ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de Master

Spécialité Cinéma, Promotion 2017-2018

Soutenance en juin 2018

Filmer le corps nu : la mise en scène de la nudité

Céleste OUGIER

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :

Canelle

Directeurs de mémoire : Giusy PISANO

Michel MARX

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

Remerciements

Giusy Pisano et Michel Marx pour leur suivi et leur soutien

John Lvoff, Françoise Baranger, Laurent Stehlin, Didier Nové, Jean-Michel Moret, Véronique Lorin, Sylvie Carcedo, Florent Fajole pour leur aide tout au long de cette année et des années précédentes

Emmanuel Gras et Jean-Jacques Jauffret pour leurs conseils et leur temps

Clotilde Coeurdeuil, Alexandra Eon, Diarra Sourang, Octave Guichard, Pierre-Louis Clairin, Martin Peignier, Eloïse Dandoy, Dimitri Kharitonnoff, Matthieu Fraticelli, pour leur travail et leur disponibilité

Next Shot et son équipe pour leur soutien technique et leur apport en matériel pour la réalisation de la PPM

Canelle Rekik pour sa confiance

Mes amis, ma famille et toute la promotion 2018

Et surtout les Chatons, ou l'incroyable classe cinéma 2018, pour l'entraide permanente durant ces trois années mémorables

Résumé

Les scènes de nu au cinéma ont toujours eu un impact particulier sur le spectateur. Malgré l'évolution des tabous et des jugements moraux, elles suscitent encore en nous désir, fascination, ou à l'inverse gêne, embarras, honte, car viennent nous toucher dans notre rapport à l'intime et à notre propre corps. En interrogeant la relation entre acteurs et réalisateurs, entre le corps de l'acteur et son image, ainsi que le rapport du spectateur à l'image du nu, ce mémoire offre une réflexion sur la représentation du nu au cinéma. Il pose également un regard sur un corpus de films de fiction qui traitent de la nudité, courts et longs métrages, en grande partie réalisés dans la dernière décennie, et faisant écho aux questionnements actuels autour du corps. Enfin, par le biais notamment de la partie pratique, il traite de la multiplicité des représentations d'un même corps, ainsi que du nu suggéré et du corps mis en scène.

Mots clefs : Nu – Nudité – Corps – Déshabillé – Sexe – Cadre – Intime – Regard – Erotisme – Lumière

Abstract

Scenes containing nudity in films have always had a particular impact on viewers. Despite the evolution of taboos and moral values, they still arouse in us, both desire and fascination or conversely, embarrassment, discomfort, and shame, as they touch us in our individual relationship to the intimate and our own bodies. This Master's thesis offers a reflection on the depiction of nudity in cinema, questioning the relation between actors and directors, between the actor's body and its image, as well as between the viewers and the image of the nude. An analysis of a group of movies dealing with nude scenes, from both shorts and features, mostly from the last decade will form part of the thesis. Finally, particularly through the practical section, it will deal with the multiplicity of representations of the same body, as well as the suggested nude and the staged body.

Key Words : Nude – Nudity – Body – Naked – Sex – Frame – Intimacy – Look – Eroticisme – Light

Table des matières

REMERCIEMENTS 2

RÉSUMÉ 3

MOTS CLEFS 3

ABSTRACT 4

KEY WORDS 4

INTRODUCTION 7

PARTIE I : LE CORPS NU 10

Chapitre 1 : Le corps objet d'art 11
Du corps à l'objet 13
De l'objet à l'image 17
Le corps comme objet d'art 18

Chapitre 2 : Regarder le nu 21
Le regard intime 22
Le regard de l'autre 28
La fascination du regard jusqu'à l'extrême 31

Chapitre 3 : Le nu sur le plateau 38
L'artiste et son modèle 39
Le fantasme 40
Le consentement 42

PARTIE II : LE CORPS DANS LE CADRE 44

Chapitre 1 : Montrer ou cacher, la volonté du cadre 47
Le sexe à l'image 48
Quand commence le nu ? 54

Chapitre 2 : Fragment et unité 58
Le fragment 58
L'unité du corps et l'enveloppe corporelle 68

Chapitre 3 : Oublier le nu pour mieux le cadrer 79
Corps et paysages 81
Peur et désir 83
Le lac 84

PARTIE 3 : DU NU À LA NUDITÉ 87

Chapitre 1 : Dualité des corps dans un même film 89
De la pornographie à la poésie des corps 90
Erotisme et intimité 93

Chapitre 2 : *Canelle*, l'expérience de la Partie Pratique 101
Première approche 101
Sur scène 103
En loge 105
L'appartement 107

CONCLUSION 109

FILMOGRAPHIE 115

BIBLIOGRAPHIE 119

TABLE DES ILLUSTRATIONS 122

ANNEXES 124

Introduction

> *« Sa nudité devenait naturelle quand il l'observait, et elle avait alors l'impression d'être vêtue, et accomplie, comme une œuvre d'art. »*[1]
>
> Alessandro Baricco, *Mr Gwyn*, 2014

Voilà ce que Rebecca se dit, dans le roman *Mr Gwyn*, de l'écrivain italien Alessandro Baricco, alors qu'elle pose pour Jasper Gwyn, un romancier qui se décide, à l'instar des peintres, à devenir portraitiste. Bien qu'il souhaite écrire des portraits, et non les peindre, les photographier ou les filmer, il sent que la nudité du modèle est inévitable, pour pouvoir en saisir l'essence. Et ce que vit Rebecca à ce moment, c'est une transcendance de sa propre nudité à travers le regard de l'artiste.

Le nu a une place ambiguë dans notre société actuelle. Il semble être devenu une banalité parce qu'il est omniprésent, dans les publicités, les films, les photographies, les magazines, et en même temps cette multiplicité des représentations dénote aussi d'une obsession pour le corps dénudé, qui par ailleurs continue de soulever beaucoup de débats moraux. L'exhibitionnisme est sanctionné par la loi, les naturistes doivent se regrouper dans des endroits précis et délimités pour pouvoir se dévêtir, et pourtant l'art s'obstine à déshabiller ses modèles, à exposer des corps aux yeux de ses spectateurs.

Pour les artistes, le nu est déjà une forme d'art en soi, une toile vierge qui permet l'*expérimentation* picturale. Mais le nu peut aussi servir comme élément de

[1] BARICCO Alessandro, *Mr Gwyn*, trad. Lisa Caillat, Paris, Editions Gallimard, coll. Folio, 2014, p.107

revendication, car hors de la sphère privée, dès lors que le corps est *exposé*, volontairement ou non au public, il devient un acte politique, celui de revendiquer un droit, comme le corps exposé des FEMEN, ou au contraire d'imposer un diktat.

Mais, pour reprendre les réflexions de notre personnage de roman, *se mettre nu*, et, en tant qu'artiste, se servir de ce nu pour créer, reviendrait à avoir accès à la sphère intime du modèle, et en cela à une certaine vérité plus universelle. La nudité raconterait une histoire qui lui serait propre et que nous pourrions être à même de déchiffrer par le biais de la pratique artistique.

Le cinéma lui aussi s'est emparé de ce questionnement, très tôt dans son histoire, avec ses propres contraintes pour y répondre, en grande partie celles de la narration. C'est du moins le cas des films que nous étudierons dans ce mémoire, qui ne traitera pas du cinéma dit expérimental, ou d'autres formes de cinéma différentes, n'ayant pas recours à un principe narratif traditionnel. Au même titre, et ce malgré le sujet, la pornographie restera hors du champ de notre étude, à une exception près, et ce dû à la grande différence qui existe entre les codes, les contraintes et la finalité des deux milieux.

Ce mémoire n'aura pas pour vocation de couvrir l'histoire du nu au cinéma, mais plutôt d'offrir une réflexion, à partir de quelques films choisis, et de ma propre expérience sur la réalisation de ma partie pratique, sur la démarche, l'envie de tourner, de filmer des scènes de nu ou de nudité, qu'elles soient la constituante principale du film ou simplement une scène isolée.

Cette réflexion portera tout d'abord sur le corps de l'acteur en lui-même et sur le rapport entre comédien et personnage, entre corps réel et corps image et surtout sur la place du réalisateur dans cet acte de création autour de la nudité.

Nous nous pencherons ensuite sur comment *cadrer*, comment *éclairer*, comment appréhender artistiquement de telles scènes. Non pas qu'il existe une liste de réponses exhaustive à ce questionnement, mais nous allons l'explorer au travers de l'analyse de quelques films où les scènes de nu prennent une place importante dans la narration et dans le travail de l'image.

Nous allons surtout étudier des films récents, et des productions occidentales (européennes et américaines) et principalement françaises, car la question du nu est forcément liée à des problématiques de cultures et de représentations qui vont bien plus loin que le simple domaine du cinéma, ou même de l'art, touchant l'étude des religions et des civilisations.

Enfin, en se centrant un peu plus sur la mise en scène du corps dans l'érotisme, nous reviendrons sur la partie pratique de ce mémoire et sur la démarche engagée et la conception des images qui la composeront.

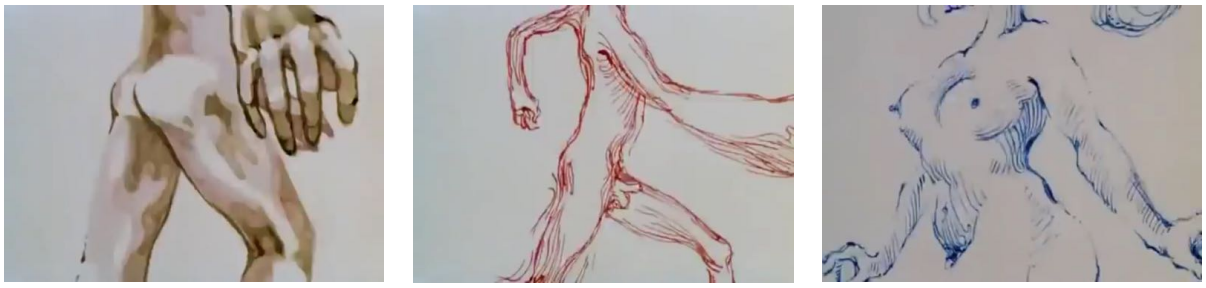
PARTIE I : LE CORPS NU

Chapitre 1 : Le corps objet d'art

Avant de parler de nu au cinéma, parlons de corps au cinéma, car le corps est ce que le comédien offre en premier à son personnage pour l'incarner. Le mot « incarnation » vient du latin « incarnatio » qui signifie « action de prendre un corps », et qui à l'origine est une expression purement religieuse, associée au Christ, incarnation divine, qui, en venant sur Terre, de Dieu fait l'homme. Le comédien prend lui aussi le corps d'un autre homme, celui du personnage, mais à la différence qu'il possède déjà le sien, qu'il est déjà homme lui-même. Il doit faire de son corps, avec lequel il entretient un rapport intime, personnel, parfois même conflictuel, celui d'un autre, le personnage, et retrouver ce rapport intime, ce naturel du rapport au corps, tout en étant autre. Car le corps de l'acteur, c'est aussi ce que nous voyons d'abord, avant la voix, avant le décor. Souvent, c'est le portrait, le visage en particulier qui est mis en avant, comme vecteur d'émotions, parce que porteur du regard.

Le portrait est plus perçu comme porteur de l'identité d'une personne, ce qui se voit d'ailleurs dans la vie de tous les jours, avec les photos d'identité, la reconnaissance faciale. Mais le corps dans son ensemble peut lui aussi en dire beaucoup sur une personne, par des attitudes, des postures, des gestuelles et véhiculer autant d'émotion qu'un regard. L'expérience de reconnaître quelqu'un de très loin, seulement par la manière dont il se tient, ou de regarder des gens passer dans la rue et tenter de leur inventer une vie, nous l'avons tous faite. Au théâtre, s'exercer à différentes démarches et postures pour ensuite créer un personnage est un exercice de base.

En 1968, Ryan Larkin, réalisateur canadien de films d'animation, est nommé aux Oscars pour son court-métrage *Walking*, qui, comme son nom l'indique, représente des personnages en train de marcher. Idée simple, mais qui suffit, particulièrement dans le monde de l'animation où il faut créer un personnage de toute pièce, à rendre l'œuvre hypnotique.



Walking, Ryan Larkin, 1968

Car le corps c'est aussi et avant tout la suggestion du mouvement, un corps statique évoquant un corps mort. C'est dans cette idée de mouvement que va pouvoir se jouer la dramaturgie de l'émotion et le cinéma est justement à même de rendre ce mouvement presque parfaitement, contrairement à la peinture et à la photographie, condamnées à fixer un moment, une action en une seule image. Si Muybridge a cherché à décomposer l'action du corps humain pour mieux l'observer, le cinéma se borne à la recomposer, dans sa quasi-intégralité, puisqu'il aura quand même la limite de sa cadence d'image. Le cinéaste, ou le vidéaste vont inscrire dans un espace et dans un temps le mouvement d'un ou plusieurs corps.

Le vidéaste Bill Viola travaille justement en permanence cette notion d'espace temps et sa conséquence sur les corps. Dans son installation vidéo *L'Ascension de Tristan* (2005), nous pouvons voir un corps d'homme habillé de blanc qui repose sur une stèle noire. Il semble mort. Soudain des bulles jaillissent de son corps et montent vers le haut de l'image, de plus en plus nombreuses, formant un rai mouvant de lumière blanche. Et soudainement c'est le corps lui-même qui s'élève vers le haut,

lentement, jusqu'à disparaître hors du champ et la vidéo finit sur l'image de la stèle vide.

Tristan's Ascension, Bill Viola, 2005

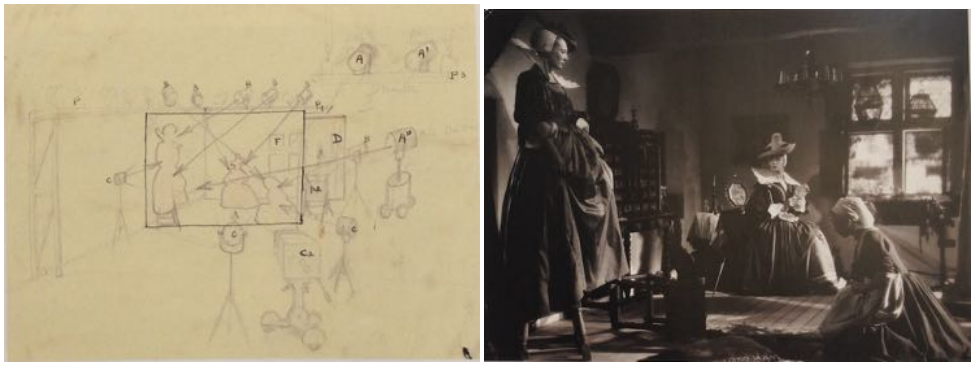
C'est un mouvement de corps, une chute dans l'eau, qui initie l'œuvre, mais la manipulation du vidéaste change ce mouvement en l'inversant et le transforme en image en le filmant. Il fait du corps qui a accompli l'action de chuter une image d'un corps qui s'élève, qui elle-même sera l'œuvre. Le corps devient objet de l'œuvre.

Du corps à l'objet

qu'est-ce que nous entendons exactement par objet ? Si nous prenons la première définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, nous pouvons lire qu'un objet est : « Tout ce qui, animé ou inanimé, affecte les sens, principalement la vue »[2]. Or le corps du comédien est bien à l'origine une chose palpable, présente. Il est sur le plateau et de ce fait il peut être dans le film.

[2] Définition issue du portail lexical du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, URL : www.cnrtl.fr/definition/Objet, consulté le 26/04/2018

Le cinéaste assemble déjà les éléments du réel, des objets préexistants, décors, accessoires, les place dans le cadre de son image, les dispose selon son envie, son besoin, les mets en mouvements suivant ses directions et les immortalise sur la pellicule ou le capteur de la caméra, quand il crée son film. Le corps de l'acteur, bien que vivant, bien qu'ayant, a priori un libre arbitre, ne fait pas exception à la règle. Le comédien, dès lors qu'il se présente sur le plateau, devient élément scénique et une armée de techniciens va graviter autour de lui pour corriger tel élément de costume, tel maquillage, telle lumière. Le réalisateur est celui en charge de ce que nous appelons la direction d'acteur, conséquemment c'est donc lui qui donne les directions au comédien, mais le chef opérateur peut également intervenir, demander à ce que le placement soit ainsi, afin que le visage tombe pile dans la lumière qu'il s'efforce de mettre en place. À ce titre, les anciennes méthodes d'éclairage étaient particulièrement contraignantes pour les comédiens, en témoignent par exemple les plans lumière de Henri Alekan, sur *La Belle et la Bête* (1946), de Jean Cocteau, où il est possible de voir que les différents projecteurs jouent presque le rôle d'une cage dans laquelle les mouvements des comédiens sont limités, car telle tache lumineuse doit tomber sur telle partie du costume, ou du mur. Alekan parle d'ailleurs « d'architecture des ombres et des lumières »[3] pour créer un éclairage modelant sur le décor et les comédiens.



La Belle et la Bête, Jean Cocteau, 1946

[3] ALEKAN Henri, *Des lumières et des ombres*, Paris, Editions du Collectionneur, 1996, p.66

Si aujourd'hui, la façon de filmer donne beaucoup plus de liberté aux corps, il est néanmoins courant de marquer le sol, les places des acteurs, pour diriger leurs déplacements et s'assurer ainsi qu'ils seront bien positionnés correctement dans la composition du cadre et dans la netteté du point. À ce moment-là, les acteurs n'ont donc pas une place différente de celle qu'a n'importe quel autre élément du décor. Il devient un objet du film. Néanmoins, il est déjà dans un état double, avant même que la caméra tourne, car il est à la fois « créateur et sujet »[4], sachant que lorsqu'il passe dans l'état de sujet, c'est le cinéaste et la caméra qui font office de créateurs, d'où la notion d'objet. Car le film est découpé, en séquences, en plans, en prises. Et le comédien doit recommencer, refaire, être plusieurs fois la même personne dans le même état dans un laps de temps très court. C'est l'inverse de la scène de théâtre où le comédien a le temps de trouver, d'imposer le rythme de son corps au rythme de la pièce.

Vincent Amiel, essayiste et théoricien du cinéma, évoque deux types d'acteurs. Il y a d'abord ceux qui doivent réellement travailler pour incarner le rôle, car eux-mêmes sont loin du personnage. La frontière est plus claire entre le comédien et le personnage. Et puis il y a les acteurs qui sont choisis pour ce qu'ils sont, pour leur être. Là déjà la direction est plus compliquée, car normalement pas besoin de réfléchir à comment jouer, comment se mettre dans la peau du personnage puisqu'ils sont supposés être le personnage déjà en grande partie. Ce choix il se fait souvent sur le corps, ces castings sauvages, avec des comédiens amateurs ont lieu parce qu'on recherche une attitude, une façon de se mouvoir qui semble impossible à recréer, qui doit être inhérente à la personne. Elle ne doit pas avoir conscience qu'elle est déjà le personnage. Si Vincent Amiel parle plutôt du cinéma de Bresson, ce dernier exemple peut s'appliquer à beaucoup de films.

[4] AMIEL Vincent, *Le corps au cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Perspectives Critiques dirigée par JACCARD Roland, 1998, p.122

Nous pouvons notamment évoquer le travail du réalisateur Bruno Dumont. Son film *Ma Loute* (2016) par exemple est un mélange de ces deux pôles d'acteurs. D'une part le réalisateur choisit des comédiens connus (Juliette Binoche, Fabrice Luchini, Valérie Bruni Tedeschi) et vient les déstructurer et pousser leurs corps dans leurs limites. Juliette Binoche, grande bourgeoise extravagante dans le film, se dégrade de plus en plus physiquement. Son apparence finale en est plus que grotesque, car tellement modifiée, et tellement loin de ce que nous voyons habituellement de cette actrice. Fabrice Luchini, plutôt un acteur de parole et de texte, est obligé d'adopter une démarche, un accent, qui le font radicalement sortir de sa zone de confort. Il l'a beaucoup dit après le film que cela avait été un tournage difficile pour lui, et pour lequel il ne s'était pas souvent senti en position de contrôle. Bruno Dumont, de ce fait, vraiment le chef d'orchestre des corps avec lesquels il travaille, les poussant dans des retranchements, les amenant dans des zones où ils n'ont pas l'habitude d'évoluer. D'autre part il ajoute à cela des comédiens dits amateurs, et nous pouvons tout à fait voir ce qui pousse aussi le réalisateur dans ces choix. Dans *Ma Loute* il y a d'abord le principe des gueules. Des acteurs dont le physique ne peut pas laisser indifférent parce que très loin des normes de beauté qu'on voit au cinéma et de manière générale. Ces visages et ces allures dénotent violemment à l'écran sans que l'on sache très bien à quoi cela est dû. L'exemple le plus flagrant est évidemment le commissaire, dont la corpulence fait le personnage dans son entièreté, dans des scènes où le burlesque du corps en devient presque gênant, lorsque systématiquement il tombe et roule sur les dunes, tant la frontière entre le personnage et le comédien semble mince, et nous ne savons plus très bien de qui on rit, du commissaire ou malheureusement de son interprète. Et puis il y a le personnage de Raph, oscillant entre les genres, dans le film jusque dans le générique puisque que nous n'aurons que le prénom de Raph pour tenter de soulever le mystère de ce personnage, ce qui ne dit pas grand-chose et c'est tant mieux. Raph est un corps versatile qui échappe à toute catégorisation.

Cet exemple très succinct du film *Ma Loute* peut illustrer tout à fait cette autre citation de Vincent Amiel qui, parlant du corps, écrit : « C'est à partir de lui que se construit la représentation, mais celle-ci ne s'en détache pas, attentive d'une certaine manière à conserver de lui cette sensation première »[5]. Ces corps choisis par Bruno Dumont gardent leur état de créateur, car ce sont leurs caractéristiques en soi, plus que du travail de plateau, qui font leur valeur en tant que sujet. À l'inverse de Fabrice Luchini et de Juliette Binoche, qui sont beaucoup plus façonnés par la direction d'acteur, en ce qui concerne le corps du moins.

De l'objet à l'image

Si nous revenons à la définition du mot objet, nous trouvons également la suivante : « Tout élément ayant une identité propre, produit par un art ou une technique et considérée dans ses rapports avec cet art ou cette technique »[6].

Cette seconde identité du corps comme objet c'est l'image qu'en fait le réalisateur. Le corps subit alors une métamorphose, une fois qu'il est imprimé sur le film ou le capteur. Il devient image. Il n'appartient plus au comédien, et n'appartient plus tout à fait au personnage, mais au film. Il est partie intégrante de l'œuvre qu'est le film. Pour autant l'image n'est pas entièrement déconnectée du sujet. Elle ne peut pas l'être puisque sans ce corps à la base, pas d'image. Mais est-ce qu'elle est uniquement répliquée, pensée d'un élément du réel ? A priori non, justement, parce que cette image, devient aussitôt sujet du film. Et d'ailleurs la question se pose aussi, qu'est-ce que réellement l'image d'un corps dans un film ? Est-ce que nous parlons simplement de la vision de ce corps, ou partie du corps, dans le cadre de l'image, venant s'additionner à d'autres éléments pour former une image (un photogramme

---

[5] AMIEL Vincent, *Le corps au cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Perspectives Critiques dirigée par JACCARD Roland, 1998, p.103

[6] Définition issue du portail lexical du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, URL : www.cnrtl.fr/definition/Objet, consulté le 26/04/2018

ou a fortiori plutôt un plan, une séquence) ? Ou bien est-ce que l'image d'un corps lorsque qu'elle devient elle-même objet de l'œuvre correspond bien à l'intégralité de l'image, la représentation du corps, mais aussi la façon dont il se place dans l'ensemble, la façon dont les différents plans de l'image, les lignes, les couleurs, viennent former un ensemble qui sera l'image du corps dans ce qu'a voulu rendre le cinéaste. Vincent Amiel écrit à ce sujet qu' « Ainsi, corps et image sont symétriques, chacun constitué d'une matière sensible et immédiate, mais chacun renvoyant aussi à une extériorité potentielle. »[7]

Si la matière sensible du corps est facile à saisir, celle de l'image l'est moins. D'une part elle est constituée d'une matière sensible parce qu'elle est déjà une empreinte dans le film. Empreinte de la lumière sur la surface sensible de la pellicule ou sur celle du capteur. Elle est physiquement présente en analogique, en numérique aussi, même si plus difficile à saisir en tant que telle. Et puis elle est matière sensible aussi dans sa capacité à former un tout, descriptible par des caractéristiques tangibles : la couleur, la granulation, la facture de l'image, autant d'éléments qui permettent de caractériser l'image comme quelque chose de concret et non seulement comme pur reflet de l'objet initial.

À partir de là, à quel moment s'opère le changement ? Quand est-ce que le corps passe de l'objet palpable à image ? Et qu'est-ce que cela implique ?

Le corps comme objet d'art

Ce questionnement fait le cœur du livre d'Henri-Pierre Jeudy, philosophe et sociologue, *Le corps comme objet d'art*, mais nous nous baserons sur une de ses

[7] AMIEL Vincent, *Le corps au cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Perspectives Critiques dirigée par JACCARD Roland, 1998, p.103

citations pour tenter de donner une réponse pour ce qui concerne le genre cinématographique : « Se représenter le corps comme objet d'art, c'est le tenir pour mort tout en croyant à sa transfiguration. Quand je prends le corps de l'Autre pour un objet d'art – sans le lui signifier pour autant -, je ne le mets pas à mort, je décide de sa mort et je l'immortalise. »[8] Henri-Pierre Jeudy évoque dans cette partie du livre le moment où une personne regarde le corps de son amant pour le glorifier, l'élever à la notion d'œuvre d'art. L'image est celle d'un corps à travers le regard de quelqu'un, figé dans un moment, l'Autre dort, est occupé à une activité, ne fait pas attention qu'on le regarde, pourtant d'un coup son corps prend une autre dimension, juste par le regard. Il fixe ce corps dans un espace, un temps autre que celui de la scène et le projette en tant qu'œuvre. Nous pouvons facilement transposer cette situation à notre questionnement en admettant que ce regard soit celui de la caméra et donc du cinéaste à travers elle. La transfiguration, hors de sa signification religieuse, c'est la transformation d'un être ou d'un objet de telle façon qu'il ou elle soit perçue sous un jour nouveau, et prenne un aspect supérieur, un rayonnement inhabituel.

Par ailleurs l'auteur emploie le mot « immortalise » et c'est bien ainsi qu'on parle lorsque l'on prend une photo, un film. Nous parlions du fait que le film, a contrario de la photographie, immortalise un mouvement et donc une durée, une unité de temps en plus d'une unité d'espace. Néanmoins, cette durée n'est pas infinie, elle possède un début et une fin, elle forme donc un ensemble qui d'une certaine manière est fixe, et qui n'est pas amenée à être modifiée par la suite. Nous savons d'ailleurs à quel point les modifications post sortie, des montages des films, posent problème quant à l'identité même du film. Donc nous pouvons quand même considérer qu'une fois le film terminé le corps est dans un état statique, puisque non

[8] JEUDY Henri-Pierre, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin, coll. Chemins de traverse, 2005, réed. Armand Colin/Masson, 1998, P.15

modifiable, du point de vue de lui en tant que corps et en tant qu'image. Le corps est bien mis à mort par l'acte cinématographique. Il est en quelque sorte épinglé, à l'instar de ces papillons chez les collectionneurs, et en même temps transfiguré, car faisant partie d'une image sensible, étant devenue image sensible, véhiculant des émotions nouvelles par cette action d'être filmé.

