. De même, le cadrage nous permet très souvent d'envisager le corps des personnages dans leur globalité, tout simplement car « le plan moyen présente le sujet dans son unité »⁶⁰. Le sujet est ici souvent filmé de telle sorte que l'attention est dirigée sur son corps entier (plus que son seul visage) au sein de l'espace. De plus, on relève une prédominance du plan moyen et du plan de demi-ensemble. Cependant, les films ne sont pas exempts de nombreux plans rapprochés taille qui eux aussi, laissent « de l'air » au dessus des personnages et permettent à un espace d'exister de part et d'autre du corps. Les fréquents surcadres se font écrans protecteurs des corps et souvent justifient la coupe opérée par le plan rapproché (le pare-brise de la voiture, par exemple). Cet espace donné au corps lui offre une liberté et comme le dit Král au sujet des burlesques historiques, ils vont pouvoir y connaître « la joie fondamentale d'une dépense physique pure de tout projet, le plaisir de bouger et de grimacer – de "faire le clown" – en dehors de toute règle, sans autre but que de s'ébrouer librement dans la lumière de l'être. »⁶¹

3.3 Trouver son clown de cinéma

Par la reprise d'un personnage similaire au fil des films⁶², Abel et Gordon s'inscrivent dans une tradition burlesque. De plus, ils reprennent une coutume plus ancienne, venue du théâtre et du cirque, dans laquelle le comédien développe « son clown » au fil des spectacles. Mais avant de le développer, il faut d'abord le trouver : partir à « la recherche de son propre

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 13.

⁵⁹ *Psychanalyser, Essai sur l'ordre de l'inconscient et la pratique de la lettre*, Paris, Seuil, 1968, p. 55.

⁶⁰ L. Jullier et M. Marie, *Lire les images de cinéma*, *op. cit.*, p. 14.

⁶¹ P. Král, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, *op. cit.*, p. 222.

⁶² *Ils se ressemblent* d'un film à l'autre, comme le dit Emmanuel Dreux de Charlot, *op.cit.*, p. 11.

clown ⁶³ ». Pour Jacques Lecoq, « la recherche de son propre clown » permet la « transformation d'une faiblesse personnelle en force théâtrale ⁶⁴ ». Il ajoute à cela que « le clown n'existe pas en dehors de l'acteur qui le joue. Nous sommes tous des clowns, nous nous croyons tous beaux, intelligents et forts, alors que nous avons chacun nos faiblesses, notre dérisoire, qui en s'exprimant, font rire. » Il s'agit donc de chercher « dans le corps les démarches enfouies ⁶⁵ », d'exagérer « les éléments caractéristiques » des postures pour atteindre sa « propre démarche de clown ». Après leur sortie de l'école Lecoq et durant une vingtaine d'années, Abel et Gordon ont pu pratiquer ces enseignements, explorer le jeu clownesque dans leurs spectacles et au long de leurs tournées. Ils *entrent en cinéma* avec ce bagage professionnel et offrent au médium un personnage spécifique et un jeu singulier. Certes les personnages sont *simplifiés* et les films ont peu avoir avec l'autobiographique, mais en apportant leur clown aux fictions, Abel et Gordon y apportent beaucoup d'eux mêmes.

L'apparition de ce clown, qui puise dans les ressources intimes, permet cependant d'échapper à une approche réaliste. Pour Lecoq, « le travail sur les formes clownesques indique une volonté d'échapper au réalisme, au jeu psychologique, aux anciens codes naturalistes, (...) un désir de trouver une forme claire, lisible, qui puisse dévoiler les mécanismes sociaux et humains ⁶⁶. » Jean-Pierre Berthomé, lorsqu'il établit une typologie du clown au cinéma, insiste d'ailleurs sur le fait que le clown « a comme une vocation naturelle à donner une forme familière à la métaphore ou à l'allégorie, et cette dimension du personnage est d'autant plus remarquable au cinéma qu'elle paraît en contradiction avec "l'effet de réalité" difficilement séparable de celui-ci ⁶⁷. »

Nous avons affaire ici non pas à des clowns *au* cinéma (comme le Yoyo de Pierre Étaix ⁶⁸, le Calvero de Charlie Chaplin ⁶⁹ ou encore Dominique Abel en clown Auguste dans *La Poupée*) mais à des clowns *de* cinéma. Qu'ils soient enseignants, serveurs ou réceptionniste d'hôtel, les personnages possèdent des attributs clownesques. Ils contribuent à leur jeu « de cinéma », à leur performance face à la caméra, d'autant plus que celle-ci est

⁶³ J. Lecoq, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁴ *Ibid.*, p 153.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 156.

⁶⁶ Quillet, Françoise, « Le clown au Théâtre du Soleil », in Nicole Vigouroux-Frey (dir.), *Le Clown. Rire et/ou dérision*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Le Spectaculaire, 1999, pp. 77-78.

⁶⁷ Berthomé, Jean-Pierre, « Le clown au cinéma, pour une typologie des personnages », in Nicole Vigouroux (dir.), *Le clown : rire et/ou dérision ?*, *op. cit.*, p. 176.

⁶⁸ *Yoyo*, 1967.

⁶⁹ *Limelight/Les Feux de la Rampe*, 1952.

souvent réellement frontale. Il est à noter que Bruno Romy, dans les films qu'il réalise seul (comme dans *Le Bar des Amants* [1998]), développe déjà des tendances formelles comme cette frontalité. À la schématisation de rigueur paraît alors s'opposer l'aspect anarchique du jeu, mais les mimiques et les mouvements mal assurés... résultent eux-mêmes d'une précision millimétrée. Le processus de création du trio repose en effet sur de longues répétitions captées en vidéo, basées sur des improvisations ⁷⁰. Puis, les scènes qui en émergent sont travaillées avec un sens rigoureux du détail, pour mieux offrir, devant la caméra, l'impression d'un jeu maladroit ou improvisé. Au moment du tournage, chaque geste est prévu, chaque déplacement est préparé ⁷¹. Le geste naïf et mal assuré est emprunté à la panoplie du jeu clownesque, qu'il s'agisse du tic, des yeux écarquillés, des sourcils levés, de la bouche élastique ou de l'accentuation générale des expressions (bien souvent, un air hébété ou immuable d'une situation à l'autre). Outre leur statut de silhouette, les corps se font alors « matière première », matière à jouer, plastique en mouvement. Les mimiques et les réactions sont intensifiées, sans aller cependant jusqu'aux intenses grimaces d'un Jerry Lewis. Les mouvements des corps sont exagérés, soulignant les sentiments et le sens des actes. Une simplification et une automatisation du geste charpentent l'apparent désordre de l'expression corporelle et faciale (et du mécanique se plaque sur du vivant...). Alors, l'état intérieur, aussi simple soit-il, transparait à la surface.

L'apparente naïveté des personnages « dépsychologisés » va être contrebalancée par ce jeu clownesque qui puise dans les faiblesses personnelles du comédien pour mieux parler de l'homme. Dès lors, cette caractérisation établit une distance avec la teneur dramatique de l'action. Abel et Gordon se passent du nez rouge, « ce plus petit masque du monde ⁷² » et se font clowns autrement que par le costume. Cependant, de façon ludique, le maquillage clownesque refera surface, justifié au niveau de la fiction. Dans l'espace oppressant de la chambre froide de *L'Iceberg*, au lieu d'un diable qui bondit de sa boîte, c'est un corps anesthésié par le froid que l'on extrait d'un carton (voir Fig. 13.1, page suivante). Fiona est déguisée d'un costume de sacs multicolores (l'habit de l'Auguste) et sa tête est blanchie d'un maquillage de givre (le visage du Clown blanc). Plus tard, on retrouvera Fiona en clown meurtri et dépité, le nez rougi et les cheveux mouillés, seule devant son bol de petit déjeuner

⁷⁰ Ces éléments sont tirés d'un entretien cité par Francis Delattre, *op.cit.*, p. 3.

⁷¹ Entretien « Ménage à trois », Bonus du DVD de *L'Iceberg*.

⁷² J. Lecoq, *op. cit.*, p. 152.

(Fig. 13.2). L'objet rappelle que la famille, en débarrassant la table, n'a même pas noté son absence. Il est question ici de froideur, au sens propre, celle qui affecte violemment le corps, et celle, figurée, que renvoie un environnement social indifférent.



Figure 13 – *L'Iceberg* (10'20 et 13'56) : déstructurer l'espace et le corps

Ainsi, le clown se retrouve dans l'*augmentation* du geste qui souligne un rapport naïf et maladroit au monde. De plus, le rapport clownesque à la représentation se décèle aussi dans les fréquents regards caméra que contiennent les films. Ils résultent d'une contamination intermédiaire du clown sur le cinéma car « à la différence d'autres personnages de théâtre, le clown a un contact direct et immédiat avec le public, il ne peut vivre qu'avec et sous le regard des autres.⁷³ ». Même si le spectacle est enregistré et que le public est absent, le clown le convoque du regard et ces métalepses clownesques agrandissent alors le monde diégétique⁷⁴. Ainsi, par l'injection du jeu clownesque, le trio enrichit son cinéma, le singularise et caractérise mieux encore son esthétique. Le film instaure un rapport au spectateur légèrement différent de celui que met en place une fiction habituelle. Au spectacle cinématographique s'ajoute le spectacle clownesque, participant à une sorte de « cinéma augmenté ». Le clown complexifie le simple personnage-corps, il bouscule le film et se prend les pieds dans le récit linéaire. Il présente une forme d'inadaptation au monde. Dès lors, sa capacité de révélation du dérèglement perturbe l'ordre des choses. Par sa maladresse ou par les rapports humains insolites qu'il engage, il provoque non seulement des accidents, mais sa seule présence, « anormale », va révéler le « normal »... qui se fissure.

⁷³ *Ibid.*, p. 156.

⁷⁴ Comme l'indique Laurent Jullier : « Les métalepses ne brisent pas le monde diégétique, elles nous obligent à le redéfinir, à l'agrandir. », in *L'analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, 3ème édition, 2013 [2011], p. 21.

DEUXIÈME PARTIE

Le dérèglement

Les éléments représentés tout comme la structure de représentation paraissent ici régis par des règles allant de la schématisation à la simplification, de la stylisation à l'esthétisation. Les paramètres filmiques ainsi que les espaces, personnages et récits passent à travers ce filtre et les figures de répétition (de situations, de filmage, d'attitudes...) font système. Cependant, la mécanique va souvent s'enrayer et les choses vont basculer.

À l'analyse, le « pur » minimalisme d'abord relevé s'avère être moins évident. Le style d'Abel, Gordon et Romy relève certes d'un certain systématisme mais les normes établies se retrouvent parfois mises à mal, que ce soit par des éléments perturbateurs du côté de l'histoire par ou des entorses formelles. Un univers simple, banal et stylisé, se retrouve bousculé, par l'accident ou le gag, « rupture, subite et provisoire, de l'ordre tranquille des choses⁷⁵ ». Les personnages plus ou moins inadaptés se retrouvent en prise avec l'adversité, sans cependant que le dérisoire ne l'emporte en matière de tonalité : la violence des situations n'est pas éludée mais le cynisme est écarté.

L'ouverture de *Merci Cupidon*, déjà évoquée, convoque en un même plan la composition géométrique et l'inadaptation des corps qui chutent en quittant le cadre fixe : la maladresse qui vient troubler l'ensemble réglé, gripper la mécanique. Dans l'ensemble des films, l'harmonie formelle semble être à l'image de l'équilibre recherché par les personnages, sans cesse sur le fil. L'harmonie est menacée et l'objectif semble sans cesse se dérober. L'accident laisse des traces sur les corps et dans les espaces. Il paraît y avoir des répercussions jusque dans les récits et dans la forme même des films. Alors, tout comme le corps qui doit faire preuve de souplesse, le « système filmique » s'infléchira lui aussi et de ce fait, élargira l'esthétique des films.

⁷⁵ Noguez, Dominique, « Préface », in Adolphe Nysenholc, *Charles Chaplin ou la légende des images*, Paris, Médiéens-Kliensieck, 1987, p. IV.

CHAPITRE 1

L'harmonie menacée

Gaston Bachelard, dans sa *Poétique de l'espace*, nous parle de « l'espace heureux ⁷⁶ » et des forces adverses qui détruisent l'« espace aimé ⁷⁷ ». Ici, l'espace heureux semble bien être celui du couple et de la famille. Mais les forces adverses vont mettre en tension les récits et menacer l'équilibre. Pour Amélie Dubois dans sa critique de *Rumba* : « La vie de Dom et Fiona s'organise selon une mécanique simple et bien huilée, d'une harmonie presque trop évidente ⁷⁸. » Le grain de sable va s'insinuer et les accidents vont s'enchaîner. Pour leur dernier film en date, *La Fée*, le trio va même jusqu'à déranger les genres, en distillant une part de merveilleux dans le film comique. Dès lors, l'univers stylisé de ce cinéma burlesque contemporain se trouve perturbé (un homme qui vole, une grossesse *express*...) et la part restante de réalisme se voit défiée. Pour Fiona Gordon, la fée « est quelqu'un qui veut déranger, changer les choses. C'est une petite Don Quichotte, une petite Robin des bois ⁷⁹. » Mais finalement, par le don, ne cherche-t-elle pas à rétablir une certaine harmonie ?

1.1 La tentation du bonheur ⁸⁰

L'ensemble de la filmographie d'Abel, Gordon et Romy semble être traversé par la préoccupation de la recherche du bonheur. De celle-ci découle celle de la relation amoureuse, du couple et de la famille. On relève, d'un film à l'autre, un traitement amusé de quelques clichés que le thème produit et de certains des travers qui l'accompagnent (recherche de satisfaction matérielle, etc.). Le bonheur trouve un visage dans la béatitude allègre et clownesque de Dom et Fiona au départ des films. L'harmonie, elle, prend forme dans le soin apporté aux agencements stylisés des éléments profilmiques, à l'épure des paramètres filmiques. L'équilibre géométrique structure le cadre et caractérise le placement des comédiens dans l'espace. Cette harmonie est sans cesse défiée, dans le cadre comme dans le récit, et l'accès au bonheur repoussé.

⁷⁶ Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF, 2001 [1957], p. 17.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Dubois, Amélie, « Rumba », *Les Inrocks*, 10/09/2008, <www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/rumba/>, consulté le 24/11/2015.

⁷⁹ Mignard, Frédéric, « Entretien avec Dominique Abel, Fiona Gordon et Bruno Romy. La Fée, conte burlesque irrésistible », <www.avoir-alire.com/la-fee-entretien-avec-dominique-abel-friona-gordon-bruno-romy>, 13/09/2011, consulté le 25/04/2016

⁸⁰ J'emprunte la formule au chanteur Hubert-Félix Thiéfaine qui, en 1998, nommait ainsi l'un de ses albums (Sony Music).

Avec sa gamme quasi-primaire, le minimalisme de la stylisation chromatique participe aussi d'une figuration visuelle de l'harmonie. Des couleurs souvent franches, parfois criardes, s'appliquent aux costumes et aux décors intérieurs avec des jeux de rimes tonales, tout en détachant les personnages des lieux. Elles contrastent avec celles, plus passées, des lavis de certains extérieurs. Souvent lieu de tournage du trio, la Normandie offre les lumières mélancoliques de ses ciels changeants. Si l'on envisage l'harmonie comme étant le « rapport accordant les différentes parties d'un ensemble complexe (et même, dans la tradition héraclitienne, la composition équilibrée de forces opposées qui se compensent) ⁸¹ », alors on note qu'ici, un juste équilibre est trouvé entre la simplification de la palette et les choix de direction de la photographie (signée la plupart du temps Claire Childeric, par ailleurs créatrice d'éclairages pour des spectacles). Ces paramètres soulignent le contraste intérieur/extérieur et déréalisent sans cesse l'image, par le traitement de la lumière. On peut relever par exemple les éclairages francs et les ombres nettes dignes de la ligne claire ou encore les filtres de nuits américaines et leurs teintes passées. Par ailleurs, les personnages sont bien souvent centrés. Dès lors ils équilibrent le cadre et, passant, ordonnent et stabilisent l'espace filmique ce qui n'est pas sans rappeler la recherche de Jacques Lecoq, au théâtre, d'un indispensable « équilibre du plateau ⁸² ».



Figure 14 - *Rumba* (2'24 et 3'54) : danser le bonheur

Fiona et Dom forment un couple d'enseignants heureux au début de *Rumba*. Après la sortie des classes, Dom s'installe dans le gymnase puis il s'étire, à gauche du cadre. Ce dernier ne tarde pas à être rééquilibré par Fiona qui arrive en fond de champ. Leur embrassade peut laisser suggérer les retrouvailles d'un couple illégitime, mais elle n'est que la preuve de leur amour et le couple est simplement réuni au centre de l'image (Fig. 14.1). Il vient répéter une chorégraphie et la séquence-numéro est alors justifiée au niveau narratif. La première

⁸¹ Souriau, Anne, Hurard, Eveline, « Harmonie », in *Vocabulaire d'Esthétique*, op. cit., p. 817.

⁸² Op. cit., p.144.

partie de la danse se déroule dans un long plan fixe. Les corps semblent jouer sciemment avec le cadre filmique (disparaître/apparaître à un niveau de profondeur différent, occuper le champ à tour de rôle puis ensemble...) ce qui participe à déréaliser le film, à insister sur sa dimension *spectaculaire* et à activer un monde hors-champ, en contrepoint des cadres-boîtes. Durant la danse, géométrie et sentiment sont de nouveau réunis : littéralement, les amoureux *se tournent autour* (voir Fig. 14.2, page précédente). L'harmonie visuelle (composition géométrique, couleurs), magnifiée par la danse, souligne l'adéquation des corps entre eux et avec l'espace. Toute l'ouverture du film se déroulera dans cette tonalité, jusqu'au concours de danse. Une ellipse aussi improbable que comique (justifiée par une fermeture/ouverture de porte) permet de figurer en un même plan le début de la danse et le couple qui ressort victorieux, centré dans l'image, entouré par les autres participants. Ensuite, à leur retour, les accidents en chaîne rompent l'équilibre. Il faudra dès lors attendre la toute fin du film pour que le couple soit de nouveau réuni dans le cadre et réellement uni dans l'histoire. Dans *Walking on the wild side*, le couple se crée à la toute fin du récit, également après une série de catastrophes. Alors, un certain équilibre semble être trouvé. Cependant, outre une jambe cassée, l'accident laisse des traces. En effet, le décor sépare les personnages d'une vitre : ils ne sont ni sur le même plan, ni au même niveau ⁸³.

Tout au long de *L'Iceberg*, l'image de la famille modèle va être profondément mise à mal. Située dans une zone pavillonnaire-type, une maison lambda accueille le noyau familial basique (mère, père, fille, fils). L'accident de la mère, outre une profonde attirance pour la glace, va susciter en elle un rejet glacial de sa famille. Habitée d'un nouvel idéal, Fiona rencontre alors René le marin qui lui permet de rejoindre l'iceberg rêvé. Le mari jaloux tente de la retrouver jusqu'à se cacher dans la chaloupe du voilier *Le Titanic* où elle se trouve. Les trois personnages seront finalement perdus en mer : René et Dom rejetés du voilier, accrochés à leur bouée ; Fiona, quant à elle, coulera après le bateau. Tous trois seront sauvés par un navire de pêche.

⁸³ Voir plus haut un photogramme de la scène en cadre-boîte : Fig. 4.2, p.17.



Figure 15 - *L'Iceberg* (1'20'12 et 1'20'44) : recherche d'équilibre

Le film se clôt alors sur un improbable retour à l'équilibre. En effet, Fiona et Dom sont de nouveau côte à côte et leur même costume de couverture de survie, remonté jusqu'au cou, les unit dans l'image (Fig. 15.1). De plus, un second couple se crée car René le marin tombe amoureux de sa sauveteuse, une inuit en ciré jaune. En trouvant l'amour, René va aussi retrouver l'audition : le retour à la normale se fait sur plusieurs tableaux. Le dernier plan du film donne l'impression que René et sa petite famille sont pris en photo... et que celle-ci est enfin réussie (Fig. 15.2). En effet, lors de la première « scène de photographie » du film, Fiona tournait la tête au dernier moment. Pour la seconde, René était alors incapable de sourire. La différence de taille déséquilibre par contre la composition et rend l'image comique. Ce triangle rappelle d'ailleurs la forme de l'iceberg-eldorado... évoqué également par celle des glaces. L'objectif est atteint... mais pas par Fiona, dont l'Iceberg fond !

D'une autre façon, le couple de *La Fée* va naître au fil du film. Dom et Fiona vont avoir un bébé puis braver de nombreux obstacles pour pouvoir vivre ensemble. Leur réunion finale prend la forme d'une cavale vers le point de fuite, accompagnée de travellings comme si le mouvement devait venir du filmage même pour mieux libérer le couple de la fixité (1'26'00). La tentation du bonheur se situe parfois dans les marges du récit principal. En effet, le groupe d'Africains dans *La Fée* souhaite quitter le Havre (qui porte alors bien mal son nom) pour l'Angleterre. Comme pour les héros, des obstacles les éloigneront de leur objectif. Lorsque, finalement, ils s'apprêtent à traverser La Manche, un énième accident bousculera leurs plans. Ils sont alors cachés dans le coffre de la voiture de l'Anglais (Philippe Martz). Au premier virage, celle-ci tombe en panne, crachotant une fumée noire (1'01'53). Le bonheur est refoulé et l'action est occultée par une sorte de cache diégétique qu'opère l'immeuble. Dans cette architecture rectiligne, la courbe est un échec et l'aventure impossible est reléguée hors champ.

