

Marion Delecroix, Caroline San Martin

Pour une narration plastique: Beau travail de Claire Denis

Cahiers ERTA nr 8, 165-176

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARION DELECROIX

Aix-Marseille Université

CAROLINE SAN MARTIN

Université Paul Valéry

Pour une narration plastique:

Beau travail de Claire Denis

En 2000, la réalisatrice française Claire Denis sort *Beau travail*, une adaptation singulière du roman d'Herman Melville, *Billy Budd, marin* (1924), en transposant l'histoire de la rivalité entre un capitaine de navire et son jeune mousse dans l'univers de la légion étrangère à Djibouti. Le film se fait le récit de l'adjudant-chef Galoup (Denis Lavant) et relate sa jalousie envers une jeune recrue, Sentain (Grégoire Colin), dont le comportement, très vite héroïque, le place au centre de l'attention de ses camarades mais aussi du commandant de la base, Bruno Forestier (Michel Subor). Mais la narration ne se situe pas uniquement dans le récit. En transposant le romanesque dans le filmique, Claire Denis exploite une donnée de l'image : sa capacité à générer un mouvement de lecture par des associations, des liens, des renvois. Non seulement les images entretiennent entre elles des rapports complexes, mais elles éprouvent aussi des alliances avec le son : d'autres histoires commencent à voir le jour. Les circuits que les images inventent et les figures qu'elles convoquent proposent des récits non pas antinomiques mais corollaires. Apparaît alors une autre forme de narration, une narration plastique¹. Celle-ci invite à faire dialoguer le travail de la cinéaste avec la peinture, à travers,

¹ Dans un entretien, Claire Denis dit se reconnaître « dans une narration plastique », cf. J.-M. Lalanne et J. Larcher, « Pour une narration plastique », entretien avec Claire Denis, [dans :] *Les Cahiers du cinéma*, 2000, n° 545, p. 34.

notamment, la convocation commune d'une troisième pratique artistique : la danse. Car Claire Denis a fait appel au chorégraphe Bernado Montet pour les scènes de danse, ainsi que les séquences d'entraînement. Notre hypothèse est que ce dialogue plastique entre les arts permet de rendre visible l'un des enjeux du film. La séquence d'ouverture nous en donne les clés pour saisir ce qu'engage ce type de narration.

Le film s'ouvre sur une fresque plein cadre qui formule une négation du hors-champ. Seul l'univers diégétique de la fresque est présent à l'image, sans nous donner aucun détail sur le mur qui lui sert de support. Le travelling latéral fait en sorte de refermer l'espace sur lui-même en intégrant progressivement le contrechamp (nous voyons ce qui se trouve en face des soldats peints) sans pour autant proposer un prolongement en dehors des limites de ce double cadre (les limites de la fresque et celles de l'écran). Le mouvement de caméra nous aide donc à nous concentrer uniquement sur ce qui est visible à l'image. Finalement, la fresque est le seul espace dans lequel peut s'inscrire une narration : des personnages masculins grimpent sur une colline et regardent au loin. Pendant le travelling, des chants de légionnaires font leur apparition. Sans pour autant que ces derniers appartiennent au même espace diégétique que la fresque – ces voix sont clairement dans l'espace du *off* – ils sont néanmoins rattachés à l'image grâce à deux phénomènes : la synchrèse et l'aimantation spatiale. Michel Chion explique que, pour associer un son à une image, au cinéma, nous avons recours à deux processus psycho-physiologiques dont le premier « consiste à percevoir comme un seul et même phénomène se manifestant à la fois visuellement et acoustiquement, la concomitance d'un événement sonore ponctuel et d'un événement visuel ponctuel, dès l'instant où ceux-ci se produisent simultanément »². En somme, la synchrèse est « un phénomène incontrôlable, [qui] amène à établir instantanément un rapport étroit d'interdépendance entre un son et sa source »³. Et cet

² M. Chion, « Glossaire 100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore », <http://michelchion.com/texts>.