Le corps de l'acteur est-il systématiquement propulsé au rang d'objet d'art ? Probablement pas, car cette quête de transfiguration n'est pas inhérente à chaque film et de nombreux cinéastes posent leurs questionnements esthétiques et artistiques sur d'autres problématiques, mais quand la question du corps dans une scène prend une importance significative alors se crée cette transformation qui a finalement lieu dès le moment où le cinéaste pose son regard sur lui et imagine sa scène.

Chapitre 2 : Regarder le nu

> « Le nu est avant tout *présence.* Une présence exposée au regard d'autrui. Le nu, n'importe quel nu, se trouve toujours dans un regard, même quand il ne s'agit que de mon regard. Le regard, quand il rencontre la nudité du corps, atteste de sa présence. Et sa présence est de l'ordre de l'indubitable : elle est là. Mais la présence d'un corps est aussi toujours *en fuite* dans le regard qui s'en fait une image.»[9]

Cette citation est extraite du livre *Nus sommes : la peau des images*, où les auteurs déclinent par le biais d'un abécédaire graphique vingt-six réflexions sur la nudité. Celle-ci correspond à la lettre P : Présence. Là encore les auteurs reprennent cette idée de l'image du corps qui se fait à travers le *regard* (de quelqu'un ou bien de la caméra, comme nous en parlions dans la partie précédente). Mais comme il s'agit ici de nudité, cette dualité absence/présence et encore plus forte, mise plus en exergue. Ce regard que l'on peut poser sur le nu, sur sa propre nudité ou sur celle des autres, n'est pas aussi anodin que le regard posé sur un corps habillé, car le nu lui-même n'est pas anodin. Puisque nous ne vivons pas continuellement nu (à l'exception des certaines sociétés et groupes de personnes), puisque notre culture et nos croyances nous ont amené à vivre habillés, lorsque nous sommes nus, ou en présence de nudité, notre regard atteste nécessairement de cette nudité, quelle soit choisie ou imposée. Notre société occidentale étant basée sur la morale judéo-chrétienne, la nudité est forcément consciente, du moins à partir du moment où nous sommes suffisamment intégrés dans la société pour être imprégnés de ses

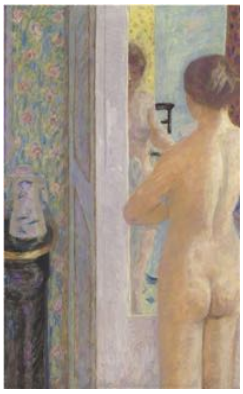
[9] FERRARI Federico, NANCY Jean-Luc, *Nus sommes : la peau des images*, Paris, Klincksieck, 2006, p.97

limites et tabous. Retomber dans un oubli, une acceptation de cette nudité de façon inconsciente ne peut se produire que partiellement, et dans un certain contexte, le plus généralement celui du quotidien, et a fortiori lorsqu'on est seul. Si le regard atteste nécessairement de la nudité, l'action de se mettre nu est de la même manière faite pour s'exposer, c'est-à-dire se mettre en vue. La nudité se crée pour et par le regard des autres ou par le sien. Si momentanément l'oubli a lieu, c'est parce qu'il y a absence de regard, et dès que celui-ci est à nouveau présent, alors revient la conscience du nu et avec elle l'échange du regardé et du regardant et le flux de présence et d'absence qui se joue entre le corps lui-même et l'image qu'il devient à travers le regard. À ce titre, puisque le cinéma est un perpétuel regard, à la fois celui de la caméra et donc du cinéaste et plus tard celui des spectateurs, le nu dans un film est forcément conscient, vu et fait pour être vu.

Le regard intime

Poser son propre regard sur sa nudité, dans l'acte du quotidien, peut de passer devant son miroir, au moment de se laver, de se changer. En peinture, où nous l'avons dit, le nu est particulièrement présent, les scènes de toilettes sont nombreuses, et les attitudes du corps sont bien différentes d'autres représentations où le corps sera bien plus mis en scène. À ce propos, lors de l'exposition, en 2015, au Musée Marmottan Monet : *La toilette, naissance de l'intime*, au sujet des peintures de Pierre Bonnard et de sa représentation dans ses tableaux de sa femme Marthe au bain, ou dans la salle de bain, nous pouvions lire : « Il s'agit moins de se laver que de ressentir, moins de se parer que de s'oublier, ou plutôt de se retrouver. La salle de bain devient refuge contre le monde, la toilette, un temps où le temps n'existe plus. »[10]

[10] Dossier de presse de l'exposition La toilette, naissance de l'intime, au Musée Marmottan Monet, du 12 février au 5 juillet 2015, p.15



La toilette, Pierre Bonnard, vers 1908

La baignoire (le bain), Pierre Bonnard, 1925

Dans ce commentaire et dans ces tableaux peut s'illustrer cette notion d'oubli du corps et de la nudité. Là il s'agit d'un rapport plus apaisé, qui correspond à ce que nous avons appelé le nu inconscient, surtout en ce qui concerne le tableau de la baignoire. Dans le premier, un miroir est présent, donc le regard aussi, mais le reflet nous est caché, seul le modèle peut le voir. Mais l'acte de la toilette, qui est un acte répétitif, sur l'ensemble de notre vie fait que le nu devient un élément banal de cette action, sur lequel le regard se pose différemment. Au début de notre vie, notre nudité est exposée sans gêne aucune, même en public, ni de la part des parents ni de notre part. Puis elle passe à un moment, généralement à l'adolescence, et souvent assez radicalement, dans le domaine du privé. C'est fréquemment cette mutation soudaine du corps qui entraîne une pudeur plus forte, parce que la transformation, pourtant permanente, du corps, s'accélère et nous avons besoin avant de pouvoir nous exposer, de savoir ce que nous donnons à voir, de nous réapproprier notre corps.

Le regard intime c'est aussi une quête d'une unité impossible. Nous ne pouvons jamais nous voir en entier en une seule fois, nous ne pouvons pas faire le tour de nous-mêmes en un regard. Le rapport que nous entretenons à notre propre corps est à la fois externe et interne. Interne parce que nous vivons dans notre corps, que

nous le ressentons, il *est* nous. Lorsque nous sommes habillés, nous sommes à la fois capables de penser être habillés, mais aussi conscients d'être nus sous les vêtements et à même de connaître cette nudité, car c'est la nôtre. Chose qui est inexistante face à un autre, que nous ne verrons toujours qu'habillé ou nu, car même si habillé nous l'imaginons nu, ce ne sera que l'image de sa nudité que nous verrons. Pour notre corps, nous pouvons avoir à la fois la présence et l'image. C'est donc un rapport également externe parce que nous pouvons aussi poser notre regard sur notre corps nu et tenter de l'appréhender de l'extérieur. Mais notre vision sera toujours découpée, même devant un miroir. Les images d'un corps sont toujours un assemblage de morceaux, de détails que nous connaissons et que nous pouvons recomposer sans pour autant pouvoir en saisir l'entité globale.

La photographe américaine Jen Davis a travaillé pendant plusieurs années sur une série autobiographique qui documente sa prise de poids assez significative. Les problématiques de la photographie et du cinéma quant à ce sujet étant proches, il est intéressant de se pencher sur son travail. Jen Davis dans l'ensemble de son œuvre, aborde régulièrement les thèmes de l'intime, du quotidien, du corps et de ses modifications ainsi que la notion de beauté. Elle a notamment fait une série de portraits d'hommes et femmes pratiquant la discipline du culturisme. Mais la série qui nous intéresse ici s'appelle *Eleven Years* (2002-2013), et s'étale donc sur une durée de onze ans. Au-delà de témoigner de cette modification de son propre corps, cette série témoigne aussi du rapport intime que la photographe entretient avec son corps, et de sa vie au quotidien, les photos étant prises pour la grande majorité dans sa maison, parfois seule, et parfois lorsqu'elle est avec son compagnon. Reviennent souvent des images prises dans la salle de bains, la chambre, et particulièrement le lit, ou devant un miroir, les trois éléments a priori les plus privés dans une maison, là où nous pouvons nous retrouver face à nous-mêmes. Il n'y a pas de systématisme dans ses photos sur la façon dont est présenté son

corps. Au contraire, elle semble tourner autour sans arrêt, s'approchant ou s'éloignant, s'attardant sur des détails de la peau ou sur la façon dont le corps s'affaisse quand il est sur un lit. Ses photos témoignent d'une vraie interrogation et observation d'elle-même sur une très longue durée, pas uniquement autour du nu, mais celui-ci revient souvent.

Extraits de la série *Eleven Years*, Jen Davis, 2002-2013

La prise de poids n'est peut-être pas l'élément qui a lancé cette série, car évidemment il n'est pas possible de prédire ce qui se passe sur onze ans, mais la volonté d'observer une transformation inéluctable et de chercher à saisir cette unité du corps en passant par ses différents aspects et détails, est la ligne de conduite de l'ensemble des images. C'est l'interrogation de son regard sur son corps, qui sera ensuite soumis au public, puisque les photos sont publiées sur son site et exposées. Mais à l'origine il ne s'agit que d'une personne et son regard dédoublé à travers son appareil photo.

Dans son film *Je, tu, il, elle*, réalisé en 1976, Chantal Akerman, traite aussi de ce regard intime sur le corps et la nudité, en particulier dans la première partie du film. *Je* c'est le personnage principal, Julie, interprétée par Chantal Akerman elle-même, qui, après avoir rompu avec *Tu*, s'enferme dans une chambre pendant plusieurs jours, avant de sortir de rencontrer *Il*, un camionneur s'exprimant librement sur sa

sexualité, qui la mènera à *Elle*, son amante, avec qui elle passe une nuit à faire l'amour avant de repartir. À l'époque Chantal Akerman a 24 ans, son personnage est donc très jeune, et le film aborde avec beaucoup de simplicité apparente sur la mise en scène, en particulier parce que le film a un budget très bas, les émotions et les réflexions autour de l'amour et de la sexualité d'une jeune fille. Au début du film, à la suite d'une rupture, Julie s'enferme dans une chambre étroite ou pendant plusieurs jours elle ne fait que revenir mentalement sur son histoire en écrivant et réécrivant de longues lettres, mais aussi elle trompe son ennui, ou cherche à penser à autre chose, en remaniant l'espace autour d'elle. Ce qu'il se passe est à la fois montré par l'image, une caméra fixe et des plans moyens, la positionnant toujours dans l'espace de la pièce, et par un monologue à l'allure d'un journal intime ou d'un journal de bord. D'abord elle raconte qu'elle repeint les meubles, plusieurs fois, puis qu'elle les déplace et les met dans le couloir, pour ne garder finalement que le matelas. L'espace s'épure, il ne reste presque plus qu'elle. Quand elle arrive à ne plus pouvoir le remanier, c'est à elle-même qu'elle adapte ce processus de changement et modifications, en commençant par enlever ses vêtements. Mais elle ne se met pas encore nue, elle reste couverte par ses habits, mais néanmoins pas habillée. Finalement elle se déshabille, et s'étend sur son matelas. La pièce est au rez-de-chaussée, avec une baie vitrée. Un homme passe et la regarde, elle le voit et se lève. En voix off elle dit :

« Il y avait quelqu'un qui me regardait. Alors je suis restée immobile et nue, pour que d'autres qui passent puissent me regarder. Très peu de gens passèrent. Puis plus du tout. Et ce fut la nuit. Je me suis habillée ».

Donc, dans un premier temps, ce nu est existant toujours pour le regard d'un autre. Puisque personne ne regarde, pour elle, il n'y a pas de raison de rester ainsi, et donc elle se rhabille. La fenêtre devient ensuite miroir, une fois la nuit tombée, car elle

reflète non plus l'extérieur, mais l'intérieur de la pièce. Chantal Akerman se relève et se tient à nouveau devant la vitre, mais cette fois pour se regarder elle-même. D'abord habillée, puis à nouveau nue. Le plan fait que nous ne voyons pas réellement le reflet qu'elle observe, à l'instar de la femme dans le tableau de Pierre Bonnard. Nous la voyions, elle, de dos, se tournant pour se regarder. Nous voyions toujours l'opposé de ce qu'elle regarde dans le reflet. Cette image lui appartient, celle de son propre regard sur sa nudité. Ce n'est qu'une fois qu'elle s'est regardée elle, qu'elle peut sortir, pour aller vers l'autre.

Je, tu, il, elle, Chantal Akerman, 1976

À la différence du travail photographique de Jen Davis, ici il s'agit d'une fiction et Chantal Akerman est filmée par une personne externe. Mais la caméra est discrète, un peu éloignée, sans mouvement, on l'oublie vite. Et elle-même étant réalisatrice et actrice principale, nous retrouvons ce dispositif autobiographique. Cette première séquence est aussi une séquence de mue, où l'ancienne peau est celle qui a été touchée par l'autre et dont il faut se débarrasser pour pouvoir revivre et ressortir. Julie, en se déshabillant se réinvente et atteste de cette réinvention lorsqu'elle est face à son reflet.

Dans la scène finale, quand Julie retrouve *Elle* (Claire Wauthion), les deux femmes passent la nuit à faire l'amour, dans une séquence filmée avec beaucoup de franchise.

En plan large, à peine découpé. Les deux corps s'étreignent, se mêlent et se démêlent continuellement. Dans le camion, quand Julie doit masturber *Il* (Niels Arestrup), nous ne voyons que son visage à lui, et Julie n'est pas dans le champ, car il ne s'agit pas d'un partage, ou d'une finalité pour elle, c'est juste une étape. Dans cette dernière scène, les deux femmes sont presque le miroir l'une de l'autre, les deux corps blancs se confondent sur le lit, elles se regardent, elles existent à cet instant l'une pour l'autre.

Je, tu, il, elle, Chantal Akerman, 1976

Le plan très long, et plutôt explicite, surtout pour l'époque, n'est absolument pas pornographique pour autant. La caméra, comme au début du film, garde une certaine distance et une relative neutralité. Ce n'est pas tellement qu'elle cherche à montrer un acte sexuel en soi, mais cet acte sexuel en particulier, qui conclut l'évolution de la jeune fille, et la fin de sa mue.

Le regard de l'autre

À la fin du film, la nudité est bien présentée au regard de l'autre et existe par et pour lui. Ce regard extérieur apporte sur le nu une tout autre dimension, celles des désirs et projections de l'autre. Le corps de l'autre est une *terra incognita* sur laquelle, tant qu'elle n'est pas révélée, nous pouvons imaginer ce que nous voulons.

Cette recherche du corps de l'autre est aussi l'un des thèmes de son film *La captive* (2000). Ariane (Sylvie Testud) vit avec Simon (Stanislas Merhar) dans un grand appartement parisien. Ils doivent se marier, mais leur relation est loin d'être saine, Simon cherchant à contrôler les moindres faits et gestes de sa fiancée. Il la fait accompagner quand elle sort, lui pose sans arrêt des questions sur ce qu'elle fait, qui elle fréquente, il la suit dans la rue sans qu'elle ne s'en rende compte. Il sait qu'elle a aimé des femmes, pense, à tort ou à raison, mais là n'est pas la question, que c'est toujours le cas et s'angoisse de ne pas comprendre ce qui peut se passer entre deux femmes qui pourrait être différent de ce qu'il connaît. Sa paranoïa devient de plus en plus forte au fil du film d'autant que ses tentatives de se rapprocher physiquement d'Ariane sont vaines. À chaque fois qu'Ariane vient dans son lit, elle finit par dormir, ou du moins faire semblant. Les rapports sexuels qu'ils ont se font toujours à travers des vêtements. Allongée sur le lit, Simon derrière elle, Ariane ne dévoile une partie de son intimité, quand son peignoir s'ouvre sur son entrejambe, que pour le spectateur, car Simon lui ne peut pas voir.

Lors de la première scène où nous voyions un rapprochement physique entre eux, Simon est dans son bain, et parle à Ariane, qui se trouve derrière une vitre, mais nous ne la voyons pas encore. Simon lui parle de son sexe, celui d'Ariane, le décrit, lui dit qu'il aime le regarder quand elle dort. Il décrit, mais nous ne voyons rien. Et ce qu'il raconte, c'est qu'il ne voit son corps que quand elle-même ne le regarde pas. Ariane apparaît ensuite derrière la vitre, nue, finissant de se laver. En se levant pour la regarder, la caméra suit Simon et dévoile le corps d'Ariane en entier. Les deux sont face-à-face, posent au même endroit leur main sur la vitre, comme un double reflet dans un miroir. Mais le reflet est trouble, la vitre empêche de bien voir, à travers le verre martelé. Déjà l'image d'Ariane est inaccessible. Nous la devinons, mais n'y avons pas accès. C'est à l'esprit de reconstituer et Simon doit s'en tenir là.

La captive, Chantal Akerman, 2000

Plus tard, interrogeant deux femmes en couple, deux amies d'Ariane, il cherche à comprendre, à savoir si en faisant l'amour avec un homme on peut oublier avec qui on est. Une des amies lui répond qu'en fermant les yeux, elle oublie toujours avec qui elle est, qu'elle pense à qui elle veut, et qu'en les rouvrant souvent, le corps en face d'elle lui semble soudain étranger. Le nu, dans ce film est suggéré jusque dans cet espace mental d'Ariane. Alors que lui cherche l'image de son corps, elle en fermant les yeux lui laisse croire qu'elle en cherche une autre, celle d'une femme. Lui voudrait pouvoir contrôler cet espace mental et voir ce qu'elle voit, mais ne le peut pas. Cette impossibilité le rend fou. Le film dépeint cette impuissance à posséder entièrement quelqu'un, à voir au travers d'elle et cela passe en grande partie par ce refus de la nudité totale et visible.

Dans *La fille du 14 Juillet* (2013), d'Antonin Peretjatko, Hector (Grégoire Tachnakian) tombe instantanément amoureux de Truquette (Vimala Pons). Il la rencontre au musée, où lui-même est gardien. Il l'aperçoit derrière une statue d'un buste féminin sans tête. La fille disparaît et son image le hante. Il se la remémore belle comme une statue grecque, nue dans le musée, quand il raconte son histoire à son ami. Quatre plans sur Vimala Pons, debout derrière le buste. Deux travellings arrière puis deux travellings avant, qui se finissent à chaque fois par un regard caméra et un clin d'œil complice aux spectateurs. À la question que se pose Hector : « Derrière chaque vérité il y a une autre vérité, mais alors laquelle est la vérité, laquelle est la vraie ? La

statue ou la fille ? », Truquette ne répond pas et préfère laisser planer le mystère qui seul peut garder le désir vivant dans l'image.

La fille du 14 juillet, Antonin Peretjatko, 2013

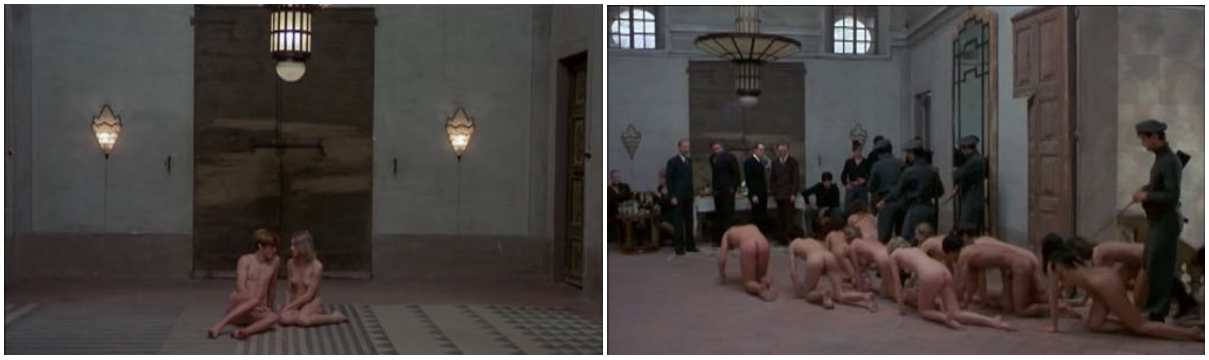
La fascination du regard jusqu'à l'extrême

Plus que du simple désir, le corps nu peut susciter une fascination qui peut dans certains cas amener à des comportements extrêmes. En adaptant à l'écran le livre de Sade, Pier Paolo Pasolini a poussé très loin la mise en scène du corps prisonnier de l'emprise d'un autre et soumis au regard des tortionnaires. *Salò ou les 120 journées de Sodome* (1975), raconte le vice poussé dans ses limites. Dans une société fasciste fictive, qui est directement associée à la République sociale italienne, fondée par Mussolini à la fin de la Seconde Guerre mondiale, quatre figures de pouvoir, le Président, le Juge, le Prêtre et le Duc organisent la capture de neuf jeunes filles et neuf jeunes garçons, pour les soumettre à leur scénario macabre et déviant, élaboré plus tôt. Dans ce scénario eux seuls sont les maîtres et possèdent les pleins pouvoirs sur les jeunes gens. Ceux-ci vont devoir obéir aux différentes règles et suivre les « jeux » mis en place, eux-mêmes étant guidés par les différents cycles, celui des manies, celui de la merde et celui du sang, qui s'accompagnent des histoires des conteuses, anciennes prostituées dont le but est d'exciter l'imagination des bourreaux.

Pourquoi cette capture ? Le début de cette histoire s'apparente fortement au mythe de Thésée et du Minotaure. Egée, roi d'Athènes, est sommé par Minos, roi de Crête, d'envoyer tous les neuf ans, sept jeunes garçons et sept jeunes filles de son royaume, qui seront livrés au Minotaure, pour expier le meurtre d'Androgée, fils de Minos. Dans les deux cas, la mort est dirigée vers la jeunesse, qui subit les conséquences des gouvernements qui la dirigent. C'est l'innocence qui est frappée. Mais pour *Salò*, c'est non seulement l'innocence, mais aussi la beauté auxquelles les quatre bourreaux veulent s'attaquer. La première partie du film consiste à sélectionner minutieusement les dix-huit plus beaux corps, corps qui seront par la suite non pas seulement détruits, mais humiliés, bafoués, salis.

Très vite, les jeunes ne portent plus d'habits, ils vivent nus, exposés sans répit aux désirs des bourreaux, qui eux ne seront presque jamais vus nus, du moins jamais entièrement. Nous voyons constamment tout un groupe de personnes nues, face à quelques personnes habillées, et par ailleurs habillées avec beaucoup d'élégance, quand on voit les tenues des conteuses.

Pasolini choisit de filmer la violence de l'action du film d'une manière singulière. Alors qu'il serait facile de multiplier les gros plans montrant chaque action subie par les victimes en détail, Pasolini en fait l'économie, n'hésitant pas, au contraire, à s'éloigner des corps dans des plans très larges, ce qui engendre deux effets. D'une part cela permet d'inscrire les corps dans le décor, un palais de marbre, froid, gigantesque. Le décor pèse sur les personnages, nous sentons l'emprisonnement justement par tout cet espace autour d'eux qui les encerclent, à l'instar des bourreaux. Par ailleurs cela place les corps nus en positions encore plus de faiblesse par rapport aux autres. Eux sont nus, les tortionnaires sont habillés. En plan large le contraste est flagrant et rappelle qu'au-delà du nu qu'on peut désirer, il y a celui de l'humiliation, qui nous montre sans protection, faible, d'une fragilité extrême.



Salò ou les 120 journées de Sodome, Pier Paolo Pasolini, 1975

Au début du film, les victimes sont présentées par beaucoup de gros plans sur leurs visages, beaucoup de portraits, qui restent silencieux. C'est la différence avec les tortionnaires. Eux parlent beaucoup, les victimes se taisent et nous n'avons que leur visage pour contempler leurs pensées. Mais très vite, va jouer avec les échelles de plans, choisissant ou non de dévoiler certaines actions. Les corps eux sont en revanche exposés entièrement à la vue des maîtres et des spectateurs. Or, Estelle Bayon, maîtresse de conférence et docteure en esthétique et sciences de l'art, écrit que « Dévoiler c'est permettre le désir. Tout exposer, c'est détruire toute envie d'un coup, comme ces corps nus, entassés comme de la chair morte des camps de la mort »,[11] car ces images, ces références aux camps, ou à toutes autres guerres ayant impliqué la destruction massive de personnes, nous les avons en tête, par notre éducation. Dans ces images de groupements de corps nus, entourés de militaires, que ce soient ceux du film, ou ceux de la réalité, le but est le même, réduire le corps à une marchandise.

Diminuer sa valeur, en faire moins que des hommes, c'est ce que Pasolini (et Sade) prend littéralement à la lettre quand les victimes sont forcées d'imiter des chiens en laisse. Et effectivement, le dévoilement, qui laisse une part de hors-champ au corps,

[11] BAYON Estelle, *Le cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. Champs visuels, dir. par BENGHOZI Pierre-Jean, MOINE Raphaëlle, PEQUINOT Bruno, SOULEZ Guillaume, Série : Théories de l'image / Image de la théorie, dir. par BERNAS Steven, p.10

par le biais du vêtement qui masque ou du cadre qui choisit ce qu'il montre, peut susciter désir, imagination. Ici pas d'imagination possible, tout est montré. Même si nous ne voyons pas en détail, nous voyons tout de même. Sur les archives et les photos de guerre, tout est exposé pour éviter le doute sur ce qu'il s'est passé, l'archive ne doit pas laisser la place à l'imaginaire, on constate des faits. Dans *Salò* c'est l'avilissement des corps qui est mis en avant.

Pasolini va très loin dans ce système de plans larges et de corps non identifiés jusque dans une scène où les bourreaux décident d'élire la victime possédant le plus beau postérieur, pour le mettre ensuite à mort. Le morbide concours est mis en place par la deuxième conteuse, celle du cycle de la merde, qui dispose les corps dans un coin de la pièce à peine éclairée, recroquevillés sur le sol, la tête invisible, rentrée sous les épaules et les fesses tendues à la vue des bourreaux, que ceux-ci s'empressent d'examiner à la lueur d'une lampe torche. Pasolini met le spectateur dans une position compliquée, car ce plan est graphiquement mis en scène comme pourrait l'être une scène de théâtre, avec une lumière particulière, en douche, dévoilant les corps. C'est presque beau. Ça ne devrait pas l'être, mais de fait, par la composition, la lumière, c'est une image de cinéma qui nous est présentée. Mais nous sommes aussi dans cette perte complète d'identité et d'amas de corps, dont nous parlions avant, d'où l'ambiguïté totale de l'image.