1.2 L'accident en contrepoint

Cette fumée qui fait irruption dans le cadre... la figure revient dans la plupart des films du trio, troubler l'image durant un temps. Plus ou moins dense, on la retrouve à deux reprises dans *La Fée* (l'accident cité plus haut et l'incendie du port), au début et fin de *Merci Cupidon*, sortant du réfrigérateur ou de la baignoire de *l'Iceberg*, lors de l'accident puis de l'incendie dans *Rumba*, etc.). Cet effet rappelle le caractère impermanent de toute chose et souvent, symbolise efficacement l'accident. De plus, il offre des possibilités plastiques intéressantes en tant que matière volatile traversant le cadre, un voile qui vient interférer entre le monde stylisé et le cadre. La fumée brouille de son nuage les lignes ordonnées, les couleurs tranchées : elle vient déranger un temps la plastique réglée des films. Elle peut aussi servir de cache ou de volet et offrir ses services d'opérateur narratif. Comme souvent, il n'y a pas de fumée sans feu, fréquemment, l'incendie menace les corps et les décors. Ainsi, la maison brûlée de *Rumba* figurera d'autant mieux le couple déstructuré et le passé réduit en cendres. La fumée du bain ou du bac à glaçon, dans *L'Iceberg*, envahissent l'image et évoquent, elles, la modification qui s'opère en Fiona, le flou de ses pensées et le trouble de son désir naissant.



Figure 16 - *L'Iceberg* (1'12'03) : figurer la détresse / *Rumba* – (14'45) : devant l'écran de fumée

Lorsque le couple de *Rumba* se rend au concours de danse, le trajet en voiture est filmé lors de l'aller, du premier retour (car ils ont oublié les costumes) et du second aller. Dom et Fiona enfilent leurs tenues colorées tout en conduisant l'automobile (lorsque Dom est aveuglé par sa chemise ou se retrouve la tête en bas, il se servira des pieds pour conduire ou bien Fiona tiendra le volant, etc.). La répétition des trajets, grâce à la figuration schématisée de l'espace, est d'autant plus comique. La conduite dangereuse laisse supposer qu'un accident va survenir par maladresse. Il s'agit cependant d'une fausse piste mais le spectateur est mis en alerte : l'harmonie initiale va être rompue.

C'est au retour de leur concours seulement que Dom et Fiona ont un accident. Il reste hors-champ tout comme l'accident de vélo de *Merci Cupidon*, uniquement signifié par le son *off*. Lorsqu'ils reviennent heureux et victorieux, un suicidaire se poste au milieu de la route. Il est centré dans l'image, comme pour mieux provoquer la double déviation du véhicule et du récit. Dom et Fiona l'évitent et finissent... dans le décor. Dès lors, l'écran s'emplit peu à peu de fumée. Lorsqu'elle se dissipe, Gérard repart, tournant le dos à la caméra comme à l'évènement, indifférent à l'accident. Francis Delattre note qu'ensuite, « comme c'est assez classiquement le cas dans le monde du burlesque, Fiona et Dominique sont alors confrontés à une série de catastrophes et les efforts qu'ils feront pour les affronter ne feront qu'aggraver les choses ⁸⁴. » Il rappelle aussi que « lors de leurs tournées, de tréteaux en théâtres, Gordon et Abel parcouraient des centaines de kilomètres en camionnette. Le risque d'accident les obsédait et une nuit, alors que Dominique était au volant, Fiona fit un rêve : à la suite d'un accident, elle perdait ses jambes et Dominique ses bras. L'idée leur revint quelques années plus tard et ils la retinrent pour son potentiel tragi-comique. ⁸⁵ » On repense alors à ce qu'écrivait Petr Král : « Le burlesque, ici, rejoint directement certaines grosses farces médiévales qui, sous couvert de plaisanterie, étaient destinées à conjurer ces hantises fondamentales : un effroi "existentiel" face à la vie, l'angoisse du néant qui, dès maintenant, nous sourit à travers la peau avec nos os. ⁸⁶ » L'accident joué conjure le sort et offre des possibilités narratives et acrobatiques aussi comiques que funestes. L'incident provoque alors une rupture dans le récit de même qu'il met en péril les personnages (amputation, amnésie) et sépare le couple. D'un côté il y a, au début du film, la chambre initiale du couple dans laquelle Dom et Fiona paraissent indissociables. De l'autre, après la collision et l'intrusion de Gérard dans leur vie, il y a deux chambres d'hôpital distinctes. La rupture impose aussi un montage alterné qui s'oppose à la précédente linéarité.

⁸⁴ « Analyse du scénario : le bonheur envers et contre tout », in *Rumba, dossier pédagogique*, op. cit., p. 6.

⁸⁵ « Abel, Gordon et Romy, trio burlesque », in *Rumba, dossier pédagogique*, op. cit., pp. 3-4.

⁸⁶ *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, op. cit., p. 159.



Figure 17 – *L'Iceberg* (05'11 et (9'05) : du soir au matin et de l'ordre au désordre

Dans *L'Iceberg*, l'accident frigorifique exercera aussi une modification de l'espace, mais à un autre niveau. La séquence de la chambre froide (qui se déroule sur une nuit entière) permet de représenter, *via* un cadre identique, une évolution des composants profilmiques. Au départ ordonné (Fig. 17.1), le lieu est en effet de plus en plus bouleversé : les cartons éparpillés, les sacs de frites éventrés (Fig. 17.2)... Un mouvement allant de l'ordre vers le désordre s'applique au décor dans un cadre immuable qui évoque comme l'observation clinique d'un double changement : celui qui s'opère dans le lieu et celui qui transforme Fiona. L'accident bouleverse l'espace qui, une fois transformé, traduit en son lieu l'évolution intérieure du personnage. D'un film à l'autre, l'accident s'insinue toutefois de manières différentes et les modalités de ses répercussions sont multiples. Dans *Rosita*, un couple croule sous les difficultés financières et le film relate l'échec de leur vie de forain, comme un commentaire amusé sur la difficile condition d'artiste. Les numéros de voyance sont catastrophiques et la maladresse des personnages s'additionne à leur malchance. Le couple est alors poussé à vendre sa caravane et un faux *deus ex machina* semble les tirer d'affaire lorsque qu'ils gagnent à la loterie. Toutefois l'accident guette à nouveau et le *happy-end* est brisé par le crash final de leur caravane neuve. *Merci Cupidon*, à l'inverse, s'ouvre sur un accident, renseigné par le son *off* (comme pour le crash final de *Rosita*). Un micro-drame se déroule à droite et à gauche, hors du cadre : l'homme et la femme tombent de vélo après s'être croisés. Alors séparés dans l'espace (et expulsés du champ), ils seront ensuite réunis aux *Deux Vélos*, voisins de table. Le vol par inadvertance de l'argent de la femme par l'homme va compromettre la rencontre amoureuse qui semble, finalement, l'alcool aidant, avoir lieu. Elle sera cependant annulée par un retournement de situation final : la femme va refuser la proposition (de danse) faite par l'homme. « Il y a des jours où Cupidon s'en fout ! », aurait pu commenter Georges Brassens⁸⁷. L'accident de départ est ici de mauvais

⁸⁷ Comme dans sa chanson « Cupidon s'en fout », *Don Juan*, Mercury, 1976.

augure, contrairement à celui qui ouvre *Walking on the wild side* et l'homme et la femme demeureront étrangers... ils sont effectivement tombés, mais pas amoureux.

La caravane est un sécurisant « coin du monde » dans *Rosita*. Ce sera aussi le lieu rêvé par Fiona dans *La Fée* pour y réunir enfin la famille. Fiona la découvre sur une petite annonce déposée à *L'Amour Flou*. Elle appartient au patron du café (Bruno Romy) qui souhaite la vendre (« j'ai plus l'permis », explique-t-il). C'est en allant la visiter que Dom, Fiona et leur bébé chuteront de la falaise. Le sort et l'espace semblent leur refuser ce bonheur matériel. La chute, qu'elle soit menaçante ou effective, est une figure de cascade venue du burlesque et de ses penchants acrobatiques (on pense alors à Harold Lloyd ou Buster Keaton). La figure de la chute, déséquilibre s'il en est, laisse libre court aux talents de clowns-acrobates des comédiens.



Figure 18 - *La Fée* - (1'19'59) : Fiona, entre femme et mère / (1'21'27) : La famille (en chute) libre

Dans la séquence précédente de *La Fée*, Dom et Fiona ont laissé par inadvertance leur bébé posé sur le coffre de la voiture de l'anglais, conduite par le patron presque aveugle de *L'Amour Flou*... Ils tentent alors de le rattraper et poursuivent l'auto depuis un scooter (Fig. 18.1). Dans un jeu avec le cadre (entrées et sorties de champ, au gré de la vitesse du deux-roues) la famille tente de se réunir (dans le cadre et dans les faits). Le cadre, lui, suit invariablement le rythme de la voiture. Lorsque cette dernière pile face à la falaise, le bébé s'envole et les parents le suivent dans le vide. Dans la chute, le cadre fragmente alors les corps comme la cellule familiale. La chute est mimée par les comédiens qui exagèrent chacun des gestes, sans volonté de masquer l'illusion du trucage évident. Ils transforment l'accident en une chorégraphie acrobatique. Lorsque les parents rattrapent Jimmy, tous trois sont réunis dans le cadre, heureux (Fig. 18.2). Cependant, ils oublient qu'ils sont encore dans le vide, comme des personnages d'un dessin animé de Tex Avery. L'effet de transparence visible

comme le jeu mettent la catastrophe à distance. C'est le potentiel de spectacle comique et mimé qui est privilégié.

L'accident bouleverse ce monde normal et normé, stylisé à l'extrême, frôlant l'absurde et l'abstrait. Il entraîne avec lui une succession de gags, « l'unité de base du langage burlesque⁸⁸ » comme le qualifie Petr Král. Cependant, la tonalité humoristique, elle aussi, est mise en danger par l'accident et le corps se voit alors peu à peu obligé de quitter ses attributs comiques.

⁸⁸ *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème, op. cit., p. 70.*

CHAPITRE DEUX

Personnage mis en scène, corps mis en danger

Dans son approche philosophique du corps, Michel Bernard estime que « vivre son corps, ce n'est pas seulement s'assurer une maîtrise ou affirmer sa puissance, mais aussi découvrir sa servitude, reconnaître sa faiblesse. Si notre peau connaît et donne le plaisir de la caresse, elle subit aussi la douleur de la brûlure ou la morsure du froid ; si nos muscles nous font goûter la jouissance de leurs jeux rythmés et de leur puissance dans l'acte accompli de la danse ou de la course, ils nous soumettent aux atroces tortures des crampes brutales et inopportunes. Bref, si notre corps magnifie la vie et ses possibilités infinies, il proclame en même temps et avec la même intensité, notre mort future et notre finitude essentielle ⁸⁹. » À plusieurs égards, la mise en corps des films d'Abel, Gordon et Romy va osciller entre représentation comique, joyeuse et colorée et son versant plus sombre, où le corps est abîmé.

2.1 Mise en scène perfectionniste cherche corps imparfaits

Andréa Grunert, dans sa réflexion sur la construction du corps au cinéma indique que « hors écran comme sur l'écran, le corps porte des traces qui désignent l'individu ou font de lui un objet de transformation : ce sont les traces de l'âge, des maladies, du sexe, de l'appartenance ethnique. (...) Le spectacle cinématographique se sert de ces marques ou les crée artificiellement à des fins dramatiques et discursives. » Pour elle, « participant à un discours culturel sur le corps et en l'inspirant en même temps, le cinéma véhicule des images de corps-modèles et produit à son tour des modèles corporels au sein d'une société (occidentale) obsédée par le culte de la beauté ⁹⁰. » Dans les films étudiés ici, les lieux paraissent aseptisés ou uniformes, mais le traitement des corps est différent, sans recherche de norme ou de beauté, de sur-corps ou de corps-modèles. Qu'il soit simple silhouette ou clown acrobate, le corps est tantôt agile, tantôt maladroit. La scénographie réglée accueille des corps souples (en ce qui concerne les personnages principaux), mais sujets aux blessures, y compris celles du temps.

⁸⁹ Bernard, Michel, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995 [1976], p.7.

⁹⁰ Grunert, Andréa, « Préambule : de la construction du corps au cinéma », in Andréa Grunert (dir.), *Le corps filmé*, Paris, CinémaAction-Corelt, 2006, p.14.

Dès lors, les cinéastes s'emparent des corps *tels qu'ils sont*, sans un maquillage qui embellirait. Au contraire, la grimace clownesque n'est jamais à l'avantage du personnage qui se retrouve souvent enlaidi ou ridiculisé par la mimique. D'un film à l'autre, naturellement, Abel et Gordon vieillissent. La présence répétée de quatre mêmes acteurs-personnages enrichit chaque nouveau film : la *série* permet d'établir une continuité dans la durée... et d'établir un rapport au temps qui passe, pour les comédiens. Les personnages sont mis en valeur par des costumes colorés et des gestes dansés qui les « sortent » du quotidien, les mettent en avant par et pour la représentation, les transforment en héros, aussi ordinaires soient-ils. Il n'est pourtant pas question de camoufler les imperfections des comédiens, de les embellir ou de masquer les traces du temps sur leurs corps (éclairage, angle avantageux, maquillage...). Lors de la séquence-numéro sous-marine (*La Fée*), comme dans un rêve partagé, Dom et Fiona effectuent l'une de leurs chorégraphies amoureuse. Plus tard, au sortir de l'eau, Dom se retrouve nu et couché sur la plage, dos à la caméra (Fig. 19). Il semble échoué du rêve, recroquevillé dans la réalité. Le héros est montré sans son précédent costume d'algues et son corps est présenté dans toute sa fragilité (position fœtale, bosses vertébrales...). Comme souvent, le vieillissement du corps est apparent et les héros apparaissent dans toute la vulnérabilité de leur chair. Les traces en surface rappellent alors la précarité du corps humain. Le film ne s'apitoie pas plus sur le sort de Dom qui ne reste pas longtemps « victime ». Au réveil, il découvre sa nudité et cherche à se vêtir : il n'hésite pas alors à voler les vêtements des clandestins africains qui dorment sur la plage.



Figure 19 - *La Fée* (29'08) : le corps-épave / Figure 20 - *L'Iceberg* (1' 1'44) : un maquillage de détresse

L'altération corporelle prend une autre forme lorsque Fiona est perdue au milieu de l'océan (*L'Iceberg*) et qu'elle souhaite lancer des fusées de détresse (Fig. 20) depuis *Le Titanic*. Une courte ellipse retranche alors le début de l'action et accentue l'effet de surprise. On la découvre le visage couvert de suie, en train de mettre le feu à une mèche dans

une boîte. Son visage paraît carbonisé et son corps porte les traces de sa maladresse pyrotechnique. L'usage clownesque du maquillage et la surprise comique provoquée par le découpage mettent à distance de la violence occasionnée au corps. Tout en essayant de s'en sortir, le personnage va aggraver son cas et la menace le poursuit : qu'il essaye d'échapper à la noyade et c'est le feu qui le blessera.

Sous une apparente légèreté, les films livrent ainsi une vision sans fard ni concession d'un corps dans tous ses (pires) états : mutilé, souffrant, âgé, handicapé ou laid. On relève là un trait de la tradition burlesque dont se revendique le trio. En effet, comme le rappelle Philippe-Alain Michaud, « on voit dans ces images tournées tout au long de la première décennie du [XX^e] siècle se multiplier, de manière obsessionnelle, les scènes de démembrement, de découpe ou de défiguration ». Selon lui, « destruction et défiguration [sont des] les sujets d'élection du cinéma burlesque ⁹¹ ». De plus, pour Jean-Philippe Tessé, « le corps burlesque est un corps affecté, qui chaque instant prouve ainsi qu'il est vivant, qu'il existe ⁹² ». Ainsi, il semble que lorsque le corps est maladroit, que sa mécanique s'enraye, la vie y est plus apparente encore. De même que la douleur rappelle la présence d'un corps qui, quand il *fonctionne*, est oublié. Abel, Gordon et Romy vont renouveler la tradition et faire émerger l'expression d'un corps *existant*, même avec ses altérations (ou grâce à ces dernières ?), dans un filmage tout en sobriété qui dès lors, concentre le regard sur les corps.

L'accident récurrent va mettre en spectacle le corps blessé, qu'il s'étouffe ou qu'il se cogne (*La Fée*), par exemple. Mais une fois passé, l'incident laisse des traces. Il marque les corps comme l'accident de voiture dans *Rumba* qui ampute Fiona d'une jambe : l'altération physique monte d'un degré (au moins), après la jambe « seulement » cassée du court métrage *Walking on the wild side*. Le handicap nourrit le comique même et les acrobaties de Fiona, qui se font alors sur une jambe, trois (avec ses béquilles) puis de nouveau deux (mais avec une jambe de bois). Ce jeu avec la difformité rappelle les origines du cinéma, ou l'exhibition du phénomène de foire ⁹³. « Les études sur le rire entre 1895 et 1900 sont presque toutes d'accord pour dire que la perception d'une difformité déclenche toujours le sentiment du comique. Le rire est un effort pour corriger le défaut, ou bien on rit devant la difformité ou la

⁹¹ Michaud, Philippe-Alain, « Dash, crash, smash, splash », in Philippe-Alain Michaud et Isabelle Ribadeau Dumas (dir.), *L'horreur comique, esthétique du slapstick*, Paris, Editions du centre Pompidou, 2004, p.61.

⁹² *Op. cit.*, p 60.

⁹³ Beth Gordon, Rae « Les galipettes de l'Autre burlesque ou la mécanique corporelle du Double », 1895, *Mille huit cent quatre vingt quinze*, 2010, <<http://1895.revues.org/3834>>, consulté le 09 octobre 2015.

débilité d'autrui parce qu'on se sent supérieur⁹⁴. ». Néanmoins, une distance est établie avec les personnages et ce, d'abord *matériellement*, par l'éloignement sujets/caméra. Elle nous épargne d'une représentation monstrative et propose un regard sinon empathique du moins bienveillant sur les personnages et les malheurs qui les accablent.

2.2 Du corps comique au corps tragique

On se rappelle alors du propos de Baudelaire qui, lorsqu'il cherche à définir « l'essence du rire » indique qu'« il est certain, si l'on veut se mettre au point de vue de l'esprit orthodoxe, que le rire humain est intimement lié à l'accident d'une chute ancienne, d'une dégradation physique et morale. Le rire et la douleur s'expriment par les organes où résident le commandement et la science du bien ou du mal : les yeux et la bouche⁹⁵. » Le cri de douleur et le rire seraient les facettes d'une même médaille et les cinéastes, ici, vont sans cesse jouer de cette dialectique fructueuse. Le personnage du clown s'avère idéal pour exploiter cette dualité. Comme l'écrit André Villiers lorsqu'il définit le clown : « La réversibilité des sentiments et des impressions qui s'attachent à la personne comme au personnage du clown répond à celle du comique avec son envers tragique⁹⁶. » L'impossible photo de Fiona et René dans *L'Iceberg* semble révéler la bipolarité du clown, le caractère éminemment tragi-comique du personnage, qui contamine l'ensemble du film. René tente de sourire, de s'arracher à sa dépression, mais la lumière du flash le ramène à sa tristesse, incapable de maintenir sa joie comme de la fixer sur une pellicule. Il mettra sa mine défaite à quatre reprises au service du comique de répétition.



Figure 21 – *L'Iceberg* (46'19, 46'23) : faire la lumière sur la face sombre du clown

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Baudelaire, Charles, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Paris, Éditions Sillages, 2008 [1868], p. 11.

⁹⁶ « Clown », in *Vocabulaire d'Esthétique*, op. cit., p. 409.

Le corps comique (dansant, souriant, tombant) devient corps tragique (noyé, gelé, brûlé, mutilé, battu...). Puis, dans sa souffrance, le corps tragique devient comique. Et les deux dimensions sont parfois totalement mêlées. Lors de l'un des rares dialogues de *L'Iceberg* (il s'agit en fait d'un monologue, car René, sourd-muet, ne répond pas), on assiste à une forme de *slapstick* verbal de la part de Julien (Fig. 22). Immobilisé dans l'eau, retenu à la même bouée que son ennemi René, perdus en plein océan, il ne lui reste que les mots pour frapper. En une réplique aussi comique que violente, le handicap et la laideur sont épinglés : « J'espère que vous allez nous sortir de c'pétrin. Et qu'ensuite vous allez me rendre ma femme... Et puisque vous êtes sourd, j'en profite pour vous dire... on peut se tutoyer non ? Et puisque t'es sourd, j'en profite pour te dire que t'as une sale gueule, et j'espère que tu vas crever avant moi ! » Le jeu sur les conventions sociales (tutoiement/vouvoiement) ne fait que renforcer le comique de la phrase mais, de façon souterraine, ce sont toutes les peurs de Julien qui rejaillissent : celle d'être quitté, celle de la différence et, la plus profonde, celle de la mort.