³ *Ibidem*.

effet se voit coupler à un autre phénomène, l'aimantation spatiale⁴, qui renforce l'illusion que le son sort de l'écran⁵. L'image attire le son vers elle comme le ferait un aimant. Si nous revenons à ce premier plan, le cadre ne nous ayant pas donné d'autre lieu pour localiser la provenance du son, ce chant n'est pas appelé à flotter continuellement dans les airs, il finit par entrer en rapport avec une source, ces silhouettes, par conjonction virtuelle, car le caractère du chant et celui des personnages partagent la représentation du masculin. Ce chant se dissocie donc des corps humains, c'est-à-dire qu'il se libère de sa source tout comme de son espace diégétique, pour entrer en rapport avec un autre élément visuel tout aussi décontextualisé : les silhouettes. Ce montage sonore est le fruit d'un mouvement narratif qui s'effectue dans la tête du spectateur. S'il y a un mouvement dans la fresque, ce n'est pas uniquement parce qu'il est reproduit par la caméra, c'est parce qu'il a été créé par le spectateur comme expérience.

Si c'est ici entre un son et une image que le spectateur crée du lien, ce type de connexion et de renvoi est aussi présent au sein de l'image elle-même. Ainsi, en peinture, un mouvement peut être suggéré par la représentation simultanée de plusieurs figures identiques, indiquant, dans leur écart, le mouvement qu'accomplit un personnage. Selon Marc Azéma⁶, c'est ce qui se produit dans la représentation pariétale des lions de la grotte de Chauvet⁷. Il ne s'agit pas de trois lions différents, mais du mouvement d'un seul animal. Évidemment, ce mouvement n'est pas saisissable, il n'entre pas dans une image et jamais les lions ne se mettront à bouger. Pourtant, il est généré par le spectateur qui crée un lien : il ne se loge pas dans la succession de trois positions fixes, il est, comme au cinéma, ce qui se produit dans un entre-deux. La peinture ne saisit pas le mouvement ; elle explore des stratégies de représentation qui permettent de le

⁴ *Ibidem*.

⁵ Même si les hauts parleurs sont positionnés derrière le spectateur, ce dernier a quand même le sentiment que le son provient des éléments sonores représentés à l'écran.

⁶ Voir à ce sujet les deux tomes de M. Azéma, *L'Art des cavernes en action, les animaux figurés, animation et mouvement, l'illusion de la vie*, Paris, Errance, 2009, t. 1, 2010, t. 2.

⁷ La fresque des lions de la grotte de Chauvet (Ardèche) -36 000.

penser. La convocation de la danse permet aux images fixes et en mouvement de réfléchir cette posture spectatorielle, cette invitation à créer du mouvement. Prise comme objet de la représentation, la danse offre à la peinture et au cinéma la possibilité de construire une image qui explore ce processus mental, cette création virtuelle d'un mouvement, cet entre-deux.

Dans *Le Festin d'Hérode*⁸, Filippo Lippi représente Salomé dansant. Le personnage apparaît trois fois dans l'image : à gauche, au centre et à droite. Les trois lieux qu'elle occupe ne sont pas isolés en trois images distinctes, mais ils sont tout même séparés : d'abord, le vide central s'oppose aux deux côtés, saturés de personnages ; de plus, cette différenciation entre les trois espaces se fait par un renforcement dans l'architecture. Dans l'épisode central, chronologiquement le premier, Salomé danse et demande la tête de saint Jean-Baptiste. Dans le deuxième épisode, à gauche, elle la recueille des mains du bourreau. Dans le dernier épisode, à droite, Salomé la présente à Hérodiade. Dans l'épisode central, le drapé de la robe ainsi que la direction du regard comme celui du corps de Salomé initient un mouvement qui va vers la droite. Ce mouvement dansé est non seulement le premier épisode, mais aussi celui qui détermine le sens de lecture du tableau, la façon dont le spectateur doit parcourir l'image. Le mouvement de Salomé, de gauche à droite, a en effet lieu deux fois : une première fois dans l'espace central, une seconde fois, dans l'image englobante ; une fois dans le mouvement dansé, une fois dans la répétition de ce mouvement par le spectateur liant l'épisode de gauche à celui de droite. Salomé devient un guide dans la lecture de l'image : dansant, elle invite le regard à effectuer le même mouvement qu'elle. Lire l'image, c'est alors emprunter le mouvement qu'initie le personnage. Le mouvement de la danseuse fait le lien entre les différents éléments et, en l'occurrence, ici, entre l'avant et l'après. Ce mouvement initié par le personnage, que le spectateur doit mentalement prolonger, est accompagné d'un

⁸ F. Lippi, *Le Festin d'Hérode*, 1452-1464 (fresque se trouvant dans la chapelle majeure de la cathédrale de Prato en Italie).