Salò ou les 120 journées de Sodome, Pier Paolo Pasolini, 1975

En fait l'attractivité des corps en masse, et l'éventuelle jouissance que peut produire la vision de ces amas de chair, de corps, est un vrai questionnement qui s'est posé après la guerre, pour revenir sur le sujet des camps, dont les images résonnent dans ce film, encore plus dans cette scène. Faut-il montrer les corps en souffrance ? Faut-il verser dans l'obscénité, sachant que l'obscène est subversif, car lié au sexuel, et que beaucoup de gens se plaisent à y assister. Claude Lanzmann, dans son documentaire *Shoah* (1985), choisit de ne montrer aucun corps, aucune image d'archives, privilégiant les témoignages. Et dans le film *Portier de Nuit* (1974), Liliana Cavani, au contraire s'appuie sur cette dualité du nu, d'une façon assez dérangeante. L'histoire raconte les retrouvailles de Max, ancien SS et Lucia, déportée juive qui fut la maîtresse forcée de Max pendant la guerre, dans les camps. Leur relation reprend, alors que Lucia est menacée par d'autres anciens nazis essayant de faire disparaître les derniers témoins de leurs actes. Max se dit amoureux d'elle, mais autant maintenant qu'à l'époque existe entre eux une relation de bourreau à victime, de dominant à dominé, que nous observons dans un premier temps par les flash-back que l'un et l'autre ont de leur première rencontre. Là où le corps devient ambigu, c'est quand il est distingué dans la masse des autres corps nus de l'arrivée dans les camps. Les scènes entre eux sont très érotisées dans la forme, mais avec toujours un rappel de la situation, le brassard nazi en premier plan, la scène du cabaret, où Lucia performe en chantant à moitié nue dans un uniforme SS. Cette érotisation dérange, elle est difficile à voir, car nous aimerions que dans ce contexte il n'y ait aucune ambiguïté. Il en va de même dans *Salò.*

Portier de nuit, Liliana Cavani, 1974

Pour revenir au film de Pasolini et aux plans larges, le deuxième effet qu'ils ont sur le spectateur est qu'ils rendent les gros plans encore plus difficiles à voir et encore plus violents. Il est beaucoup plus facile d'assister à l'horreur avec un peu de distance, mais dès que la caméra se rapproche, ce à quoi généralement nous ne nous attendons pas, l'image devient réellement insoutenable, plus qu'elle ne l'était déjà. Si nous reprenons la séquence des chiens, deux moments violents marquent cette scène. L'un des garçons refuse de manger et se fait fouetter. L'action se joue en plan large, lorsque l'échelle se resserre, la caméra ne se concentre que sur le bourreau, le Juge, et le corps fouetté est laissé en hors-champ. Par la suite, le Juge nourrit une autre fille, en insérant des clous dans sa nourriture, et cette fois-ci la caméra n'épargne pas la bouche ensanglantée de la fille. Quand nous croyons que la caméra voudrait nous donner du répit, il n'en est rien.

Ce jeu entre distance et regard est poussé à son paroxysme dans la dernière séquence, où les victimes sont torturées tour à tour par trois bourreaux et leurs aides, à l'extérieur du bâtiment, pendant que le quatrième observe la scène, à l'intérieur, aux jumelles. Pour la torture finale nous n'aurons donc pas le son, seule la musique de Carl Orff. Le spectateur est lui aussi invité à regarder au travers des jumelles et cette fois-ci rien ne lui sera épargné. Le personnage qui observe change jusqu'à ce que les quatre y passent, mais nous resterons toujours à l'intérieur. Nous sommes avec le bourreau dans la position dominante, à l'abri de la violence et en

même temps aux premières loges pour la contempler. Plus tôt dans le film, le personnage du Duc énonce cette phrase : « C'est de la vue de ceux qui ne jouissent pas de ce dont je jouis et qui souffre les pires atrocités que dérive la fascination de pouvoir se dire cependant moi je suis infiniment plus heureux que la canaille qu'on appelle le peuple ». Jouir seulement par la vue, de la destruction de ces corps, c'est ce qui leur confère le pouvoir. Car les sociétés totalitaires choisissent toujours de détruire ce qui les menace le plus et ce qui leur fait peur. Or ici, la jeunesse, l'innocence, la beauté pure de ces jeunes gens les effraient à tel point qu'ils ont besoin de les réduire à néant. En témoigne la scène où un garde se fait surprendre alors qu'il fait l'amour à une domestique du palais. Lorsque les quatre bourreaux font irruption dans la pièce, armes en main, lui se dresse face à eux, nu, poing levé en signe de résistance et pendant un instant, court, mais significatif, avant de l'abattre, ils ne peuvent s'empêcher de le regarder et de baisser leurs armes, subjugués par ce qu'ils ne seront jamais, un corps de désir et désiré.

Salò ou les 120 journées de Sodome, Pier Paolo Pasolini, 1975

Chapitre 3 : Le nu sur le plateau

Si chaque autre membre de l'équipe met au service du film ses compétences et son expertise, le comédien rajoute lui son identité. C'est donc un pacte de confiance qui doit s'instaurer entre lui et le réalisateur. Il donne son image, le réalisateur en fait son film, mais ce ne doit pas être aux dépens du comédien. C'est le postulat de base de tout film, les limites du pouvoir du réalisateur étant différentes suivant les situations et les tournages, car il n'est pas aberrant de parler de pouvoir, mais nous reviendrons là-dessus plus tard. Ajouter l'obligation de se dévêtir et de se faire filmer ainsi complique encore plus cette relation. Mais en réalité la difficulté tend plus du côté du tournage que du film final. S'il n'est pas instigateur de l'image finale, le comédien a néanmoins la possibilité d'exercer un certain contrôle sur ce qui sera montré à l'écran, dans le sens où son contrat peut stipuler que telle ou telle partie de son corps doit rester hors champ, ou que le réalisateur doit faire appel à des doublures pour certains plans. Mais sur le plateau, quoi qu'il arrive, si scène de nu il y a, elle se tournera devant l'équipe. Arrive alors ce moment compliqué où une personne est nue, entourée de toute une équipe de techniciens, dont le métier consiste à observer, scruter ce qui se passe sur le plateau. Ce rapport - personnes habillées/personnes nues, nous l'avons dit dans le paragraphe précédent, induit un rapport de force, même inconscient. Pourtant lors du tournage le comédien n'est pas hiérarchiquement en dessous des autres membres de l'équipe, mais c'est un postulat qui peut tout à fait être ancré dans les esprits.

L'artiste et son modèle

Si nous repartons de la peinture et de la photographie, nous pourrions retrouver cette même problématique, à savoir l'artiste et son modèle dans l'atelier ou le studio, l'un nu, l'autre habillé, l'un créateur/sujet et l'autre uniquement créateur et porteur de l'idée créatrice qui a conduit à cette situation. Mais les conditions sont légèrement différentes. Généralement, le peintre, ou le photographe, face à son modèle, est seul (sauf s'il s'agit d'un cours de nu). C'est un face-à-face qui a lieu entre les deux, et dans ce cas le rapport de l'un à l'autre n'est pas forcément le même, parce qu'un face-à-face permet beaucoup plus facilement d'avoir confiance. Notre société, notre culture fait qu'il sera toujours plus facile de se mettre nu devant une personne, surtout si son métier assure son intégrité, que devant un groupe de personnes, même si tous exercent la même profession, parce que si nous ne pouvons jamais savoir quelles sont les intentions d'une personne, un face-à-face permet au moins de pouvoir les appréhender. Être seul face à un groupe rend les choses plus compliquées. Cet exemple serait valable en consultation chez le médecin, il est valable sur un plateau également.

À ce sujet, lors d'un entretien avec Jean-Jacques Jauffret, le réalisateur du film *Après le Sud* (2011) nous avons discuté du ressenti de sa comédienne lors des scènes de nu qu'elle avait à jouer. Pendant que la caméra tournait, la comédienne ne ressentait aucune gêne, elle était en train de travailler, de donner corps à son personnage, tout le monde était concentré sur la scène et sur le film en train de se faire. Mais dès qu'elle entendait « coupez ! », tout de suite l'embarras revenait, systématiquement, comme si à chaque fin de scène elle reprenait conscience de sa nudité. Sur le même film, Jean-Jacques Jauffret raconte que ses deux jeunes comédiens, Adèle Haenel qui avait 22 ans à l'époque et dont c'était l'un des premiers films, et Ulysse Grosjean, également débutant dans le milieu, avaient beaucoup d'appréhension à l'idée de

tourner la scène où ils devaient faire l'amour. Le réalisateur a abordé la scène avec eux de la façon suivante :

> « Je leur ai dit, ne vous inquiétez pas, je vais vous parler pendant toute la scène. En fait votre peur ce n'est pas de vous mettre nus et de faire la scène, c'est plutôt tous ces techniciens autour. Inconsciemment il y a ce rapport de perversion. Donc je leur dis : aux techniciens je vais leur dire que le pervers c'est moi. Parce que je vous donne les indications. Pendant toute la scène, je parle : embrasse là, touche-lui le sein, enlève sa culotte, etc. Donc ce qui se crée chez le comédien c'est qu'il s'appuie sur ma voix et ne pense plus à la représentation des autres, il fait ce que le metteur en scène lui dit de faire. Inconsciemment je l'autorise à le faire sans qu'il soit lui-même en porte-à-faux par rapport à un regard extérieur. »

C'est assez intéressant de parler de cette notion de perversité, et comment le réalisateur peut en assumer la position, pour faire en sorte que les comédiens se sentent à l'aise. Mais en réalité si le réalisateur n'est pas non plus un pervers, il a tout de même cette position de voyeur privilégié.

Le fantasme

Avant le tournage a lieu la phase d'écriture du scénario, où le personnage commence à prendre vie. À ce stade, il peut prendre n'importe quelle forme, n'importe quel corps, cependant parfois le cinéaste a déjà en tête un comédien et écrit le personnage en s'en inspirant. Déjà à ce stade le rapport de corps réel et corps image est mis en place, avant même que le comédien soit réellement là. S'il n'a personne en tête alors il part à la recherche du personnage en effectuant les castings et finit par faire son choix, qu'Alain Bergala décrit ainsi :

« Dans ce choix –s'il n'est pas déterminé par de pures contraintes de production – le cinéaste livre toujours, qu'il le veuille ou non, et même si c'est à son insu, quelque chose d'intime, le chiffre de ce qui est susceptible de le ravir, de susciter son désir de filmer. »[12]

Quand Alain Bergala parle de désir, ce n'est uniquement au sens sexuel du terme, mais il s'agit bien de l'envie de filmer une personne en particulier et non une autre. Peu importe s'il énonce des raisons logiques dans son choix, ici se joue le même type de mécanismes que celui d'une rencontre amicale ou amoureuse, c'est-à-dire une attirance inexplicable pour la personne. Le rapport du cinéaste au comédien, encore plus avec les comédiens principaux, n'est donc absolument pas neutre, et ce dès le début du processus de travail.

Dans son film *Belle de Jour* (1967), Luis Buñuel traite justement des fantasmes. Catherine Deneuve, jeune bourgeoise mariée qui ne trouve dans son couple aucune satisfaction sexuelle, s'imagine régulièrement des scènes érotiques, et masochistes, la mettant en scène. L'une de ces scènes la voit attachée à un poteau, pendant que l'ami de son mari, incarné par Michel Piccoli, lui jette de la boue au visage. En regardant un extrait du making-of de ce film, nous pouvons constater qu'en réalité c'est Buñuel lui-même qui lui balance la boue à la figure. Catherine Deneuve est déjà à l'époque une icône, reconnue et admirée par beaucoup de personnes, à la fois pour ses qualités d'actrice, mais aussi pour son physique. Elle est en plein essor, néanmoins Catherine Deneuve n'est pas Brigitte Bardot, elle n'a pas bâti son personnage et son succès en s'appuyant sur son corps. Donc si le spectateur s'attend à la voir nue dans ce film, il sera déçu. En revanche elle est présentée dans des situations de jeux sexuels, de domination. Nous n'affirmons pas qu'il y a là une

[12] BERGALA Alain, DENIEL Jacques, LEBOUTTE Patrick, *Une encyclopédie du nu au cinéma*, Crisnée, Yellow Now, Dunkerque, Studio 43, 1994, p.12

intention de la part de Buñuel de désacraliser Deneuve, mais tout de même, avec une autre actrice, l'effet n'aurait pas été le même.

Et dans cette scène, c'est un double renversement qui a lieu, car d'une certaine manière, Luis Buñuel fait en sorte que Catherine Deneuve fantasme qu'on lui jette de la boue à la figure, mais que ce « on » ce soit lui, et personne d'autre. Donc en effectuant lui-même le geste dégradant, est-ce qu'il cherche à instaurer ce pacte de confiance avec l'actrice, ou est-ce qu'il réalise au passage son propre fantasme ? C'est peut-être les deux aspects qui se jouent, avec une actrice potentiellement en pleine conscience de cette dualité.

Le consentement

C'est là qu'intervient forcément la notion de consentement qui, nous le savons, peut très souvent être mis à mal dans ce milieu. Il serait assez naïf d'ignorer que malgré cet état de confiance qui existe, le réalisateur, ou la réalisatrice, a toujours une position de pouvoir sur le plateau. Pour autant cela ne veut pas dire qu'il l'utilise à mauvais escient ou qu'il en abuse. Mais c'est un fait, il est l'artiste, celui qui donne les indications, les idées, les directives pour le film. Les scènes de nu, qui sont souvent traitées comme des scènes difficiles, au même titre que des scènes de cascades, nécessitent des précautions particulières, comme nous l'avons dit, surtout vis-à-vis du comédien. Il arrive parfois que des comédiens, après la sortie du film, reviennent sur les conditions de travail sur le tournage, remettent en cause les méthodes du réalisateur et par conséquent leur réel assentiment pour les scènes tournées. Nous ne parlons pas ici, des questions d'abus ou de harcèlements en dehors du plateau, mais bien de la méthode de travail et du consentement du comédien sur le tournage même. Nous en avons eu l'exemple avec *La Vie d'Adèle* (2013), d'Abdellatif Kechiche. Léa Seydoux, après le film et la présentation à Cannes, était revenue sur

les conditions de tournage, accusant Kechiche de se conduire en tyran, et racontant que les scènes étaient éprouvantes à tourner, malgré le fait qu'elle ne renie pas sa volonté d'avoir participé au film et n'exprime pas de regrets non plus. Kechiche par ailleurs dément ses propos. Son ressenti envers le réalisateur est ambigu, et en plus de cela le film a généré d'autres polémiques notamment le potentiel retrait du visa d'exploitation pour cause de scènes de sexes déterminées comme non simulées, ce qui entraîne généralement une interdiction au moins de 18 ans selon le code du cinéma et de l'image animée. Finalement le Conseil d'État annule ce retrait car les scènes sont qualifiées comme « scènes de sexe réalistes de nature à heurter la sensibilité du jeune public », ce qui ne suffit pas pour le retrait de visa d'exploitation. Le film retrouve son interdiction au moins de 12 ans ainsi que l'obligation de s'accompagner d'un avertissement sur lesdites scènes.

L'idée ici n'est pas d'apporter une réponse à cette polémique autour des méthodes de travail d'Abdellatif Kechiche, mais plutôt de s'interroger sur la pertinence de pousser les comédiens dans leurs retranchements, en particulier dans les scènes de nu. Car il peut être très difficile pour un acteur, de matérialiser l'impact de son image, une fois le film tourné. S'il est conscient de donner son corps au film, cela ne veut pas dire qu'il en saisit les conséquences directes et qu'il en assumera l'image, pour lui ou devant ses proches ou même le public en général. La caméra a ce pouvoir de faire dire ce qu'elle veut à ce qu'elle filme, si tant est que le cinéaste l'utilise correctement. Elle reste le dernier vecteur de l'émotion produite par l'image, et celle qui finalement détient le contrôle sur ce que le corps dira, montrera au spectateur.

C'est pourquoi dans la deuxième partie qui suit, nous allons nous intéresser au corps dans le cadre, à la façon dont la caméra va montrer ou cacher le corps, et comment celui s'intègre dans l'espace du photogramme.

PARTIE II : LE CORPS DANS LE CADRE

Kenneth Clark, historien de l'art, au début de son livre, parle du rapport des artistes de la Renaissance avec la géométrie, quant à la représentation de la figure et du corps humain. À propos de Vitruve, architecte romain ayant vécu au premier siècle avant Jésus-Christ, et de ses textes, il écrit :

> « Au début du troisième livre, alors qu'il s'apprête à formuler les règles concernant les édifices religieux, Vitruve annonce soudain que ces constructions doivent correspondre aux proportions humaines. Citant alors ces proportions exactes, il déclare que le corps humain représente un modèle de mesure, car, bras ou jambes étendus, il s'inscrit dans ces formes géométriques « parfaites » que sont le carré et le cercle. On ne saurait assez souligner l'importance, aux yeux des hommes de la Renaissance, d'une remarque aussi simple. […] nous percevons très exactement, semble-t-il, ce lien entre la sensation et l'ordre, entre la base organique et la base géométrique de la beauté qui était (et demeure peut-être) la pierre philosophale de l'esthétique. »[13]

L'inscription parfaite du corps dans le *carré* dans le cas du dessin ou de la peinture peut être reliée, par analogie, à l'inscription du corps dans le *cadre* de la caméra. En découle un vrai sens quant au choix du format, c'est-à-dire du ratio de l'image par rapport aux intentions de représentation du corps, que le but soit l'idéalisation ou non de ce corps. Non pas qu'une règle unique prévale, mais il n'est pas aberrant de penser que ce choix artistique peut se faire en suivant cette logique mathématique de la Renaissance qui ne dissocie pas proportions, rapports et sensations. L'homme

[13] CLARK Kenneth, *Le nu, Tome I*, trad. Martine Laroche, Paris, éd. Hachette Littératures, 1998, réed. 2008, p.37

de Vitruve est néanmoins une illusion de la perfection, ou une perfection forcée si on regarde sa représentation, le positionnement de l'homme, bras et jambes complètement écartés.

Rapporté au domaine du cinéma et pour pousser l'analogie un peu plus loin, cela rend le travail du cadre bien plus intéressant, car partant d'une forme dite «imparfaite », le rectangle, et ce quelles que soient ses proportions. Néanmoins, et contrairement à la peinture ou la photographie, ces ratios d'image constituent quand même une norme et le choix est réduit, ce qui tend à les positionner comme nouvelles formes parfaites pour la représentation cinématographie. Le cinéaste doit donc inscrire le corps filmé dans cette nouvelle forme et nous faire admettre que ces proportions choisies, à la fois le *ratio*, mais également *l'échelle* de plan, sont celles qui conviennent pour le représenter parfaitement, au sens de l'émotion que le cinéaste cherche à véhiculer.

Chapitre 1 : Montrer ou cacher, la volonté du cadre

Filmer du nu amène à se poser la question de ce qui doit être montré ou de ce qui doit être caché. Et bien évidemment de comment montrer ce qui doit être montré et comment cacher ce qui doit être caché. Puisque le nu est encore un sujet tabou, pouvant potentiellement choquer les bonnes mœurs, tous les films choisissant d'inclure une scène de nu ne vont pas forcément jusqu'au nu intégral. Car si 90% du corps ne pose généralement pas trop de problèmes dans notre société actuelle, il reste l'éventuel souci de filmer les parties génitales, dans l'acte sexuel ou non. Le sujet est plus qu'actuel quand on voit qu'Instagram, Facebook, certes hors du domaine du cinéma et pourtant très proches, car véhiculant de nombreuses images et étant d'ailleurs la nouvelle référence dans le partage d'images, à un niveau professionnel également, censurent par leurs algorithmes toutes représentations de poitrines (plus exactement les tétons) et de fesses, au point de pousser les utilisateurs à recourir à des stratagèmes qui prouvent à quel point la censure se situe sur un espace très limité du corps pour pouvoir exposer quand même leurs créations sur les réseaux sociaux.

Photographies tirées du compte Instagram *1001fessesproject*, d'Emilie Mercier et Fred Marseille

Le sexe à l'image

Pour revenir au cinéma, choisir de filmer le sexe du comédien ou de la comédienne peut avoir plusieurs significations et impacts.

Soit le cinéaste évite à tout prix de filmer les parties génitales, soit au contraire cela devient le sujet principal du plan, souvent par provocation, dans le but de choquer, ou de faire rire, comme dans *Calmos* de Bertrand Blier. Dès le début du film, dans les premiers plans de la séquence, le spectateur se retrouve face à l'image d'un vagin frontalement présenté à la caméra, reprenant la vision qu'en a Jean-Pierre Mariel, gynécologue de profession, et à présent dégoûté par le sexe des femmes. Il n'y a là aucune tentative d'embellir le corps, le plan se passe même en trois temps, trois échelles de plan différentes, qui dans un raccord dans l'axe, nous rapproche de l'objet d'angoisse du personnage, et d'ailleurs de tous les hommes dans le film.

Celui-ci se clôture sur une séquence où à nouveau revient l'image du sexe féminin, car les personnages, au terme de leurs pérégrinations, se retrouvent, bien malgré eux, miniaturisés et propulsés dans ce qui se trouvera être un vagin gigantesque, reconstitué, béance qui les aspire, grotte insondable qui les terrifie, prouvant que malgré leur fuite, personne n'échappe à ses traumatismes, tout cela sur le ton évident de la comédie.

Ce vagin géant, il se retrouve également dans *Parle avec elle* (2002), de Pedro Almodóvar, dans une séquence où à l'écran, au lieu de montrer un viol entre un infirmier et une femme dans le coma, nous voyons les images d'un film muet réalisé pour l'occasion, *l'Amant qui rétrécissait*, censé se dérouler en 1924, que l'homme a vu plus tôt à la médiathèque. C'est une référence à un film existant, *L'homme qui rétrécit* (1957), de Jack Arnold. Le film d' Almodóvar montre un homme minuscule qui explore le corps d'une femme endormie, gravissant la poitrine, et finissant dans l'entrejambe, devant ce sexe gigantesque, qui semble cette fois-ci beaucoup plus susciter de la fascination que de la peur, mais qui hésite à entrer totalement dans le vagin, ce qu'il finit par faire. Plutôt que de montrer la violence de l'acte, Almodóvar a recours à ce système de représentation. Chacun des cinéastes reprend finalement à sa façon la peinture de Courbet, *l'Origine du monde*, Blier en cherchant à le désacraliser, car avec Jean Rochefort et Jean-Pierre Marielle, nous pénétrons à l'intérieur, et ainsi le mystère est brisé. Ce n'est ni un fantasme accompli, ni un retour au ventre de la mère, juste un amas de chair. Chez Almodóvar en revanche, le mystère est conservé, le spectateur est prêt à avoir accès au tableau, mais au final, seul le personnage peut y entrer, laissant le spectateur à nouveau en observateur, sans la possibilité de pouvoir même toucher, frustration identique au tableau où il est toujours interdit de toucher. Et en même temps il rend le spectateur complice de l'acte.

Calmos, Bertrand Blier, 1976

Parle avec elle, Pedro Almodóvar, 2002

Pour revenir à *Calmos*, nous pourrons noter que si le sexe féminin est montré de manière aussi brutale, le sexe masculin, lui, est minutieusement masqué, en particulier pendant la séquence où les deux comédiens, attachés à une machine, sont forcés d'avoir des rapports sexuels à la chaîne avec un nombre incalculable de femmes. Un drap recouvre alors leur érection agrandie par la machine. Évidemment, de la part de Blier et au vu du reste du film, nous ne pouvons pas imaginer qu'il s'agit là d'un soudain accès de pudeur, et par ailleurs cela renforce de beaucoup l'effet comique de la scène, néanmoins, l'organe masculin restera caché, synonyme, peut-être, de l'impuissance des hommes face aux femmes.

C'est un sujet plutôt récurrent dans le cinéma de Bertrand Blier, qu'on peut retrouver notamment dans les Valseuses, où les deux personnages de Pierrot (Patrick Dewaere) et Jean-Claude (Gérard Depardieu), bien que d'apparence très sûrs d'eux, sont sans arrêt en questionnement sur leur sexualité, notamment parce qu'ils n'arrivent jamais à faire en sorte que Marie-Ange (Miou-Miou), selon le terme utilisé, prenne son pied. Ce film est assez significatif pour montrer que Blier ne filme pas les corps d'hommes comme il filme celui des femmes. Lors de la séquence où ils couchent tous les trois ensemble pour la première fois, les deux hommes alternant tour à tour, l'un restant toujours spectateur, recroquevillé sur lui-même, tandis que de l'acte sexuel, nous ne verrons que très peu, notamment les fesses de Jean-Claude, puis de Pierrot, apparaissant et disparaissant du bas du cadre en rythme.

C'est à nouveau l'humour cinglant et la désacralisation des corps par Blier qui est à l'œuvre et qui passe aussi beaucoup par les dialogues (« C'est un trou avec du poil autour et puis c'est tout. Rien qu'un boyau insensible » pour ne citer que la réplique la plus évidente). Mais tout de même, pour le plan final de la séquence, les trois personnages se retrouvent côte à côte et à nouveau, du sexe masculin nous ne verrons rien, chaque mouvement étant calculé par rapport à la place de la caméra,

de même que la position assise des personnages, tandis que pour Miou-Miou, le corps semble tout de suite moins problématique à exposer, elle ne montre ni cache réellement son sexe, comme si finalement la nudité, à ce moment, n'avait pas réellement d'importance pour elle, ce qui n'est clairement pas le cas des deux autres. Plus tôt dans le film, les deux hommes seuls se lavent ensemble, et Pierrot finira pas se faire violer, dans une ellipse, par son ami. Juste avant, de son entrejambe nous ne verrons que le plâtre qui l'entoure, conséquence d'une balle reçue plus tôt et par ailleurs grand sujet d'angoisse sur sa capacité future à avoir une érection. Pour Jean-Claude, à nouveau, grâce au placement de la caméra, du comédien, pourtant se levant face à un miroir, le sexe restera caché.

Les Valseuses, Bertrand Blier, 1974

Encore une fois, le sujet de l'impuissance, de l'incapacité d'être « un homme, un vrai » plane sur les personnages, mais rien ne sera montré, alors que pendant tout le film ils ne parlent pratiquement que de ça.

Patrick Leboutte, critique de cinéma et essayiste, pose cette question : « le sexe de l'homme est-il cinématographique »[14]. Bertrand Blier, qui affirme en parlant des scènes de sexe que : « C'est bien de montrer, mais y'a tellement de façons de montrer élégantes »[15] semblait penser que non. Puisqu'il dissimule cette partie anatomique, c'est qu'elle ne convient pas à l'élégance de la scène. Mais doit-on réellement se poser cette question ? Doit-on uniquement filmer quelque chose qui serait défini comme cinématographique ? Si tant est d'ailleurs qu'il soit réellement possible d'apposer une telle définition à quoi que ce soit. La vraie question serait plutôt de savoir de quoi on a besoin dans la scène, qu'est-ce que va montrer et comment, pour appuyer quel propos. Soit, dans *Les Valseuses*, nous avons affaire à des personnages sûrs de leur sexualité, et dans ce cas ils devraient également être sûrs de leur corps et la caméra ne devrait pas s'embarrasser de pudeur. Soit, et c'est ce dont nous parlions plus haut, les personnages sont effectivement beaucoup moins à l'aise qu'ils ne le prétendent et la caméra, en cachant les sexes, vient renforcer, consciemment ou non d'ailleurs de la part de Blier, le sentiment d'impuissance dont nous parlions.