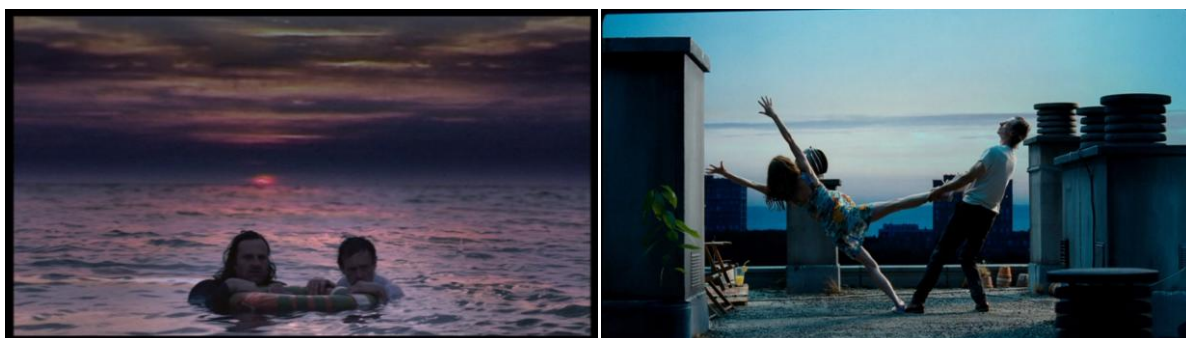


Figure 22 – *L'Iceberg* (01'11'20) : le naufrage relationnel / Fig. 23 - *La Fée* (54'47) : danser la souffrance

La seconde séquence dansée de *La Fée* (54'52), loin des profondeurs sous-marines, se déroule au contraire sur les toits du Havre. Leur planéité s'offre comme un plateau pour les chorégraphies du couple qui joue avec les cheminées comme des caches internes au plan. À l'inverse du cadre-boîte, le filmage des personnages varie entre prise de vue frontale, de côté, de dos, au bénéfice de changements d'angles et du découpage (les plans sont toujours fixes). La danse réunit Fiona et Dom, et pour la première fois, une chorégraphie est interrompue par un élément contingent : une contraction de Fiona, le corps qui cède et entraîne une rupture de la séquence-numéro, un retour au récit (Fig. 23). D'ordinaire, ces séquences dansées se déroulent « hors du temps », à l'abri des tracasseries de l'histoire. Là, Fiona semble prise d'une crampe : en fait, elle est sur le point d'accoucher. Dom la soulève, de même qu'il le faisait durant la chorégraphie, mais cette fois avec un tout autre motif. Il couche Fiona sur une

chaise longue qui cède alors sous le poids de la femme enceinte. Dans sa chute, elle écrase les doigts de Dom qui avait posé sa main sous la chaise. À ce moment-là, les deux personnages se mettent à hurler ensemble, chacun de sa propre douleur. Ils crient à tel point que le client anglais de l'hôtel (Philippe Martz) vient alors leur demander de faire moins de bruit et le couple tente alors de « crier en silence ». La scène suivante est composée sur deux plans dans la profondeur. On voit d'abord l'Anglais qui soigne les doigts de Dom et cette action passe avant l'accouchement de Fiona. Elle le réalise finalement seule, reléguée à l'arrière plan. La composition souligne l'indifférence des deux hommes et l'égoïsme de Dom. Mais la scénographie place Fiona au milieu de l'image : l'accouchement est ainsi toujours central dans la narration filmique.



Figure 24 - *La Fée* (56'21) : deux poids, deux mesures

Les événements tragiques vont être ainsi traités de façon comique, comme les multiples tentatives de suicides de René ou Gérard, que joue Philippe Martz respectivement dans *L'Iceberg* et *Rumba*. Ce comédien fidèle aux films d'Abel, Gordon et Romy est initialement un clown de théâtre, il est de la distribution de tous leurs films, à partir de Rosita. Les tentatives répétées qu'il joue sont comme un *running gag* développé au fil des films. Le suicide, figure du tragique s'il en est, est ici traité de façon dérisoire, mais sans jamais retirer sa part dramatique au sujet. La détresse du personnage n'en est que plus palpable du fait d'un jeu clownesque qui souligne chaque action, qui appuie chaque émotion. À un moment, Gérard trouve pourtant le salut... en sauvant Dom. En effet, dans *Rumba*, ce dernier se fait agresser à un arrêt de bus par un individu⁹⁷ qui souhaite lui voler son pain au chocolat et Gérard viendra le secourir. Lorsque le voleur commence à arracher les vêtements de Dom pour trouver le pain caché, Dom, naïf, rit d'abord des chatouilles. Mais peu à peu, la violence du déshabillage

⁹⁷ C'est Bruno Romy qui prend « le sale rôle ».

forcé évoque l'agression et même le viol. La réaction au départ amusée de Dom nous met à distance de cette violence sans pour autant chasser tout à fait le malaise. L'agressivité ira *crescendo* et Dom finira par se faire tabasser. C'est alors que Gérard intervient et, en pleurs, il porte Dom dans ses bras « à la façon d'une pitié ⁹⁸ » : toutes les tonalités sont convoquées, du tragique au comique, du dramatique au sentimental.

Les films relèvent ainsi du tragicomique, qui « se dit de quelque accident fâcheux qui tient du comique ⁹⁹ » : les événements funestes sont traités avec ironie, malice ou dérision et les événements comiques ou joyeux sont toujours proches du précipice dramatique. Et l'on peut se joindre à l'analyse de F. Delattre pour qui « l'accumulation des malheurs, dans son excès, devient comique, et l'optimisme qui reste persistant en profondeur participe à saper le contenu tragique. Tout bascule donc, mais seulement dans les événements. Les conditions du bonheur installé disparaissent, sans affecter l'aptitude au bonheur. ¹⁰⁰ »

2.3 Mettre en cadre : remettre en scène

Au sujet de la mise en cadre, Jacques Aumont et Michel Marie rappellent que le terme était utilisé par Sergueï M. Eisenstein « dans les années 1930, par analogie avec mise en scène, pour désigner la préoccupation de composition (graphique, plastique) des plans. La mise en scène est la mise en place des acteurs dans le décor et la détermination de leurs mouvements ; la mise en cadre est la détermination des cadrages successifs correspondants ; elle n'est donc pas exactement le cadrage : celui-ci est imaginé comme découpage mobile d'une réalité préexistante, la mise en cadre est corrélative d'une modification de la réalité aux fins de son cadrage ¹⁰¹. » La distinction mise en scène / mise en cadre est intéressante ici dans le sens où la première semble d'abord autonome, simplement captée par un dispositif. Mais ce dernier est réglé par des paramètres précis qui interfèrent sur la mise en scène, la dictent ou la remodèlent selon les cas.

Au sujet des cadres-boîtes, on constate que les bordures matérielles du cadre cinématographique deviennent cadre scénique. La mise en scène et la mise en cadre du corps se mêlent et le champ filmé comme un espace scénique se retrouve médiatisé puis transformé

⁹⁸ F. Delattre, « Mise en scène et signification », *op.cit.*, p.11.

⁹⁹ Le Nouveau Littre, éd. 2006.

¹⁰⁰ « Analyse du scénario : le bonheur envers et contre tout », *op. cit.*, p. 6.

¹⁰¹ Aumont, Jacques, Marie, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2001, p. 128.

par la représentation cinématographique. Mais montrer le corps, c'est aussi parfois l'altérer par la représentation même, dérégler la mécanique huilée de ses acrobaties et fragmenter l'unité du plan moyen. Par moments, ces mêmes bordures, rigidifiées par les cadres fixes, sont utilisées de façon « ludique ». Avec les entrées et sorties de champ, par exemple, les corps jouent avec le cadre. Dans le court métrage *Walking on the wild side*, les allers et venues dans l'image sont ainsi multipliées au début du film, soulignant l'agitation du célibataire timide. Des plans fixes découpent le trajet du personnage. La similitude des décors et la récurrence des actions instaurent un effet de répétition et dès lors, « chaque coupure [agit] comme reprise de l'obsession germant dans l'esprit de celui qui essaye d'ignorer les enseignes et les tentations charnelles qui y sont associées ¹⁰² ». Lorsque le champ est d'abord vide, la fixité de l'image donne l'impression que les personnages entrent en scène et les côtés du cadre évoquent alors la coulisse théâtrale et l'espace montré paraît d'autant plus restreint.

Dans d'autres cas, ce sont le haut et le bas de l'image qui sont sollicités. Lors de la scène de l'arrêt de bus de *Rumba*, citée plus haut, le voleur ne trouve pas le pain au chocolat caché par Dom. Alors, il se venge en le frappant. Dom se retrouve propulsé au sol. La lumière bleutée de la nuit tombante, irréaliste, efface les lignes et l'on peine à distinguer le décor. Il paraît d'autant plus inquiétant qu'il confine les personnages dans ses lignes et contre ses volumes. La confrontation des deux corps n'y est que partiellement montrée. En effet, la violence subie par Dom est située dans le champ (on voit l'homme agenouillé, asséner des coups) mais le corps battu est chassé du cadre, plaqué par terre. Au dernier coup porté, le bras et les jambes de Dom surgiront dans le champ, comme un appel au secours à l'adresse du spectateur. La brutalité du *slapstick* semble être convoquée mais elle est telle que le comique en est presque absent (le réalisme du traitement sonore des coups rend la violence particulièrement crue). C'est le cadrage de cette violence qui permet alors la mise à distance que l'humour n'offre plus. Le corps, exclu du champ n'apparaît que par parties, morcelé ; la violence infligée altère ainsi l'unité du corps dans l'espace filmique. Quelques instants plus tard, le voleur s'apprête à dévorer le pain au chocolat finalement trouvé. À ce moment, Dom se voit vengé par l'espace lui-même: la falaise s'effondre sous le voleur. Sa disparition est figurée lorsqu'il quitte le champ brutalement par le bas (51'19). Durant un temps, l'accident se transforme en évènement adjuvant, auxiliaire du héros.

¹⁰² Kahn, Stéphane, « *Walking on the wild side*, autour du film », <www.transmettrelecinema.com/film/courts-metragés-colleges-2005-2006/walking-on-the-wild-side>, consulté le 03/05/2016.

Durant les premiers temps du cinéma, «un acteur cadré à mi-corps était traité de "cul de jatte" ou d'"homme tronc" ¹⁰³», comme le rappelle Vincent Pinel. Sans pour autant être systématiques, Abel, Gordon et Romy vont ainsi mettre la fonction coupante du cadre au service d'une symbolisation métonymique. Si le plan moyen est de mise, le corps est parfois coupé par un cadrage plus serré ou une sortie de cadre. À cet égard, on *joue* avec le cadre comme dans la danse d'ouverture de Rumba. Il semble que les personnages donnent à voir un bras ou une jambe seulement en conservant le reste du corps hors cadre, comme une adresse au spectateur. Dans cette séquence, le corps est alors fragmenté et l'on peut y voir leur altération symbolique, préparant l'accident à venir et le corps littéralement découpé de Fiona. Dans un autre registre, lors de l'ouverture de *L'Iceberg*, Fiona est découpée par le cadre lorsqu'elle s'approche trop de la caméra en récurant le sol. Là, ce n'est pas le personnage qui joue avec le cadre, mais l'inverse : par son indifférence aux sorties de champ partielles, par le refus du recadrage, le filmage stoïque prépare le caractère fatal des événements à venir. Plus loin, lors de la scène de la noyade, vers la fin du film (1'17'35), Fiona est cadrée en plan rapproché poitrine, les yeux fermés, le buste hors de l'eau. L'iceberg rêvé, sur lequel elle est assise, est en train de fondre, inexorablement. Fiona s'enfonce alors dans l'eau jusqu'à disparaître totalement. Le cadre fixe paraît insensible à l'action (il ne suit pas le mouvement) comme si le film laissait sombrer son héroïne. Le champ reste vide une demi-seconde, lorsqu'une main, venue d'un hors-champ providentiel, repêche Fiona par les cheveux. C'est une Inuit, sur un bateau de pêche, qui la sauve et, prestement, l'emballe dans une couverture de survie.

Les choix de mises en cadre participent donc à une re-mise en scène des événements. Les fréquents surcadres des films permettront ainsi de re-présenter une partie de l'action comme dans le Titanique de *L'Iceberg*. La mise en scène permet de présenter deux portions du lieu et deux situations en un même espace filmique. L'extérieur, alors, s'infiltre dans l'intérieur. Au premier plan, nous voyons la cabine où René est impassible, s'ennuie face caméra, indifférent aux problèmes du couple. Et au second plan, par l'ouverture qu'offre la fenêtre, apparaît partiellement une bagarre entre Fiona et Dom (voir Fig. 25, page suivante). De nouveau, seule une portion des corps nous est montrée. La violence physique se dérobe à notre regard, mais, de façon comique, elle nous est offerte par le son *off* : les cris et les bruits des coups sont distincts. Le cadre cache et surcadre en même temps, soulignant le dispositif

¹⁰³ Pinel, Vincent, *Le montage*, Paris, Cahiers du cinéma/CNDP, coll. Les petits Cahiers, 2001, p. 8.

de représentation, aussi suggestive que cette dernière soit. À la rigidité des paramètres filmiques s'opposent les corps flexibles qui tantôt déploient leur agilité, tantôt sont altérés par la violence ou la maladresse, mis à mal ou protégés par le cadre.



Figure 25 - *L'Iceberg* (01'08'53) : un registre par espace

CHAPITRE 3

Sur le fil, entre maîtrise et maladresse

La question de la maîtrise traverse à différents niveaux les films étudiés. Qu'il s'agisse d'un univers fictionnel « mis aux normes », de sa médiation filmique ou encore du jeu millimétré que les comédiens mettent en œuvre, de multiples composants des films semblent régis par une *emprise*. Plus ou moins rapidement, l'accident vient ensuite bousculer ces éléments. À l'analyse, les films semblent se situer sur un fil, en équilibre entre stylisation et improvisation, routine quotidienne et imprévu, harmonie et aléa, univers ordonné et catastrophe menaçante... Il apparaît que la maîtrise formelle se voit elle-même menacée par la maladresse. La catastrophe contamine le film et affecte l'harmonie minutieusement paramétrée. Les entorses aux réglages initiaux font écho à la mise à mal des corps, et c'est d'abord le récit rectiligne qui se voit courbé, tordu, entrecoupé ou menacé...

3.1 Le récit mis en danger ?

La scène du fil rouge dans *Rumba*, évoquée plus haut, rappelle l'idée de Francis Bordat selon laquelle le gag est « le plus long chemin pour aller d'un point à un autre ¹⁰⁴ ». Alors que le gag semble être conclu, Fiona le relance en tirant sur le fil qui lui échappe. Sans le savoir, elle ré-actionne une mécanique : celle qui va rejeter le groupe hors-champ, d'où il venait. C'est aussi la mécanique comique qui se trouve relancée. En effet, Fiona semble d'abord ramener les choses à un équilibre premier, mais malgré ce retour à la normale, l'évènement a laissé des traces et bousculé le point de départ : Fiona se retrouve dévêtue. L'hétérogénéité du couple n'en est que plus criante (debout/assis, habillé/déshabillé). Un changement de valeur de plan cadre Fiona de plus près. Il coupe le haut du corps de Dom (qui n'a plus « toute sa tête ») et souligne la différence de niveau entre les personnages. Finalement, en tirant à nouveau le brin de laine, Fiona ramène Dom à elle, rétablit le lien et, du même coup, et retrouve les clés de leur maison... attachées au bout du fil. Avec le gag qui s'étire, qui semble s'éteindre pour mieux reprendre, le déroulement du récit principal paraît être mis en pause.

¹⁰⁴ Bordat, Francis, « Réflexions sur le gag », in *Cinéma, le genre comique*, Montpellier, Éditions Christian Rolot, Francis Ramirez, 1997, p. 63. (Cité par Emmanuel Dreux, *op. cit.*, p. 73.)

Le caractère intermittent de l'avancée du récit est aussi notable durant la première scène de *La Fée* : Dom se rend en vélo à son travail. Il pleut et son costume de sacs poubelles (qui rappelle celui de Fiona dans *L'Iceberg*) le protège mal des intempéries. Son trajet est accompagné par un (rare) travelling latéral. Il est suspendu à plusieurs reprises, car la chaîne de la bicyclette déraille. S'agit-il d'un symbole des rouages grippés de l'histoire, de la mécanique du récit qui dysfonctionne ? En effet, l'avancée du récit est mise en pause par l'incident... Quelques instants plus tard, Dom arrive finalement à l'hôtel où il travaille comme réceptionniste de nuit. Le film qu'il souhaite regarder tranquillement lui est « interdit » car il doit l'arrêter sans cesse, toujours dérangé par la sonnerie de la porte ou par celle du téléphone. Le récit est entrecoupé : celui du film que visionne Dom et celui que nous regardons. Cette sorte de mise en abyme de la représentation perturbée figure bien ce traitement du *récit interrompu* (par le gag) qu'administre le trio à ses films. Comme Vincent Amiel le note, « les burlesques de toutes les époques sont confrontés à cette contradiction, ce déchirement, entre gag et récit, l'un apparaissant toujours comme une excroissance parasitaire de l'autre ¹⁰⁵. ». Abel, Gordon et Romy ne font pas exception à la règle. Le comique de répétition, sur lequel s'appuient conséquemment les cinéastes, permet d'étendre le gag dans le temps. Une situation B se réfère à une situation A, ainsi la mémoire du spectateur et le « passé » du film sont convoqués : cette sollicitation stabilise le récit, l'équilibre et le rend plus cohérent. Dans le même temps, elle produit un effet comique et une complicité entre le film et son spectateur. L'écriture, alors, répond bien à « (...) ce qu'est un scénario burlesque, pour Emmanuel Dreux : *un mode d'écriture où gags et récit sont complémentaires, organiquement liés dans une nécessaire articulation plus que dans une soumission des premiers au second* ¹⁰⁶. » Le trio s'inscrit dans le genre même, tout en se singularisant. Comme Amélie Dubois, on peut estimer qu'avec *Rumba*, « les cinéastes investissent de manière toute personnelle le genre grâce à la danse ¹⁰⁷ ».

Petr Král rappelle que le gag, à l'origine, « désignait (...) un intermède improvisé ¹⁰⁸ ». Cette notion d'intermède s'avère aussi utile pour caractériser les séquences-numéro. À partir de *Rumba*, ce sont même des numéros dansés qui seront filmés. En menaçant de rupture le fil de l'histoire et en injectant une dose de « spectacle dans le spectacle », les séquences-

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p.32.

¹⁰⁶ E. Dreux, *op. cit.*, p.76.

¹⁰⁷ A. Dubois, *op. cit.*

¹⁰⁸ P. Král, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, *op. cit.*, p. 74.

numéros, comme les gags, forment des parenthèses dans le temps diégétique autant que dans l'écoulement narratif. Par exemple, la séquence-dansée sur la ligne d'horizon (*Rumba*) évoquée plus haut, préfigure certes les retrouvailles du couple, mais elle ralentit l'action en offrant un divertissement chorégraphique plus qu'une avancée du récit. Au sujet des relations qu'entretient la danse avec le cinéma, Fabienne Costa évoque d'ailleurs que la première offre des « instants privilégiés où le corps se détache de l'agitation et tente d'être maître de son expérience en s'interrogeant sur les façons de bouger, de "se bouger" aujourd'hui. À cette image, les films "tiennent" de plus en plus par la danse, elle déplace leur centre de gravité, déjoue la fiction, refonde les personnages et recompose le monde en s'y confrontant, en chutant parfois. La danse est le moyen de s'effacer ou de s'affirmer *contre* le mouvement perpétuel ». Elle ajoute plus loin qu'en « échappant au mouvement perpétuel, la danse émerge de la pose, du ralentissement, voire de l'immobilité. Elle est (...) une façon de quitter le monde ou de relancer tant bien que mal son mouvement ¹⁰⁹. »

Ici, les séquences-dansées produisent une rupture dans le mouvement du film, en même temps qu'elles instaurent un *autre mouvement*, temporaire et autonome. Ce dernier va effectivement *déplacer le centre de gravité* de la fiction, la déséquilibrer durant un temps. Les longs métrages d'Abel, Gordon et Romy échappent cependant à la forme du film à sketches : ils suivent toujours le fil de leurs histoires, aussi ténu soit-il. Si l'intégration des numéros se situe toujours au bord de la rupture de l'unité fictionnelle, ils ont finalement, comme l'intégration de l'art clownesque, un effet de renforcement. Les relations intermédiaires qu'apportent la danse, la chanson ou l'acrobatie déséquilibrent puis aèrent et enrichissent le récit comme le spectacle cinématographique.