second mouvement, narratif cette fois. Un élément de l'image de la danse induit donc le sens de la lecture. Celui-ci n'est pas donné d'avance, il est construit par l'image. Et c'est exactement ce qu'il se produit dans *Beau Travail* où la narration ne suit pas une trame linéaire, mais invite à des associations figuratives entre les images pour inventer un chemin de lecture à travers ce que racontent ses formes. Dans la boîte de nuit, la musique commence quelques secondes après le baiser lancé face caméra. Le baiser et le son du baiser sont désynchronisés et privilégient un lien syncopé⁹ entre l'image et le son, en articulant deux actions antinomiques de rupture et de suture. « La syncope pourrait donc s'entendre comme une union suspensive, un accord décalé, un point critique d'articulation ménageant un espacement entre les éléments qu'il relie »¹⁰. Au fur et à mesure de la séquence, la bande son se resynchronise (suture) selon un autre agencement qui n'est pas tenu par la répétition des paroles par les danseuses (rupture), mais par l'impact de la musique sur les corps : le rythme est rendu visible par l'ondulation des épaules pour finalement retrouver la bouche du légionnaire à la fin de la scène avant de le laisser onduler sur du silence (nouvelle rupture). Ce qui importe, c'est la possibilité du refus des automatismes : ne pas raconter ensemble le son et l'image, mais plutôt les laisser se rencontrer et voir ce qu'ils ont à nous dire. De la même façon que le tableau de Lippi ne se lit pas selon le mouvement du sens de la lecture, les agencements cinématographiques ne se produisent pas sous l'influence d'un idéal mimétique (la synchronisation) mais dans l'affirmation d'un élément (le son du baiser, le geste du baiser) qui peut entrer en rapport avec d'autres éléments (les voix/les silhouettes, le tempo musical/l'ondulation des épaules). En somme, une telle démarche considère les éléments filmiques comme des événements, « du point de vue de leur élaboration interne et évite d'en présupposer la cohérence »¹¹, quitte à induire une perte de repère pour le spectateur.

⁹ Voir à ce sujet V. Campan, *L'Écoute filmique : écho du son en image*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1999.

¹⁰ *Ibidem*, p. 88-89.

¹¹ N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, Bruxelles, De Boeck, 1998, p. 13.

Cette perte de repères établis *a priori* renvoie à une tradition de l'utilisation de la figure de la danseuse en peinture. Représenter la danse dans un espace en deux dimensions, c'est se contraindre à inventer de nouveaux repères spatiaux. Dans ses différentes représentations de danseuses, Degas crée une relation inédite du corps à l'espace et plus particulièrement au sol. Des exemples de danseuses à la barre¹² nous invitent à percevoir un horizon penché et des pieds qui reposent désormais non plus sur le sol mais sur un mur. Les danseuses ne semblent alors plus soumises à la pesanteur. C'est encore ce qu'il se produit dans *L'Orchestre de l'opéra*¹³ où les danseuses, étêtées par le cadre, sont aussi privées de pieds. Le personnage dansant est donc trouble et incertain parce que mal inscrit dans l'espace de l'image. Une autre stratégie induit une perte de la pesanteur : l'utilisation de la vue en plongée qui, masquant la ligne d'horizon, tend à faire basculer le sol à la verticale, comme dans les dessins de *Danseuses* de Degas¹⁴. Ainsi, ces personnages ne reposent plus au sol, ils flottent dans un mouvement irrésolu entre verticalité et horizontalité. Claire Denis reprend ces tensions. Les plans moyens¹⁵ se font rares dans les premières séquences en particulier et dans le reste du film en général. Les personnages ont souvent les pieds coupés. Dans la boîte de nuit, les corps clairement séparés du sol se mettent à flotter. Ce cadrage se retrouve deux séquences plus tard, dans le désert, pendant la séance de méditation, où le travelling balaie l'espace sans pour autant montrer l'ancrage des corps dans le sol. Un peu plus tard dans le film, lors la seconde séquence de méditation dans le désert, le flottement est accentué par la plongée : l'angle de prise de vue écrase le corps au sol, niant la ligne d'horizon qui, lorsqu'elle est visible, crée une démarcation entre le sol et le ciel, et participe à l'illusion de profondeur dans l'image cinématographique. La plongée ne permet plus d'inclure un autre espace que le sol dans l'image et, dès lors que les

¹² E. Degas, *Danseuses à la barre*, 1880, pastel gouache et fusain sur papier, Musée d'Orsay.