Dans *Le scaphandre et le papillon* (2007), Julian Schnabel prend un autre parti pris pour parler d'impuissance, celle de Jean-Dominique Bauby, irrémédiablement liée à sa paralysie, lui qui est présenté comme un séducteur, avant son AVC. Le film utilise la caméra principalement en vision subjective du personnage, le chef opérateur Janusz Kaminski ayant recours à des objectifs Tilt and Shift, permettant de jouer sur le flou d'une manière différente, couplée au travail du cadre de Berto, qui rend la caméra très mobile, quand le corps de Jean-Dominique est porté par exemple, rendant le trouble et le handicap du personnage concret dans l'image. Lors d'une

[14] BERGALA Alain, DENIEL Jacques, LEBOUTTE Patrick, *Une encyclopédie du nu au cinéma*, Crisnée, Yellow Now, Dunkerque, Studio 43, 1994, p.326

[15] Propos tirés du documentaire *Histoire de cinéma – Histoire de sexe*, 2016, Florence Platarets, diffusé sur Arte.

séquence à l'hôpital Jean-Dominique est amené dans une piscine pour être lavé, son corps flotte, il ne peut pas bouger. Des médecins le soutiennent, et le lavent, son regard, et donc la caméra, plonge parfois sous l'eau, révélant son corps en apesanteur, nu. C'est le scaphandre, sans scaphandre. Juste avant cette scène nous avons d'ailleurs un plan sous l'eau également, du scaphandre et de Mathieu Amalric à l'intérieur, coupé du monde. Mais pendant la toilette, alors que le corps se balade dans l'eau, tel un pantin désarticulé, à trois reprises nous pouvons apercevoir le sexe du personnage, flottant, aussi dénué de vie que le reste. Ces plans sont dans la vision subjective du personnage, c'est donc aussi sa prise de conscience de l'inertie de son corps, anciennement beau, fort qui n'est plus capable de rien, et notamment plus capable d'aucune sexualité.

Le scaphandre et le papillon, Julian Schnabel, 2007

Dans tous les cas, lorsque le cinéaste décide qu'il veut cacher les sexes, pour éviter une censure sur son film, un avertissement « interdit au moins de 18 ans », parce qu'il n'a pas l'accord du comédien ou de la comédienne ou tout simplement par qu'il ne juge pas un tel plan utile, c'est au découpage que revient le soin d'éviter la zone sensible, en passant par des coupes, des ellipses, au moment opportun. Ou bien dans la composition du cadre, le cinéaste s'arrangera pour cacher la zone qui dérange d'une manière ou d'une autre. Dans *Et Dieu créa la femme* (1956), de Roger Vadim, le spectateur restera dans la frustration de ne pas apercevoir les corps de Brigitte Bardot et Jean-Louis Trintignant, coupés à leur vue par la voile d'une

maquette de bateau. Parfois c'est même au cadreur, dans le mouvement, qu'incombe le rôle d'éviter de montrer ce qui ne serait l'être. Dans son encyclopédie du nu au cinéma, Alain Bergala appuie, non sans ironie, l'importance du bord-cadre inférieur en ces termes :

> « l'homme se lève toujours du lit, cette fois-ci légitimement nu comme un ver, mais le cadreur, retenant son souffle accompagne avec une précision chirurgicale son mouvement ascendant puis son déplacement latéral […] afin que le bord-cadre inférieur s'arrête exactement à la lisière du bas-abdomen (*in*) et du triangle pileux pubien (*off*). […] On ne parlera jamais assez de la terrible solitude du cadreur, après une telle prise […] où il doit être capable de confirmer […] que personne, à la projection des rushs le lendemain, ne courra le risque tant redouté d'entrevoir le moindre poil pubien. »[16]

Le cadre devient censeur, c'est lui qui anticipe la morale et la réaction du public. Plutôt que de risquer le scandale, on s'assure que l'image ne choquera personne, au risque de paraître ridicule.

Quand commence le nu ?

Le hors-champ au cinéma est un appui narratif qui permet d'enrichir la mise en scène, entre autres par le biais de la suggestion, qu'elle soit sexuelle, de l'ordre du suspense, de l'horreur, ou du comique. Le cadre, lorsqu'il est utilisé en tant que censeur, va certes introduire du hors champ dans l'image, mais celui-ci sera forcé, et dirigé non plus par une volonté artistique, mais morale. C'est là une difficulté, car

[16] BERGALA Alain, DENIEL Jacques, LEBOUTTE Patrick, *Une encyclopédie du nu au cinéma*, Crisnée, Yellow Now, Dunkerque, Studio 43, 1994, p.60

l'image de cinéma ne devrait pas se penser autrement qu'en terme narratif et esthétique, l'un et l'autre idéalement fonctionnant de concert.

Les problèmes de censure posent de réelles questions sur la liberté du cadre. C'est une chose de ne pas filmer du tout un élément de l'histoire en passant par l'ellipse par exemple. La mise en scène n'en est pas forcément impactée. Mais filmer un corps en évitant de le filmer en entier, c'est une contrainte majeure pour l'image. Pour autant faut-il penser que si le cinéaste ne filme pas un nu intégral c'est qu'il ne filme pas de nu du tout ?

Car au-delà du nu censuré, finalement la question qui se pose vraiment est la suivante : est-ce que ne pas filmer les sexes, voir même ne pas filmer les parties du corps sexualisées, c'est-à-dire la poitrine et les fesses, revient-il à ne pas filmer du nu ? Ne pas montrer ces parties ne veut pas uniquement dire que l'image est censurée. Si c'est un choix guidé par, comme nous l'avons dit, une volonté narrative et esthétique, le cadre et l'image retrouve leur liberté et donc leur valeur artistique. Mais nous avons pour le moment parlé du nu au cinéma au même titre que le nu en peinture et en photographie. Or puisque le chaque médium est différent et a ses propres spécificités, le rapport au nu est-il réellement le même ? Et quelle pourrait être la spécificité du cinéma ?

Kenneth Clark fait en anglais la distinction entre les mots « nude» et « naked», ce qui pourrait se traduire en français par « nu » et « dénudé ». Le nu serait pour lui « L'image […] d'un corps équilibré, épanoui et assuré de lui-même : le corps re-modelé »[17], tandis le fait d'être dénudé (*to be naked*), que la version française du livre traduit aussi par le mot « nudité » représenterait uniquement « l'état de celui qui

[17] CLARK Kenneth, *Le nu, Tome I*, trad. Martine Laroche, Paris, éd. Hachette Littératures, 1998, réed. 2008, p.19

est dépouillé de ses vêtements »[18] . Le cinéma peut-il dans ce cas filmer réellement le nu au sens où Kenneth Clark l'entend. Jacques Aumont, théoricien du cinéma, reprend en ses termes les écrits de Kenneth Clark et affirme que non, le cinéma ne pouvant « avoir affaire au nu, mais seulement au dénudé, c'est-à-dire à ce qui suggère le déshabillage. […] « Nu » devrait vouloir dire uniquement le corps réformé, réhabilité, magnifié, éternisé, donné d'emblée et entièrement. Celui-là n'est plus vraiment une proie facile pour le cinéma, et sans doute, là encore, à cause du temps (et du mouvement qui dérange les lignes) bien plus que de la trace. »[19] Nous pouvons noter la différence dans la définition du dénudé, qui avec Kenneth Clark, prenait un aspect beaucoup plus péjoratif, à cause de l'usage du mot « dépouillé ». Il suggérait beaucoup plus l'état de dénuement comme étant le résultat d'une faiblesse, d'une gêne, d'une infériorité. Si nous avons vu que cela pouvait en effet être le cas, ce n'est pas le seul. Pour autant qu'en est-il de cet état du nu comme corps éternisé ? Nous avons dit que par le regard de l 'autre, du cinéaste, le corps, et donc le nu, était transcendé. Mais cette transcendance pour autant n'admet pas une neutralité du nu, qui serait celle que nous pourrions retrouver dans d'autres œuvres d'art. En observant le David de Michel-Ange, peu importe l'histoire, le contexte qui l'accompagne. Le nu sculpté peut s'admirer comme une fin en soi. Dans le cinéma traditionnel, attaché à une forme de narration, qui est celui que nous étudions dans ce mémoire, la distance avec l'histoire et avec le réel surtout est peut-être trop faible pour que le nu puisse n'être jamais considéré que comme une fin en soi.

Ce qui affirme que finalement, nul n'est besoin de parler de nu frontal et intégral pour évoquer une image du nu dans un film. Et nous avons d'ailleurs vu que peu de films passent par là. Le cinéma donne sa propre perception du nu, mélange de ce qu'il hérite de l'histoire en tant que forme artistique, et de ce que la narration et le

[18] CLARK Kenneth, *ibid., p.19*

[19] BERGALA Alain, DENIEL Jacques, LEBOUTTE Patrick, *Une encyclopédie du nu au cinéma*, Crisnée, Yellow Now, Dunkerque, Studio 43, 1994, p.113-114

ressenti du public le poussent à créer. Et cette perception passe parfois par le dénuement partiel, la transparence d'un vêtement dans la lumière, un gros plan sur une nuque ou sur un dos. Lorsque le personnage de Rita Hayworth, dans le film *Gilda* de Charles Vidor, sorti en 1947, défait ses gants devant son public, et enlève son collier, c'est déjà du nu, parce que le cinéma prend en compte l'action, les émotions, les intentions que l'image veut donner aux spectateurs.

Donc pour se représenter le nu au cinéma, nous n'avons pas besoin de l'avoir dans son entièreté. La caméra a le choix de découper ou de garder intact les corps.

Chapitre 2 : Fragment et unité

Le fragment

« si le corps n'est plus donné dès l'abord dans sa forme globale, il faudra le retrouver, il faudra inventer des assemblages, des proportions et des énergies nouvelles. […] Et le corps imaginé – d'une imagination sensible, concrète – dans ce cas, est un corps dont la palpitation, la puissance d'être, dépassent l'enveloppe de la représentation.» [20]

La Chambre bleue (2014)

La Chambre bleue est un film réalisé par Mathieu Amalric, tourné en format 1.33 Le film raconte l'histoire de Julien, marié et père de famille, qui entretient une relation adultère avec Esther. Le couple illégitime se rencontre plusieurs fois dans la chambre d'un hôtel d'une petite ville voisine de la leur, jusqu'à ce qu'un double décès, celui des deux conjoints du couple, vienne bouleverser leur histoire. Le film se construit en alternant l'interrogatoire que subit Julien et les scènes qui se déroulent avant les évènements tragiques. La scène que nous allons analyser se trouve en ouverture du film.

Le film commence par un gros plan sur ce qui semble être deux personnes en train de s'embrasser, les corps sont dans l'ombre et le plan rapide ce qui ne laisse pas beaucoup de temps pour analyser ce que nous venons de voir, puis ce plan s'alterne

[20] AMIEL Vincent, *Le corps au cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Perspectives Critiques dirigée par JACCARD Roland, 1998, p.7

avec les cartons du générique et des plans de l'intérieur de l'hôtel et de la chambre. Les plans sont fixes et semblent nous suggérer que si nous avons fait irruption une seconde avant dans l'intimité du couple, nous allons maintenant nous rapprocher plus progressivement, guidés par le son des gémissements des personnages en plein rapport sexuel. Alors que le son indique le moment de jouissance, à l'image n'apparaît qu'un lit défait et vide.

Puis sur les draps, une goutte de sang tombe. Cette goutte rouge sur le drap blanc nous indique tout de suite la présence de la chair, de l'organique et de la passion, car sang et sexe sont liés de bien des façons. Au hasard les menstruations, le sang comme preuve de la virginité d'une femme, la douleur, et donc potentiellement le plaisir. Les corps ensuite sont montrés à l'image, mais seulement en gros plans, fixes, toujours, découpés par partie. Une jambe, un sein, une épaule, un visage. Dans tout ce début de séquence, nous ne voyons que des morceaux et toujours sans que cela dure. La lumière est très sombre, seul un rayon traverse la chambre, venant de la fenêtre, et vient découper encore plus les corps enlacés. En se mouvant, ils apparaissent et disparaissent dans la lumière, la peau brille un instant quand la sueur est éclairée. La netteté n'est pas toujours parfaite, en réalité nous percevons plus que nous ne voyions. La caméra veut s'attarder sur les cuisses ouvertes de Stéphanie Cléau (Esther), mais, à peine le sexe entrevu, voilà qu'elles se referment. Souvent si le corps de l'un est net devant, obstruant une partie du cadre, se trouve l'amorce du corps de l'autre. Ou alors nous voyons le reflet de Julien qui se regarde dans le miroir et c'est l'amorce de sa propre épaule qui bloque la vision, ou celle d'un élément du décor.

L'image du corps semble toujours se dérober à notre regard, et paradoxalement la caméra nous laisse tout de même nous attarder sur des détails. Une abeille se pose sur la peau d'Esther, en bas à gauche du cadre quelques poils pubiens, de la sueur,

en haut à droite le début du mamelon et du téton. Sur la peau les traces des plis du drap. Le cadre va un peu plus loin que la suggestion, en peu plus au-delà de la pudeur sans être complètement explicite. Il y a quelques plans larges, mais toujours les corps sont dans l'ombre, et entrelacé, donc se cachant l'un l'autre. La lumière de la fenêtre forme une tache toujours à côté, à la limite de leur étreinte. C'est la frontière du visible, car la fenêtre c'est l'extérieur, le réel, la rupture du cocon ouaté dans lequel ils évoluent.

Par ailleurs cette scène est aussi une scène de fracture, car alors que l'atmosphère est installée, que nous suivons le couple, que nous rentrons tout à fait dans son intimité, le rythme est brisé par la voix du gendarme qui interroge Julien et soudainement nous sommes projetés dans la salle d'interrogatoire, où la lumière est plus violente, plus froide. La rupture a lieu d'abord par le son, la voix du gendarme faisant contraste avec le murmure d'Esther et même celle de Julien, plus douce. En une seconde, au son, nous sommes mis à distance du couple. Et au plan suivant, la coupe se fait à l'image, et nous atterrissons au commissariat. Là aussi des gros plans, mais non sur la peau en sur des vêtements, sur l'écusson gendarmerie et puis surtout sur des mots : « procès verbal», « enquête », « gendarmerie », « rapport d'autopsie ». Rien ne saurait séparer plus ces deux rapports, le sexuel de l'autopsie, dont le mot suggère lui aussi des corps dénudés et découpés, mais dans un tout autre genre. À partir de là, les deux univers se superposent. Julien répond aux questions du gendarme qui lui demande des détails sur ses pratiques : « Vous mordait-elle souvent ? Pendant l'acte ? ». Les images du couple sans le son, la voix de l'interrogateur, qui fait le lien ensuite avec un plan où Esther demande à Julien si elle lui a fait mal. Un va-et-vient s'entame, sans savoir si les images se construisent au travers des questions où si elles les précèdent. Il n'est pas certain non plus que toutes les images issues de la chambre proviennent de la même journée. Rien ne

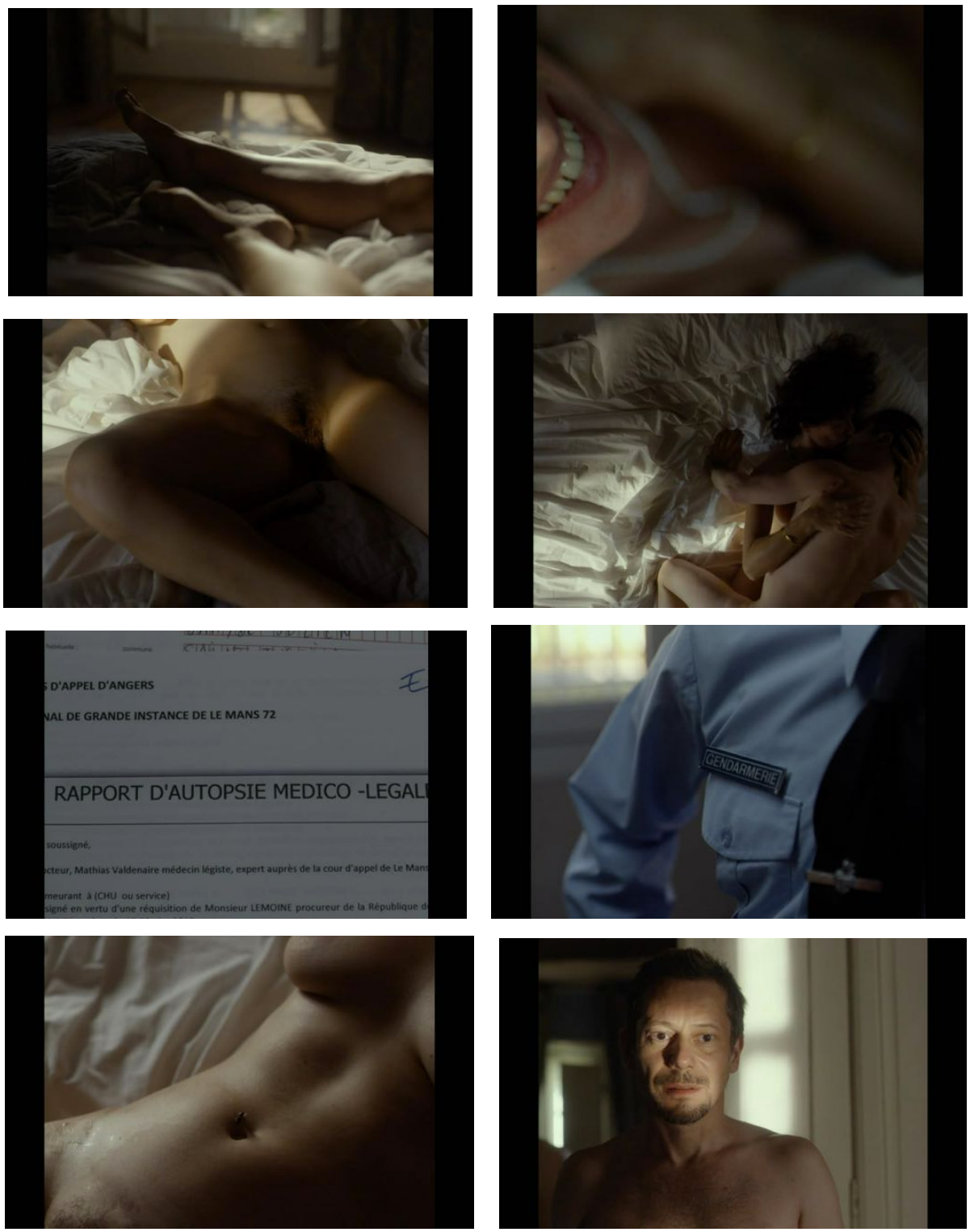
l'indique clairement, ni dans le dialogue ni dans ce que nous pouvons voir, sachant que nous apprenons que les amants se sont vus dans cet endroit au moins huit fois.

Dans quelle temporalité veut nous placer Mathieu Amalric ? Il est difficile de savoir si nous sommes vraiment avec le couple au moment de l'acte ou si nous sommes uniquement dans les pensées de Julien, qui cherche à se raccrocher à l'image du corps d'Esther. Pourquoi s'attarder tant sur des détails, si ce n'est pour tenter de les fixer dans sa mémoire, pour essayer de recréer le corps et le sentir à nouveau. Ou pour essayer d'apporter des réponses aux questions qu'on lui pose. Ce que lui demande le gendarme, c'est le souvenir d'une sensation, d'une émotion, et de la décrire en détail, ce qui est impossible. Les images défilent, mais ne se fixent pas. Du côté de l'interrogatoire, la temporalité aussi est mise à mal. Les lieux changent, sur un plan, une autre personne interroge, probablement l'avocat, mais le montage son fait que la conversation semble se poursuivre comme s'il n'y avait qu'un seul interlocuteur en face de Julien. Pourtant, les images elles sont complètement interchangeables, comme un puzzle que Julien chercherait à reconstituer.

Le fait de filmer en 1.33 dans un premier temps nous rapproche de l'intimité du couple, mais très vite le format enserre l'image dans un rapport presque claustrophobe, comme un étau qui se resserre autour de Julien. La vision étant rétrécie, la difficulté de saisir les images et les souvenirs dans leur intégralité augmente. La caméra filme des espaces clos, la chambre, le commissariat, la prison, et les cadres et les échelles de plans ne permettent pas une appréhension facile de l'espace dans lequel évoluent les personnages. La seule ouverture est la fenêtre, la seule respiration est celle, littéralement, des amants.

Malgré l'apparente douceur qui émane de ce début du film, peut-être ressentie par le biais de l'étalonnage et de la texture de l'image, tout dans cette scène vient

marquer la confusion : le traitement de l'image avec les flous, le contraste, le cadre qui resserre le point de vue, la temporalité et l'espace qui sont impossibles à saisir, les ruptures permanentes entre images et son. Si le corps est ainsi découpé par le cadre, c'est que Julien cherche à le retrouver, oscillant entre ses fantasmes et ses souvenirs, qui défilent devant ses yeux, mais qu'il ne peut saisir, à l'image de cette lumière mouvante qui passe sur son visage sur le dernier plan de la scène.



La chambre bleue, Mathieu Amalric, 2014

Aïssa (2014)

Court métrage réalisé la même année par Clément Tréhin-Lalanne, *Aïssa* reprend également le format 1.33 et le principe de la fragmentation du corps pour traiter d'un sujet différent. Il raconte l'histoire d'une jeune fille congolaise, en situation irrégulière sur le territoire français. Elle dit avoir moins de dix-huit ans, ce qui pourrait faciliter l'obtention de papiers ou du moins éviter l'expulsion, mais on ne la croit pas. Le film, pour illustrer ce problème, ne va se focaliser que sur la visite médicale que passe Aïssa, afin de déterminer quel est son âge réel.

La caméra ne va se centrer que sur elle, les gens autour d'elles sont invisibles ou montrés très furtivement. Le médecin lui reste hors champ pendant tout le film. Nous n'entendrons que sa voix. Le film va se découper en deux parties, hors de la salle de consultation et dans la salle, pendant l'entretien. Le film s'ouvre avec Aïssa qui marche dans la rue et qui arrive à l'hôpital. À ce stade nous ne savons pas encore quelle est la situation. La caméra la montre d'abord de dos, et la suit quand elle entre dans le bâtiment. Une main surgit du bord-cadre et la rattrape pour la diriger dans la bonne direction. À ce moment-là la caméra passe de l'autre côté et révèle visage, et avec les émotions. Nous pouvons lire du stress dans son regard. Derrière se tient un homme en blouson noir qui la suit. Le champ commence à s'obstruer. D'abord, par cette présence derrière elle, le faible angle de champ et la courte profondeur de champ. Puis, lorsqu'elle est assise dans la salle d'attente, par le surcadrage du mur et de la porte. Le cadre l'isole déjà. Aïssa est en conflit dans le mouvement avec son environnement. La caméra qui suivait son mouvement a été obligée de se stopper quand on la fait attendre, l'homme qui l'a rattrapée a perturbé son élan. Maintenant elle est assise, forcée à l'immobilité, tandis que des corps sans identité, la tête étant coupée, traversent le champ devant elle. Sur ce dernier plan, hors de la salle de consultation, la bande son nous fait entendre l'entretien qui

précède la consultation, entre Aïssa et le médecin, qui nous permet de commencer à connaître le but de sa visite. Comme dans *La Chambre bleue*, l'interrogatoire, car il s'agit bien d'un interrogatoire, se fait en décalage avec l'image. Mais ici nous sentons la protagoniste encore plus isolée, car elle n'a rien à quoi se raccrocher, ni une personne autour, ni un regard de la part du médecin puisque nous ne le voyons pas. Même si nous avons ce décalage de temporalité, nous restons dans des moments proches et encore relativement humains. À partir du moment où Aïssa est à l'intérieur ce n'est plus le cas.

Cette deuxième partie joue beaucoup avec la mise à distance du spectateur, en mettant en opposition les très gros plans sur les parties du corps d'Aïssa qui se déshabille et se fait examiner, avec la bande son qui mêle des sons d'ambiance de la scène et le compte rendu du médecin enregistré sur un dictaphone et qui est mis sur lecture. La voix du médecin est complètement dénaturée par l'enregistrement, froide, sans chaleur humaine, alors que l'image montre de la peau, un corps, un regard. Nous allons dans le détail de la peau pour mieux perdre le détail de la voix. Et puis cela coupe toute possibilité d'échange, car le médecin en pose plus de questions, il constate, et l'enregistrement est écouté après coup. Donc si Aïssa avait voulu parler, il n'y aurait pas eu de réponse possible en face.

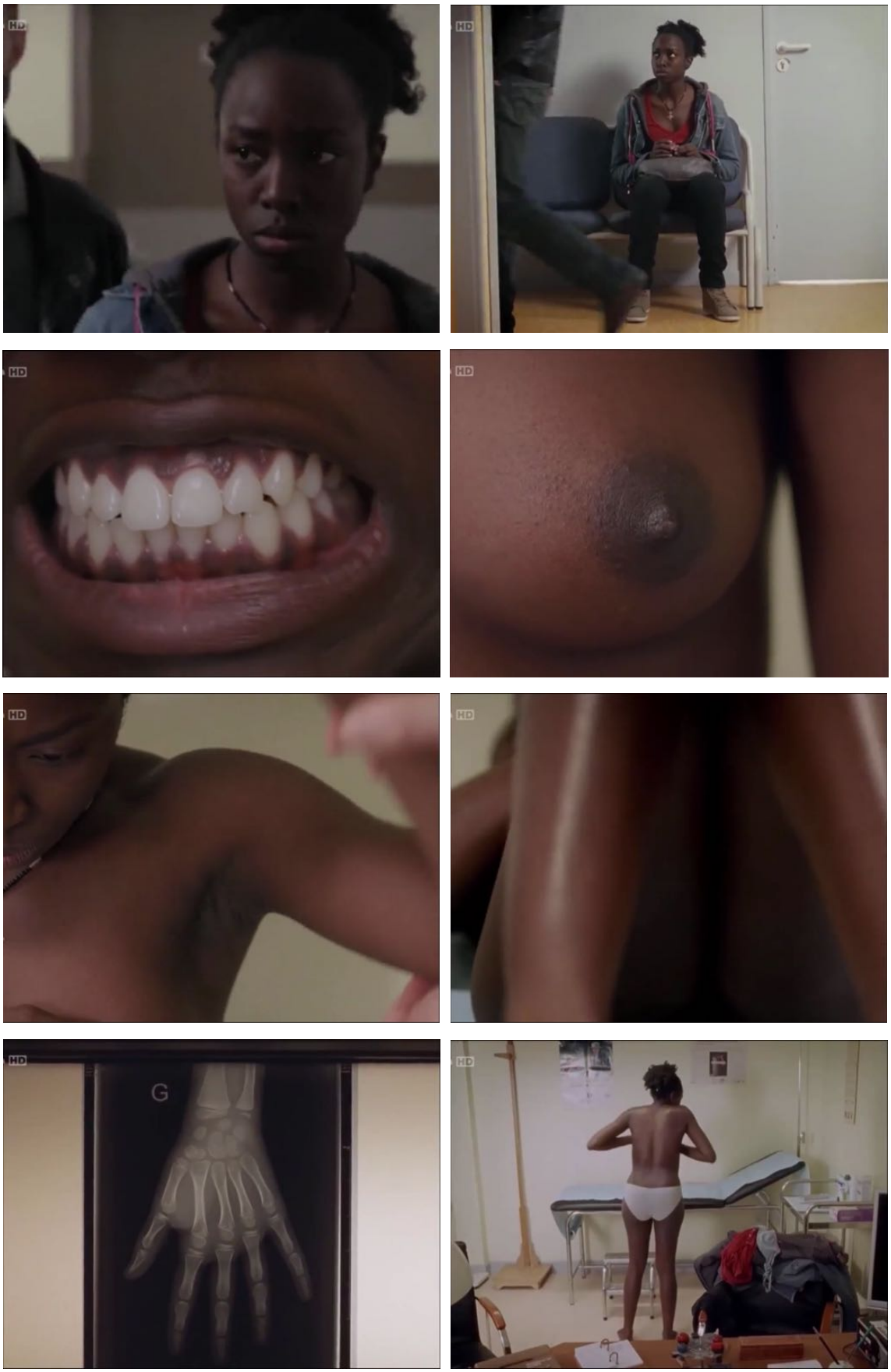
La mise à distance progressive se fait aussi par la déshumanisation plus lente du corps. À chaque élément qui est montré, un sein, une aisselle, la bouche, le dos, un commentaire l'accompagne, utilisant des termes médicaux parfois compliqués, que des novices ne peuvent saisir. Il s'agit d'une analyse concrète du corps, qui nous rapproche du rapport d'autopsie dont nous parlions précédemment. La découpe par le cadre est médicale, dépourvue de toute sensualité. La caméra nous force aussi à poser un regard voyeur sur le corps d'Aïssa et ainsi de partager sa gêne et son inconfort. L'analyse est tellement poussée sur les gros plans de son corps que nous

finirons même par observer des radios, nous allons au-delà de la peau, pour voir les os.