3.2 Dérégler le système

Si le récit du film et sa cohérence diégétique semblent menacés, il en est de même pour sa forme même. En effet, les systèmes de mise en scène et de mise en cadre décrits plus haut connaissent certaines atteintes. Les entorses formelles, peu ou prou volontaires, semblent assumées (les marques qu'elles laissent sont en tout cas conservées). Elles apportent de l'air à un système esthétique presque étouffant. Par conséquent, les films profitent des effets qui échappent à la maîtrise habituelle et apparente, qu'il s'agisse de trucages voyants ou d'aléas de tournage.

¹⁰⁹ Costa, Fabienne, « Hors Piste (En préambule) », *Vertigo*, Hors Série, octobre 2005, p. 3.

Sarah Leperchey note que « le burlesque repose sur un principe de retournement de l'incompétence en compétence, qui constitue un plaidoyer pour l'amateurisme ». Dès lors « un film peut, à travers la maladresse adroite de ses personnages, offrir un éloge de la déprise, déprise que le film pratiquera, de fait, au niveau productif ¹¹⁰ ». On retrouve ici cette double déprise : le manque d'assurance fait flancher les personnages et l'inflexion influe jusqu'au principe même de fixité qui semble régir *L'Iceberg*. En effet, lorsque la caméra se retrouve sur un bateau, le cadre soudainement bouge au gré des vagues, avec le bateau. S'agit-il d'une maladresse de tournage, d'un aléa technique ? Ou bien le mouvement est-il provoqué, augmenté ? La question reste sans réponse mais, dans tous les cas, le résultat donne l'impression que la contrainte du tournage contamine la forme du film, rompant avec la fixité habituelle. Par nécessité technique, l'emprise des paramètres va être abandonnée. Dès lors le cadre comme le corps sont soumis aux contraintes de l'espace. L'image s'abandonne au rythme de l'océan, pareillement aux personnages bercés par les vagues. L'inflexion du système se note aussi, toujours à propos des scènes en mer, par l'hétérogénéité des modes de représentation. En effet, tantôt le cadre bouge (l'effet est surprenant et comique), tantôt il reste fixe et alors seul le bateau tangue, dans le cadre. Deux types de filmage ont été choisis, rompant avec la tendance systématique habituelle. Lors des trajets en voiture (ou en car, scooter, etc.) le mouvement de l'espace dans le cadre est parfois plus maîtrisé et la plupart des déplacements des personnages seront filmés grâce à un effet de transparence... totalement visible.

Le procédé de la transparence correspond à « la projection au tournage, en arrière-plan des acteurs, d'une image filmée représentant le décor dans lequel ils évoluent ¹¹¹ ». Il peut paraître « irréaliste à première vue ¹¹² ». Ici, l'usage de la transparence semble être un clin d'œil amusé, l'hommage à un cinéma d'une autre époque. Par ailleurs, son utilisation permet de jouer avec l'artifice, non comme dénonciation critique, mais comme stylisation de l'image via le procédé. D'ailleurs, hormis quelques travellings, la plupart des déplacements motorisés sont le fait de tournage en transparence : ainsi, au moment du tournage, la fixité de la caméra est toujours de mise. Lors de la séquence du trajet en voiture au début de *Rumba*, la transparence évidente fait le jeu d'une démystification. Dans le même temps, la scène

¹¹⁰ *L'esthétique de la maladresse au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 105.

¹¹¹ A. Gaudin, *op. cit.*, p. 20.

¹¹² *Ibid.*, p. 16.

bénéficie des effets du procédé (le véhicule des personnages paraît traverser un paysage rural) : le déplacement est annoncé (plus que dénoncé) comme artifice.

Dominique Abel explique quelques-uns des trucages utilisés lors du tournage de *L'Iceberg* : « On a utilisé la technique de la rétroprojection (comme le faisait Hitchcock), avec ventilateurs et seaux d'eau pour faire les embruns. Toute l'équipe s'y est mise, chacun avait son seau d'eau à jeter, sa petite lampe à balancer, son bout de cordage à faire grincer. On a fait aussi des "cache-contre-cache", des nuits américaines... des "trucs" plus que des effets spéciaux, pour le plaisir de goûter aux joies des effets artisanaux, dans l'esprit de Méliès et des autres pionniers du cinéma.¹¹³ » Leurs habitudes du spectacle vivant (les effets sont réalisés « à vue ») semblent rester de mise, sans souci du réalisme. Ainsi, la séquence de voyance dans *Rosita* semble être une illustration comique de leur rapport à la fabrication même de ces effets¹¹⁴. Mal caché derrière un rideau, Raoul (Dominique Abel) réalise les bruitages en direct. À l'aide d'un ventilateur et de divers effets censés impressionner les clients de Rosita (Fiona Gordon) lorsqu'elle leur lit l'avenir dans sa boule de verre (Fig. 26.1). Tout se dérègle : du magnétophone au ventilateur et les clients de Rosita ne sont pas dupes. De la même manière que les forains, le film va user de trucages apparents comme l'apparition de la perruque sur la tête du chien Kiki (par arrêt de caméra). Dès l'un des premiers courts métrages, Abel et Gordon semblent alerter leurs spectateurs, d'une manière comique : tout ceci est construit, truqué, artificiel : il s'agit d'un spectacle (Fig. 26.2).

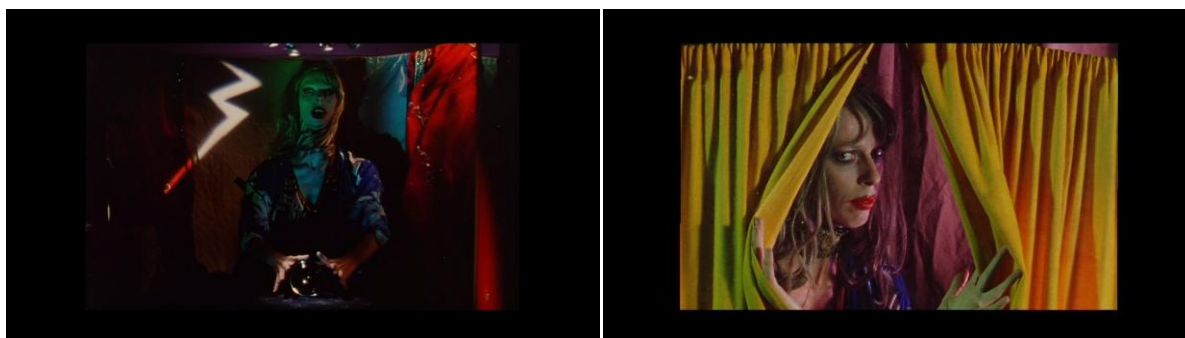


Figure 26 – *Rosita* (1'56) la fabrique du faux / (00'07) : la double ouverture

Si *La Fée* diffère parfois des deux précédents longs métrages au niveau formel (plus de mouvements d'appareils, de découpage...), le film toutefois n'est pas dénué de ces effets qui le placent au bord de la rupture de la cohérence diégétique. À l'occasion de la soirée qui

¹¹³ *L'Iceberg, dossier de presse, op. cit.*, p. 7.

¹¹⁴ Le scénario de ce film est d'ailleurs inspiré de *Poison*, l'un des spectacles d'Abel et Gordon.

se déroule au café *L'amour Flou*, la scène se transforme tout à coup en séquence-numéro, octroyant une pause chantée au film. Le bébé de Fiona et Dom semble inconsolable et le patron met alors un disque sur la platine, comme pour le bercer. Le café réunit une équipe féminine arrosant sa défaite, et l'une des joueuses chante soudain par-dessus la musique ¹¹⁵, attirant les regards de ses coéquipières, puis le cadre de la caméra. La jeune femme, en survêtement est à demi couchée sur le bar : elle apparaît alors comme une improbable chanteuse de cabaret. Au moment du refrain, la chevelure de la chanteuse semble vibrer sous l'effet d'un vent léger, de façon totalement irréaliste. La séquence-numéro paraît évoluer vers le clip. Le plan suivant dévoile cependant l'artifice : les autres joueuses soufflent dans les cheveux de la chanteuse (Fig. 27). L'effet spécial improbable est immédiatement désamorcé, avec humour. Le passage d'un registre (numéro) à l'autre (clip) est alors annulé et la scène s'ancre à nouveau dans la diégèse. Paradoxalement, en affirmant la référence au spectacle, en dénonçant le trucage, elle fait allégeance à une certaine forme de réalisme et le film déboîte les poupées gigognes de l'effet spécial.



Figure 27 – *La Fée* (1'10'55) : le souffle au chœur

David Bordwell et Kristin Thompson rappellent que « la réalisation des effets spéciaux – transparences, caches, surimpressions ou autre – demande du temps, de la patience, des répétitions : un contrôle total de la mise en scène.¹¹⁶ ». Les effets spéciaux paraissent certes bricolés mais ils sont néanmoins très préparés. Ainsi, la dialectique maîtrise/maladresse est de nouveau de mise : la production du film fait appel à la première notion et, lors de la réception, c'est l'impression de la seconde qui est (volontairement) convoquée. Aumont et Marie notent d'ailleurs, au sujet de la transparence, les « "bavures" »

¹¹⁵ Il s'agit d'une reprise de *Youkali* (1934), paroles de Roger Vernay, musique de Kurt Weill.

¹¹⁶ Bordwell, David, Thompson, Kristin, *L'art du film, une introduction*, 3ème édition française, Bruxelles, De Boeck, 2014, p. 322.

fréquentes de l'image dans les scènes réalisées ainsi ». Ils indiquent aussi que « du point de vue esthétique, l'ancienne technique présente la particularité de figurer simultanément (en l'avouant) deux mondes différentes destinés à fusionner en un monde diégétique unique. ¹¹⁷ » Le rôle du truquage, dans les films du corpus, est alors double. D'une part, il donne un côté « fait maison » au film, qui se situe au bord de la maladresse formelle mais possède le charme des effets « à l'ancienne ». Néanmoins, sa fonction productive est assurée (faire croire que la voiture est en mouvement, que le bateau est pris dans une tempête...). Une fois la convention intégrée par le spectateur, l'effet se met au service du récit et de l'adhérence à un *vraisemblable fictionnel*. Au sujet de nos trois réalisateurs, Vincent Thabourey écrit dans la revue *Positif* que « leurs effets spéciaux, très spéciaux, (...) ont l'éclat modeste et touchant de l'artisanat. (...) Il ne faut pas voir là un attrait opportuniste pour la mouvance écologiste ou *vintage*, mais la volonté de créer un monde composé de petits riens, peuplé de corps imparfaits, afin d'appliquer un système inédit de résistance poétique au *fatum* ¹¹⁸ ». Le grain de sable dans la mécanique fait dévier les films entre réalisme et irréalisme. L'équilibre est en péril par moment, mais *in fine* les jeux de balanciers élargissent les registres des films, enrichissent l'esthétique mise en œuvre par l'assouplissement du système formel, le récit entrecoupé ou le trucage assumé.

¹¹⁷ *Op. cit.*, p. 209.

¹¹⁸ Thabourey, Vincent, « La Fée », *Positif*, n°607, septembre 2011, p. 43.

TROISIÈME PARTIE

L'être, l'autre et le monde

Aux yeux d'Emmanuel Dreux, « le geste paraît bien être l'instrument par lequel la figure comique reste en tout point étrange et place le film sous le signe du trouble, de l'incertitude et de la dissonance. » ¹¹⁹ Ici, ces dernières caractéristiques seront aussi déterminées par le geste (et notamment la part de la danse) mais l'effet d'étrangeté provient parfois d'autres sources. Fiona Gordon, du fait de son accent australien, figure toujours comme étrangère parmi les personnages des films. Son jeu ne cherche pas à camoufler cette particularité et, par ailleurs, les fictions ne tentent pas de la justifier. Ajoutée à son attitude de clown hébété, cette singularité va participer à la rendre *étrange*. Par effet de capillarité, elle transmet ce décalage au film même. De plus, à part les acteurs principaux, les films sont joués par des non-professionnels, recrutés à proximité des lieux de tournage. Ils paraissent parfois empruntés et semblent réciter leurs répliques de façon mécanique. Involontairement, par cette « maladresse », ils vont introduire une bizarrerie dans l'univers du film. Ce décalage par le jeu, telle une maladresse revendiquée, est déjà présent dans les films réalisés par Bruno Romy seul (*Le Bar des Amants* par exemple). Ces écarts par rapport au vraisemblable, au crédible, amènent parfois les films au bord de la rupture du pacte de croyance. Ils rendent le jeu *visible* et, en montrant certaines traces de sa fabrication, contribuent à mettre la représentation à distance. Ce jeu réduit des amateurs s'oppose au sur-jeu clownesque vont s'opposer et l'irrégularité des interprétations altère aussi l'homogénéité des films. L'ensemble de ces dissonances va participer à une impression générale de décalage qui nourrit cette esthétique située *sur le fil*, entre justesse et fausseté, réglage et dérèglement. Ce même traitement va être administré à la représentation des relations humaines, parfois autant mises à mal que les corps ont pu l'être. En premier lieu, la figure du couple va être explorée sous différentes facettes, souvent à contre-pied : de la rencontre à la séparation en passant par l'arrivée d'un troisième personnage. L'apport de la danse sera déterminant, tout comme la reprise du modèle chœur/héros pour aborder les relations individu/groupe. Puis, à travers la dialectique inclusion/exclusion, ce sont les modalités *d'être ensemble* qui seront caractérisées. Abel, Gordon et Romy s'attachent à mettre en jeu et en scène les relations humaines et construisent un univers légèrement à part, où les corps évoluent parfois comme sur une scène. Les cinéastes livrent ainsi une douce satire du spectacle de la vie quotidienne, au travers d'un regard amusé, contrasté et curieux.

¹¹⁹ E. Dreux, *op. cit.*, p. 31.

CHAPITRE 1

Le couple malmené

« [Lui :] Vous dansez ?

[Elle :] Non.¹²⁰ »

Pour ce qui est de l'écriture et du tournage, on l'a vu, les trois longs métrages et l'un des courts ont été réalisés à trois. Lors des répétitions, Gordon et Abel jouent leurs futurs rôles et Romy prend en charge tous les autres¹²¹. « Nous avons écrit et réalisé notre premier long-métrage à trois, déclarent les réalisateurs à la sortie de *L'Iceberg*. Notre trio ne fonctionne pas sur une délégation de responsabilités. Le partage est permanent, à commencer par le scénario. Au bout de trois ans d'écriture, nous avons notre script collectif, où aucun de nous n'était capable de reconnaître ce qu'il avait écrit personnellement.¹²² ». Qu'il s'agisse de la fabrication des films ou bien du contenu des récits, la question du couple, puis du trio paraissent centrales. À la ville, Abel et Gordon sont mari et femme¹²³. Dans l'ensemble de leurs films, ils jouent un couple tantôt stable, tantôt bancal, qui se forme ou encore se défait... Pour autant, ils ne semblent pas jouer la carte de la pure autobiographie, tant les histoires vécues seraient dissemblables. Le traitement critique et comique du couple permet néanmoins de mettre à distance les aléas quotidiens de la vie à deux, pour les réalisateurs comme pour le spectateur.

1.1 Du duo au trio

Dans *L'Iceberg* comme dans *Rumba*, l'arrivée d'un troisième personnage, René ou Gérard, va troubler l'harmonie précaire du couple et redistribuer les cartes du récit. De même, lorsqu'un nouveau couple sera formé (Fiona-René ou Dom-Gérard), le duo sera défait par l'arrivée d'une tierce personne (Julien dans le premier cas, Fiona dans le second). La présence du trio est toujours courte dans les films, comme s'il s'agissait d'une étape intermédiaire et nécessaire avant le retour au couple. Elle offre néanmoins des éléments intéressants en matière de jeu à trois, de recomposition du cadre et d'évolution du récit. Au cirque, le duo Auguste et Clown Blanc est de mise. Le jeu de l'un est alors contrebalancé par l'autre.

¹²⁰ Dialogue entre l'homme et la femme dans *Adieu Cupidon*.

¹²¹ L'information provient de l'entretien « Ménage à trois », Bonus de *L'Iceberg*, DVD MK2.

¹²² *L'Iceberg, dossier de presse, op. cit.*, p.5.

¹²³ Élément biographique indiqué par le site de la maison de production d'Abel et Gordon, <www.couragemonamour.net>, consulté le 18/12/2015.

Jacques Lecoq évoque même l'arrivée d'un second auguste, qui constitue la configuration du trio de clown ¹²⁴. Pour Fiona Gordon, « la règle d'or de la clownerie, c'est qu'il faut que chacun possède sa particularité, sinon, il fait de l'ombre à l'autre. ¹²⁵ ». Qu'il s'agisse des différents duos ou du trio, cette règle paraît transposée dans les films autant que les traditionnels rapports de jalousie ou de complicité qui caractérisent les relations entre les clowns. La symétrie ou l'imitation semblent souvent de mise concernant les couples des films, mais la différence de taille, de corpulence et d'attitude vont toujours établir un contraste entre les deux personnages. Ces différences physiques et comportementales permettent aux films d'économiser les dialogues pour figurer les relations ou caractériser les personnages.



Figure 28 : *L'Iceberg* (1'07'31, 1'07'32 et 1'07'36) : jeux d'équilibres

L'arrivée de Julien (Dominique Abel) en mari jaloux sur le voilier de *L'Iceberg* transforme le duo Fiona-René en trio, et comme si l'un était toujours de trop, Julien tente d'éliminer René. En effet, Julien profite de la surdité de René pour lui briser le crâne d'un coup d'ancre sans que ce dernier ne l'entende arriver. Mais la chaîne de l'ancre se révèle être trop courte : elle l'empêche d'asséner le coup meurtrier. Il doit en venir aux mains et au moment de pousser René, Julien est interpellé par Fiona, dont la tête surgit soudain de la cabine (Fig. 28.1). René se retourne par hasard et, surpris par la présence de Julien, manque de tomber à la renverse dans l'océan (Fig. 28.2). L'arrivée de la tierce personne dérègle l'équilibre à tel point que, physiquement, René perd le sien. C'est son ennemi qui lui tendra une main secourable, presque malgré lui, dans un mouvement réflexe. En une même courte scène, Julien s'apprête à donner la mort au marin et finalement lui sauve la vie. Une fois les personnages passés à l'intérieur dans le sécurisant cadre-boîte, la composition à trois rééquilibre l'espace (Fig. 28.3). Coincé entre le couple en crise, René est au centre, arbitre

¹²⁴ *Op. cit.*, p. 152.

¹²⁵ Entretien cité par F. Delattre, « Personnages, des silhouettes au-delà des apparences », *Rumba, dossier pédagogique*, *op. cit.*, p. 10.

malgré lui. Le dialogue de Julien et Fiona, comique et violent ¹²⁶, le laisse de marbre (rappelons qu'il est sourd, dépressif et très peu intéressé par ce qui l'entoure). Cependant, au fil des répliques, il s'effondre peu à peu sur lui-même, comme abattu par les vaines querelles des époux. Son jeu, à l'exagération typiquement clownesque, le situe en contrepoint du couple. Son corps solitaire, d'autant plus remarquable qu'il est centré dans l'image, s'affaisse petit à petit, comme s'il s'agissait d'un commentaire corporel et désabusé sur le couple qui se déchire tout en dépense physique.



Figure 29 - *Rumba* (50'26, 1'01'20) : la vie prend des couleurs

Dans *Rumba*, les choses sont différentes concernant le personnage joué par Philippe Martz. Gérard, cette fois ne part pas avec Fiona... mais avec Dom. En effet, après l'avoir secouru à l'arrêt de bus, il l'amènera vivre avec lui dans sa maisonnette. L'homosexualité entre Dom et Gérard reste sous-jacente, non explicitée. Ce n'est pas tant leur proximité physique dans le lit qui la suggère que la manière dont le duo que Dom forme avec Gérard rappelle celui qu'il composait avec Fiona (la séance de gymnastique remplace la répétition de danse). Passant de la solitude au couple, la vie de Gérard le suicidaire s'en verra changée. Une ellipse, après la scène de l'arrêt de bus, nous transporte plus en avant dans le récit, lorsqu'une vie commune est établie entre Dom et Gérard : la sûreté des gestes quotidiens signale l'habitude qui les a bâtis. Leur relation est représentée dans une séance de sport et leur adéquation prend forme par la cohérence des couleurs de leurs costumes et l'imitation des gestes de l'un par l'autre. À nouveau, la modification de l'espace intérieur va permettre de figurer l'évolution du personnage. La baraque à beignets *Chez Gérard* est d'abord montrée de nuit et l'obscurité ne fait qu'accentuer son aspect « mal entretenu » (Fig. 29.1). Le duo permet à Gérard de composer autrement son existence, de la vivre *en couleurs*. Par conséquent, la

¹²⁶ « Fiona : Julien, je ne reviendrai pas / Julien : Ça m'est égal Fiona / F. : Écoute moi Julien, je ... ne reviens plus / J. : Comme tu veux Fiona / F. : Je ne reviens pas / J. : Je m'en fous !!! / F. : Je ne t'aime plus (*hurlé*) / J. : Moi non plus !!! / F. : Tu me fais chier / J. : Aaaaaaaaah. »

même baraque, renommée et repeinte, se transforme en castelet sécurisant pour le couple-duo aux gestes symétriques ou complémentaires (voir Fig. 29.2, page précédente).

On l'a vu plus haut, le cadre-boîte va rapidement s'ouvrir et permettre l'arrivée de Fiona. Comme Dom est amnésique, il ne la reconnaît pas. Lors d'une averse, les plagistes vont tous se regrouper sous l'auvent de la baraque à beignet, en un mouvement grégaire. Dom et Fiona se retrouvent mêlés au groupe. Lorsque ce dernier, comme un seul homme, s'en va hors champ à l'arrivée du car, Fiona et Dom se retrouvent seuls, dos à dos. Ils sèchent leurs corps de la pluie à grands coup de serviettes, sans se voir. Dom, maladroit, va englober le corps de Fiona dans son geste et sa serviette : l'objet matérialise leur réunion (Fig. 30.1). Le corps de l'un devient le corps de l'autre et lorsque Dom s'apercevra de sa méprise, il se présentera à Fiona. Un énième gag les fera tomber à terre (une trombe d'eau se libère de l'auvent... après qu'ils se soient séchés) et ils tomberont par terre... et à nouveau amoureux (Fig. 30.2).



Figure 30 – *Rumba* (1'07'20 et 1'08'05) : reformer le couple

1.2 L'entre-deux

L'idée de « l'un comme miroir de l'autre » se retrouve à plusieurs reprises et prend forme en différents couples dans les films, même si celui composé par Abel-Gordon est central. Le mimétisme permet de mieux faire surgir ce qui soudain dénote. Alors, l'asymétrie figure la discordance ou la dissonance dans la relation à l'autre. Dans *La Fée*, la vision comique du couple « bancal » est poussée à l'extrême avec celui que composent l'anglais et son chien Mimi. Le chien est refusé à l'hôtel puis perdu dans la ville ; à l'image de son maître, un étranger qui cherche sa place. Dans *Merci Cupidon*, déjà, le duo homme-chien était mis en scène, comme une version atypique (et subversive) du couple. On peut y voir, comme

dans *La Fée*, une vision critique du rapport affectif à l'animal domestique ¹²⁷. Dans le court métrage, on visite une galerie de couples, plus comiques les uns que les autres. Lorsque le personnage joué par Fiona Gordon va aux toilettes et parcourt la salle, chaque cadre qu'elle traverse présente un couple différent et les plans semblent contenir des tableaux vivants. À part l'homme et le chien, ils paraissent tous très assortis (voire *ressemblants*). Mais parmi chacun d'eux, on relève finalement un problème (indifférence de l'un pour l'autre, rejet...). Après quelques verres, Fiona retourne aux toilettes : de nouveau la galerie est passée en revue. Cette fois, l'amour semble unir chacun des couples comme si le désir de l'homme (Dominique Abel) prenait corps à travers les autres personnages (Fig. 31). Il avoue alors à sa voisine qu'il a dérobé (puis remis) l'argent dans son sac. À ce moment-là, tous les couples dansent sur la piste. L'homme, soulagé par son aveu, propose alors à la femme de danser : elle refuse net. Les ampoules des guirlandes colorées grésillent, s'éteignent, à l'image du sentiment amoureux qui semblait naître.



Figure 31 - *Merci Cupidon* (8'34, 8'26, 8'33) : galerie de couples

Les couples se font, se défont ou se reforment. La rencontre, la vie commune et la séparation seront souvent exprimées par le corps lui-même. Dans *Walking on the wild side*, l'homme se cogne à la femme, c'est alors qu'elle lui *tape dans l'œil*. Puis, plus tard, comme dans *Rumba*, ils vont littéralement *tomber amoureux*, écrasés l'un sur l'autre. Le désir sexuel prend une forme violente et comique à travers le filtre *slapstick*. La rencontre alors laisse des traces et la femme se retrouve avec une jambe dans le plâtre. Le déséquilibre menace sans cesse et, à la toute fin du film, le couple est réuni dans le cadre mais séparé par une vitre, chacun à un niveau horizontal. Dans *L'Iceberg*, par contre, la vie commune est tout de suite mise à mal. Le couple et la famille y apparaissent d'abord très normés et une critique émerge à la surface de la représentation (uniformité des lieux, froideur des relations...). Dès la première nuit, Fiona est absente de la chambre conjugale, sans même que s'en aperçoive son

¹²⁷ La critique n'est pas systématique : le chien Rumba dans le film éponyme sera l'allié de Fiona pour retrouver Dom...

mari qui lui parle comme si elle était effectivement là. L'incommunicabilité sera à son comble lorsque plus tard, Fiona lui exprimera ses reproches, couchée sur le lit. Sa tête est posée contre un coussin et ses propos sont alors inaudibles, pour Julien comme pour le spectateur. L'objet fait office de sourdine et de cache (on ne voit pas le visage de Fiona, pas plus qu'on ne la comprend). Il s'interpose entre le couple, comme l'excroissance d'un mode de vie matérialiste, poussé jusqu'à l'absurde. L'interférence matérielle souligne la discordance dans le couple : le dialogue est impossible.

En revanche, au point de départ *Rumba*, le bonheur tenté semble bien être atteint. Hormis les tracasseries d'insomnie, la vie du couple est bien réglée. Elle « fonctionne » même, telle une mécanique. On note ainsi les mouvements symétriques des personnages lorsqu'ils se lavent les dents ou la course chorégraphiée durant laquelle Dom et Fiona se suivent pour rentrer chez eux. La vie commune est traversée le sourire aux lèvres. L'harmonie quotidienne est à l'image de ce repas entre amoureux constitué d'un unique et immense spaghetti. Le dîner se termine par un baiser lorsque les lèvres se rejoignent. De nouveau, l'objet est convoqué, comme extension des corps et expression du sentiment. Dans *La Fée*, en revanche, le couple n'est pas formé au début du film. Fiona se présente comme une fée à un Dom réceptionniste d'hôtel. Lorsque l'amour les unit plus tard, la séparation sans cesse menace : Dom est enfermé en prison, Fiona internée en unité psychiatrique etc.... Pour l'enlever de cet hôpital, Dom y entre déguisé en se faisant passer pour l'oncle d'un des patients. Il porte un long imperméable, rembourré de coussins qui simulent l'embonpoint¹²⁸. À son arrivée dans la chambre, il découvre le ventre rond de Fiona, enceinte. Dom palpe alors le sien : *il touche son corps pour mieux comprendre celui de l'autre*. D'un baiser, tel un prince charmant moderne, il réveille alors Fiona, endormie par les anxiolytiques. Comme elle marche difficilement, Dom se place dans son dos et la maintient par la poitrine pour avancer. La connotation sexuelle est ébauchée, puis la dimension comique l'emporte et l'habillage de Fiona se fait acrobatique : Dom la fait tomber dans les bras d'un patient et lorsque ce dernier la renvoie, les bras de Fiona s'enfilent dans les manches de l'imperméable. Après les allures de « mannequin de bois massif », Fiona revêt les attributs de la poupée de chiffon,

¹²⁸ Ce qui n'est pas sans rappeler l'un des paramètres du grotesque clown Auguste, définis par André Strauss : « un coussin bien camouflé peut le faire paraître exagérément gros ». in « Où retrouve-t-on les paramètres du clown », in Nicole Vigouroux (dir.), *Le clown : rire et/ou dérision ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Le Spectaculaire », 1999, p. 12.

déshumanisée par le traitement médical. Dom se glisse avec elle sous le manteau et les corps se retrouvent imbriqués, unis par le vêtement. Cachés sous le déguisement de l'oncle Jeff, ils vont pouvoir sortir de l'hôpital. Le corps de l'un et le corps de l'autre sont réunis en un même personnage : un être composite qui figure leur fusion amoureuse. Le couple sera à nouveau séparé lorsque la police viendra les chercher. Le cadre est d'abord divisé en deux parties. Chacune contient un « couple », l'un assis, l'autre debout (Fiona et Dom / les policiers). On assiste à une ultime réunion de Dom et Fiona quand les agents, littéralement, tentent de les détacher. Le changement de valeur de plan souligne le rapprochement des personnages. Il permet pour un temps d'oublier le hors-champ (et ses menaces puisqu'il cache les policiers).

La séparation sera courte et c'est la danse qui va appeler les retrouvailles du couple (contrairement à celle, refusée, dans *Merci Cupidon*). À la fin du film, Dom sort de prison et se rend à *L'Amour Flou* où le patron danse un *slow* langoureux avec la chanteuse-sportive et l'on comprend, par leur danse, qu'un couple s'est formé. Dom apparaît très seul, d'autant plus isolé que le surcadre de la porte du café refuse la constitution d'un quelconque trio (Fig. 32). Un instant plus tard, l'équilibre est retrouvé : Fiona, échappée de l'hôpital psychiatrique apparaît dans l'ouverture. Ils se trouvent réunis, comme si la danse du premier couple avait permis au second de se reconstituer.



Figure 32 - *La Fée* (1'25'05) : la danse comme constituant du couple

1.3 Le couple « danse et cinéma »

Pour Paul Valéry la danse « est chose sérieuse ¹²⁹ ». Chez Abel, Gordon et Romy, elle est aussi chose comique. Ici, le spectacle dansé n'est justement pas *spectaculaire*, et, en matière de réception du film, le rire concourt avec l'enchantement. Abel et Gordon puisent à

¹²⁹ Valéry, Paul, *Philosophie de la danse*, Editions Allia, 2015 [1936], p. 10.

diverses sources, sans souci de genre : danse de couple (rumba, *slow*) aux mouvements codés ou danse plus individuelle aux gestes inventés (voir à ce titre le remarquable solo libérateur de René dans *L'Iceberg*). On distingue deux manières d'intégrer la danse dans les films d'Abel, Gordon et Romy. D'une part, les scènes où la danse effectuée par les comédiens est justifiée narrativement : la fameuse fête de départ de Fiona et René dans *L'Iceberg*, la soirée dansante à l'*Amour flou*, la piste envahie de couples dans *Merci Cupidon* par exemple. D'autre part, on relève des séquences-numéro, plus autonomes, qui apparaissent à partir de *Rumba*. Dans ce film, elles ne sont pas totalement déconnectées de la diégèse car les personnages sont des danseurs amateurs. Toutefois, hormis la répétition dans le gymnase, les séquences-dansées apparaissent comme des numéros autonomes à la trame narrative. En ce qui les concerne, aux danses de couple déjà citées se mêlent des éléments venus de la danse moderne. Cette dernière, pour Lista Giovanni dans son encyclopédie des arts du spectacle, « est née de l'exigence d'une totale liberté créatrice dans l'invention du mouvement corporel. » Alors, « le danseur qui se revendique de la danse moderne crée en revanche lui-même le code de son propre mouvement, il établit sa technique personnelle, ses propres règles structurant son expression. ¹³⁰ »

Abel et Gordon empruntent certes des éléments aux danses de salon, mais ils inventent leur style chorégraphique. Il est composé de pas issus de danses latines, alliés à des mouvements sportifs (pas chassés) ou circaciens (portés acrobatiques). Ils disent avoir toujours intégré la danse à leurs travaux scéniques : d'abord avec une approche personnelle puis, lors de la création du spectacle *Histoire sans gravité* (2001), ils font appel au chorégraphe américain Bud Blumenthal pour les « aider à aller plus loin avec [leurs] corps ¹³¹ ». Ce danseur contemporain, d'abord sportif, semble avoir été très influent sur le travail chorégraphique d'Abel et Gordon (voir à ce titre les extraits du spectacle *Nœuds de Sables* [1997] ¹³² dans lesquels la filiation est visible, par la manière dont le couple de danseurs interagit). La première danse de *Rumba*, par exemple, est révélatrice de ces multiples influences. Elle débute avec le bras de Dom qui s'étend à l'horizontale dans le cadre et les doigts semblent *appeler* Fiona. C'est alors sa jambe qu'elle va élaner vers lui. Les corps se

¹³⁰ Giovanni, Lista, *La scène moderne, encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Paris, Actes sud / Editions Carré, 1997, p. 349.

¹³¹ Information tirée du site de *Courage mon amour* :

<www.couragemonamour.net/index.php?lang=FR&pcourage=spect>, consulté le 13/05/2016.

¹³² Visibles sur le site de Bud Blumenthal : <www.bud-hybrid.org>

répondent en de gracieux mouvements, certes, mais le décalage anatomique entre les deux danseurs va ajouter une portée comique à la chorégraphie. Les corps se déplacent au rythme d'une musique latine, tout en sautilllements, moulinets des bras et tours sur eux-mêmes. Les visages rayonnent, se sourient autant qu'ils sourient à la caméra. Les gestes paraissent enfantins et les personnages s'approchent et se croisent. Peu à peu, la danse se fait nuptiale, composée de brèves allusions érotiques (Dom passe sous les jambes de Fiona, elle caresse le torse de son partenaire...). La caméra, jusque là fixe comme à son habitude, accompagne soudain les corps. Lorsqu'ils se couchent au sol et tournent sur eux-mêmes, une (unique) plongée zénithale va capter leur évolution circulaire pareille à des mécanismes qui se mettent en marche (ceux des corps, ceux du film...). Lorsqu'ils se redressent, leurs mouvements entraînent jusqu'à celui de la caméra. En effet, un exceptionnel travelling latéral les suit, succédé d'un panoramique. Leurs larges foulées les font quitter le champ et c'est un raccord mouvement qui connecte avec le plan suivant : ils arrivent devant leur maison avec les mêmes enjambées dansantes.

Dans *Rumba* et dans *La Fée*, les séquences-dansées mettent toujours en scène le couple Abel-Gordon. Contrairement à cette « scène du gymnase » plus découpée, elles sont composées de longs plans fixes qui permettent aux danseurs d'évoluer dans le temps, de confronter leurs corps à un espace restreint. Ils déploient ainsi « le code de leurs propres mouvements » en des chorégraphies singulières. Pour Paul Valéry, la danse est une « action transposée dans un monde, dans une sorte d'*espace-temps* qui n'est plus tout à fait le même que celui de la vue pratique¹³³. » Ici, l'espace utilisé n'est plus *fonctionnel* mais surface de jeu pour les danseurs, espace de représentation pour les spectateurs. Il permet de mettre en œuvre une représentation *dans* la représentation. La danse place le couple dans un *à côté* diégétique et narratif en même temps qu'elle contribue à caractériser les personnages, à informer sur leurs relations et leurs désirs. Elle ponctue la narration d'une attraction et permet aussi d'explorer le territoire du couple de façon imagée. En équilibre entre monstration et abstraction, les mouvements peuvent être lus tantôt à la lumière du symbolique (l'amputation, la pénétration...), tantôt comme pure expérience chorégraphique. Certes, la fixité du cadre pourrait évoquer le régime de la captation de spectacle mais le jeu des corps avec les contours de ce cadre (même fixe) révèle que nous avons bien affaire ici à une « danse de cinéma », une

¹³³ *Op. cit.*, p. 11.

chorégraphie qui s'intègre au film en même temps qu'elle élabore un discours physique sur le couple.

CHAPITRE DEUX

Du corps singulier au corps pluriel

Le contact entre les corps semble être un thème qui « travaille » les films du corpus. Dans la danse ou le mouvement burlesque, il jaillit sous la forme d'une confrontation tendre ou brutale, des jeux d'attirance et de séparation, des proximités plus ou moins volontaires. Pour l'anthropologue américain Edward T. Hall, fondateur de la proxémique, la distance personnelle est celle « normalement observée entre eux par les membres d'une espèce sans contact ¹³⁴. Cette distance joue le rôle d'une bulle invisible qui entoure l'organisme. Deux animaux, chacun entouré de sa bulle, changent d'attitude lorsque leurs bulles viennent à se chevaucher ¹³⁵. » Cette idée de *bulle* semble prendre forme dans ce cinéma ¹³⁶ qui élabore des cadres-cases, des cadres-boîtes et qui les oppose à de vastes espaces ouverts dans lesquels les personnages peuvent se mouvoir et évoluer. Avec la création du couple, deux bulles vont se chevaucher et parfois, le solitaire va mettre sa bulle en danger au contact des autres. Cette interaction, tout comme la danse, permet de signifier les relations tout en investissant la beauté des mouvements de groupe – assemblages cinétiques de corps colorés – et les confrontations comiques des corps entre eux (englobement, rejet, dispersion...).

2.1 L'individu face au groupe

L'individu seul, contrepoint au duo, est parfois l'un des membres du couple *décomposé* (avant la rencontre ou après la séparation) ou bien encore celle de l'*outsider* que figure toujours Philippe Martz (en René, Gérard ou en anglais). La solitude prendra corps et, à ce titre, Francis Delattre relève que « dans la majorité des plans de *Rumba*, Fiona et Dom sont seuls (à un ou à deux), comme les clowns au milieu de la piste du cirque, et font face à la caméra. Ils sont seuls. Le monde extérieur n'existe pas pour eux. ¹³⁷ ». L'individu, centré, n'appelle pas l'équilibre apporté par l'autre, comme lorsque Gérard attend la mort, au milieu des rails de chemins de fer, sur le pont ou au centre de la route. Face au solitaire se situe parfois le groupe : le monde, alors, existe davantage. Bien souvent, le groupe apparaît sous la

¹³⁴ Je remercie ici Michel Mulat pour m'avoir fait découvrir la proxémique. Merci également à Dominique Chateau qui m'a conseillé l'ouvrage d'E.T. Hall.

¹³⁵ Hall, Edward T., *La dimension cachée*, Paris, Le Seuil, 1971 [1966], p. 28.

¹³⁶ En allant plus loin, chaque cadre peut être envisagé lui-même comme une bulle, plus ou moins hermétique.

¹³⁷ F. Delattre, « Mise en scène et signification : danse avec le temps », in *Rumba, dossier pédagogique*, *op. cit.*, p. 10.

forme d'une entité, se déplaçant d'un même mouvement. Dans *L'Iceberg* surtout, il évoque le chœur de la tragédie grecque ¹³⁸, cet « ensemble de gens qui dansent ou marchent en cadence », « sorte de personnage collectif et chantant ¹³⁹ » dont les vers étaient « destinés à présenter ou à commenter l'action ¹⁴⁰ ». Ici encore, nous avons affaire à une notion chère à la pédagogie de Jacques Lecoq ¹⁴¹ et à ce titre son enseignement a probablement infusé dans le travail cinématographique de ses élèves. Ce groupe-chœur est compact, sans distance personnelle entre ses membres. De plus, il est peu prolixe et son « commentaire » passe d'abord par le mouvement qu'il déploie dans l'espace. À titre d'exemple, lors du départ en voilier de Fiona et René, on peut observer le groupe, sous des parapluies, qui se déplace au gré du quai, symétrique aux mouvements du bateau. Parfois, le verbe est néanmoins convoqué mais le commentaire reste rudimentaire, composé de mêmes mots sans cesse répétés (comme les « René, descends ! Reviens, René ! », adressés au suicidaire juché en haut du phare [Fig. 50]). L'arrivée de Fiona derrière le groupe va apporter une variation intéressante. En effet, un héros solitaire se situe de part et d'autre du cadre comme du chœur. Dès lors, le groupe partage ses mouvements entre les deux directions. Ainsi, ce chœur bariolé va contrebalancer la figure du solitaire et accompagner les héros de son soutien.



Figure 33 - *L'Iceberg* (49'49) : le chœur entre deux héros

La structure du groupe est présente dans la plupart des films : la bande de prostituées de *Walking on the wild side*, les élèves de *Rumba*, les sportives de *La Fée* ou encore le groupe d'employés du *fast-food* de *L'Iceberg*. Au premier matin du film, une collègue découvre Fiona dans la chambre froide et le fourmillement du groupe s'oppose à la précédente solitude nocturne. L'ensemble d'employés paraît former un corps composite. Sans un mot, les

¹³⁸ J'emprunte l'idée à A. Vauchelles. *Op. cit.*, p. 7.

¹³⁹ *Le Nouveau Littré*, Paris, Garnier, 2005, p. 294.

¹⁴⁰ *Dictionnaire culturel en langue française*, dir. Alain Rey, Paris, Le Robert-Sejer, 2005, p. 1524.

¹⁴¹ *Op. cit.*, p. 140.

collègues s'activent pour déshabiller Fiona de son costume de sacs plastiques (Fig. 51). Ce faisant, ils réintègrent Fiona, en lui redonnant ses attributs d'appartenance au groupe : ils la *dématérialisent* (Fig. 34.1).



Figure 34 - *L'Iceberg* (11'30 - 23'10) : réintégrer le groupe

Plus tard, lors de la photo d'équipe, Fiona semble s'intégrer parfaitement à l'ensemble d'employés, ce qu'illustre la cohérence vestimentaire (et donc chromatique) entre les personnages. Cependant, suite à sa nuit traumatique passée en chambre froide, son esprit semble ailleurs... et son regard le suit. En effet, au moment du déclenchement, Fiona tourne la tête sur le côté. Ainsi, elle se détache progressivement du groupe. C'est d'abord la position de son visage qui dénote et annonce la discordance individu/groupe (Fig. 34.2). Son corps prend la suite du mouvement et au moment du flash, Fiona a déjà quitté le groupe pour le hors-champ : elle abandonne ses collègues au cadre fixe (du film et de la photo). Plus symboliquement, Fiona quitte le cadre normé de la société pour prendre sa liberté.