L'isolement reste toujours le maître mot de cette seconde partie, où toujours la profondeur de champ très réduite, et l'absence de perspective dans l'arrière-plan, acculent Aïssa à sa situation, et empêche une aide extérieure de pouvoir intervenir. Il n'y a pas de rayon de lumière pour venir briser l'image, pas d'ouverture. Le dernier plan reprend le principe de celui de la salle d'attente, en revenant à une échelle de plan plus large. Mais Aïssa est seule, elle se rhabille, pendant que la voix off énonce la sentence, elle aurait a priori plus de dix-huit ans, ce qui signifie l'expulsion assurée. Ce plan paraît très long, le temps pèse sur nous.

Cette utilisation du gros plan de manière aussi poussée, et le fait que la caméra ne soit pas tout à fait fixe (nous sommes a priori en présence de caméra épaule), nous fait penser que ce que nous voyons est une vision subjective, peut-être la nôtre, qui sommes forcés d'être les voyeurs, les témoins de cette scène d'humiliation. C'est une humiliation, car Aïssa ne peut se soustraire au regard. Tout au mieux peut-elle tenter de cacher sa poitrine avec ses mains, son sexe en croisant les jambes. S'exposer aux yeux du médecin est une chose, mais c'est le regard de la caméra, et donc le nôtre qui est le plus violent.

La fragmentation du corps dans La Chambre Bleue qui suggérait le souvenir du désir, et le fantasme du corps de l'autre, n'est plus ici que la réduction du corps à un élément clinique, animal, et source d'humiliation et de violence.



Aïssa, Clément Tréhin-Lalanne, 2014

L'unité du corps et l'enveloppe corporelle

À l'opposé du fragment se tient évidemment l'unité. Pour parler du corps filmé et présenté dans son ensemble, nous avons choisi d'étudier deux films qui traitent, dans deux scénarios a priori différents, le corps dans des problématiques externes et internes, en appuyant sur la notion d'enveloppe corporelle. D'un côté nous avons *La piel que habito* (2011), de Pedro Almodóvar, et *Under the skin* (2013), de Jonathan Glazer. Tout deux questionnent le corps comme pellicule, matrice, et comme premier vecteur du beau et de l'érotisme, tout en s'attaquant aussi au sujet de l'identité et du genre (surtout chez Almodóvar pour le genre). Par ailleurs les deux films ont été réalisés à deux années d'intervalles donc sont aussi des réponses à des problématiques de notre temps.

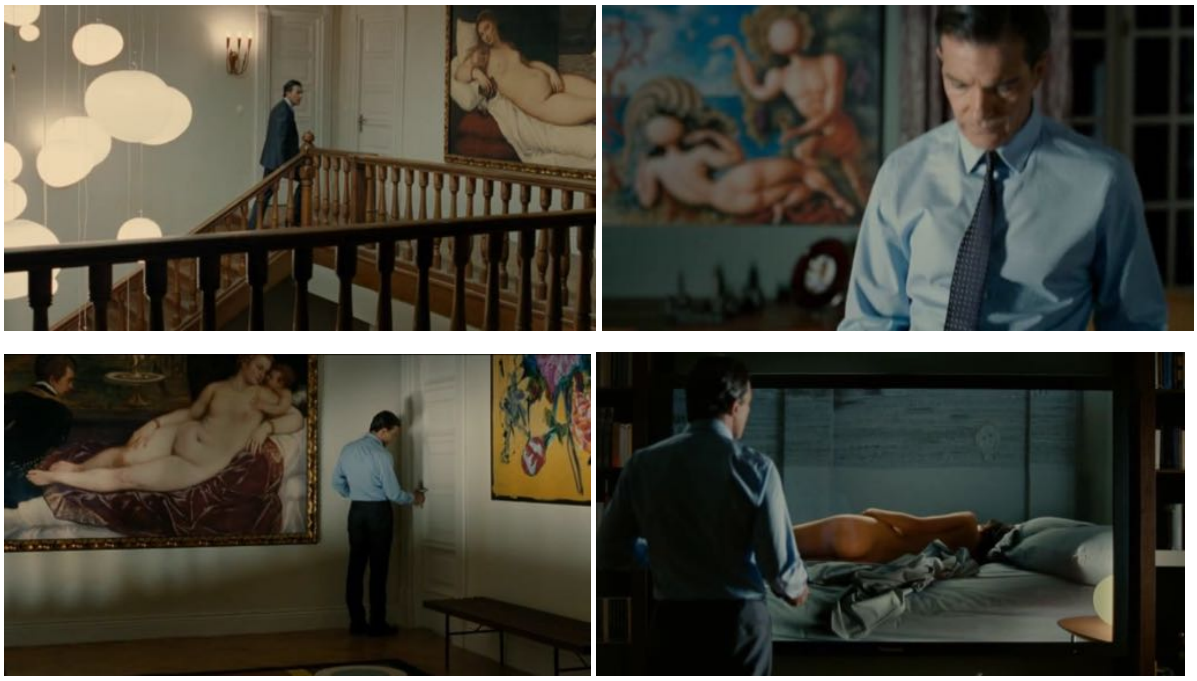
La piel que habito raconte l'histoire de Robert Ledgard, éminent chirurgien esthétique qui développe une technique de peau synthétique extrêmement résistante, qui pourrait servir de greffe notamment pour les grands brûlés. Il commence ses recherches après le suicide de sa femme, elle-même défigurée après un accident de voiture qui lui ravagea l'épiderme. Le docteur Ledgard effectue ses tests et expériences sur un cobaye qu'il garde enfermé dans son manoir, Vera, une jeune femme d'une grande beauté qui semble être sa captive forcée. Nous apprendrons par la suite que Vera est en réalité Vicente, un jeune garçon qui aurait violenté la fille de Ledgard, fragilisée mentalement par la mort de sa mère à laquelle elle a assisté, la menant à sombrer encore plus dans la folie et à mettre fin à ses jours. Vicente aurait alors été kidnappé et séquestré par Ledgard, qui après la mort de sa fille, aurait commencé de nombreuses expériences sur lui, le menant à lui faire changer de sexe et à lui recomposer une identité et un visage qui lui ferait ressembler pour beaucoup à sa femme disparue.

Under the skin est un film fantastique où le personnage principal est un extra-terrestre prenant l'apparence d'une femme, et qui cherche à séduire des hommes pour les entrainer dans une matrice inconnue et noire, dans laquelle ils disparaissent pour être consommés de l'intérieur. Elle sert une entité supérieure et est surveillée par un homme à moto qui la suit constamment. Petit à petit la femme-créature commence à douter de ce qu'elle est, de qui elle est et à ne plus vouloir suivre ce qu'elle est censée faire. Commence alors la fuite et la traque qui l'accompagne.

Un corps parfait...

Que ce soit dans un film ou dans l'autre, le corps mis en scène est un corps féminin qui va susciter beaucoup de désir. Vera n'est pas seulement séquestrée par Ledgard parce qu'il veut la punir et parce qu'il a besoin d'une personne pour tester ses expérimentations. En la faisant ressembler à son ancienne femme, il se place dans une position difficile où la personne qu'il haïssait, Vincente, devient l'objet de ses désirs, Vera. Dans la maison il installe un dispositif qui lui permet de la garder sous surveillance en permanence quand elle est dans sa chambre. Une caméra la filme et diffuse les images sur un écran de contrôle gigantesque. Devant lui, il peut observer Vera, allongée sur son lit, qui vient faire écho aux nombreuses odalisques présentes dans la maison, deux tableaux du Titien, *La Venus d'Urbino*, et *La Venus et le joueur d'orgue*, ainsi qu'un tableau d'un peintre plus contemporain, Guillermo Pérez Villalta. Les corps se répondent, Vera est un tableau supplémentaire de sa collection. La première fois que nous la voyons via ce système, elle est de dos, et dort. La caméra se permet de s'approcher encore plus, mais nous la montre aussi dans son cadre. Ledgard est le peintre de ce tableau, car c'est lui qui a créé ce corps. Lorsqu'il réalise qu'elle a tenté de se suicider, les marques sur la peau parfaite font taches. L'image des entailles n'est pas violente en soi, le sang ne jaillit pas dans tous les sens, à vrai dire on ne sent même pas la chair, mais elles ne sont pas à leur place sur l'œuvre

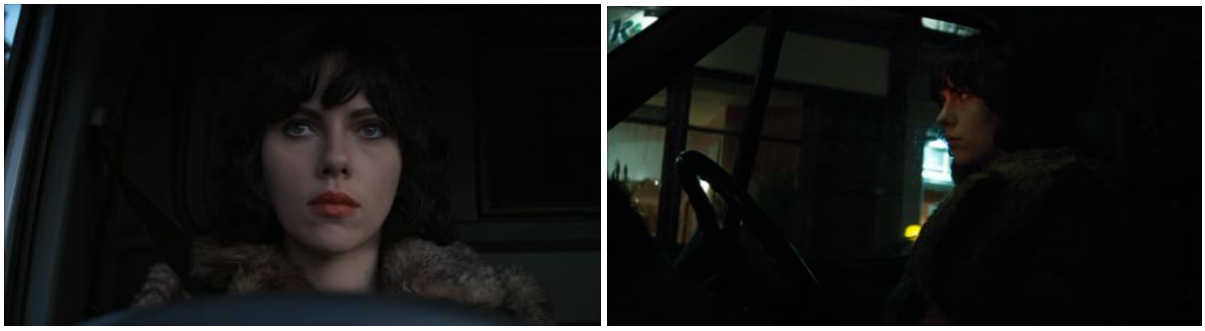
qu'il essaye de créer, comme une rature, un coup de pinceau raté. Ledgard essaye de recréer ce nu dont nous parlions, atemporel, transcendé, qui se suffit à lui-même en modifiant ce corps. Il est dans la fascination de sa propre œuvre d'art.



La piel que habito, Pedro Almodóvar, 2011

Il y a un mécanisme similaire dans *Under the Skin*. Cela commence dès le choix de l'actrice principale, Scarlett Johansson. Elle est aujourd'hui une actrice renommée, reconnue dans le monde entier et qui a le statut d'icône. À la fois admirée, heureusement, pour ses qualités d'interprétation, elle l'est aussi beaucoup pour son physique. Mais c'est une position qu'elle assume. Ce qui lui permet aussi de prendre le contre-pied, comme elle le fait dans *Her* (2014), de Spike Jonze, où son personnage est virtuel et où seule sa voix existe dans le film. Dans *Under the skin*, elle incarne donc une créature venue d'ailleurs qui prend une apparence humaine, et qui dans un premier temps traverse l'Écosse en camion pour séduire des hommes et les faire disparaître. Toutes les scènes avec la camionnette sont en fait tournées sur le principe d'une caméra cachée et les passants qu'elle interroge ne sont donc pas au courant de sa véritable identité, ni la sienne propre, ni celle de son personnage.

Cette première partie est tournée un peu sur un mode qu'on pourrait définir comme documentaire, dans le sens où il n'y a aucune recherche d'effets visuels particuliers, et que la frontière entre réel et fiction est brouillée. À ce moment-là Scarlett Johansson est habillée, et la caméra se concentre surtout sur son visage, où aucune émotion ne transparaît, sauf quand elle parle aux hommes.



Under the skin, Jonathan Glazer, 2013

À l'inverse de ces scènes, au moment où les hommes se font attraper, le style est beaucoup plus expérimental. L'espace de jeu est un espace hors du temps, hors de toutes références, un néant où seule la lumière change parfois de couleur, mais la provenance de cette lumière reste incertaine. C'est dans ces scènes que le corps est mis en avant, la femme se déshabillant progressivement, attirant les hommes qui marchent vers elle, ôtant leurs vêtements en même temps. Mais tous finissent par sombrer dans cette matière noire inexplicable.

Under the skin, Jonathan Glazer, 2013

C'est dans ces scènes que le corps de Scarlett Johansson est présenté dénudé. À chaque rencontre avec un homme elle se déshabille un peu plus. La lumière ne magnifie pas le corps en soi, ce n'est pas non plus une lumière clinique. Mais l'atmosphère est étrange. La caméra est en plan moyen, voir plan large, le corps se détache du fond noir, notre regard est captivé par lui. Elle marche, il la suit, la caméra, peut importe l'échelle de plan, garde la même distance et avance en même temps, si bien que la sensation est assez étrange, nous ne sentons pas la distance parcourue, l'image en devient hypnotique, encore plus dans les plans larges où les corps se reflètent dans le miroir que forme le sol. C'est justement cet aspect hypnotique qui propose une vision différente du corps et le sublime ou plus exactement nous attire vers lui. C'est en ça que nous pouvons parler de recherche de perfection du corps nu.

Mais que ce soit dans ce film ou dans celui d'Almodóvar, subsiste un sentiment d'étrangeté vis-à-vis de cette supposée perfection. Quelque chose qui dérange à la

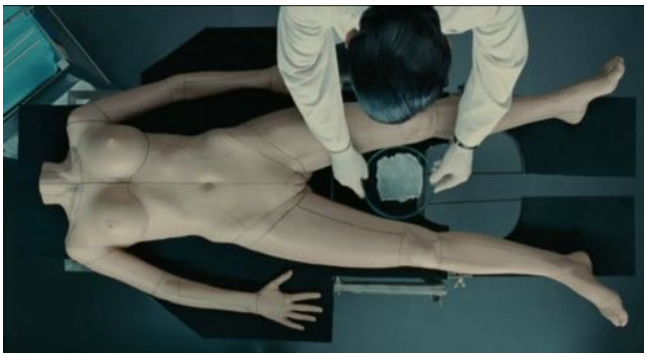
vision de ces corps et qui semble suggérer que cette poursuite du corps parfait est vouée à l'échec, car dans un cas, Vera reste trop humaine, malgré qu'elle soit la créature de Ledgard, un monstre de Frankenstein d'un autre genre. Son humanité se lit dans son visage et ses émotions et ne semble pas en adéquation avec le reste du corps, trop lisse, trop beau. Et paradoxalement, ce qui ne fonctionne pas avec la femme d'*Under the skin* c'est que justement, elle n'est pas humaine, ne transmet aucune émotion, alors que son corps est plus normal que celui de Vera. Mais les deux mises en scène accentuent beaucoup ce décalage et posent donc problème.

... mais un corps faux

Car de fait, nous sommes en présence de deux corps qui sont faux. Chez Almodóvar, ce n'est pas uniquement parce qu'il force le changement de sexe sur Vincente. La question de la transsexualité était déjà présente dans *Tout sur ma mère* (1999) ou dans *La loi du désir* (1987). Mais dans ce film, d'une part elle est imposée au personnage, et d'autre part elle ne nous est révélée qu'à la fin. Rien ne nous dit au début du film que Vera est en réalité Vicente. C'est plutôt ce travail de l'enveloppe, de la peau comme pellicule qui pose problème. Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, écrivent dans leur livre *Nu sommes* : « ce que la photo éclaire quand elle prend « un corps », c'est la transparence qui se joue sur la peau, qui fait la peau : une parution qui ne fait rien paraître, une luminosité qui n'éclaire que soi, une touche diaphane qui ne fait rien deviner d'autre que son toucher lui-même. »[21], appuyant sur le fait que l'émotion du nu se joue avant tout sur la peau, que c'est elle qui révèle l'identité, les sensations, mais aussi la vérité du nu. Pour ce qui est de la peau sur le personnage de Vera, cette création du docteur Ledgard, il y manque la texture, le grain, les défauts qui font une peau humaine dont on ressentirait le toucher. Juste

[21] FERRARI Federico, NANCY Jean-Luc, *Nus sommes : la peau des images*, Paris, Klincksieck, 2006, p.8

après sa tentative de suicide, alors qu'elle a abîmé son enveloppe, Ledgard descend Vera dans son laboratoire, et une série de plans vient superposer son corps à celui d'un mannequin. Ledgard recrée le morceau de peau qui a été tailladé, et vient le placer sur un corps en plastique, sur lequel, méthodiquement, ont été délimitées au feutre des parties, la carte des différentes pièces à fabriquer et à assembler pour atteindre son idéal de perfection. Il vient poser la fine pellicule qu'il a pu matérialiser et la découpe en suivant les lignes.



La piel que habito, Pedro Almodóvar, 2011

Puis un fondu enchaîné vient superposer Vera au mannequin. Associé à la lumière qui l'éclaire entièrement, le fondu vient déshumaniser totalement cette enveloppe que Vera est obligée non de « porter », mais d'être.

La piel que habito, Pedro Almodóvar, 2011

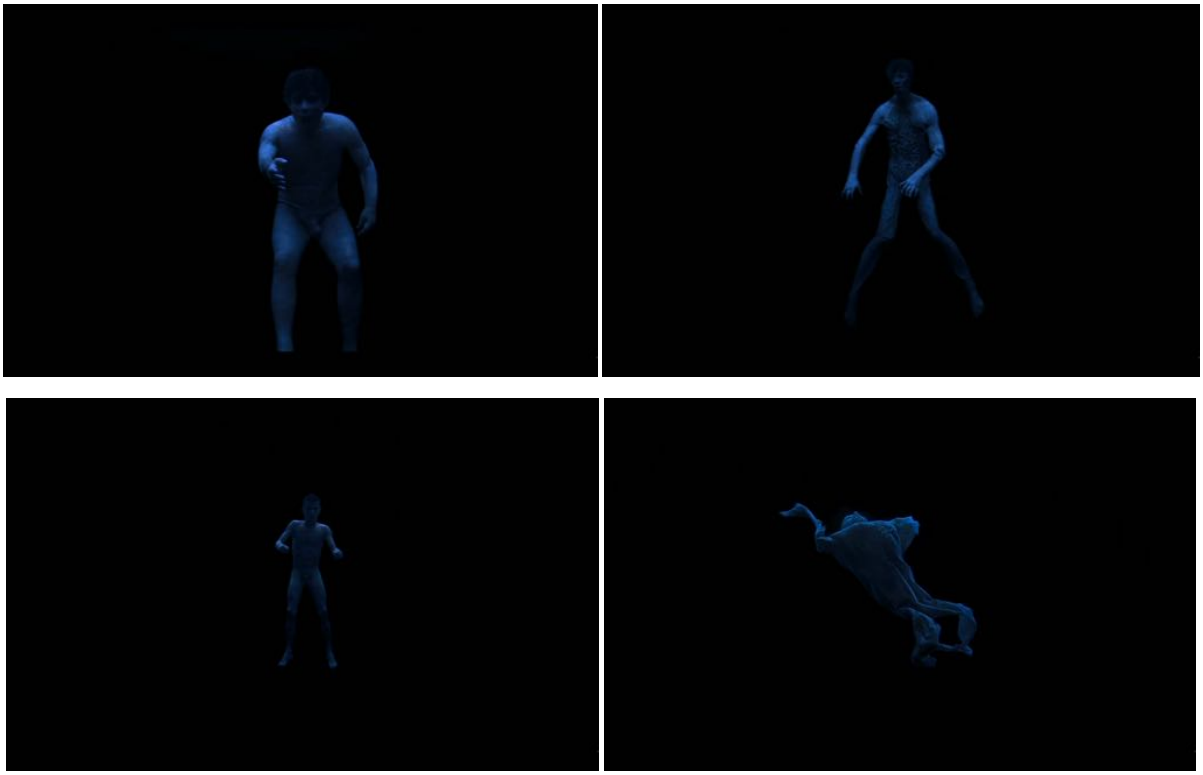
Almodóvar utilise également un autre mode de représentation pour suggérer la peau qui n'en a pas vraiment une, ce qui suggère de fait le nu, sans le montrer

réellement. Pour protéger sa nouvelle peau, encore fragile, Ledgard demande à Vera de porter une combinaison, qui sera d'abord noire, comme on peut le voir dans le flash-back, mais dont la dernière version sera couleur chair. Le docteur lui-même la qualifie de seconde peau. Dans tout le film, le tissu se substitut à la peau véritable et s'associe à l'identité. D'abord, il y a les robes que Vera refuse de mettre et qu'elle déchire et fait disparaître avec l'aspirateur, mais aussi le déguisement de Zeca, frère caché de Robert et ancien amant de sa femme, qui vient violer Vera. La violence de la scène passe d'ailleurs en grande partie dans le moment où Zeca arrache la combinaison, qui consistait en la seule protection de Vera, avant de la jeter sur le sol, et de venir ensuite littéralement déchirer son corps en la pénétrant.

La piel que habito, Pedro Almodóvar, 2011

Dans *Under the skin*, nous allons aussi retrouver ce traitement particulier de la peau, non pas associée au tissu ou au plastique, mais qui va prendre une place spéciale par le biais du traitement numérique. Il y a d'abord ce rappel de l'enveloppe dans laquelle et par laquelle nous vivons tous, dans une des scènes de disparition d'un homme. Après s'être enfoncé dans la matière noire, nous le voyons flottant, éclairé de bleu. La femme au-dessus de lui continue de marcher. Puis face à lui il réalise qu'il y a un autre homme dans la même position. Il tente de le rejoindre, de le toucher. Déjà l'aspect de sa peau paraît étrange, la surface est mouvante. Le son de la scène est complètement atténué, comme si nous étions sous l'eau. La musique fait monter l'angoisse. Et soudain, accompagné d'un bruit sec, le corps de l'autre homme est

comme aspiré de l'intérieur en un temps très court, à la suite de quoi il ne reste plus que sa peau, en suspension dans le liquide, portant encore la trace du visage. Cette disparition de la quasi-intégralité du corps, ne laissant que l'enveloppe, comme une épluchure, rend la scène particulièrement terrifiante, surtout filmée en plan large, le corps centré, entouré du noir total, qui ne donne aucune indication sur une éventuelle menace à venir.



Under the skin, Jonathan Glazer, 2013

La femme-créature passe elle par l'expérimentation de l'enveloppe humaine, qu'elle ne connaissait pas. Si au début tout semble bien se passer, au fur et à mesure, le temps passé dans la peau humaine la perturbe. Elle commence à ressentir des choses, ce qui n'est pas censé lui arriver. C'est à partir de ce moment là qu'elle arrête de suivre son but initial et qu'elle s'enfuit. Sa première appréhension de la sensation sera lorsqu'elle se coupe avec l'épine d'une rose et qu'elle voit du sang. Puis elle va essayer de répondre aux appels de son corps en tentant de manger, puis en faisant

réellement l'amour avec un homme. Mais à chaque fois cela bloque. Bien que d'apparence humaine, bien que des changements s'opèrent en elle, elle ne peut tout à fait s'adapter.

Vers la fin du film, elle se retrouve hébergée chez un homme, celui avec qui elle va tenter de faire l'amour un peu plus tard, et elle a la possibilité de s'observer devant un miroir. La caméra la filme d'abord pied, quand elle aperçoit pour la première fois son corps nu, puis elle se rapproche petit à petit, retournant dans une logique de fragmentation du corps, où nous comprenons qu'elle teste, touche, fait bouger les parties de son corps, pour mieux les appréhender, les connaître, comme si elle commençait à se faire à son corps d'humaine et à vouloir rester dedans. Une lumière chaude provenant d'un chauffage d'appoint plonge la pièce dans une demi-pénombre qui vient modeler ses formes et présente pour la première fois ce corps d'une façon rassurante.

Under the skin, Jonathan Glazer, 2013

Mais la supercherie ne peut pas durer, l'enveloppe finit par craquer, ne pouvant plus contenir le monstre inhumain qui l'habite, une silhouette noire et brillante, et qui s'extrait des restes de sa personnalité humaine. Nous assistons à une mue intégrale, celle de la recherche vaine de la perfection humaine.

Under the skin, Jonathan Glazer, 2013

Chapitre 3 : Oublier le nu pour mieux le cadrer

L'inconnu du lac (2013) est un film où la nudité est omniprésente, de par le scénario. L'histoire se passe dans le sud de la France, sur une plage naturiste gay au bord d'un lac, où les hommes se retrouvent à la fois pour discuter, se baigner, bronzer, mais aussi pour draguer et avoir des relations sexuelles ensemble dans les bosquets du bois derrière la plage. Dès le début du film, nous sommes avertis, nous voyons des hommes nus, et dans leur intégralité. Le film comporte aussi des scènes de sexe très explicites, avec de gros plans sur une fellation, une masturbation, un pénis en train de jouir. Des plans qui ne conviennent pas en soi à tout type de public, mais qui ne font que corroborer la vérité du film, celles de ces hommes qui viennent prendre du plaisir, parfois avec des inconnus, dans des endroits pas si discrets, pas tellement hors du regard des autres. Même si le bois a ses coins d'ombres et ses cachettes, il a aussi ses voyeurs qui déambulent, et ses passages qui finalement banalisent beaucoup l'acte sexuel en soi. Il est vrai en revanche que les images sont difficilement qualifiables de banales, parce qu'en dehors de la pornographie, nous ne sommes pas habitués à voir des rapports sexuels filmés d'aussi près et aussi longtemps. En plus de cela, le corps masculin est généralement moins représenté à l'écran nu, et le sexe entre hommes encore moins. Donc pour un spectateur lambda, les images peuvent choquer, déranger ou au moins surprendre. Mais Alain Guiraudie ne commence pas directement pas montrer ce type de scènes. Il commence par planter le décor, le lieu où se passera toute l'action, et dans lequel s'intègre tout de suite la nudité, pour en quelque sorte la faire accepter au spectateur comme élément du film.