Au fil de son périple, la configuration et la fonction du groupe vont évoluer. Après son départ, Fiona croise la route d'un groupe de personnes âgées qui l'emmène en car jusqu'à Barfleur, bourgade portuaire. Elle y rencontre René, un marin avec qui elle projette de partir assouvir son désir de glace : se rendre sur un iceberg. Lors de leur fête de départ, à la faveur d'un plan d'ensemble, deux portions de l'espace sont montrées : la rue et le quai, que relie un escalier. René est en bas, rapidement rejoint par Fiona qui danse avec lui. En haut, le groupe de personnes âgées arrive et semble accompagner Fiona au loin (voir Fig. 35, page suivante). Julien surgit alors et, du haut des escaliers, il s'immobilise. Lorsque Fiona le voit, elle se fige à son tour puis le chœur fait de même comme pour appuyer son action. Seul René continue de danser, même si la musique s'arrête. La danse lui permet de sortir de son mutisme émotionnel mais elle l'empêche de voir le départ de Fiona. Lorsqu'il s'en rend compte, il tentera de se suicider et alors, on l'a vu, le chœur sera là pour l'en dissuader. René cherche à quitter le

groupe, se met à l'écart lui-même. Au contraire, le chœur tente de le faire revenir. En descendant, il reviendra sur le même plan horizontal que le groupe qui le rattache à la communauté humaine.



Figure 35 - *L'Iceberg* (47'46) : danse cathartique et chœur fidèle

2.2 Inclusion et exclusion

L'inadéquation semble être un trait récurrent des personnages, eux aussi *à l'écart*. À cet égard, rappelons le corps de Dom expulsé du rêve, échoué dans le monde réel après la séquence de danse aquatique (*La Fée*). Il apparaît tel un corps étranger, en marge du monde. La danse, en tant que mouvement non quotidien du corps, participe à l'« opération *d'étrangéisation* » décrite par Catherine Kintzler à propos du mouvement dansé. Cette dernière consiste « à rendre étrange, insolite, ce qui se présente ordinairement comme une évidence première sur laquelle on ne s'interroge pas ¹⁴² ». La danse « *étrangéise* » la scène et exclut les personnages, un temps, du régime narratif. Par le jeu clownesque hébété, les personnages semblent étrangers à eux-mêmes, mais ils vont l'être aussi, dans le milieu où ils évoluent. À différentes reprises, de manières plus figurées, des mouvements d'exclusion et d'inclusion vont rejeter plus encore les personnages ou bien tenter de les intégrer mieux.

Lors de la séance de photo (*L'Iceberg*), Fiona s'exclut elle-même du groupe d'employés : elle choisit de quitter l'équipe puis le collectif familial. En revanche, le couple de *La Fée* est rejeté socialement, retranchés par leur différence : Dom, mis en prison et Fiona à l'hôpital. Là-bas, même à l'intérieur elle est isolée : par l'espace et par le cadre. Si un petit groupe joue au poker avec elle, ils doivent glisser les cartes sous la porte de sa chambre. C'est

¹⁴² Kintzler, Catherine « L'improvisation et les paradoxes du vide », in Anne Boissière, Catherine Kintzler (dir.), *Approche philosophique du geste dansé*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, pp 18-19.

lors de l'évasion, déguisés en Oncle Jeff, qu'ils appartiendront de nouveau au groupe. Mais alors entassé dans l'ascenseur, avec la tête de Dom et les bras de Fiona, l'oncle va accumuler les gaffes, enfermé dans un cadre plein à craquer. Ses bourdes le rendent étranger au groupe, même s'il paraît immergé dedans : il brise la distance personnelle avec ses voisins, cure le nez du médecin... : il cumule les tares des deux marginaux qui composent alors cet être totalement a-social et inadapté. À d'autres moments, l'individu semble au contraire être dominé par le groupe comme dans *L'Iceberg* lorsque Fiona fait du stop (Fig. 36.1). Elle marche à reculons (autant qu'elle va à rebours de sa vie ordinaire) et se fait alors happer par le groupe de personnes âgées qui traverse un parking pour rejoindre leur car (Fig. 36.2).



Figure 36 - *L'Iceberg* (27'17, 27'26) : emportée par la foule

Le groupe nie l'espace intime de Fiona et l'englobe d'office et de fait dans sa bulle. Le caractère compact et oppressant du collectif est amoindri par le choix d'un cadrage très large qui minimise sa masse. Toutefois, si Fiona est incluse, elle se singularise néanmoins (par sa taille, son âge...). De plus, le caractère inclusif et grégaire du groupe est contrebalancé par sa capacité à aider l'individu seul : une fois *prise en charge*, Fiona pourra atteindre son objectif. Par ailleurs, en constituant ce chœur de séniors, Abel, Gordon et Romy s'appliquent à impliquer dans leurs films ceux qui le sont peu dans le cinéma de façon plus générale. Une fois de plus, ils rejoignent la tradition burlesque qui, comme le rappelle Král « dès ses débuts, prend explicitement le parti de l'homme faible ¹⁴³ ». Une autre « minorité » trouvera place dans les récits : les Africains migrants (de *L'Iceberg* et de *La Fée*). Inclus dans les récits, ils seront par contre exclus de la société, du groupe, du lieu, puis du cadre.

Après que Fiona se soit introduite dans un camion réfrigéré (*L'Iceberg*, 24'03), le plan suivant est totalement noir. Une paire d'yeux s'ouvre au centre de l'image : l'artificialité et

¹⁴³ P. Král, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, op. cit., p. 77.

l'irréalisme du trucage rendent comique l'étrangeté de la situation. Les yeux clignent, regardent de part et d'autre. Quatre autres paires s'ouvrent, qui finissent par focaliser sur la première. Des sourires se forment. Un son *off* indique que le camion s'arrête. Alors, tous les visages s'effondrent... tout comme, l'instant d'après, les rêves de migration. En effet, les autres personnages cachés dans le camion s'avèrent être des africains, visiblement clandestins, que les douaniers vont arrêter. Dans le lieu clos et dans le cadre noir, aucune différence n'est faite entre eux et Fiona. Au contraire, associée au groupe, elle est étrangère parmi des étrangers, de même qu'elle partage leur désir de migration. Mais à la lumière du jour, la distinction est faite et leur séparation sera doublement figurée. Face à la douanière, Fiona se retrouve seule (en apparence) dans la partie gauche du cadre. De l'autre côté, le groupe d'Africains attend. Fiona et les migrants se trouvent dans deux cases différentes tracées au sol par les douaniers, des explicites « yes » et « no » (Fig. 37). Comme la douanière tourne autour d'elle, Fiona pivote sur elle-même dans le cadre « yes ». Elle trace un cercle (virtuel) dans le rectangle (réel) : avec son corps, elle déploie une contradiction géométrique dans l'espace. On constate alors que Fiona effectue ce mouvement afin de cacher derrière elle deux enfants noirs que la douanière ne peut distinguer. Le groupe d'Africains sera finalement repoussé hors cadre, figuration filmique de la reconduite à la frontière.



Figure 37 - *L'Iceberg* - 24'17 – La case (du) départ

Dans *La Fée*, un (petit) groupe de trois Africains apparaît à plusieurs reprises dans le film. Ils souhaitent quitter le Havre pour l'Angleterre. Leur départ refusé prend forme lorsque, situés de dos, assis dans une carcasse de voiture sur la plage (38'20), ils miment le déplacement. L'immobilité ironique du véhicule – de toute façon inadapté – face à la mer rappelle leur impossible traversée. Le surcadrage souligne la part de *jeu* des personnages : ils jouent à voyager dans l'automobile (mouvements avec virages imaginaires, bruits de bouche

pour le moteur... qui rappelle à nouveau la fabrication artisanale des effets spéciaux du film).
Devant le cadre formé par le pare-brise avant, les africains sont eux mêmes spectateurs, passifs face au décor qui devient la toile où se projette leur fantasme. Exclue du « rêve occidental », il ne leur reste que l'imaginaire. Les cinéastes, eux, à travers le cadre de leurs films, construisent ce monde singulier, poétique et burlesque, qu'ils offrent à notre regard.

CHAPITRE TROIS

Une construction et une vision du monde

Les films tantôt stylisés, tantôt déréglés (voire les deux à fois) sont la médiation d'un certain rapport au monde dont l'accident révèle les failles. On y décèle la poésie d'un univers aseptisé autant que la violence cachée derrière un bonheur idéalisé. Cadres-boîte, schématisation géographique, passage du lieu narratif à l'espace scénique : l'enjeu semble être ici de créer et d'explorer un monde à part. À certains égards, et peut être d'abord en tant que burlesques *sonores* et francophones, Abel, Gordon et Romy ont des liens de parenté cinématographique avec Jacques Tati. Ainsi, cette remarque de Tessé à propos du créateur de Monsieur Hulot paraît valable pour notre trio : « Ce qui frappe immédiatement dans ses films, c'est la singularité de l'environnement fabriqué de toutes pièces par Tati : ce sont des mondes recréés, à côté du nôtre.¹⁴⁴ ». Pareillement, les cinéastes vont ici *créer* des mondes, sans souci de réalisme mais en prenant pour modèle le nôtre, passé à travers le filtre de la stylisation et du jeu clownesque. Pour Emmanuel Dreux, « au cinéma, les meilleurs burlesques, les plus inspirés, ouvrent un monde parallèle et font reculer les possibles de ce monde-ci par la seule attitude de leur protagoniste, par l'"invention" dont il fait preuve dans sa façon d'être et d'agir.¹⁴⁵ » Ici, le mode de représentation s'ajoute au geste et *exagère* le monde parallèle créé tout comme il relève mieux encore les relations qui le composent. Du jeu aux couleurs, des accidents aux conséquences, tout paraît augmenté, à la manière d'une note que l'on augmente ; ce qui peut paraître paradoxal au regard du mouvement simplifiant et du minimalisme ambiant détaillés plus haut. Les formes sont à la fois épurées et exagérées, tout comme les vêtements ont des couleurs unies et criardes. Les cinéastes visitent leur monde et, passant, revisitent le nôtre. Ici, l'« invention » des protagonistes ne se situe pas tant dans des prouesses de cascadeur ou une malice d'acrobate que dans la manière dont ils vont s'emparer de la danse et ainsi repousser « les possibles ». Le mouvement dansé contamine le quotidien pour mieux le raconter, le révéler et le relever. Les films tout en cadres-cases semblent se déplier comme des albums colorés, mais l'accident guette sans cesse et les fêlures apparaissent. Dès lors les films oscillent entre un mouvement joyeux et un geste plus grave.

¹⁴⁴ J.P. Tessé, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴⁵ E. Dreux, *op. cit.*, p. 94.

3.1 De l'esthétique du lieu commun à la chorégraphie du quotidien

Le critique Vincent Thabourey note au sujet de *La Fée* que le film confirme « l'attachement des auteurs aux lieux communs, disgracieux, n'attendant que le cinéma pour être sublimés. Après le *fast food* de l'*Iceberg*, le petit pavillon périurbain de *Rumba*, c'est tout une ville qui s'embrase sous leur regard. À partir de ce patrimoine récent, inscrit au patrimoine mondial de l'humanité, ils dessinent une ville rêvée, cocasse, révélant l'avidité cinématographique de son architecture idéaliste ¹⁴⁶. » En effet, Abel, Gordon et Romy filment le Havre après avoir utilisé des lieux plus ordinaires et anonymes (la zone pavillonnaire, la plage normande...) dans des représentations au bord du stéréotype, du *lieu commun*, si l'on peut dire. Les auteurs s'emparent de ce que ces lieux peuvent avoir de banal, de conventionnel et d'uniforme tout en captant la part de poésie et de comique qui s'en dégage. Lorsqu'ils composent avec l'architecture conçue par Auguste Perret pour la ville du Havre, c'est pour mieux souligner la rigidité de ses lignes, élaborer des courses-poursuites dans ses longues avenues et développer des interactions géométriques entre corps et espaces. Pour la séquence-dansée sur les toits, les cheminées et immeubles alentours se découpent particulièrement dans la lumière entre chien et loup d'une fin de journée. Les volumes architecturaux se détachent et forment un décor d'allure artificielle, empruntant à la ville ses compositions géométriques « naturelles » : sur les étendues plates des toits s'élèvent des formes verticales (tours, conduits d'évacuation...). Les corps, tout en mouvements souples, courbent les lignes et animent les lieux par leur danse. La direction de la photographie comme la chorégraphie adoucissent le décor en béton armé qui prend alors des allures de *merveilleux*.

L'espace au cinéma, aux yeux d'André Gardies, est « chargé d'un sens antérieur, porteur de valeurs sociales et culturelles ». Ainsi, « les lieux (et par conséquent l'espace) disent toujours autre chose qui les déborde ; ce que A.-J. Greimas formule magistralement : "Le langage spatial apparaît [...] comme un langage par lequel une société se signifie elle-même" ¹⁴⁷. ». Par leur conception et leur utilisation spécifiques de l'espace, Abel, Gordon et Romy surlignent certains signes de ces lieux que les films rendent visibles. Ces signes semblent parfois se contredire et le propos qui se dégage devient paradoxal. Les lieux apparaissent d'abord normés dans *L'Iceberg* : froids, enfermant et comiques en même temps. À propos du *fast-food*, Alain Vauchelles note avec justesse qu'il « uniformise boutique et

¹⁴⁶ V. Thabourey, *op. cit.*, p. 43.

¹⁴⁷ A. Gardies, *L'Espace au cinéma*, *op. cit.*, p. 75.

employés, confondus par les couleurs et les formes ¹⁴⁸. » Au passage, précisons que ce n'est pas tant le lieu en tant que tel mais sa mise en scène (fixité, géométrie, durée) et les choix de couleurs (traitement tri-chromique des décors, accessoires, et costumes) qui induisent cette idée d'uniformisation. Dans un autre registre et comme on a pu le relever plus haut, l'architecture du Havre de *La Fée* est rigide mais l'on peut y déployer les corps... Les films captent d'un même mouvement la médaille et son revers. La conception des décors comme la stylisation des cadrages vont esthétiser les lieux représentés. En accueillant le spectacle, l'espace est transformé par ce dernier et le lieu commun devient extra-ordinaire.

J'ai indiqué, à propos du « couple danse-cinéma » qu'Abel, Gordon et Romy ont une double position en ce qui concerne l'utilisation de la danse dans leurs films : soit ils injectent directement des séquences-dansées dans le film (et alors, comme dans les comédies musicales « la danse est leur moyen d'expression ¹⁴⁹ »), soit ils distillent du chorégraphique dans le jeu cinématographique. Comme le note Philippe Rouyer au sujet de *Rumba*, en « filmant en longs plans-séquences fixes, les auteurs utilisent très habilement les limites du cadre pour mettre en valeur les mouvements des corps. » Prenant la forme de « savantes chorégraphies ou "simples" déplacements dans l'espace, ces mouvements sont tous affectés de la même grâce, en rupture avec une vision réaliste du quotidien. ¹⁵⁰ » Cette *distillation chorégraphique* apparaît même dès *L'Iceberg*. Après s'être remise de son traumatisme dans la chambre froide, Fiona retourne au travail. Là, les employés font le ménage et s'agitent en tous sens (18'35). Ils se croisent en de sûres trajectoires, sans se heurter ni se parler. Les passages en tous sens exagèrent clairement les mouvements ordinaires de ce ballet qui se déploie dans un espace scénique minimal. La scène est en effet filmée à travers le cercle du hublot de la chambre froide. La limitation spatiale et la concentration chorégraphique semblent découler de la réduction de ce point de vue circulaire qu'offre cet « iris diégétique ». Fiona s'approche frontalement de cette même ouverture, l'air anxieux. Par un changement de mise au point, l'arrière plan et le ballet deviennent flous alors que le visage de Fiona se fait net : elle se dégage du groupe et de l'agitation ambiante. Lorsque Fiona ouvre la porte, elle élargit le champ. Son geste semble agrandir les possibilités qui s'offrent à elle : elle dépasse sa peur. Le souffle court, elle s'engouffre dans la chambre froide, quitte le champ qu'elle laisse vide une

¹⁴⁸ A. Vauchelles, *op. cit.*, p. 5.

¹⁴⁹ Souriau, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 387.

¹⁵⁰ « Rumba », *Positif*, n° 571, septembre 2008, p. 55.

demi-seconde. Elle y pénètre à nouveau, victorieuse, un carton dans les bras. Elle referme la porte, et regarde de nouveau l'intérieur de la chambre froide, auréolée par le hublot qui l'encadre comme un médaillon. Elle disparaît alors dans le fond du champ et dans le flou. À la faveur de jeux de mise au point, de profondeur de champ et de cache « naturel » (le hublot), Fiona se détache, se distingue du ballet quotidien en un mouvement solo qui la libère d'un trauma.

Comme ceux des employés, les mouvements rythmés du chœur de seniors dans *L'Iceberg* évoquent aussi la mécanique orchestrée d'un ballet, où, comme dans les danses traditionnelles collectives « l'identité du danseur se fond dans celle du groupe ¹⁵¹ ». Ces déplacements à petits pas soulignent la fragilité et la maladresse des corps âgés. En même temps, ils les magnifient par la beauté de la danse et dédramatisent le sujet par leur caractère humoristique. Dans un autre registre, les enfants dans *Rumba* suivent Dom, leur professeur de sport, de façon mimétique. Ils se suivent et imitent le geste de l'enseignant, déployant dans l'espace la ribambelle de leurs costumes colorés. D'un simple cours de sport, ce traitement révèle une beauté plastique mêlée d'une tonalité comique. On le voit à plusieurs reprises, le trio aime à exploiter le geste quotidien du travailleur ou du sportif amateur pour en faire surgir le potentiel artistique ou humoristique.



Figure 38 – *L'Iceberg* (56'11 et 1'05'00) : installation clownesque, distillation chorégraphique

Lors de la scène de la leçon de natation (*L'Iceberg*), René se retrouve le ventre posé contre un casier de pêche renversé sur la proue, en maillot de bain, mimant des mouvements de nage. Il est de profil dans le cadre et son corps trace une ligne horizontale. Fiona entre alors dans le champ par la droite, une bassine d'eau à la main. Elle la place sous le visage de René pour qu'il le plonge dedans (Fig. 38.1). Continuant la leçon, elle lui dit « regarde ! » puis elle se jette à l'eau. René pivote d'un quart de tour, pour se retrouver face à la caméra. Il

¹⁵¹ Guinot, Isabelle, Michel, Marcelle, *La danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse/VUEF, 2002 [1995], p.11.

observe le hors champ, totalement hébété. Un mouvement de caméra (en plongée) accompagne alors Fiona qui lui fait la démonstration de diverses nages. Ce double déplacement contraste avec la fixité du cadre précédent qui capte le numéro de mime clownesque de René. Par son statisme, le plan souligne l'inertie de René, son impossibilité de se déplacer. Un peu plus tard, Fiona poursuit les leçons : René imite alors ses mouvements de brasse. Leurs bras se croisent et s'enlacent sans se toucher. Peu à peu, l'apprentissage aérien de la natation se transforme en lente danse amoureuse (voir Fig. 38.2, page précédente).

Dans *Rumba*, la contamination chorégraphique procède encore autrement. Dès que Fiona et Dom entrent dans leur maison, leur vie quotidienne est présentée comme une succession de courtes pièces où la danse prend le pas sur le mouvement ordinaire. La musique *in* du gymnase devient *off* et participe à un certain « effet clip » qui se dégage de la scène. Dom repasse sa chemise avec des petits gestes rythmés et aussi enlevés que ceux de Fiona qui cire ses chaussures. Lorsque le couple se brosse les dents ou se met au lit, la symétrie et la cadence des mouvements transforment l'acte le plus banal en micro-spectacle. On s'empare des objets, au-delà de leur fonction, pour prolonger ou supporter le geste. Par ailleurs, en arrière plan, les murs sont emplis de peintures plus ou moins naïves de danseurs en action (on trouvait déjà cet usage illustratif des tableaux dans les décors du *Bal des Amants* de B. Romy). De plus, les meubles de la maison sont chargés de coupes qui renseignent sur les victoires aux concours de danse. Les mouvements dansés transforment gestes et lieux quotidiens, en même temps que ces derniers participent à caractériser les personnages, à mieux « les raconter ».

En dépit ou grâce à leur refus du réalisme, les cinéastes œuvrent dans la fabrique d'une « ré-invention du quotidien ». Elle propose un autre regard sur les actes les plus banals ou les lieux ordinaires. Les gestes de la vie de tous les jours sont transfigurés par leur répétition rythmée, leur amplitude exagérée, les effets de symétrie ou les mouvements d'ensemble : à défaut de toujours faire sens, ils font danse. Pour Catherine Kintzler, la danse contemporaine déconditionne le geste et le reconditionne « dans un autre monde, un monde libéral, affranchi des relations ordinaires ¹⁵² ». Il s'agit de faire perdre la fonction signifiante du geste, de l'opacifier ¹⁵³. Ici, le geste est peu à peu abstrait de sa fonction première pour être en même temps dépassé et embelli, pour devenir spectacle. Le *monde à part* s'anime d'une chorégraphie du quotidien. Ainsi, en appuyant le geste (le jeu) et en forçant le trait (le style),

¹⁵² C. Kintzler, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵³ *Ibid.*

les cinéastes posent un regard sur notre propre quotidien duquel ils tirent une poésie dansante et tragi-comique.

3.2 Entre décalage, subversion et poésie

L'injection, à différents degrés, d'éléments venus des arts scéniques dans le spectacle cinématographique dérègle ce dernier autant qu'elle participe à interroger et ré-enchanter notre propre monde, notre rapport à lui et aux autres. Le cinéma d'Abel, Gordon et Romy n'est certes pas militant mais, au fil des films, on sent poindre sinon une réflexion, du moins un questionnement sur « la société ». De plus, les relations intermédiaires perturbent le film et participent au *décalage* sous-jacent. La maladresse burlesque, elle, insuffle du vivant dans la mécanique sociale. Ici, la stylisation formelle met en place un monde sur-normal et le *geste de travers* perturbe la normalité, émet une dissonance dans l'harmonie. La présence récurrente de personnages a-normaux ¹⁵⁴, en marge ou aux corps altérés, *en décalage* (actions inappropriées, difficultés de se comprendre...) contribue au dérangement. Ce décalage participe d'une vision quelque peu ironique portée sur le monde et l'on y retrouve aussi l'idée de subversion chère au burlesque. Emmanuel Dreux indique à ce sujet : « Que l'on considère que le gag s'intègre ou non à la narration, il opère toujours une sorte de détournement, de subversion de la logique narrative : c'est ce que Sylvain du Pasquier appelle sa fonction "perturbante", celle qui vient rompre sa fonction d'abord normative au sein d'un discours réaliste, qui "subvertit le sens de cette fonction normale en révélant toute la fragilité de cette norme" ¹⁵⁵ ». Ici, le clown de cinéma apporte avec lui son costume subversif et sa panoplie de gags aux fonctions perturbantes. Catherine Dies Blau, en analysant *Le Cirque* de Chaplin, revient sur cette figure du clown « qui fait tout à l'envers, avec une certaine innocence. Le rire est alors une forme de complicité, un désir satisfait par transfert. Souvent, le clown brave les interdits, volontairement ou en toute innocence ¹⁵⁶ ». Pour Federico Fellini, dont le cinéma a fréquemment intégré des éléments venus du cirque, « (...) le clown incarne les caractères d'une créature fantastique qui exprime l'aspect irrationnel de l'homme, la composante de l'instinct, ce quelque chose de rebelle et de contestataire contre l'ordre supérieur qui est en chacun de nous. C'est une caricature de l'homme dans ses aspects d'animal et d'enfant, de

¹⁵⁴ Au niveau du jeu (clownesque, dansé) et au niveau de l'histoire (ils sont fous, amnésiques,...)

¹⁵⁵ E. Dreux, *op. cit.*, p. 74 (Il cite de Sylvain du Pasquier : « Les gags de Buster Keaton », in *Communications* n°15, 1970, p. 132.)

¹⁵⁶ Dies Blau, Catherine, « *Le Cirque* de Charlie Chaplin », in *Le clown : rire et/ou dérision ?*, *op. cit.*, p. 183.

moqué et de moqueur ¹⁵⁷. » Le clown permet alors de bousculer les normes et d'extérioriser les travers humains. Les réalisateurs, dans un entretien, indiquent qu'ils recherchent le rire certes, mais pas n'importe lequel : « pas un rire qui naît de la moquerie ou de la parodie, mais un rire de complicité avec nos personnages, un rire d'empathie, d'identification ¹⁵⁸. » Dès lors, leur clown de cinéma est ni cynique, ni édulcoré (qu'on se souvienne des tentatives de suicide, noyades et autres jambes amputées).

Lors de la scène du réveil de Julien dans *L'Iceberg*, après que le réveille-matin a sonné, ses gestes ont tout l'air d'une mécanique quotidienne et chaque action paraît automatique. Julien s'apprête à s'habiller, il avance à demi endormi vers la patère où sont accrochés ses vêtements. Il se cogne dans le lit puis ôte son pyjama en marchant. Nu, il tente alors de se vêtir mais inverse son slip et son maillot de corps, son sexe alors dépasse de l'habit. Dom semble effectivement « braver les interdits en toute innocence », par son étourderie enfantine. Comme il se trouve dans l'espace intime et privé de sa chambre, la nudité peut être de mise. Ainsi, le film, moins innocent, instaure un jeu provocateur avec le tabou du corps nu : il ne cherche pas à la cacher et justifie sa présence par la maladresse du personnage. Mais pour le spectateur, la nudité est là (qui peut mêler le rire au malaise). Plus tard, c'est Fiona qui se dénudera sur la plage pour se changer (là encore, la fonction du lieu légitime l'action). Achille va tourner autour pour tenter de voir son corps cependant que Fernande monte la garde. Elle pivote autour de Fiona pour la cacher d'une serviette et ce faisant, la dévoile au spectateur... Montrer le corps nu surprend, subvertit le cadre instauré mais participe à ce mouvement de simplicité qui traverse le corpus : le corps sans vêtements est simplement un corps nu. Ainsi, les personnages semblent dire « nous sommes nus, et alors ? ». Ils se font le miroir de nos conventions et, tout en légèreté, provoquent la morale du spectateur.

Cette transgression des règles se retrouve dans les films, plus ou moins subtilement, à différents degrés et sur plusieurs niveaux. Par exemple, les réalisateurs vont s'emparer à plusieurs reprises de la figure de l'enfant et, passant, aller à l'encontre des représentations habituelles... et des codes moraux. Dans *Merci Cupidon* déjà, on voyait un couple d'enfants s'embrasser langoureusement ou fumer des cigarettes. La petite Lola de *L'Iceberg* obéira à coups de pieds au derrière – figure emblématique du *slapstick* – que lui administre le patron

¹⁵⁷ Fellini, Federico, *Les propos de Fellini*, Paris, Éditions Buchet Chastel, 1980, p. 142.

¹⁵⁸ Cités par F. Delattre, *op. cit.*, p. 4.

du café (Bruno Romy). Dans *Rumba*, les élèves qui suivent les mouvements de leur professeur de sport vont jusqu'à s'accouder comme lui au comptoir d'un bar et y boire de larges pintes de bière. Jimmy, le bébé de *La Fée*, lui, va se retrouver couché sur le bar de *l'Amour Flou* comme s'il s'agissait d'une table à langer. Plus loin, il sera porté à l'envers par son père inattentif et enfin, comme on l'a vu plus haut, transporté sur le coffre d'une voiture. La mise en danger du corps est encore plus choquante et le rire se fait angoissé. Un autre registre comique est exploré dans *L'Iceberg*, au retour du *fast food* après que la famille a découvert avec effroi que Fiona a disparu. Un plan frontal sur le pare-brise montre le fils à gauche et la fille... qui conduit la voiture. Julien, en pyjama, est assis à l'arrière (tel un enfant, donc), au centre, les yeux totalement écarquillés. La scène inverse les rôles et sa portée doucement subversive se fait critique, en dévoilant la part d'enfance du père et, plus généralement, l'immatunité des adultes.



Figure 39 - *L'Iceberg* (25'55) : la famille sens dessus dessous

En honnêtes héritiers du burlesque, Abel, Gordon et Romy vont aussi s'en prendre à la figure type de l'ordre social et moral : le policier. Vincent Pinel, dans son ouvrage sur les genres au cinéma rappelle qu'en ce qui concerne le burlesque, « ses provocations sacrilèges empruntaient les allures d'un rituel de transgression. Les tabous étaient allègrement bafoués, les valeurs sociales et leurs représentants (...) ridiculisés.¹⁵⁹ » Ici, l'univers proche du nôtre mais *décalé* permet d'adoucir la portée critique des films. La police est alors tendrement ciblée. Les agents de *La Fée*, par exemple, ne brillent pas par leur intelligence. Désarmés devant la porte automatique fermée de l'hôtel, ils pressent désespérément sur un bouton... qui allume en fait une lumière située en fond de champ (mais que seul le spectateur peut voir, complice de la moquerie des réalisateurs). Les policiers feront l'objet de plusieurs scènes

¹⁵⁹ V. Pinel, *Genres et mouvements au cinéma*, op. cit., p. 42.

cocasses dans le film mais ils n'ont pas le monopole de la bêtise (on se souvient de Dom, dans *Rumba*, qui saute désespérément pour activer une porte de supermarché... qui n'est pas automatique).

Les cinéastes appliquent de petites touches critiques, sur un fond toutefois plus poétique ou comique plus que pamphlétaire. Ainsi, la question de l'enfermement est abordée à travers diverses modalités narratives et mise en forme filmique (la prison, l'hôpital, mais aussi le pavillon urbain et le *fast-food*). L'hôpital psychiatrique, par exemple, sera d'abord exploité dans ses dimensions comiques (détournement d'objets, courses poursuites avec les infirmières, évasion...) mais sans sacrifier au tragique des situations (l'isolement, les traitements...). La critique poétique transparaît également à travers le thème de l'immigration ou celui de l'environnement. Lorsque les africains sont sur la plage (*La Fée*), ils miment leur départ dans une épave automobile comme si seul le monde des déchets (et de l'imaginaire) leur était accessible. À leurs côtés, un tuyau d'égout se déverse, d'où sera éjecté le chien Mimi. La plage devient alors le lieu où se retrouvent ce et ceux que la société rejette. Un regard est conjointement posé sur les marginaux comme sur des considérations plus écologiques. D'une autre manière, en convoquant cette fois des éléments du théâtre d'objets, une critique pointe lors de la séquence-dansée sous-marine (*La Fée*). Le placement des méduses-sacs plastiques dans le décor apporte alors un double effet (politique et comique). Dans un registre similaire, après que Fiona se soit fièrement installée sur son iceberg tant rêvé, ce dernier va fondre et disparaître en mer. Le cadre résolument rigide ne suivra pas le mouvement de l'espace et du corps : il va se vider, signifiant la disparition d'un monde (conséquence du réchauffement climatique) et celle d'un rêve (effet du caractère illusoire de nos vains désirs). Si plusieurs films tournent mal, *La Fée*, on l'a vu, semble se terminer sur un *happy end*. Cependant, un dernier plan montre les trois africains qui sortent du coffre de la voiture de l'anglais, sur la falaise. Alors, ils regardent passer un ferry qu'ils ont manqué. La fin du film s'inscrit dans une tonalité douce-amère comme si les cinéastes, depuis leur univers burlesque et stylisé, se penchaient un peu plus sur le monde déréglé qui les entoure.

CONCLUSION

Un goût conjoint pour le cinéma burlesque et le spectacle vivant m'a probablement amené, en tant que spectateur, vers le cinéma peu connu d'Abel, Gordon et Romy. En quelques films réalisés ensemble, ces acteurs-réalisateurs me semblent avoir apporté un style original dans le registre du cinéma comique contemporain. Leur manière d'injecter des pratiques scéniques dans leur cinéma et leur minimalisme formel m'ont poussé à entreprendre cette recherche, à m'arrêter plus en détail sur ce cinéma singulier et sur l'esthétique qui s'en dégage, aussi modeste soit-elle. Abel, Gordon et Romy ont pratiqué de nombreux métiers avant de faire des films, ils entrent « en cinéma » avec une certaine naïveté qui leur permet de rompre tranquillement avec les codes habituels, de mêler une ambition formelle à une charmante maladresse (des personnages comme parfois des films eux-mêmes). Ils se révèlent être autant en décalage avec les conventions qu'en retrait des modes. Leur cinéma se veut clairement burlesque : un genre toujours excessif, qu'il s'agisse de son chaos ou de la « perfection de ses agencements » ¹⁶⁰. Cette approche leur permet d'envisager l'homme dans sa joie ou sa difficulté d'être au monde, dans les rapports heureux ou conflictuels qu'il entretient avec l'espace et avec l'Autre. La maladresse chronique et l'inadéquation des personnages se heurtent à leur quête sans relâche du bonheur. « La maladresse, pour Sarah Leperchey, constitue un moyen d'éprouver le monde – de le mettre à l'épreuve, d'explorer sa résistance, ses limites, son inévidance et, ce faisant, de ressentir sa présence concrète, palpable, son poids, son existence ¹⁶¹. » De plus, ici, maladresse et dérapages provoquent dérèglement et décalage. Ils font mieux apparaître les rouages grippés du quotidien comme la beauté insoupçonnée qui s'y cache. Dès lors, un questionnement existentiel semble se dessiner parfois, en filigrane des tableaux tragi-comiques, des paradoxes et des contradictions. Fiona propose à Dom, dans *La Fée*, de réaliser trois de ses souhaits. Elle exauce les deux premiers, très matérialistes (un scooter et de l'essence) mais Dom ne donnera jamais de réponse pour le troisième, comme si ce qu'il attendait de la vie ne pouvait pas vraiment trouver de réponse... son corps en pleine fuite semble, par lui-même, refuser de trancher. L'harmonie tant recherchée est sans cesse perturbée par un mouvement continu qui révèle l'impermanence des choses.

Les réalisateurs viennent au cinéma après un passage par le théâtre et prennent le parti de l'épure formelle afin de favoriser l'expression corporelle, qui garde la primeur. Puisque le

¹⁶⁰ J.P. Tessé, *op.cit.*, p. 55.

¹⁶¹ *Op. cit.*, p. 251.

gag « dans la plupart des cas, mobilise moins le langage cinématographique que le langage corporel ¹⁶² », c'est dans une économie de mise en scène que les corps vont se dépenser. Le dérèglement comique est plus visible encore lorsqu'il se répand dans une stylisation soumise à un principe de *simplification*. Ici, le rythme des films est donc basé sur celui des corps, à l'intérieur même des plans. Il n'est pas déterminé par la technique cinématographique, ses mouvements de caméras ou un montage serré. Dès lors, la prépondérance semble être donnée à l'homme, comme si les réalisateurs, par ces choix formels, le plaçaient sans cesse au centre. L'homme est ici visible et risible, agile et maladroit, en équilibre sur le fil de ses paradoxes. En rendant les trucages particulièrement visibles, les cinéastes semblent pratiquer l'autodérision jusque dans la fabrique du film même. Ils y laissent la trace des mains qui ont conçu l'œuvre, comme une revendication de l'artisanat. Par la précision de la mise en scène, la minutie des gags et l'engagement physique des comédiens : l'entreprise du trio est sérieuse, pour produire un cinéma comique.

Ainsi, les réalisateurs mettent en œuvre une manière particulière de régler chaque plan, tant au niveau filmique que profilmique. Ils élaborent un système de découpage et de mise en cadre/mise en scène qui enclenche une mécanique cinématographique particulièrement rigide contre laquelle se heurtent les corps clownesques, acrobatiques et dansants, jusqu'à dérégler les mouvements d'horloge mis en place. André Gardies remarque que le mouvement « sculpte l'espace en explorant les trois dimensions (à quoi, du reste, il ajoute la quatrième dimension de sa propre temporalité ¹⁶³. ». C'est d'autant plus remarquable ici que l'espace paraît bidimensionnel ou peu profond, que le temps semble presque arrêté dans des cadres immuables : le corps réveille et modèle l'espace, met de la vie dans la mécanique. L'espace filmique devient le réceptacle des mouvements et un écran protecteur pour personnages maladroits. La ligne claire initiale se voit autant affectée par des entorses aux paramètres formels que par les séquences-numéros qui bousculent l'enchaînement des cadres-cases. Le trio intègre de façon synthétique des éléments *venus d'ailleurs*, empruntés à d'autres disciplines du champ du spectacle et dès lors, apporte sa pierre à l'édifice burlesque qu'il entend revisiter. On peut s'associer à Amélie Dubois qui, à propos de *Rumba*, écrivait que « les cinéastes investissent de manière toute personnelle le genre grâce à la danse ¹⁶⁴ » De

¹⁶² J. Aumont, M. Marie, *op. cit.*, p. 89.

¹⁶³ A. Gardies, *L'Espace au cinéma*, *op. cit.*, p. 92.

¹⁶⁴ A. Dubois, *op. cit.*

plus, l'apport des séquences-dansées - que l'on associerait plus naturellement à la comédie musicale qu'au burlesque - actualise en quelque sorte les rapports qu'entretiennent les arts scéniques et le cinéma depuis les origines de ce dernier. Lors des séquences-dansées, le geste s'affranchit un temps des contraintes du quotidien, et la scène se libère de celles de la narration. Alors, l'évolution narrative rééquilibre le basculement-bousculement que provoquent les cadres-boîtes ou les séquences-numéros. De plus, le caractère simple et tenu des récits semble dicter le réglage minimaliste des paramètres filmiques, dont la redondance se mettra ensuite au service du comique... de répétition.

La configuration singulière du cadre-boîte souligne sans cesse le caractère de découpe spatiale qui définit le cadre. Celui-ci, fixe, semble indifférent aux mésaventures des personnages. Ainsi inanimé, il est d'abord un *espace filmique*, neutre et matériel, avant d'être un *point de vue*. Face à cela, un spectateur descripteur, actif, est convié : il découpe le film peu monté, effectue des coupes, des inserts, des zooms, dans les longs plans larges. L'espace est d'abord *visiblement* artificiel et paraît figé. Afin d'ouvrir l'espace parfois étrié des cadres-boîtes, des larges plans en extérieurs vont aérer le découpage. La dialectique intérieur/extérieur offre de multiples configurations (un plan dedans/un plan dehors ; le dehors dans le dedans et inversement ; le dedans dans le dedans, etc.) sans pour autant établir un discours systématique. Les films sont sur le fil, souvent partagés entre deux précipices et deux pôles. Ainsi, l'opposition visuelle (et ou narrative) des deux espaces se révèle fructueuse tant dans les compositions et le montage que dans l'évocation de l'état intérieur des personnages ou dans l'expression de la signification des lieux, la détermination de leur implication narrative. Par ailleurs, la forme fixe des cadres-cases confine quelque peu les corps et les récits. S'il y a quelques mouvements de caméra dans *Rumba*, le trio va évoluer plus encore dans leur dernier film en date, *La Fée*, et y intégrer la figure de la course poursuite (accompagnée de travellings). Au regard des caractéristiques stylistiques *de base* et des parentés (établies plus haut) avec le plan fixe du cinéma des premiers temps, la remarque de Vincent Pinel est alors particulièrement éclairante : « C'est avec un sous-genre que le tableau va connaître les atteintes les plus sérieuses à son autonomie. La course poursuite, fondée sur le principe simple d'une ribambelle de poursuivants lancés aux trousses d'un malheureux, rencontra un succès éclatant dans le cinéma français des années 1905 à 1909¹⁶⁵ ». Ce qui est intéressant, et quasiment paradoxal, c'est que par le recours à un motif ancien, Abel, Gordon

¹⁶⁵ V. Pinel, *Le montage*, op. cit., p. 12.

et Romy semblent défaire leur système stylisé de fixité. Par ailleurs, avec l'apparition d'éléments qui relèvent du féerique et du merveilleux, le trio se renouvelle en élargissant ses emprunts génériques.

Les héros communs aux caractères simples et aux allures de clowns opposent les courbes de leurs corps aux lignes des décors. Les personnages ordinaires bousculent les lieux quotidiens. Ils s'emparent de nos objets quotidiens pour jouer *avec*, mieux les détourner, les rendre comiques ou leur faire dire l'absurde matérialisme qui nous entoure et qui nous menace. Les cinéastes vont explorer le territoire des relations humaines et composer leurs longs plans géométriques avec la figure isolée du célibataire, le duo du couple et la petite masse du groupe. Tous les personnages vont prendre des formes clownesques et dansantes, ils enrichissent la diégèse ou, dans certains cas, perturbent sa cohérence. Leur présence appuyée (comme leurs gags qui sans cesse refusent au récit d'avancée, à l'histoire de progresser) va révéler mieux encore le monde qui les entoure, sa beauté, et sa froideur, son équilibre comme ses disparités, sa cruauté et sa générosité. De même, l'enchantement qu'il contient n'attend que la danse ou le mime pour être activé. Lorsque dans le dernier film du trio, une fée apparaît, on ne peut jamais faire la part de la folie mythomane et du fantastique. Le personnage de la fée permet de figurer la part de folie et la capacité de changement que possède chacun. Pour Fiona Gordon, la fée est « quelqu'un qui veut déranger, changer les choses, mais qui n'en a pas les moyens et qui a beaucoup à faire » et malgré cela « elle agit quand même ¹⁶⁶ ». Certes, les films ne sont pas dénués de satire. Elle se glisse jusque dans la géométrie même des compositions qui semblent dénoncer la raideur, la dureté ou l'absurdité de certains espaces. Mais le trio met en scène le désir de se libérer d'un système normatif ou aliénant et la quête d'une certaine harmonie, que figure particulièrement l'épanouissement dans la danse. Malgré leur air hébété, les personnages principaux des films semblent mus par un optimisme sans faille. Ni abattement, ni cynisme ne viennent troubler leur enthousiasme à se sortir de situations délicates. Comme la fée, ils participent à ré-enchanter le quotidien. À défaut de pouvoirs magiques, ils glissent des grains de sables dans la mécanique qui régit leur univers. Leur persévérance face à l'adversité, l'indéboulonnable élan que traduit le corps toujours actif malgré l'accident, soulignent la *part d'enfance* que les personnages possèdent et qu'ils transmettent aux films. Ces fables irréalistes dont les images peuvent rappeler un album

¹⁶⁶ F. Mignard, *op. cit.*

illustré coloré, offrent un écart et un recul par rapport *au réel* pour mieux raconter l'homme et le monde, mettre un contrepoint comique au tragique de l'existence.