Dans le découpage, le film utilise beaucoup de plans très larges de la plage, avec des corps étendus au soleil, disséminés sur le sable. Claire Mathon, chef opératrice

du film, dans un entretien pour l'Académie des Césars, lors de sa nomination en 2014 pour la photographie du film, explique que très vite, entre elle et les comédiens, la nudité était oubliée, et que le but était que le spectateur lui aussi finisse par l'oublier, par la considérer comme un costume, car le film aborde bien d'autres sujets. Néanmoins, pour en arriver là, Alain Guiraudie a besoin de nous montrer cette nudité et de la faire passer par plusieurs états, dans le sens où il va nous la présenter comme un fait, un élément du décor, avec les plans larges, mais aussi s'en servir pour amener une dimension plus comique au film. Pourtant *l'Inconnu du lac* est loin d'être un film comique, mais certaines situations vont un peu briser le genre du thriller, et ce notamment par le biais du cadre combiné au nu. Tout le début du film ne nous indique en aucun cas que nous sommes dans un thriller, et avant le meurtre, nous ne savons pas encore vers quel type d'histoire nous nous dirigeons. Un film érotique ? Une comédie trash ?

D'abord il y a un comique de situation, dans le bois, où les couples baisent pratiquement aux yeux de tous, pendant que Franck (Pierre Deladonchamps) tente de retrouver Michel (Christophe Paou) qu'il vient d'apercevoir pour la première fois, et où certains personnages créent des situations un peu absurdes : l'homme qui cherche à rencontrer des femmes, alors que nous nous doutons déjà que nous n'en verrons pas une seule dans le film, ou Eric (Mathieu Vervisch), le voyeur, qui se masturbe en plein milieu du chemin, le short à moitié descendu sur ses jambes, sans aucune gêne. C'est dans ce genre de moment que le cadre se fait également discret, puisqu'il n'accentue pas l'action, mais place quand même le personnage en plein milieu du champ. Et puis, sur la plage, lorsque Franck rejoint ses amis allongés sur le sol, la caméra n'est pas tout à fait innocente dans sa façon de cadrer les trois hommes, face à leurs jambes écartées. Ce plan démystifie complètement le corps, le désérotise, ce qui situe aussi mieux le lieu comme un endroit qui n'est pas uniquement dédié à la drague, où en tout cas les gens se regardent et se savent

regardés, en témoignent les nombreux regards caméra, s'exhibent, mais vivent aussi leur vie.

L'inconnu du lac, Alain Guiraudie, 2013

Corps et paysages

Le film se passe dans un lieu unique, divisé en plusieurs zones : le parking, le bois, la plage et le lac. Nous ne sortirons jamais de cet environnement. Le postulat de l'image du film est d'utiliser la lumière naturelle. Donc le lieu est en quelque sorte le personnage principal du film, auquel les hommes s'adaptent. Ce qui explique que la caméra va chercher à intégrer le plus possible les corps dans leur environnement. Beaucoup de plans commencent par un cadre sur la nature puis un panoramique nous ramène vers l'humain. Les plans larges récurrents des hommes sur la plage ont également un côté documentaire animalier, non pas pour associer homme et animal, mais plus dans le sens où nous voyons la combinaison entre êtres vivants et éléments naturels, avec une caméra plutôt objective, qui observe la vie sur cette plage.

L'inconnu du lac, Alain Guiraudie, 2013

Dans les bois, Claire Mathon choisit de tourner à des heures où le soleil vient projeter l'ombre de la végétation sur les corps enlacés. Les peaux se fondent dans le décor. Les taches de lumière bougent avec le vent, et accompagnent le mouvement des corps. L'ombre dissimule assez et la lumière révèle ce qu'il faut. La mise en lumière du bois semble propice à la recherche du désir, jouant naturellement sur le principe de suggestion des corps. C'est aussi ce qui ne rend pas les scènes de sexe complètement crues, car si elles sont frontales, d'un point de vue du cadre et de la valeur de plan, elles ne le sont pas du point de vue de la lumière qui garde ce jeu subtil d'ombre et de lumière, d'éclats lumineux qui parcourent la peau. Et c'est dans cet espace où tout se mélange que Franck cherche à retrouver Michel, confondant les corps. Pourtant quand il le trouve enfin, déjà en compagnie d'un autre, Michel lui lance un regard qui rentre dans la lumière et perce l'écran, qui est aussi un regard caméra, éveillant immédiatement le désir de Franck et éventuellement celui du spectateur. C'est aussi un regard provocateur, alors qu'il est en pleine action avec un autre homme, qui pose déjà le personnage comme celui qui a le contrôle, et peut-être qu'à ce moment-là la lumière nous indique déjà la dualité qui se joue chez ce personnage, entre séduction et danger.

L'inconnu du lac, Alain Guiraudie, 2013

Peur et désir

La dualité du personnage va surtout s'exprimer dans un enchaînement de deux plans un peu plus tard dans le film, à partir du meurtre qu'il commet. Caché dans les hauteurs, Franck observe de loin Michel et sa future victime se baigner dans le lac. Le plan est très large, ils ne sont que deux points dans l'eau. Mais nous assistons avec lui, à cette distance, à la noyade. Puis Michel rejoint la rive à la nage, la caméra le suit, il sort de l'eau, regarde la surface de l'eau et repart, le tout dans un long plan sans coupure, entre chien et loup. Le lendemain, alors que Franck est allongé sur la plage, la caméra cadre le lac presque exactement pareil, cette fois-ci en plein soleil, et Michel sort à nouveau de l'eau, nous sommes à la même distance de lui. Le plan est très similaire, mais cette fois-ci, il se rapproche de la caméra, qui est assez basse, pour finir en plan épaule avec une très forte contre-plongée, la caméra étant placée selon le point de vue de Franck. Cette reprise de plan, à deux moments différents, avec deux lumières différentes et cette fin qui accentue la menace du personnage, met en place le rapport de fascination qui va s'établir entre Franck et Michel.

L'inconnu du lac, Alain Guiraudie, 2013

Par la suite, la caméra et le cadre ne vont plus nécessairement donner l'ascendant au personnage de Michel, du moins pas lorsqu'ils se retrouvent sur la plage ou dans la bois. Mais l'image est différente lorsque la scène se passe près du lac.

Le lac

Encore plus que le reste du paysage, le lac a une place particulière dans l'histoire. Il est la raison première de la convergence des différents personnages en ce lieu. Mais il est également porteur tout de suite d'un sentiment négatif, à cause de la légende du silure qui roderait dans ses eaux. La lumière se reflétant sur sa surface, il sert aussi à exprimer le temps qui défile et le jour qui tombe. De jour, ses eaux turquoises invitent à la baignade, mais de nuit elles virent au noir profond. C'est d'ailleurs à la tombée de la nuit que le meurtre aura lieu. Visuellement déjà, le lac prive les hommes de leur corps. Pour le spectateur qui s'est habitué à voir leurs corps dans leur ensemble, dans le lac les hommes paraissent plus vulnérables. Nous avons parlé de la nudité comme témoin de la faiblesse d'un personnage, mais ici un renversement s'opère car c'est plutôt lorsque le corps nous est caché par l'eau du lac que cette faiblesse se fait ressentir, puisque nous ne voyons pas le corps nous savons qu'ils n'ont pas pied, et après que nous avons assisté à la noyade, cela devient une menace.

Michel, l'inconnu du lac, incarne cette menace. Beau, bronzé, charismatique, lorsque nous le voyons de jour, il attire, fascine. Mais la nuit, il redevient ce meurtrier, ce potentiel récidiviste, qui refuse que Franck le suive chez lui. C'est une reprise subtile des contes, où tel un loup-garou, le mal n'apparaît qu'à la nuit tombée. Il est très souvent lié à l'eau. D'abord parce que nous le voyons souvent en sortir dans les débuts de scène, comme s'il provenait du lac lui-même. Et ensuite la caméra va reprendre des valeurs de plans sur lui qui ramènent sans arrêt à la séquence de la noyade.

Michel, filmé en contre-plongée, propose à Franck d'aller se baigner. Il se dirige vers l'eau, en contre-jour. Sa silhouette noire s'oppose au reflet brillant du soleil qui se couche. Dans l'eau, les plans sur Franck isolé puis le plan très large à nouveau suggèrent une répétition du crime, mais finalement rien ne se passe, les deux hommes finissent sur la plage à faire l'amour. Leurs deux corps se détachent en silhouette sur le lac encore partiellement éclairé, qui les entoure, rappelant sa présence inéluctable.

L'inconnu du lac, Alain Guiraudie, 2013

Puisqu'il nous la présente sous à peu près toutes ses formes, Alain Guiraudie réussit son pari de nous faire oublier la nudité pendant le film. C'est surtout la peau en soi,

plus que la notion de nu qui ressort, tant elle devient un terrain de jeu pour le travail de la lumière naturelle, entre ombres et brillances, contre-jour, jeu de couleur entre les différentes teintes de chair. Mais c'est aussi sur une peau nue que le sang se verra le plus. La fin du film ramène une dimension très bestiale au sujet. Franck, le torse nu, taché du sang de son ami, se cache dans le bois. Le soleil s'est couché, mais lui et Michel se détachent de l'ombre. C'est dans ces plans de fin que reviennent se mêler ces deux sentiments, l'attirance physique et la terreur, qui dirige leur relation depuis le début.

L'inconnu du lac, Alain Guiraudie, 2013

PARTIE 3 : DU NU À LA NUDITE

Dans cette partie, nous allons étudier comment, dans un même film, le corps et donc la nudité peut être présenté de plusieurs manières différentes. Nous allons nous pencher en particulier sur des œuvres qui traitent du corps mis en scène, dans un but d'érotisation du corps, qui constitue aussi une partie du sujet de la partie pratique de ce mémoire, sur laquelle nous reviendrons plus en détail.

Nous allons dans un premier temps nous éloigner un peu du cinéma traditionnel pour rejoindre finalement le cinéma pornographique, avec le court-métrage *Call me a ghost* (2017), réalisé par Noel Alejandro, car dans le travail de ce réalisateur, ainsi que dans celui d'autres personnes cherchant à faire évoluer les consciences, les codes des deux industries se mélangeant pour proposer des modes de représentations différents qu'il nous semblait intéressant de traiter ici.

Ensuite nous reviendrons au cinéma dit traditionnel avec l'Apollonide, souvenir de la maison close, de Bertrand Bonello, qui traite à la fois de l'érotisation du corps de femmes mais aussi dans certaines scènes, du corps dans le quotidien. C'est la confrontation des deux dans le film que nous allons traiter.

Enfin nous commenterons la partie pratique du mémoire, intitulée *Canelle*, qui suit la soirée d'une stripteaseuse burlesque, une effeuilleuse. Toute la réflexion de ce mémoire a mené à la création de ce documentaire, qui n'aborde pas tous les sujets dont nous avons parlé mais se positionne dans la continuité du questionnement que nous avons proposé dans cet écrit.

Chapitre 1 : Dualité des corps dans un même film

La pornographie ne devait pas rentrer dans le cadre de ce mémoire car nous l'avions dit, les codes et normes des deux milieux sont différents. La pornographie répond à une demande précise d'un public, celui de prendre du plaisir en regardant un film, et ceux-ci sont généralement conçus uniquement dans ce but, sans se préoccuper de questions esthétiques ou narratives. Le cinéma pornographique se passe généralement de tout second degré, suggestion ou subtilité dans ses images. Par ailleurs, il véhicule beaucoup de clichés quant aux morphologies et aux pratiques sexuelles, ne proposant généralement que peu de modèles possibles.

Mais aujourd'hui, à la lumière des questionnements soulevés, entre autres, par de nombreuses associations féministes et LGBT, et avec l'ouverture de la parole autour de la sexualité, des réalisateurs et réalisatrices indépendants ont cherché à proposer une nouvelle forme de films pour adultes, plus respectueuse, plus proche de ce que les gens vivent et également dans une démarche beaucoup plus artistique. Les films ont donc eux aussi un découpage, un travail de la lumière, du cadre qui ne se crée pas uniquement autour de l'acte sexuel en lui-même. Les seules différences qui persistent avec un court-métrage traditionnel, ce sont finalement les plans explicites des rapports sexuels, qui en même temps peuvent être tout à fait présents dans un film non pornographique, comme nous l'avons vu dans *l'Inconnu du lac*. La frontière est donc de plus en plus mince entre les deux genres. Et c'est à ce titre que nous allons ici parler un peu plus en détail d'un court métrage de cette mouvance du renouvellement du genre.

De la pornographie à la poésie des corps

Call me a ghost est un film de 22 minutes, réalisé en 2017 par un jeune réalisateur indépendant espagnol, Noel Alejandro. Il raconte l'histoire de Valentin, qui habite dans une maison où il est envahi par les souvenirs de son ancienne relation. Sa mélancolie l'empêche d'accomplir quoi que ce soit, et il a des visions. Il aperçoit parfois le fantôme de son ancien amant, a priori décédé. Celui-ci le retrouve dans le grenier de la maison où les deux hommes font l'amour. Le lendemain, ils discutent tous les deux, de la vie de Valentin, de la raison de sa tristesse. Pierre, le fantôme, se met à danser pour lui et disparaît, laissant Valentin seul, mais apaisé.

Pourquoi ce film est-il intéressant à traiter ? Parce qu'il ne place pas le nu uniquement dans une position d'objet sexuel pour l'audience. Ce n'est pas sa seule fonction. Et c'est là la grande différence avec l'industrie pornographique en général. Ce qu'il propose dans ce film c'est de montrer que le nu peut aussi s'inscrire dans une recherche esthétique autour de la lumière, du mouvement de caméra, du cadre. L'histoire du court-métrage inclut aussi l'histoire d'un lieu et des corps évoluant dans ce lieu. Sur 22 minutes de film, la scène de sexe entre les deux personnages dure environ 8 minutes, c'est-à-dire à peine la moitié du film. Pourtant le reste du film comporte aussi beaucoup de nudité, car le fantôme, Pierre, ne porte aucun vêtement. Mais ce n'est plus le corps sexuel. C'est un corps plus libre, qui représente à la fois le souvenir et tout ce qui est lié à la maison mais aussi un corps non pas juste désiré mais aimé. Pour exprimer ces notions, la caméra va d'une part intégrer le corps de Pierre dans le décor, le faisant déambuler dans la maison, et le travail de la lumière et de l'étalonnage donne à la peau la même teinte que les murs, les objets. Alors que Valentin peut lui aller à l'extérieur, Pierre reste toujours à l'intérieur. Cet effet se concrétise à la fin quand son corps disparaît progressivement alors qu'il est appuyé contre la cheminée.

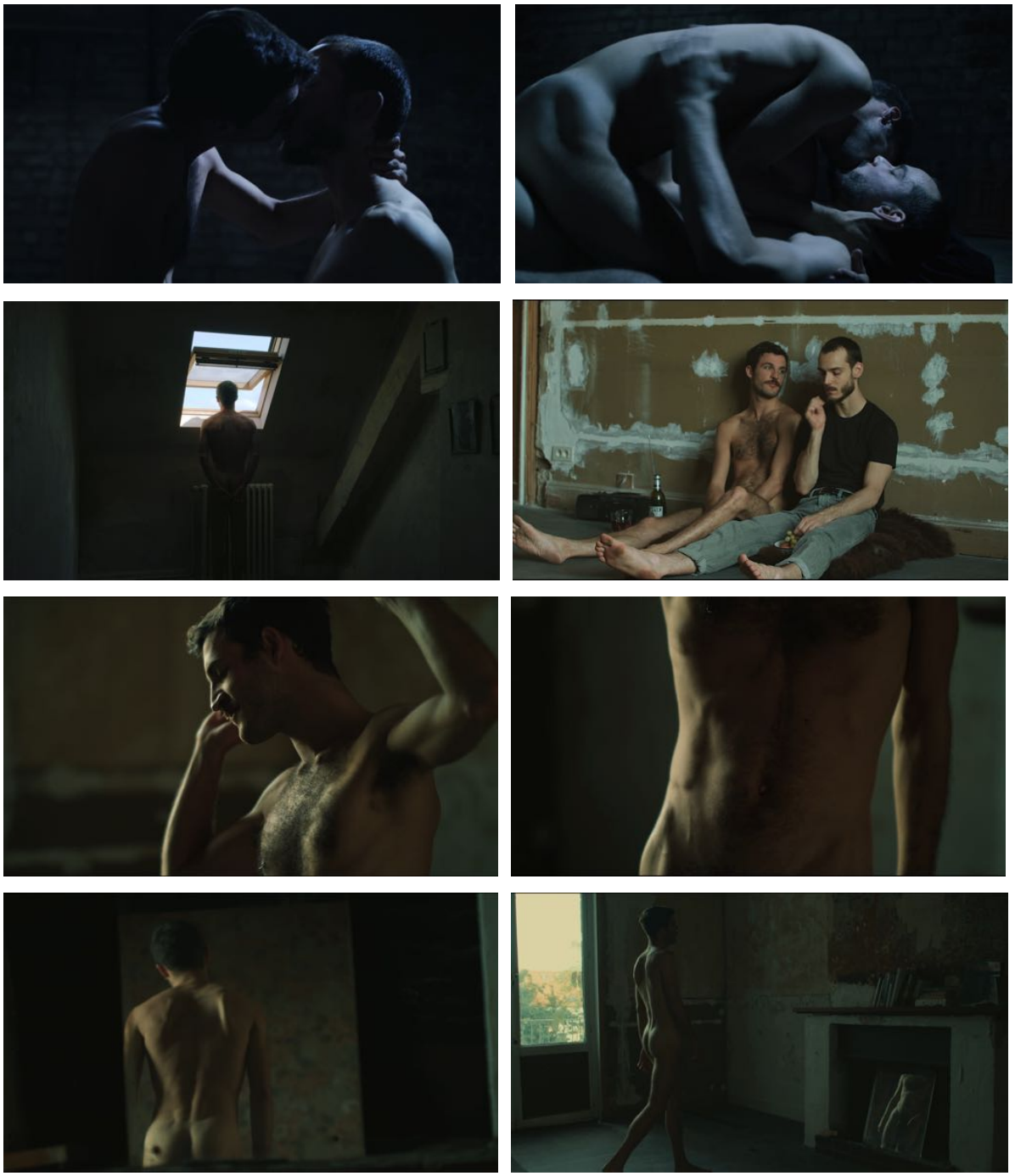
Juste avant la caméra filme le corps dansant de Pierre. Elle danse avec le corps, accompagne les mouvements du jeune homme, en restant très proche de lui. La lumière en trois quarts vient apporter du modelé à l'image. Entre le cadre et le corps s'instaure un ballet de lignes et de courbes, de cadre et de décadrage.

Estelle Bayon écrit : « Voir un peu, c'est l'érotisme ; voir tout c'est la pornographie ; voir trop, c'est l'obscène »[22]. Ici, nous voyons tout, il est inutile de le nier. Les gros plans qui sont la marque du cinéma pornographique sont là. Estelle Bayon écrit d'ailleurs également que « Le porno ne filme pas le corps, car le corps se trouve en fait effacé derrière des gros plans de ce qui est habituellement caché du corps, phallus, vulve, anus, fragmentant un corps sujet devenu objet, chair manipulée et chosifiée »[23]. Mais est-ce réellement le cas, si nous rapportons cette citation à notre film ? Certes le corps est fragmenté, mais pas uniquement. Il est difficile de parler de corps chosifié dans *Call me a ghost*, car si nous voyons effectivement « tout », nous ne voyons pas « tout » tout le temps. Nous nous tenons entre l'érotisme et la pornographie.

Alors finalement, qu'est-ce qui pourrait différencier sur la forme un film comme celui-ci d'un film comme *La vie d'Adèle*, ou *l'Inconnu du lac,* si ce n'est simplement le mode de distribution ? Car au même titre qu'Alain Guiraudie et Abdellatif Kechiche, Noel Alejandro développe, à sa propre échelle, une poétique du corps, qui passe entre autres par l'image pornographique, mais non par la pornographie en elle-même.

[22] BAYON Estelle, *Le cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. Champs visuels, dir. par BENGHOZI Pierre-Jean, MOINE Raphaëlle, PEQUINOT Bruno, SOULEZ Guillaume, Série : Théories de l'image / Image de la théorie, dir. par BERNAS Steven, p.137

[23] BAYON Estelle, op. cit. p.158



Call me a ghost, Noel Alejandro, 2017

Érotisme et intimité

Restons sur des questions de représentation de l'érotisme à l'écran pour revenir au cinéma traditionnel avec le film de Bertrand Bonello, *L'Apollonide : Souvenirs de la maison close*, réalisé en 2011. Il retrace la fin d'une maison de passe luxueuse dans les années 1900 et la vie de ses habitantes, les prostituées et la gérante, ainsi que les hommes qui viennent visiter la nuit la maison.

Le film est presque un huis clos, la maison close étant une sorte de prison pour les filles qui y travaillent et qui ne peuvent quitter l'endroit à cause des dettes qu'elles ont envers la patronne. Mais c'est une prison dorée où le sentiment de luxe et de luxure cache une réalité plutôt dure pour ses habitantes.

La représentation picturale

En observant le travail de l'image de Bertrand Bonello et de sa cheffe opératrice, Josée Deshaies, nous retrouvons quelques références picturales de peintres de la même époque, à la fois dans le sujet et dans la représentation. Par exemple certains cadrages rappellent les toiles de Degas. Les scènes de préparation des prostituées, où elles s'aident chacune à s'habiller, rappellent les thèmes des séries sur les danseuses de l'opéra. Ces tableaux constituent des études, autour d'un événement, et le film fonctionne aussi sur ce principe de série, reprenant les mêmes scènes filmées de manière presque identique, pour signifier aussi la redondance de la vie dans la maison close. Ce n'est pas tant sur la couleur, mais plus sur les attitudes, les poses des comédiennes et des modèles que nous pouvons faire un rapprochement, sur l'agencement de tous les corps dans l'espace du cadre.

L'Apollonide : souvenirs de la maison close et *Danseuses*, Edgar Degas, entre 1884 et 1885

On retrouve aussi les références à Degas dans les scènes de salle de bains, la toilette étant un des sujets principaux du peintre. Nous en avions déjà parlé avec Pierre Bonnard, mais pour décrire le rapport au corps de ces filles, il est important aussi de donner à voir au spectateur ces moments de quotidien, hors de la représentation face aux hommes, uniquement entre femmes, ou même seule. Nous retrouvons dans l'*Apollonide*, la façon qu'à Degas de peindre les nus, les présentant rarement de face, mais s'attardant beaucoup sur les dos, la chevelure, la blancheur de la peau. Nous parlerons un peu plus tard de l'importance du vêtement et du tissu dans la mise en scène du corps érotisé, mais ici du coup il n'y a pas de vêtement. Juste la peau exposée, et le corps en entier, sans posture particulière.

L'Apollonide : souvenirs de la maison close et *Femme nue se coiffant*, Edgar Degas entre 1889 et 1990

Le travail de Josée Deshaies consiste d'ailleurs beaucoup dans ce film à faire ressortir les peaux par rapport au décor car Bertrand Bonello voulait que les femmes soient comme des bijoux dans un écrin. Pour ce faire, le décor et la lumière jouent beaucoup sur des effets de pénombres, avec les lampes à pétrole, et sur des fonds noirs, vert foncé. Il n'y a pas de fenêtres ouvertes, pas de lumière extérieure. À ce titre ces images font aussi écho aux tableaux de Manet qui utilise beaucoup ce système de contraste entre le fond et le personnage, et nous citerons notamment une de ses toiles les plus célèbres, l'Olympia, qui représente une prostituée allongée sur un lit, dénudée, qui regarde le spectateur.

L'Apollonide : souvenirs de la maison close, et *Olympia*, Edouard Manet, 1863

Les femmes deviennent vraiment le centre de l'image, le point de concentration du regard. La peau, qu'elle soit blanche ou non, ressort au milieu du cadre. Nous sommes invités, au même titre que les personnages masculins du film, à parcourir le corps des yeux, car c'est finalement tout le but de cette mise en scène de leur nudité qu'elles mettent en place le soir. Faire en sorte qu'on les voit, et qu'on ait envie d'elles. Et l'image du film vient appuyer cette intention qui est contenue dans le scénario.

La cheffe opératrice raconte également que si l'*Apollonide* peut être défini comme film d'époque, il ne l'est pas tout à fait car il y a tout de même quelques anachronismes, voulus, sur les costumes, la musique, les décors. Néanmoins, elle a travaillé les ambiances lumineuses en réfléchissant à l'organisation d'une maison de l'époque, entre l'apparition de l'électricité et les lampes à pétrole, ce qui lui permet

aussi de jouer avec des rapports de pénombre/luminosité, qui dévoile et cache les personnages. Une autre de ses références lumineuses importantes et celle de la séquence où Madeleine, appelée la Femme qui rit, à cause des mutilations qu'elle a subies sur son visage, est emmenée dans une soirée privée mondaine, où elle est présentée comme une bête de foire, et sexuellement fétichisée. Dans un entretien pour l'AFC, Josée Deshaies en parle ainsi : « J'ai fait des recherches et j'ai trouvé cette lumière qui s'appelle lumière oxhydrique, c'est ce que les Anglais appelle *limelight*. On l'utilisait au XIXe dans les théâtres, les fameux feux de la rampe. Quand cette femme est exposée, comme dans un " freak show ", on recrée cette lumière qui est à la fois furtive et très blanche. »

L'Apollonide : souvenirs de la maison close, Bertrand Bonello, 2001

L'effet sur le personnage, avec le cadre qui la positionne vraiment au centre de la composition, lui donne un aspect presque de statue, mais qui dérange, au-delà de la simple représentation de la mutilation. L'image est dérangeante par le côté statique du personnage et sa sacralisation dont le fond est malsain.

La seule scène qui se passe à l'extérieur de la maison est une respiration pour les personnages comme pour le spectateur. Les filles vont passer une après-midi au bord d'une rivière, elles se baignent, jouent. La caméra prend délicatement de la distance vis-à-vis des corps nus se jetant dans l'eau. La luminosité de la séquence est beaucoup plus forte que le reste du film, pour le spectateur la sensation est

identique à celle que nous pouvons expérimenter quand nous ouvrons un volet sur un extérieur ensoleillé. Ce soudain trop-plein de lumière est bénéfique mais rend en même temps extrêmement violent le retour à la réalité, c'est-à-dire le retour dans la maison.

L'Apollonide : souvenirs de la maison close, Bertrand Bonello, 2001

Le tissu et le corps

Dans le rapport que les femmes et les hommes ont avec l'érotisation dans le film, le tissu et le costume tiennent un rôle primordial. Il n'a pas la place classique qu'on lui attribue généralement, celui de cacher, de protéger. Au contraire il fait semblant, en laissant croire à une fausse pudeur, tout en dévoilant certaines parties du corps, soit entièrement, soit en jouant avec la transparence des tissus. Les costumes des prostituées sont en réalité un jeu pour leurs clients, qui doivent chercher la nudité à travers les étoffes, observer les mouvements qui vont relever un pan de robe, dévoiler une cuisse. Ces costumes sont aussi ce par quoi les filles peuvent créer des personnages, qui mettent de la distance entre la façon dont les hommes vont les considérer, vont s'emparer de leur corps, et leur intimité. Passer par un personnage revient à conserver son identité intacte et donc éventuellement sa dignité ou au moins sa vie privée. Les filles répondent d'ailleurs toutes par un surnom.

Le costume est aussi l'un des accessoires du fantasme et du jeu sexuel imposé par les hommes, et qui déconnecte le corps nu, qui se trouve en dessous, de la réalité. Nous pouvons l'observer lorsque l'un des hommes demande à la nouvelle arrivante de lui parler dans un faux japonais, alors qu'elle porte un kimono et une coiffure japonisante. Le rapport entre eux passe par l'intermédiaire de ce personnage fictif. Tout ce qui se passe dans la maison close est d'ailleurs fictif : le décor, la fête, la richesse apparente de l'endroit, qui croule en réalité sous les dettes. Le costume offre la possibilité d'un rêve, d'une illusion et la maison close est un monde hors du réel.

Le processus d'habillage et de déshabillage est vraiment répété tout au long du film. À un moment, une des prostituées précise à son client que s'il veut la voir entièrement nue, cela sera plus cher que de la trousser, c'est-à-dire relever ses jupes. Le nu n'a pas besoin d'être intégral pour exciter, pour plaire, néanmoins c'est quand même un acte privilégié d'apparaître entièrement nue pour le client. En même temps, en tant que spectateurs, nous avons accès aux coulisses, ce qui nous prouve déjà que nous ne sommes pas dans la même position que les hommes qui sont là.

En 2013, les Arts Décoratifs de Paris ont monté une exposition retraçant l'histoire des sous-vêtements masculins et surtout féminins s'intitulant « La mécanique des dessous ». L'exposition mettait en avant comment les silhouettes étaient façonnées, souvent contraintes, par les différents sous-vêtements qui ont été crée tout au long de l'Histoire. Le terme « mécanique » retranscrit bien ce que nous observons avec les corsets, les laçages. Ils constituent en une structure qui emprisonne aussi les femmes, au même titre que la maison, dans le sens où cette structure n'est pas voulue.

Le corps démultiplié

Bertrand Bonello et Josée Deshaies ont recours à plusieurs reprises à des dispositifs qui vont multiplier la représentation du corps dans une même image. Cela concerne à la fois des cadres sur le tournage, par l'usage de miroirs, mais aussi par des dispositifs de post production, comme le fondu enchaîné et le split screen.

Le miroir revient dans tous les espaces de vie de la maison close. Il est présent dans la salle de bains privée, dans les salles où les filles se changent et surtout se maquillent, et également dans la salle de réception. Mais sa présence est encore plus frappante dans les chambres où se retrouvent clients et prostituées pour avoir des relations sexuelles. Il y a d'abord la chambre du miroir sans tain, qui permet à la patronne, parfois accompagnée d'un client, d'observer ce qu'il s'y déroule, vérifier que tout se passe bien, et éventuellement vendre déjà la prochaine passe à un autre client en lui proposant de regarder la fille en action.

La deuxième chambre possède une série de miroirs qui constituent le mur. Sur leur surface se reflètent les corps. L'homme qui regarde voit son fantasme, l'objet de son désir, se multiplier. Cela permet aussi à la caméra une fausse sensation de recul, dans une scène par exemple où Clotilde (Céline Sallette) se déshabille hors du champ théorique de la caméra, mais son reflet se voit dans l'image. La caméra adopte ici un point de vue voyeuriste, qui rappelle le principe du miroir sans tain. Nous ne sommes pas censés voir et pourtant nous voyons.

L'Apollonide : souvenirs de la maison close, Bertrand Bonello, 2001

C'est l'idée que reprend aussi le split screen parce que généralement, si le cinéaste veut nous montrer plusieurs actions en même temps, il va passer par l'usage du montage alterné. Mais le split screen propose au spectateur plusieurs visions de plusieurs endroits différents, dans une même image, comme s'il était devant un écran de contrôle. Mais les cadres ne sont pas ceux d'une caméra de surveillance, qui observe de loin. Ils agissent beaucoup plus comme une constatation de tout ce qui se passe dans la maison, de tous les types de relations et de rapports qui se jouent au même moment.

L'Apollonide : souvenirs de la maison close, Bertrand Bonello, 2001

L'Apollonide va tisser un rapport empathique avec le spectateur parce que le film nous permet de voir la vie des filles de la maison close sous tous les aspects du quotidien. Et comme leur vie tourne principalement autour de leur corps, qu'elles doivent vendre pour manger, avoir un logement, c'est tous ces modes de représentations autour du corps et autour de la nudité, et le rapport à l'érotisme mis en scène qui permet au spectateur de comprendre ce qu'elles subissent et la dureté de la vie qu'elles mènent. C'est aussi parce que cette mise en scène du corps, dans le scénario, est forcée, et en ça le film est un film politique, en témoigne la dernière scène qui bascule le personnage de Clotilde dans le monde actuel de la prostitution de rue.

Chapitre 2 : *Canelle*, l'expérience de la Partie Pratique

Les images présentées dans cette partie sont celles du tournage, la postproduction du film étant toujours en cours. Elles ne seront donc peut-être pas toutes présentes dans le montage final et ne sont pas non plus étalonnées, mais c'est surtout les choix de tournage et la manière de filmer dont je souhaite parler ici.

Première approche

Le documentaire que j'ai tourné pour accompagner cette partie théorique, et qui s'intitule *Canelle*, suit pendant une soirée une effeuilleuse qui s'appelle Canelle Rekik, plus connue sous le nom de Canelle Doublekick, son pseudonyme de scène. L'effeuillage est une forme de striptease associée au burlesque, au cabaret. Il s'agit d'un spectacle ou d'une performance. Les personnes l'exerçant sont des artistes au même titre que des danseurs, artistes de cirques, etc. Il est important de le préciser pour avoir une idée du rapport qui existe entre l'effeuilleuse et le public, qui n'est pas le même que celui qui pourrait exister dans un club de striptease ou dans un peep show, où là aussi les femmes ou les hommes vont exhiber leurs corps et l'érotiser, mais où il n'y a pas de recherche de spectaculaire. Le lieu n'est pas le même. Les spectateurs viennent uniquement voir, se repaître d'une image de la nudité tandis que l'effeuillage est une découverte du corps, mêlé au glamour, à la musique, et à beaucoup d'humour.

Les effeuilleuses et effeuilleurs revendiquent d'ailleurs souvent des positions en faveur du féminisme, de la défense des droits LGBTQ+[24], ou au moins se placent dans une démarche Body Positive[25]. Sur scènes toutes les morphologies sont acceptées et présentes, et l'effeuillage, s'il concerne en majorité des femmes, est aussi ouvert aux hommes, on parlera alors de boylesque, aux drag-queens (draglesque) et finalement à toutes personnes qui souhaitent performer.

J'ai donc souhaité filmer ce milieu sous forme de documentaire plutôt que de réaliser un court-métrage de fiction, car la mise en scène de la nudité que proposent ces artistes est déjà fascinante et je trouvais plus intéressant de venir chercher des modes de représentation avec ma caméra sur une chorégraphie préexistante plutôt que de recréer cet univers. Je voulais aussi me confronter à la nudité de manière différente à celle de la fiction pour ce qui est du rapport de la réalisatrice à la comédienne. Si les considérations esthétiques du documentaire peuvent tout à fait rejoindre celle du film de fiction, je trouve intéressant d'aborder la notion d'intime, qui constitue une partie de mon sujet, rapporté au documentaire. Aline Caillet, maître de conférence en esthétique et philosophie de l'art, écrit qu'une personne, dès lors qu'elle est filmée, devient un personnage et joue un rôle, même si ce rôle c'est d'être soi-même. C'est alors au cinéaste qu'incombe le rôle de récréer un dispositif, une façon de filmer, qui va rendre compte du réel, sans que l'absence de mise en scène, soit obligatoire. Pour reprendre ses mots, il s'agit de :

> « Produire une situation qui dépose le personnage – au double sens de destituer et d'abandonner -, lui offrir un espace, à la fois filmique et mental, de projection, de construction, à même de dessiner les contours de son existence réelle mais aussi rêvée… C'est ce pas de côté qui permet de contrer l'horizon

[24] Lesbienne, Gay, Bisexuel, Trasngenre, Queer, et plus

[25] Mouvement provenant des Etats-Unis, encourageant les gens à aimer leur corps, peu importe leur morphologie

d'attente, de déconstruire les clichés et d'œuvrer à une représentation de soi qui déjoue les attendus »[26].

L'idée de pouvoir déconstruire ces clichés que j'aurais moi-même pu incorporer dans un scénario de fiction était déterminante, me laissant ainsi la possibilité de proposer des images peut-être différentes, autour de ce métier et surtout de ce personnage.

Sur scène

J'ai filmé trois numéros de Canelle. En réalité deux sur scène, The Fan act et The Ciocciolina act, avec un public et un dans un club parisien, The Sailor act sans public, avec ma propre mise en lumière. Les deux premiers numéros sont les éléments principaux du film, car les images filmées en loge et précèdent et suivent ces deux actes. Tous les deux sont divisés en deux parties, la première va installer l'univers et le personnage, et la deuxième fait intervenir un élément de costume qui permet à Canelle de jouer sur le dévoilement progressif de son corps.

Canelle, partie pratique du mémoire

[26] CAILLET Aline, *Dispositifs critiques : le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p.45

The Fan act, l'acte des éventails, raconte un personnage rétro, aux influences japonaises, en robe longue transparente, gants jusqu'aux coudes et boa. Après avoir ôté la robe, elle utilise deux grands éventails de plumes qui vont cacher et laisser apparaître, au gré de la chorégraphie, son corps.

Canelle, partie pratique du mémoire

The Ciocciolina act a pour thèmes les fleurs et l'Italie. La première partie du numéro se concentre sur le costume fleuri tandis que la seconde partie, où elle défait son costume, a pour élément central le parapluie qui vient masquer une partie de l'effeuillage, pour faire attendre le spectateur.

Mon but dans ces prises de vue était de réussir à saisir le mouvement du corps et les détails qui font, à mes yeux, tout l'intérêt des numéros. C'est-à-dire, de venir ajouter au plan large des plans plus serrés où la caméra peut jouer avec le hors champ, avec le corps qui sort et rentre dans le cadre au gré de la musique et de la danse.

J'ai choisi de tourner en format 1.33, après entre autres avoir analysé *La chambre bleue*. Bien que le sujet ne soit pas le même, je trouve que ce format apporte un espace dans lequel le corps est mis en valeur. Comme le film ne se concentre que sur un personnage, le ratio focalise l'attention du spectateur sur elle, et offre un

point de vue privilégié. Par ailleurs, je souhaitais pouvoir jouer avec des effets de décadrages volontaires, ne laissant qu'un bras, une partie du dos, du visage, ou autre, apparaître dans l'image, et le format 1.33 est idéal pour cela. Visuellement, ce type de composition fonctionne très bien avec un cadre resserré. Ce principe de gros plans décadrés va beaucoup revenir dans le film, car je souhaitais me concentrer sur certaines parties du corps à un moment précis, et qui définissent aussi la façon de se mouvoir de Canelle et son identité.

Canelle, partie pratique du mémoire

Ses accessoires de scènes ont l'avantage d'être assez imposants et de pouvoir si besoin remplir entièrement l'image. Ainsi leur fonction de cacher la nudité est renforcée par la caméra qui ne laisse même pas voir au spectateur le reste de la scène.

En loge

La loge est peut-être l'endroit le plus fascinant, car il est le lieu de la transformation entre personne privée et personnage de scène. J'aurais beaucoup aimé filmer dans les loges de la Nouvelle Seine, la salle où avait lieu le spectacle, mais elles ne m'étaient pas accessibles, car trop petites et il y avait d'autres artistes dedans.

La transformation s'est donc passée en plusieurs étapes. D'abord chez Canelle pour le maquillage et la coiffure. Filmer le maquillage était une étape primordiale, car il est le costume de la peau. Et le maquillage burlesque et d'ailleurs beaucoup plus sophistiqué et long qu'un maquillage classique et agit réellement comme une transformation du corps (je me suis notamment beaucoup attardée sur des moments comme la pose de faux cils). C'est surtout au moment du démaquillage que le spectateur peut saisir la fin du personnage scénique.

Ensuite pour la partie costume, je n'ai donc pas tourné à La Nouvelle Seine, mais sur le plateau. Nous avons en effet décidé de filmer à nouveau les numéros des éventails de la Cicciolina en plateau, pour pouvoir prendre le temps de refaire certains mouvements, d'être plus près et de faire des ralentis. Comme il fallait que Canelle se mette en costume, c'est à ce moment que j'ai filmé les loges, car finalement l'important n'était pas de capter l'ambiance d'une vraie loge de théâtre mais plus de ce qui s'y passe, c'est-à-dire la mise en costume.

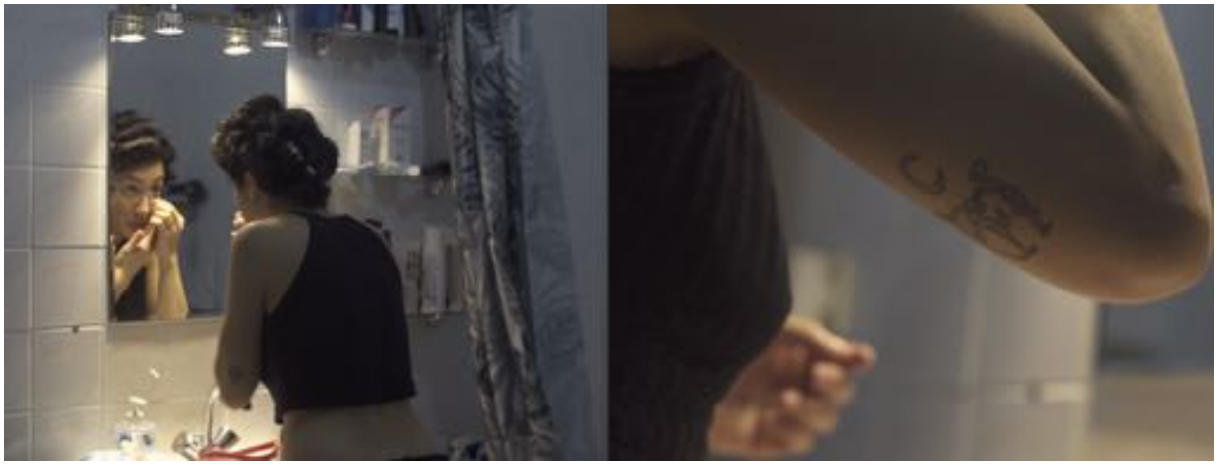
La loge est un endroit un peu solennel, car assez mystérieux. En tant que spectateur nous n'y avons pas accès au risque de briser la magie du spectacle. Le seul déshabillage auquel le spectateur doit assister est celui de l'effeuillage, et voir l'effeuilleuse se rhabiller irait à l'encontre du principe du numéro. C'est pour cela qu'il est d'autant plus intéressant de donner accès à cette étape dans le film. J'ai essayé de filmer la scène plus dans son ensemble, même si l'idée générale du film est de rester asse proche d'elle, en m'arrêtant toutefois sur quelques détails, notamment les marques produites par le costume sur la peau.

Canelle, partie pratique du mémoire

L'appartement

Dans l'appartement ont été tournées les scènes avant et après le spectacle, c'est-à-dire le maquillage, le démaquillage, et des scènes annexes, comme le moment où Canelle fume une cigarette avant de se coucher. Mais toutes ont leur importance, car permettent de saisir sa personnalité. Au même titre d'ailleurs que les scènes tournées dans la rue et dans le taxi, car l'important est de filmer un corps qui se meut dans différents espaces et d'essayer de capter les transformations qui s'opèrent dans la façon de bouger, de regarder, suivant l'endroit où elle se trouve.

Les scènes dans la salle de bains ont été appréhendées avec cette idée des scènes de toilette dont j'ai déjà parlé, en utilisant le reflet du miroir, et en restant beaucoup dos au personnage.



Canelle, partie pratique du mémoire

Le tournage s'est terminé avec une séquence le matin où Canelle fait une séance de yoga, qui devrait se trouver à la fin du film. Au son, l'ingénieur son a capté les respirations très profondes de Canelle, qui vont amener le spectateur directement dans une dimension organique, proche du corps. Les plans à l'image ont été tout de suite pensés en corrélation avec des gros plans sonores. La maîtrise du souffle comme la maîtrise des poses de yoga sont intéressantes, car elles renvoient à un contrôle du corps. Si les numéros d'effeuillage peuvent paraître faciles, frivoles, c'est parce qu'il y a beaucoup de travail derrière. C'est pourquoi j'ai pensé ces plans de yoga en alternance avec les plans au ralenti des numéros, filmés sur le plateau. Cette fois-ci le spectateur pourra observer le corps au travail, dans un mouvement décomposé par le ralenti et sans musique, juste avec l'enregistrement du souffle.

Dans ce film j'ai voulu montrer la différence entre le corps sur scène et le corps dans le quotidien et entre le nu mis en scène et celui de l'intime. Mais il se trouve que dans l'intimité, en ce qui concerne Canelle, le nu est devenu très anecdotique, entrevu seulement. En soi cela semble logique, mais parce qu'il la voit d'abord en tant qu'effeuilleuse, le spectateur peut projeter d'autres images sur son quotidien. Les effeuilleuses ne livrent jamais leur nudité en entier, les caches tétons, caches sexe et autres éléments de costumes préservent toujours une parcelle de peau, un endroit du corps auquel le spectateur n'aura pas accès. Il en est de même de ce film.

Conclusion

Le corps nu, considéré par l'artiste comme objet à filmer, à peindre, photographier devient objet de l'œuvre, et par là objet d'art. Le rapport que nous entretenons le plus souvent avec le nu est de l'ordre de l'intime, de la sphère privée ; cependant par le geste de l'artiste le nu prend une autre dimension. L'artiste, en le représentant, le transfigure et l'élève à un rang supérieur. Se faisant, le corps s'immortalise en image. Cette image aura une position ambiguë, ayant à la fois une identité propre, être une œuvre d'art, mais également n'être que le reflet du corps existant et vivant.

Nous avons admis que le nu en tant que tel n'existe que parce qu'il est *regardé*. Les deux regards possibles qui peuvent être portés sur le nu sont le regard intime et le regard de l'autre. Le regard intime nous l'avons vu s'exprimer à travers la représentation de la toilette en peinture, notamment chez Edgar Degas et Pierre Bonnard qui ont fait l'acte d'entrer dans la salle de bains, donc de réellement pousser la porte de la sphère privée dans leurs représentations.

En photographie nous nous sommes intéressées au travail autobiographique de Jen Davis et à sa façon de capturer la transformation de son corps au fil des années.

À travers l'image du miroir et du reflet, nous avons pu faire un lien entre ces deux références et le travail proche de l'autobiographie de Chantal Akerman dans *Je, tu, il, elle*, (1976) qui confronte également le corps à la question du regard de l'autre. C'est par le biais de l'*autre* que se construisent les émotions que le nu suscite : désir, fantasme, dégoût, peur. Le regard de l'autre est aussi un point de vue

qui ne pourra jamais posséder complètement la réalité et l'image du corps de l'autre.

Ce regard et cette recherche de possession poussée à l'extrême engendrent dans le *Saló* (1975) de Pasolini une dégradation progressive du corps nu qui se traduit à l'image par des alternances d'échelles de plans et une mise à distance du spectateur pour mieux le positionner en voyeur et donc le forcer à voir ce qu'il ne devrait pas voir.

À ce regard, le nôtre ou celui d'un autre, peut se substituer l'œil de l'artiste et en conséquence l'œil de la caméra. C'est donc une vision partielle du corps qui nous est donnée de voir. En photographie, en peinture et au cinéma, le corps doit déjà se contraindre à l'espace du *cadre*. Le travail de l'artiste est concentré dans cette problématique, comment inscrire ce corps dans un carré, un rectangle qui ne pourra réellement le contenir sans le couper ou sans l'inclure dans un ensemble d'autres éléments. C'est tout le paradoxe de l'homme de Vitruve qui certes tient dans le carré, mais perd sa crédibilité en tant que représentation du corps humain.

Le cinéma travaille la composition, l'accord des lignes de force, des plans et des couleurs, mais à la différence des autres médiums, il capture le *mouvement* des corps. Il permet une diversité dans la représentation du corps, car peut jouer sur les échelles de plans, la vitesse, la lumière, les différents cadres dans une même unité de temps, celui de la séquence : le cinéma travaille avec le corps qu'il inscrit dans une image filmée.

Le corps de l'acteur a ce statut particulier d'être à la fois artiste lui-même, et donc créateur, mais de devenir sujet de l'image et du film, dès lors qu'il est capturé par la caméra, voire même dès lors qu'il est vu par le réalisateur. Donc ce corps qui lui appartient et à partir duquel il crée le personnage, en prenant le statut d'image,

se *désolidarise* de son interprète, pour devenir une entité propre, cinématographique.

Ce changement de statut s'opère par l'œil de la caméra et le regard du cinéma qui décide de livrer une partie de ce corps au spectateur. Cette décision se traduit par l'inscription du corps dans le cadre qui peut soit s'exprimer comme la vision d'un *fragment*, soit comme la représentation du corps comme *unité*. Le fragment nous donne accès aux gros plans qui à la fois humanisent un corps, en s'attardant sur ses détails, ce qui fait que ce corps est désiré, comme c'est le cas dans *La chambre bleue* (2014) de Mathieu Amalric. Mais il peut aussi déshumaniser une personne en la réduisant à une marchandise, un animal qu'on observe, comme le subit le personnage du court-métrage *Aïssa* (2014) de Clément Tréhin-Lalanne. L'unité, représentée telle qu'elle l'est dans *Under the skin* (2014) de Jonathan Glazert ou *La piel que habito* (2011) de Pedro Almodóvar, va toucher la notion de perfection du corps dénudé.

Entre fragment et unité, quelle représentation adopter ? La question du *cadre*, dès qu'elle s'applique à la représentation du nu, pose avant toute chose la question de la censure. Le cadre est le premier censeur du film, car il choisit d'exclure ou non de l'image les parties généralement indésirables du corps à filmer, le plus souvent les parties génitales, les poils, les fesses. À l'inverse, choisir de filmer le sexe est souvent un acte délibéré porteur d'un sens plus fort.

Néanmoins, la caméra peut aussi choisir de s'affranchir des problématiques de cadre seulement rapportées au nu, comme nous l'avons vu dans *l'Inconnu du lac* 2013). Si Alain Guiraudie montre en gros plans des actes sexuels, il ne va pas systématiquement s'attarder à pointer la nudité de ses personnages qui est de toute manière omniprésente, mais va plus se concentrer sur le rapport de force qui se joue entre eux, par le travail du cadre, mais aussi de la lumière.

La question du nu au cinéma va aussi concerner le rapport qui s'établit entre les comédiens et les réalisateurs et le travail sur le plateau. S'il s'agit d'un aspect que le spectateur ne voit pas, en tant que cinéaste nous ne pouvons ignorer son importance et son éventuelle difficulté. Le comédien offre son identité au cinéaste, mais expose aussi son corps à l'ensemble des techniciens présents sur le plateau. Après chaque scène, il sort du personnage et donc offre sa propre nudité aux yeux des autres. Par ailleurs le réalisateur, qui de fait est le maître d'œuvre du film, peut, par sa position, et son éventuel rayonnement, faire oublier au comédien ce décalage. Cela peut à la fois permettre de tourner une scène de nu sans que ce soit problématique, mais également dans certains cas pousser le comédien à livrer plus que ce qu'il aurait souhaité, car pendant quelques instants il aura oublié l'impact de son image sur le grand écran.

Finalement nous nous sommes demandé quand commençait réellement le nu au cinéma. En rapprochant ce questionnement de la thématique de la représentation de l'érotisme, nous pouvons réussir à définir une esthétique du nu qui correspond à ce que nous avons appelé une *poésie du corps* ou des corps et qui passe par différents modes de représentation. Les images de nu intégral, et surtout les images explicites de rapports sexuels ne sont plus uniquement l'apanage du cinéma pornographique. Mais le cinéma pornographique lui-même ne peut plus se définir non plus qu'à travers ces images, comme nous l'a montré le court-métrage de Noel Alejandro. L'érotisme va aussi se construire hors des scènes de sexe, mais dans une façon de cadrer qui joue avec le hors-champ, avec le mouvement des corps, mais aussi avec le nu caché et dévoilé par le costume, qui vient suggérer plus que montrer frontalement.

Dans *L'Apollonide* (2011) de Bertrand Bonello, la représentation de l'habillage et du déshabillage vient mettre en opposition deux nus, deux corps, celui du quotidien et

celui, mis en scène, de la nuit. Ce sont en grande partie ces modes de représentation qui m'ont inspirée pour tourner ma partie pratique, pour travailler ce rapport qui existe chez mon personnage entre qui elle est chez elle, et qui elle est sur scène, tout en utilisant le format 1.33 pour jouer sur de gros plans sensibles. En m'attardant sur les détails qui la caractérisent, et en établissant un lien entre le mouvement de la chorégraphie, les éléments de costumes qui la cachent et mon cadre, j'ai essayé de mettre en place cette poésie du corps, qui devrait se retrouver dans les parties filmées dans son quotidien, où pourtant le nu est moins présent.
Mon choix de corpus s'est fait autour de films marquants pour moi, dans la représentation du nu, mais exclut peut-être des évidences. Ne voulant pas retracer l'histoire du nu au cinéma, j'ai préféré travailler sur un corpus plus personnel, de films qui m'ont aussi tout de suite inspirée pour ma partie pratique. Il aurait été néanmoins intéressant de se pencher sur d'autres périodes que les quinze dernières années et les années 70, qui constituent la majorité de mon travail, notamment sur les premières représentations du nu au cinéma, ou d'ouvrir le champ d'études à d'autres continents, d'autres cultures, ce qui aurait forcément posé une définition du nu différente de celle que nous connaissons dans le monde occidental.

Par ailleurs j'aurais aimé également pouvoir travailler sur des films proposant à l'image des corps différents, des morphologies qui s'éloignent des stéréotypes longtemps véhiculés par le monde du cinéma et de la publicité et qui continuent d'être bien présents. Et qui montrent par exemple qu'il est possible d'érotiser un corps qui ne correspond pas aux critères sociaux de beauté.

Les modes de représentation de la nudité restent encore nombreux à définir et à explorer, parce que les mentalités et les techniques évoluent, et avec elles évoluent les images. Le corps reste porteur de beaucoup d'idées et de combats, que les cinéastes peuvent revendiquer. Filmer le nu aujourd'hui devrait être un acte *engagé*,

non nécessairement dans le sens politique du terme, mais également dans l'idée de présenter au public toute la diversité et la richesse de l'être humain et surtout sa vérité, celle que seule la mise à nu peut révéler.