Nos clowns de cinéma traversent les films avec l'air ahuri du rêveur et les films franchissent par moments la frontière avec le monde du rêve. On l'a vu, la séquence-dansée sous l'océan dans *La Fée* semble figurer le désir de Dom et Fiona. Dans *Rumba*, une scène similaire donne *corps* au rêve des personnages et mêle totalement réel, imaginaire, fantasme et désir... Dom et Fiona sont assis devant un mur : elle, sur son fauteuil roulant, lui un arceau métallique. Leur ombre est portée sur le mur en arrière plan. Ils restent immobiles et, au son d'une musique, leurs ombres s'animent et évoluent en une danse émouvante et parfois érotique. On assiste littéralement à la projection de ce que le corps ne peut plus, à l'expression du fantasme. L'espace réel accueille l'espace imaginaire : le décor du film devient support à la projection mentale en même temps que le castelet d'une seconde représentation, un théâtre d'ombre, tout aussi onirique qu'il soit. C'est la capacité du cinéma à dépasser les frontières entre réel et imaginaire qui est ici convoquée. Le cinéma accorde ses moyens aux personnages pour rêver leurs vies, projeter leurs désirs et, passant, offre une rêverie au spectateur. Le spectacle, comme le rêve, offre une autre vision du monde. À travers sa représentation, les cinéastes vont ici explorer avec humour les travers et les catastrophes qui nous menacent. Dominique Abel, à la sortie de *L'Iceberg*, parlait au nom du trio et son propos me semble bien illustrer leur travail : « Ce qui nous plaît à tous les trois, c'est de parler de la fragilité humaine. On aime quand les gens sont maladroits. Chaque fois qu'on écrit une histoire on essaie de trouver des événements qui vont montrer l'incapacité de nos héros à contrôler quoi que ce soit. On trouve que quand ils dérapent, quand il y a des lapsus, quand on perd le contrôle, il y a des choses vraiment intéressantes à regarder et à montrer. Notre passion c'est maladresse humaine ¹⁶⁷. » En somme, le dérapage est bien ce qui permet de passer du réglage au dérèglement, de mettre en vie le mécanisme.

Cette conclusion dresse un bilan provisoire d'une étude qui gagnerait à être étendue. Pour conserver une cohérence dans l'approche et pour une question de volume, certains éléments stylistiques, techniques ou thématiques n'ont pas été traités ici. Ainsi le travail du son, notamment, mériterait d'autres développements comme la part d'intermédialité ou encore le rattachement au plus vaste corpus du « burlesque contemporain » et les parentés

¹⁶⁷ Dominique Abel, entretien tiré de « Ménage à Trois », bonus du DVD de *L'Iceberg*, Mk2 distribution.

qu'entretennent les films du corpus avec ceux d'Aki Kaurismäki ou de Roy Andersson par exemple. Cette recherche est doublement fragmentaire car elle se situe sur le territoire d'un cinéma actuel, d'une œuvre en cours, d'un *work in progress*. En effet, la filmographie d'Abel et Gordon sera prochainement enrichie d'un nouvel opus, *Paris pieds nus*¹⁶⁸. Ce film remettra peut-être en question certains éléments de caractérisation élaborés ici. En tout cas, il appellera certainement à compléter l'approche envisagée dans ce mémoire, la tentative de définition de l'esthétique des films réalisés par cette figure rare et stimulante, autant que discrète et modeste, formée par ces auteurs-interprètes.

¹⁶⁸ La sortie est annoncée par Potemkine, le distributeur, au 28 décembre 2016.

ANNEXE



Cette photographie de Jerry Pantzer est tirée de l'ouvrage *Paroles sur le mime*, d'Etienne Decroux ¹⁶⁹. Elle représente le mime Jensen Sterling dans un numéro intitulé « L'enveloppe ». La photographie, non datée, est logiquement antérieure à 1963, l'année de parution du livre de Decroux.

¹⁶⁹ Decroux, Etienne, *Paroles sur le mime*, Paris, Librairie Théâtrale, 1994 [1963].

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

Études Cinématographiques

Agel, Henri, *L'espace cinématographique*, Paris, Delarge, 1978.

Amiel, Vincent, *Le corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

Aumont, Jacques, Marie, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2001.

Bordwell, David, Thompson, Kristin, *L'art du film, une introduction*, 3ème édition française, Bruxelles, De Boeck, 2014.

Chateau, Dominique, *Esthétique du cinéma*, Paris, Armand Colin, Coll. 128, 2006.

Dreux, Emmanuel, *Le Cinéma burlesque, ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Fellini, Federico, *Les propos de Fellini*, Paris, Éditions Buchet Chastel, 1980.

Gardies, André, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1993.

Gardies, André, Bessalel, Jean, *200 mots clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992.

Gaudin, Antoine, *L'Espace cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2015.

Jullier, Laurent, *L'analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, 3ème édition, 2013 [2011].

Jullier, Laurent, Marie, Michel, *Lire les images de cinéma*, Paris, Larousse, 2012 [2007].

Král, Petr, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, Paris, Ramsey, 2007 [1986].

Král, Petr, *Les burlesques ou Parade des somnambules*, Paris, Stock, 1986.

Leperchey, Sarah, *L'esthétique de la maladresse au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Magny, Joël, *Vocabulaires du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/CNDP, Coll. Les petits Cahiers, 2^{ème} édition, 2004.

Moine, Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008 [2002].

Mouren, Yannick, *La couleur au cinéma*, Paris, CNRS éditions, 2012.

Pinel, Vincent, *Genres et mouvements au cinéma*, Larousse, Paris, 2006.

Pinel, Vincent, *Le montage*, Paris, Cahiers du cinéma/CNDP, Coll. Les petits Cahiers, 2001.

Siéty, Emmanuel, *Le plan au commencement du cinéma*, Cahiers du cinéma/CNDP, Coll. Les petits Cahiers, 2001.

Tessé, Jean-Philippe, *Le burlesque*, Cahiers du cinéma/CNDP, Coll. Les petits Cahiers, 2^{ème} édition, 2007.

Philosophie, sciences humaines, sciences de l'art

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF, 2001 [1957].

Baetens, Jan, *Formes et politique de la bande dessinée*, Leuven, Peeters Vrin, 1998.

Baudelaire, Charles, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Paris, Éditions Sillages, 2008 [1868].

Bergson, Henri, *Le Rire*, Paris, Quadrige/PUF, 2006 [1940].

Bernard, Michel, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995 [1976].

De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 [1980].

Hall, Edward T., *La dimension cachée*, Paris, Le Seuil, 1971 [1966].

Leclaire, Serge, *Psychanalyser, Essai sur l'ordre de l'inconscient et la pratique de la lettre*, Paris, Seuil, 1968.

Mongin, Olivier, *Éclats de rire, variation sur le corps comique*, Paris, Seuil, 2002.

Valéry, Paul, *Philosophie de la danse*, Editions Allia, 2015 [1936].

Van Opstal, Huibrecht, *Tracé RG*, Bruxelles, Claude Lefranc Éditeur, 1998.

Arts scéniques

Decroux, Etienne, *Paroles sur le mime*, Paris, Librairie Théâtrale, 1994 [1963].

Guinot, Isabelle, Michel, Marcelle, *La danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse/VUEF, 2002 [1995].

Giovanni, Lista, *La scène moderne, encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du xx^e siècle*, Paris, Actes sud / Editions Carré, 1997.

Lecoq, Jacques (dir.), *Le Théâtre du geste, mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 1987.

Lecoq, Jacques, *Le corps poétique, un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Allias, Paris, Les Cahiers ARAT/Education, Actes Sud, 1997.

Prevost, Jean, *Polymnie ou les arts mimiques*, Hazan, Paris, 1923.

Rémy, Tristan, *Entrées clownesques*, Paris, L'Arche, 1962.

ARTICLES DANS DES OUVRAGES COLLECTIFS ET PÉRIODIQUES

Berthomé, Jean-Pierre, « Le clown au cinéma, pour une typologie des personnages », in Nicole Vigouroux (dir.), *Le clown : rire et/ou dérision ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Le Spectaculaire, 1999.

Beth Gordon, Rae « Les galipettes de l'Autre burlesque ou la mécanique corporelle du Double », 1895, *Mille huit cent quatre vingt quinze*, 2010, <<http://1895.revues.org/3834>>.

Bordat, Francis, « Réflexions sur le gag », in *Cinéma, le genre comique*, Montpellier, Éditions Christian Rolot, Francis Ramirez, 1997.

Costa, Fabienne, « Hors Piste (En préambule) », *Vertigo*, Hors Série, octobre 2005.

Dies Blau, Catherine, « Le Cirque de Charlie Chaplin », in *Le clown : rire et/ou dérision ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Le Spectaculaire, 1999.

- Dubois, Philippe, Winkin, Yves, *Rhétoriques du corps*, Bruxelles, De Boeck, 1988.
- Du Pasquier, Sylvain : « Les gags de Buster Keaton », in *Communications* n°15, 1970.
- During, Elie, « Bergson, Henri », in Antoine De Baecque et Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
- Garcia, Tristan, « La comédie », in Antoine De Baecque et Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
- Grunert, Andréa, « Préambule : de la construction du corps au cinéma », in Andréa Grunert (dir.), *Le corps filmé*, Paris, CinémAction-Corelt, 2006.
- Jullier, Laurent, Lefebvre, Martin, « Les chiens de faïence. Introduction à "Chapelles et querelles des théories du cinéma" », *Mise au point*, <<http://map.revues.org/2114>>
- Kintzler, Catherine « L'improvisation et les paradoxes du vide », in Anne Boissière, Catherine Kintzler (dir.), *Approche philosophique du geste dansé*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.
- Macel, Christine, Lavigne, Emma, *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2011.
- Millet, Catherine (dir.), « Le Burlesque, une aventure moderne », ArtPress, numéro spécial, n° 24, Paris, 4ème édition, 2003.
- Noguez, Dominique, « Préface », in Adolphe Nysenholc, *Charles Chaplin ou la légende des images*, Paris, Méridiens-Kliensieck, 1987.
- Quillet, Françoise, « Le clown au Théâtre du Soleil », in Nicole Vigouroux-Frey (dir.), *Le Clown. Rire et/ou dérision*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Le Spectaculaire, 1999.
- Michaud, Philippe-Alain, « Dash, crash, smash, splash », in Philippe-Alain Michaud et Isabelle Ribadeau Dumas (dir.), *L'horreur comique, esthétique du slapstick*, Paris, Editions du centre Pompidou, 2004.

Revault d'Allones, Fabrice, « "Prémodernité" du burlesque », in Françoise Puaux (dir.), *Le comique à l'écran*, CinémAction, n°82, Condé-sur-Noireau, Corlet-Télérama, 1997.

Royot, Daniel (dir.), *Humoresques, « Humour et cinéma »*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1995.

Souriau, Anne, « L'Espace », in Étienne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1999 [1990].

Souriau, Anne, Hurard, Eveline, « Harmonie », in Étienne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1999 [1990].

Strauss, André, « Où retrouve-t-on les paramètres du clown », in Nicole Vigouroux (dir.), *Le clown : rire et/ou dérision ?*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, Coll. « Le Spectaculaire », 1999.

Thiéry, Natacha, « Corps », in De Baecque Antoine et Chevallier Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.

Villiers, André, « Clown », in Étienne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1999 [1990].

ARTICLES ET RESSOURCES SUR LES FILMS

Berjon, Jean-Christophe, « L'Iceberg », *Avant-Scène cinéma*, n°570, mars 2008.

Dubois, Amélie, « Rumba », *Les Inrocks*, 10/09/2008, <www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/rumba/>, consulté le 24/11/2015.

Kahn, Stéphane, « *Walking on the wild side*, autour du film », <www.transmettrelecinema.com/film/courts-metrages-colleges-2005-2006/walking-on-the-wild-side>.

Magny, Joël (dir.), *Rumba, dossier pédagogique*, Paris, CNC, 2010.

Mignard, Frédéric, « Entretien avec Dominique Abel, Fiona Gordon et Bruno Romy. La Fée, conte burlesque irrésistible », <www.avoir-alire.com/la-fee-entretien-avec-dominique-abel-fiona-gordon-bruno-romy>, 13/09/2011.

Morain, Jean-Baptiste, « La Fée, magique et gaguesque », *Les Inrocks*, 13/09/2011, <www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/la-fee-magique-et-gaguesque>, 2011.

Reneaud, Nathan, « La Fée », « Cinéma », *Études* 2011/9 (Tome 415), 2011.

Rouyer, Philippe, « Rumba », *Positif*, n° 571, septembre 2008.

Thabourey, Vincent, « La Fée », *Positif*, n°607, septembre 2011.

Vauchelles, Alain, *L'Iceberg, dossier pédagogique*, CDDP de l'Essonne, 2008.

DICTIONNAIRES

Le Nouveau Littré, 2006.

Dictionnaire culturel en langue française, dir. Alain Rey, Paris, Le Robert-Sejer, 2005.

RESSOURCES NUMÉRIQUES

www.couragemonamour.net : le site de Dominique Abel et Fiona Gordon avec notamment les dossiers de presses de Rumba et L'Iceberg.

www.bud-hybrid.org : le site du chorégraphe Bud Blumenthal

FILMOGRAPHIE

1992 : *La Poupée*, de Bruno Romy (court métrage)

1994 : *Merci Cupidon*, de Fiona Gordon, Dominique Abel et Bruno Romy (court métrage)

1997 : *Rosita*, de Fiona Gordon et Dominique Abel – (court métrage)

2000 : *Walking on the wild side*, de Fiona Gordon et Dominique Abel – (court-métrage)

2005 : *L'Iceberg*, de Fiona Gordon, Dominique Abel et Bruno Romy

2008 : *Rumba*, de Fiona Gordon, Dominique Abel et Bruno Romy

2010 : *La Fée*, de Fiona Gordon, Dominique Abel et Bruno Romy

DVD utilisés pour les découpages analytiques et les extractions de photogrammes :

L'Iceberg, MK2, 2006 (contient également le court métrage *Merci Cupidon*)

Rumba, MK2 / Twin Pics / Cinéart, 2008 (contient également *Walking on the wild side*)

La Fée, TF1 Vidéo / MK2, 2012 (contient également *Rosita*)

Filmographie complémentaire :

Films réalisés par Bruno Romy, seul.

1987 : *La Fiancée*

1988 : *Twenturier*

1989 : *Le Visiteur*

1990 : *Dialogues d'autochtones*

1991 : *Version originale*

1992 : *Vroum*

1993 : *La Poupée*

1998 : *Le Bar des amants*

2000 : *Jeux pour mourir*

2003 : *Je suis Lune*

2014 : *La leucémie de Mika*

Merci Cupidon : Un homme et une femme tombent en vélo puis se retrouvent voisins de table dans un café-concert, *Les Deux Vélos*. Lorsque la femme va aux toilettes, l'homme fouille son sac à main où il découvre des billets. Au retour de la femme, pris de panique, il cache l'argent dans sa veste. L'homme et la femme se séduisent s'enivrent jusqu'à ce qu'il lui avoue son méfait. Il lui propose ensuite de danser ensemble et la femme refuse.

Walking on the wild side : Un matin, alors qu'il marche dans la rue, un bureaucrate timide entre en collision avec une grande femme rousse. Pour lui c'est le coup de foudre. Il souhaite la revoir et lui propose un rendez-vous qui sera à l'origine d'un quiproquo (il souhaite acheter ses charmes, elle pense venir faire le ménage chez lui). Lorsqu'il l'attend nu dans son lit, il comprend sa méprise. Il se cache sur son balcon puis tombe dans la rue, au moment où la femme sort de son appartement. Il s'écrase sur elle... et le couple va se former.

Rosita : Au cœur d'une fête foraine, Rosita (une voyante) et Raoul (son assistant), luttent pour maintenir une clientèle qui se fait de plus en plus rare. Du fait de leur maladresse, les catastrophes s'enchaînent et ils vont devoir vendre leur caravane. Raoul gagne alors au loto et achète un nouveau véhicule mais une collision finale va assombrir leur nouveau bonheur.

L'Iceberg : Fiona est *manager* de *fast-food*. Elle habite un petit pavillon banal avec son mari, Julien, et ses deux enfants. Tout va bien pour elle. Jusqu'au jour où elle se retrouve enfermée toute une nuit dans la chambre froide du *fast-food*. Ce choc fait naître chez Fiona un irrésistible désir de glace, de neige... Un beau matin, elle quitte mari, enfants et travail. Elle veut voir un iceberg pour de vrai. Dans un petit port où la mène un groupe de personnes âgées, elle rencontre René, un marin sourd et muet. Ils font cap vers le Pôle Nord mais Julien les rejoint. René et Julien seront éjectés du bateau qui coulera ensuite avec Fiona. Tous trois seront repêchés par une Inuit qui fonde ensuite une famille avec René.

Rumba : Fiona et Dom sont enseignants dans une école primaire. Ils partagent une passion pour la danse latino et sont très amoureux. Une nuit, de retour d'un énième concours de danse, ils tentent d'éviter un homme suicidaire planté au milieu de la route. Suite à cet accident, leur vie bascule. Dom devient amnésique et Fiona perd une jambe. Lorsque leur

¹⁷⁰ Certains éléments sont tirés des pochettes des DVD, édités par MK2 et de *Rumba - Dossier pédagogique*, op. cit., p. 4.

maison brûle, Dom se perd dans la campagne et rencontre de nouveau Gérard le suicidaire. Ils mènent une vie à deux puis Fiona retrouve la trace de Dom et leur couple est à nouveau réuni.

La Fée : Dom est veilleur de nuit dans un petit hôtel du Havre. Un soir, une femme arrive à l'accueil, sans valises, pieds nus. Elle s'appelle Fiona. Elle dit qu'elle est une fée qui lui accorde trois souhaits. Ils vont ensuite tomber amoureux et avoir un bébé. Puis Fiona se fera interner dans un hôpital psychiatrique et Dom enfermer en prison. Enfin, à la faveur d'une évasion et d'une libération, le couple se réunira.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	01
Sommaire.....	02
Introduction.....	04
PREMIÈRE PARTIE : Une stylisation minimale.....	08
<u>Chapitre 1 : De la schématisation de l'espace à la mise en scène du lieu.....</u>	10
1.1 Géographie sommaire pour cinéma minimaliste.....	10
1.2 Un système de cadre-case.....	13
1.3 Une configuration spécifique : le cadre-boite.....	17
<u>Chapitre 2 : Vivre l'espace, habiter les lieux.....</u>	21
2.1 Une dialectique intérieur/extérieur.....	22
2.2 Détournement d'objets, compléments de corps.....	26
<u>Chapitre 3 : Héros communs : la construction de personnages.....</u>	30
3.1 La ligne claire : du paysage à la psychologie.....	30
3.2 Des personnages-corps.....	33
3.3 Trouver son clown... de cinéma.....	34
DEUXIÈME PARTIE : Le dérèglement.....	38
<u>Chapitre 1 : L'harmonie menacée.....</u>	40
1.1 La tentation du bonheur.....	40
1.2 L'accident en contrepoint.....	44
<u>Chapitre 2 : Personnage mis en scène, corps mis en danger.....</u>	49
2.1 Mise en scène perfectionniste cherche corps imparfaits.....	49
2.2 Du corps comique au corps tragique.....	52
2.3 Mettre en cadre : remettre en scène.....	55

<u>Chapitre 3 : Sur le fil, entre maîtrise et maladresse</u>	59
3.1 Le récit mis en danger.....	59
3.2 Dérégler le système.....	61
TROISIÈME PARTIE : L'un, l'autre et le monde	66
<u>Chapitre 1 : Le couple malmené</u>	68
1.1 Du duo au trio.....	68
1.2 L'entre-deux.....	71
1.2 Le couple « danse et cinéma »	74
<u>Chapitre 2 : Du corps singulier au corps pluriel</u>	78
2.1 L'individu face au groupe.....	78
2.2 Inclusion et exclusion.....	81
<u>Chapitre 3 : Vision et construction du monde</u>	85
3.1 De l'esthétique du lieu commun à la chorégraphie du quotidien..	86
3.2 Entre décalage, subversion et poésie.....	90
Conclusion	94
Annexe.....	101
Bibliographie.....	102
Filmographie.....	108
Synopsis des films étudiés.....	109
Table des Matières.....	111