Filmographie

Références principales

AKERMAN Chantal, *Je, tu, il, elle*, France, Belgique, 1976, 86min, 35mm, Noir et blanc, 1.37
Direction de la photographie : Bénédicte Delesalle, Renelde Dupont, Charlotte Szlovak

AKERMAN Chantal, *La captive,* France, Belgique, 2000, 118min, 35mm, Couleur, 1.85
Direction de la photographie : Sabine Lancelin

ALEJANDRO Noel, *Call me a ghost*, 2017, 18min, 1.85
Direction de la photographie : Noel Alejandro

ALMODÓVAR Pedro, *La piel que habito*, Espagne, 2011, 120min, 35mm, Couleur, 1.85
Direction de la photographie : José Luis Alcaine

AMALRIC Mathieu, *La Chambre bleue*, France, 2014, 76min, numérique, Couleur, 1.33
Direction de la photographie : Christophe Beaucarne

BLIER Bertrand, *Calmos*, France, 1976, 97min, 35mm, Couleur, 2.35
Direction de la photographie : Claude Renoir

BLIER Bertrand, *Les Valseuses*, France, 1974, 150min (version restaurée de 1999), 35mm, Couleur, 1.66
Direction de la photographie : Bruno Nuytten

BONELLO Bertrand, *L'Apollonide, souvenirs de la maison close*, France, 2011, 122min, 35mm, Couleur, 1.85
Direction de la photographie : Josée Deshaies

CAVANI Liliana, *Portier de nuit*, Italie, 1974, 118min, 35mm, Couleur, 1.85
Direction de la photographie : Alfio Contini

GLAZERT Jonathan, *Under the skin*, GB, USA, Suisse, Pologne, 2014, 108min, numérique, Couleur, 1.85
Direction de la photographie : Daniel Landin

GUIRAUDIE Alain, *L'Inconnu du lac*, France, 2013, 100min, numérique, Couleur, 2.35
Direction de la photographie : Claire Mathon

PASOLINI Pier Paolo, *Saló ou les 120 journées de Sodome*, Italie, 1975, 117min, 35mm, Couleur, 1.85
Direction de la photographie : Tonino Delli Colli

SCHNABAEL Julian, *Le Scaphandre et le papillon*, France, USA, 2007, 112min, 35mm, Couleur, 1.85
Direction de la photographie : Janusz Kaminski

TREHIN-LALANNE Clément, *Aïssa*, France, 2014, 8min, numérique, Couleur, 1.33
Direction de la photographie : Romain le Bonniec

Références secondaires

ALMODÓVAR Pedro, *La ley del deseo (La loi du désir)*, Espagne, 1988, 102min, 35mm, Couleur, 1.66
Direction de la photographie : Ángel Luis Fernández

ALMODÓVAR Pedro, *Todo sobre mi madré (Tout sur ma mère)*, Espagne, 1999, 101min, 35mm, Couleur, 2.35
Direction de la photographie : Affonso Beato

ALMODÓVAR Pedro, *Hable con ella (Parle avec elle)*, Espagne, 2002, 112min, 35mm, Couleur et noir et blanc, 2.35
Direction de la photographie : Javier Aguirresarobe

AMALRIC Mathieu, *Tournée*, France, Allemagne, 2010, 111min, 35mm, Couleur, 1.85
Direction de la photographie : Christophe Beaucarne

BUNUEL Luis, *Belle de jour*, France, Italie, 1967, 100min, 35mm, Couleur, 1.66
Direction de la photographie : Sacha Vierny

COCTEAU Jean, *La Belle et la Bête*, France, 1946, 96min, 35mm, Noir et blanc, 1.37
Direction de la photographie : Henri Alekan

DUMONT Bruno, *Ma Loute*, France, Allemagne, Belgique, 2016, 122min, numérique, Couleur, 2.35
Direction de la photographie : Guillaume Deffontaines

JAUFFRET Jean-Jacques, *Après le Sud*, France, 2011, 88min, numérique, Couleur, 1.85

Direction de la photographie : Samuel Dravet

KECHICHE Abdellatif, *La Vie d'Adèle*, France, Belgique, Espagne, 2013, 180min, numérique, Couleur, 2.35

Direction de la photographie : Sofian El Fani

LARKIN Ryan, *Walking*, Canada, 5min, Animation, 1.33

PERETJATKO Antonin, *La Fille du 14 juillet*, France, 2013, 88min, S16mm, Couleur, 1.85

Direction de la photographie : Simon Roca

VADIM Roger, *Et Dieu créa la femme*, France, Italie, 1956, 95min, 35mm, Couleur, 2.35

Direction de la photographie : Armand Thirard

VIDOR Charles, *Gilda*, USA, 1946, 110min, 35mm, Noir et blanc, 1.37, Mono

Direction de la photographie : Rudolph Maté

VIOLA Bill, *Tristan's Ascension*, USA, 2005, 5min, Couleur

Bibliographie

Ouvrages

Références principales

AGAMBEN Giorgio, *Nudités*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2009, réed. Rivages Poche 2012

AMIEL Vincent, *Le corps au cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Perspectives Critiques dirigée par JACCARD Roland, 1998

BAYON Estelle, *Le cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. Champs visuels, dir. par BENGHOZI Pierre-Jean, MOINE Raphaëlle, PEQUINOT Bruno, SOULEZ Guillaume, Série : Théories de l'image / Image de la théorie, dir. par BERNAS Steven

BERGALA Alain, DENIEL Jacques, LEBOUTTE Patrick, *Une encyclopédie du nu au cinéma*, Crisnée, Yellow Now, Dunkerque, Studio 43, 1994

CLARK Kenneth, *Le nu, Tome I*, trad. Martine Laroche, Paris, éd. Hachette Littératures, 1998, réed. 2008

CLARK Kenneth, *Le nu, Tome II*, trad. Martine Laroche, Paris, éd. Hachette Littératures, 1998, réed. 2008

DURET Pascal, ROUSSEL Peggy, *Le corps et ses sociologies*, Paris, Armand Colin, 2005

FERRARI Federico, NANCY Jean-Luc, *Nus sommes : la peau des images*, Paris, Klincksieck, 2006

JEUDY Henri-Pierre, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin/Masson, 1998, réed. Armand Colin, coll. Chemins de traverse, 2005

Références secondaires

ALEKAN Henri, *Des lumières et des ombres*, Paris, Editions du Collectionneur, 1996

BARICCO Alessandro, *Mr Gwyn*, trad. Lisa Caillat, Paris, Editions Gallimard, coll. Folio, 2014

CAILLET Aline, *Dispositifs critiques : le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014

Périodiques

BERGALA Alain, « De l'impureté ontologique des créatures de cinéma », *Trafic*, N°50, mai 2004, p. 23-36

COULEAU Christèle, MAIXENT Jocelyn, « Entretien avec Bertrand Bonello », *La voix du regard*, N°15, automne 2002, p. 96-107

DELORME Stéphane, « Le garçon aux cheveux bleus », *Les cahiers du cinéma*, N°693, octobre 2013, p. 24-25

SOULES Jérôme, « L'éclat des corps, le nu au cinéma », La voix du regard, N°15, automne 2002, p. 5-18

TESSE Jean-Philippe, « Tomber le masque », *Les cahiers du cinéma*, N°693, octobre 2013, p. 14-17

Source internet

BARBIER Brigitte, « Entretien avec la directrice de la photographie Josée Deshaies à propos du film « L'Apollonide – Souvenirs de la maison close » de Bertrand Bonello, qu'elle a également cadré », pour le site d l'AFC, https://www.afcinema.com/Entretien-avec-la-directrice-de-la-photographie-Josee-Deshaies-a-propos-du-film-L-Apollonide-Souvenirs-de-la-maison-close-de-Bertrand-Bonello-qu-elle-a-egalement-cadre.html, consulté le 10 mai 2018.

HEYMANN Danièle, d'YVOIRE Christophe, « Claire Mathon, nommée pour le César 2014 de la meilleure photo pour l'Inconnu du lac », Académie des Césars, https://vimeo.com/89612570, consulté le 1er mai 2018

Autres source

PLATARETS Florence, *Histoire de cinéma, histoire de sexe,* 2016, diffusé sur Arte

Table des illustrations

Walking, Ryan Larkin, 1968 12

Tristan's Ascension, Bill Viola, 2005 13

La Belle et la Bête, Jean Cocteau, 1946 14

La toilette, Pierre Bonnard, vers 1908

La baignoire (le bain), Pierre Bonnard, 1925 23

Extraits de la série *Eleven Years*, Jen Davis, 2002-2013 25

Je, tu, il, elle, Chantal Akerman, 1976 27

Je, tu, il, elle, Chantal Akerman, 1976 28

La captive, Chantal Akerman, 2000 30

La fille du 14 juillet, Antonin Peretjatko, 2013 31

Salò ou les 120 journées de Sodome, Pier Paolo Pasolini, 1975 33

Salò ou les 120 journées de Sodome, Pier Paolo Pasolini, 1975 34

Portier de nuit, Liliana Cavani, 1974 36

Salò ou les 120 journées de Sodome, Pier Paolo Pasolini, 1975 37

Photographies tirées du compte Instagram *1001fessesproject*,
d'Emilie Mercier et Fred Marseille 47

Calmos, Bertrand Blier, 1976 49

Calmos, Bertrand Blier, 1976

Parle avec elle, Pedro Almodóvar, 2002 49

Les Valseuses, Bertrand Blier, 1974 51

Le scaphandre et le papillon, Julian Schnabel, 2007 53

La chambre bleue, Mathieu Amalric, 2014 63

Aïssa, Clément Tréhin-Lalanne, 2014 67

La piel que habito, Pedro Almodóvar, 2011 70

Under the skin, Jonathan Glazer, 2013 71

Under the skin, Jonathan Glazer, 2013 72

La piel que habito, Pedro Almodóvar, 2011 74

La piel que habito, Pedro Almodóvar, 2011 74

La piel que habito, Pedro Almodóvar, 2011 75

Under the skin, Jonathan Glazer, 2013 76
Under the skin, Jonathan Glazer, 2013 77
Under the skin, Jonathan Glazer, 2013 78
L'inconnu du lac, Alain Guiraudie, 2013 81
L'inconnu du lac, Alain Guiraudie, 2013 81
L'inconnu du lac, Alain Guiraudie, 2013 82
L'inconnu du lac, Alain Guiraudie, 2013 84
L'inconnu du lac, Alain Guiraudie, 2013 85
L'inconnu du lac, Alain Guiraudie, 2013 86
Call me a ghost, Noel Alejandro, 2017 92
L'Apollonide : souvenirs de la maison close et *Danseuses*, Edgar Degas, entre 1884 et 1885 94
L'Apollonide : souvenirs de la maison close et *Femme nue se coiffant*, Edgar Degas entre 1889 et 1990 94
L'Apollonide : souvenirs de la maison close, et *Olympia*, Edouard Manet, 1863 95
L'Apollonide : souvenirs de la maison close, Bertrand Bonello, 2001 96
L'Apollonide : souvenirs de la maison close, Bertrand Bonello, 2001 97
L'Apollonide : souvenirs de la maison close, Bertrand Bonello, 2001 99
L'Apollonide : souvenirs de la maison close, Bertrand Bonello, 2001 100
Canelle, partie pratique du mémoire 103
Canelle, partie pratique du mémoire 104
Canelle, partie pratique du mémoire 105
Canelle, partie pratique du mémoire 107
Canelle, partie pratique du mémoire 107

ANNEXES

ENS Louis-Lumière
La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr

Partie Pratique de Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2017-2018
Soutenance de juin 2018

Canelle

Céleste OUGIER

Cette PPM fait partie du mémoire intitulé : « Filmer le corps nu : la mise en scène de la nudité »

Directeur de mémoire : Mme Giusy PISANO
Directeur de mémoire
Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

Sommaire

CV……p.127

Note d'intention……p.128

Liste technique et artistique……p.133

Liste matériel……p.134

Plan de travail de tournage……p.135

Plan de travail de postproduction……p.137

Bilan économique……p.138

Céleste OUGIER

33 rue Censier
75005 PARIS

06 67 41 81 05
celesteougier@gmail.com

Formation

Depuis 2015 - ENS Louis Lumière - Section Cinéma
Avec un semestre de septembre 2017 à février 2018 à l'Ecole nationale de cinéma de Łódź (PWSFTviT)
2011 - 2014 - ESRA - Option Image - Diplômée en 2014
2010 - 2011 - Ateliers de Sèvres (préparation aux grandes écoles d'art)

Stages

Septembre 2012 - stagiaire chez le loueur de matériel photo et lumière Matphoto
Juillet 2013 - stagiaire vidéo pour le site rhymesmag.com
Juillet 2014 - stagiaire cadreuse pour le AYE AYE Film Festival de Nancy

Court-métrages

Chef operatrice

Loin d'Alytus, de Jean-Jacques Jauffret (+ étalonnage) - 45min - 2014
La Maison des passages, de Sami Cloris (+ coscénarisation) - 10 min - 2013
Le Testament, de Sami Cloris (+ coscénarisation) - 12min - 2014
Ta robe cintrée, d'Adèle Outin, co-direction de la photographie - 16min - 2017
The Sailor Act, clip réalisé pour Canelle Doublekick - 5min - 2018

Documentaire

Les enfants du vaudou. Projet de documentaire vidéo au Togo sur la tradition vaudou, co-réalisé avec Henry Girard - 23min - 2014
Sélectionné au festival du Grand Bivouac d'Albertville en 2015.

L'Île aux tours, co-réalisée avec Diarra Sourang - 13 min - 2015

Canelle, réalisé dans le cadre de mon mémoire à Louis Lumière - 2018

Titulaire du permis B
Habilitation élétrique B2

Logiciels

AVID Media Composer
Adobe Premiere Pro
Da Vinci Resolve
Mist (notions)
Lightroom CC
Photoshop CC

Caméras utilisées

Arri Alexa Standard et Studio
Sony F55
Sony FS7
Sony F3
Varricam LT
Phantom HD Gold
Sony A7s

Langues

Anglais (lu, écrit, parlé)
Espagnol (notions)

Centres d'intérêts

Photographie et voyages (http://500px.com/celesteougier / Instagram @celesteougier)

Feux d'artifices : Travail occasionnel sur des montages de feux avec Fêtes&Feux production

Ciné-club : Secrétaire du ciné-club Louis Lumière - année 2017

Note d'intention PPM

Ma partie pratique de mémoire prendra la forme d'un documentaire qui suivra pendant une soirée et une matinée une artiste performeuse, du nom de Canelle Doublekick, qui pratique l'effeuillage burlesque depuis quelques années déjà.

Les numéros d'effeuillage font partie de la tradition des numéros de cabaret burlesque. L'effeuilleuse, sous les traits d'un personnage tiré de son répertoire, souvent d'inspiration rétro, mais pas uniquement, se dénude entièrement ou quasi entièrement sur scène, généralement en musique. Le principe du numéro est bien l'érotisation d'un corps, allié à la danse, au mime, à l'humour, mais dans les limites de la scène et de la salle de spectacle, à la différence du simple striptease. Le rapport au public n'est donc pas le même, il s'agit uniquement d'un spectacle, ce qui rend particulièrement intéressant les choix de la performeuse quant à la façon de se mettre en scène, d'érotiser son corps, de se mettre à nu.

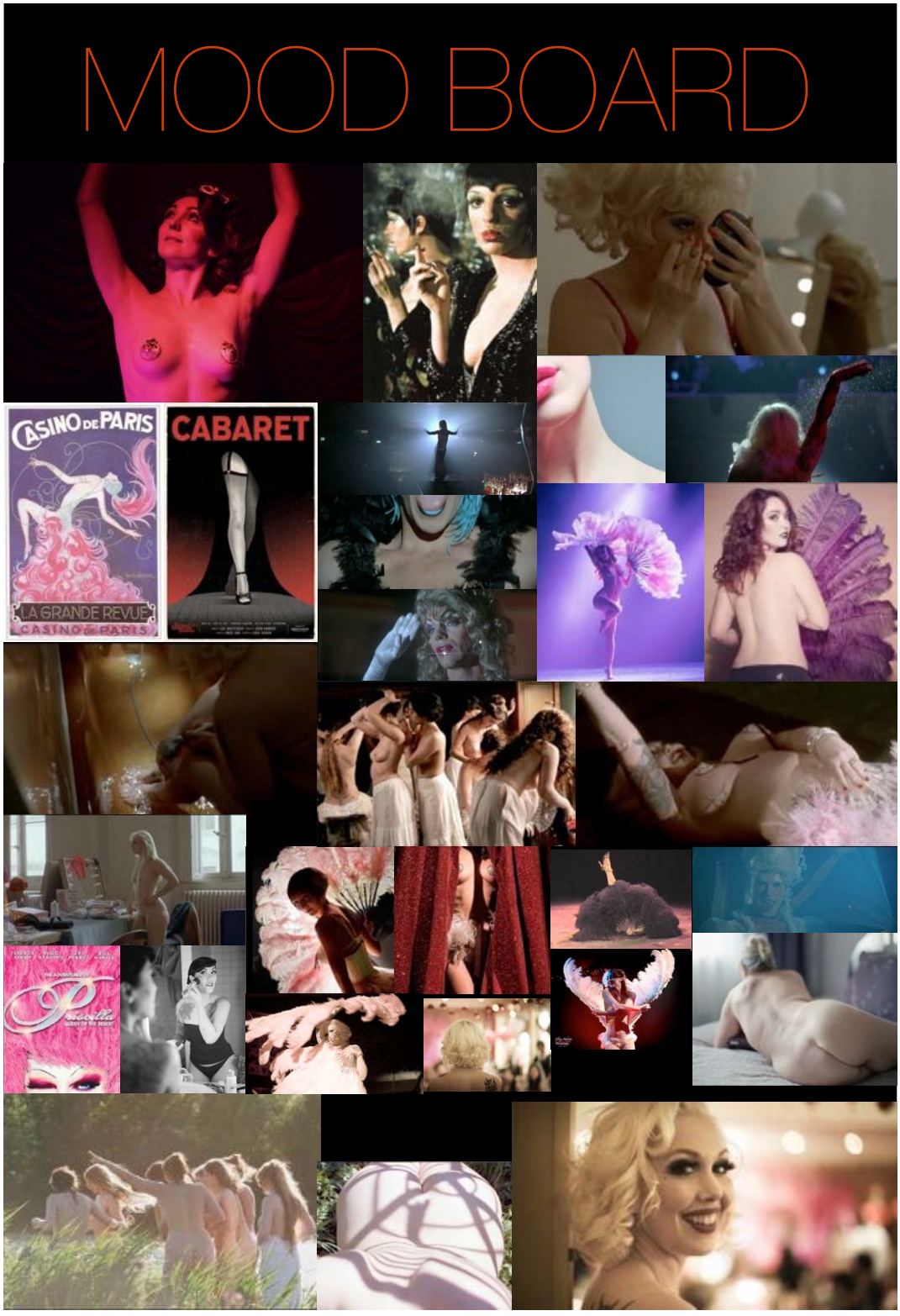
Ce qui m'intéresse de traiter au travers de ce documentaire c'est justement ce rapport au corps qu'une même personne peut avoir dans le cadre public, ici sur scène, et dans le cadre privé.

Est-ce que se mettre volontairement nu devant un public revient à exposer sa nudité, son intimité ? Et de mon côté est-ce que filmer du nu revient à filmer la nudité du personnage filmé ?

Comme le documentaire s'articule sur une soirée et une matinée, suivant la performeuse depuis la scène jusque chez elle, en passant par les coulisses, moment clef de transition entre le personnage scénique et la personne réelle, il permet de confronter la caméra et donc le public à cette idée du rapport au corps.

La caméra suit aussi Canelle jusque dans l'intimité de son appartement, pour développer la construction et la déconstruction du personnage scénique du début jusqu'à la fin, mais également pour se confronter au corps dans son rapport au quotidien.

Le but du film est de pouvoir filer ce lien subtil entre personnage et personne, entre Canelle Rekik et Canelle Doublekick, chercher à savoir quand l'une disparaît et l'autre réapparaît. Mais il s'agit aussi d'interroger le corps mis en scène et cette nudité scénique que Canelle propose à son public, et de savoir, par le travail de la caméra et de la relation mise en place avec elle, à quel moment nous allons le plus à la rencontre de son espace intime.


MOOD BOARD
CASINO DE PARIS
LA GRANDE REVUE
CASINO DE PARIS
CABARET

Liste Artistique et Technique

NOM Prénom	Poste	Numéro	Adresse mail
REKIK Canelle	Artiste	06 46 82 36 24	contact@canelledoublekick.com
OUGIER Céleste	Réalisatrice Chef opératrice	06 67 41 81 05	celesteougier@gmail.com
DANDOY Eloïse	Monteuse image	06 51 36 43 23	eloise.dandoy@gmail.com
GUICHARD Octave	Ingénieur son	06 59 71 98 51	octave.guichard@outlook.com
CLAIRIN Pierre-Louis	Ingénieur son	07 83 80 65 32	pierrelouisclairin@gmail.com
KHARITONNOFF Dimitri	Monteur son	06 33 54 85 22	kharitonnoff.dimitri@orange.fr
FRATICELLI Matthieu	Mixeur son	06 37 91 55 07	Fraticelli.matthieu@hotmail.fr
SOURANG Diarra	Etalonneuse	06 30 58 02 34	sourang.dia@gmail.com

Liste Matériel Permanente

Matériel	Remarques	Provenance
Sony Alpha 7s		Personnelle
Samyang 24mm T/1.5		Personnelle
Samyang 35mm T/1.5		Personnelle
Canon 50mm T/1.4		Personnelle
Epaulière		Personnelle
Follow focus		Personnelle
2 x cartes SD 64 G		Personnelle
4 x batteries SONY		Personnelle
Disque dur Navette	N°23	ENS Louis Lumière

Liste 29 Mars

CAMERA		
Pied Cartoni		ENS Louis Lumière
Rehausse caméra		ENS Louis Lumière
Stabilisateur appareil photo		ENS Louis Lumière // Magasin Photo
2 x Trames 4x4		ENS Louis Lumière
1 x Trame 4x5.6		ENS Louis Lumière
Permacel		ENS Louis Lumière
Canon 85mm		NEXTSHOT
LUMIERE		
2 x 1kw		ENS Louis Lumière
1 x 500 W		ENS Louis Lumière
1 x SL1		ENS Louis Lumière
1 x Dimmer		ENS Louis Lumière
1 x Cutter		ENS Louis Lumière
2 x Drapeaux moyens		ENS Louis Lumière
1 x poly moyen + porte-poly		ENS Louis Lumière
6 x rotules		ENS Louis Lumière
1 x Bras Magiques + clampes		ENS Louis Lumière
5 x pieds 1000		ENS Louis Lumière
1 x pied U126		ENS Louis Lumière
2 x triplettes		ENS Louis Lumière

6 x prolongs 16A		ENS Louis Lumière
Gélatines		ENS Louis Lumière
3 x cônes		ENS Louis Lumière
Borniol		ENS Louis Lumière

Liste 30 et 31 Mars

CAMERA		
Pied Cartoni		ENS Louis Lumière
Rehausse Caméra		ENS Louis Lumière
Canon 85 mm T/1.4		NEXTSHOT
Canon 24-70mm T/2.8		NEXTSHOT
SON		
Kit stéréo Oktava		ENS Louis Lumière
Enregistreur Roland R44		ENS Louis Lumière
Mixette MixPre		ENS Louis Lumière
2 x perches		ENS Louis Lumière
Barre de couple		ENS Louis Lumière
Suspensions viscose		ENS Louis Lumière
2 x câble XLR		ENS Louis Lumière
2 x boîtier Tentacle		DCA Audiovisuel

Liste 21 et 22 avril

CAMERA		
Pied Cartoni		ENS Louis Lumière
Rehausse Caméra		ENS Louis Lumière
Canon 85 mm T/1.4		NEXTSHOT
LUMIERE		
5 x 1kw	Uniquement le 21	ENS Louis Lumière
1 x Kino 120 4T	Uniquement le 21	ENS Louis Lumière
Jeu d'orgue	Uniquement le 21	ENS Louis Lumière
Prolongateurs 16A	Uniquement le 21	ENS Louis Lumière
Gélatines couleurs	Uniquement le 21	ENS Louis Lumière
Borniol	Uniquement le 21	ENS Louis Lumière
Machine à fumée	Uniquement le 21	NEXTSHOT

5 x mains de singe	Uniquement le 21	ENS Louis Lumière
SON		
Kit stéréo Oktava		ENS Louis Lumière
Enregistreur Roland R44		ENS Louis Lumière
Mixette MixPre		ENS Louis Lumière
2 x perches		ENS Louis Lumière
Barre de couple		ENS Louis Lumière
Suspensions viscose		ENS Louis Lumière
2 x câble XLR		ENS Louis Lumière
2 x boîtier Tentacle		DCA Audiovisuel

J'ai fait le choix pour ce travail de m'équiper plutôt légèrement, en utilisant mon Sony A7S pour filmer. Ce choix s'est fait ainsi car j'occupe à la fois le rôle de réalisatrice et de chef opératrice et je voulais donc avoir un matériel facilement maniable, pas trop lourd, pour pouvoir travailler facilement. Le Sony A7s est par ailleurs un appareil photo qui est de plus en plus utilisé en documentaire ou pour de petits formats vidéo, dû à sa qualité d'image et à sa possibilité de gérer convenablement les tournages en basses lumières, ce qui risque d'être mon cas.

Plan de travail de tournage

Le tournage de cette PPM se fera sur plusieurs dates qui se fixent au fur et à mesure en fonction des disponibilités de mon personnage principal. Il est possible qu'au final j'aie plus de 5 dates de tournage, mais je ne tourne jamais un jour entier, et au total cela devrait représenter environ 5 jours officiels de tournage.

Dates de tournage confirmées au 12/03/2018 :

- Lundi 26 mars après-midi au Club « La Démesure »
- Vendredi 30 mars à la Nouvelle Scène (à partir de 18h)
- Samedi 31 mars à la Nouvelle Scène (à partir de 18h) + Appartement de Canelle
- Mercredi 4 avril au Casino de Paris (à partir de 18h)

Dates à définir :

- Au moins une matinée courant avril chez l'artiste
- Une ou deux journées pour filmer les numéros d'effeuillage sans public (*lieu en cours de confirmation*)
- Une représentation supplémentaire

PLAN DE TRAVAIL FINAL

Finalement nous avons tourné le 29 avril à la Démesure, le 30 et 31 comme prévu à la Nouvelle Seine et chez Canelle. La date du 4 avril a été annulée, mais remplacée par

une journée de tournage sur le plateau de l'école le 21 avril et une matinée de tournage le 22 avril chez Canelle.

Le plan de travail a donc subi des modifications en cours de route, mais j'ai tout de même pu filmer ce que je voulais et avec suffisamment de temps pour le faire.

Plan de travail de postproduction

Montage image

Du 12 au 25 mai

Montage son

Du 25 au 30 mai

Mixage

Début juin

Etalonnage

Entre le 3 et le 10 juin

Conformation et rendu

10 juin

Bilan économique

Date	Rubrique	Fournisseur	Objet	Somme
29/03/2018	Transports	Chauffeur privé	Transport matériel	12,62
21/04/2018	Transports	Chauffeur privé	Transport matériel et costumes	16,65
21/04/2018	Transports	Txfy	Transport matériel et costumes	21,50
22/04/2018	Transports	Chauffeur privé	Transport matériel	17,60
30/03/2018	Autres	Nouvelle Seine	Billets pour captation	20,00
31/03/2018	Autres	Nouvelle Seine	Billets pour captation	20,00
21/04/2018	Alimentation	Franprix	Régie tournage	29,71
30/03/2018	Location	DCA	Matériel son	32,06
21/04/2018	Location	DCA	Matériel son	32,06
TOTAL				202,2