¹³ E. Degas, *L'Orchestre de l'opéra*, 1870, huile sur toile 56,5 x 45 cm, Musée d'Orsay, Paris.

¹⁴ E. Degas, *Danseuse*, 1856-1917, pastel et crayon sur papier, Musée d'Orsay, Paris.

¹⁵ Cadrage du personnage de la tête aux pieds.

légionnaires se couchent, niant ainsi toute composante verticale dans le cadre, tout se met à basculer à l'horizontal. Pourtant, la toile, comme le tableau, est suspendue à la verticale. Les corps, qui flottaient déjà puisque le cadrage leur interdisait d'être en appui, se trouvent pris dans une tension irrésolue, un mouvement de va-et-vient entre le sol du désert (à l'horizontal) et l'espace du support (à la verticale). Enfin, par deux fois dans le film, on trouve une inversion bas-haut quand les soldats étendent leurs vêtements : Galoup fait sa lessive et il ramasse, cadré en plan américain¹⁶, les deux chaussettes suspendues sur la corde à linge, et Sentain, filmé en plan rapproché, apprend à un de ses camarades des mots français en ramassant lui aussi le linge suspendu sur un fil plaçant les chaussettes à hauteur de son visage. Cette perte de repère invite alors à une nouvelle façon de lire l'histoire, qui n'est plus la lecture d'un récit qui serait illustré par les images, mais des images qui sont récit. L'œuvre ne propose pas une linéarité, mais un parcours où le spectateur fait l'expérience de disjonctions et de connections formelles, de ruptures et de sutures, de mouvements intellectuels initiés par la narration plastique.

Cette perte de repère nous invite à repenser la narration linéaire. Car si la danse, tout comme le traitement du son, permet de mettre en avant des séries de flottement, dans les six premières minutes du film, le montage est loin d'être facile à suivre. Tout d'abord, l'intrusion d'une surimpression inscrit toutes les images que nous venons de voir dans le passé. Le film est raconté par Galou en voix-off depuis Marseille. Toutes les séquences à Djibouti font partie d'un récit rétrospectif, d'une narration en flashback. Pourtant avant même l'intrusion d'un possible repère temporel, l'apparente linéarité ne fonctionne pas. L'ouverture de *Beau travail* fait se succéder, dans l'ordre, un générique, une fresque, des danses dans une boîte de nuit, un homme au téléphone à Djibouti, un voyage en train, des plans de coupe dans le désert, une séance de méditation, la mer, une surimpression, des hommes (les légionnaires) sur une embarcation et un homme (Galoup) sur son balcon à Marseille.

¹⁶ Plan américain : cadrage à mi-cuisse.

Si une forme de linéarité semble apparaître dans l'enchaînement des plans, elle est tout de suite remise en question par un certain nombre de faux raccords. Voici comment nous pourrions nous raconter l'histoire de ce début de film : de passage en ville, après leur soirée en boîte de nuit à Djibouti, les légionnaires rentrent en train à la base et s'entraînent. Leur présence dans ce train est renforcée par le cadrage qui, traduisant un point de vue marqué à travers la fenêtre, s'apparente à une vue subjective. Pourtant, dans le contrechamp, seule la population locale est visible dans le wagon et les ombres qui se projettent sur le sable depuis la fenêtre ne sont pas les leurs (on n'aurait pas idée de mettre des légionnaires sur un toit !). Ces derniers pourraient alors se trouver dans un autre wagon que celui qui nous est montré. Or, ce train roule bizarrement : les mouvements latéraux allant de gauche à droite vont aussi de droite à gauche selon les plans, ce qui empêche en plus du raccord spatial, le raccord mouvement. De plus, lors des plans de coupe dans le désert, le bruit du train se fait entendre au loin, disparaissant peu à peu dans un fondu sonore, rendant impossible, cette fois, un raccord temporel : les légionnaires ne peuvent pas être en même temps dans le train et à leur entraînement dans le désert. La séquence de méditation commence, en effet, après deux plans de coupe et elle n'a pas attendu le spectateur pour débiter : les personnages sont déjà en position et le morceau musical est pris en cours de route. Par conséquent, l'agencement narratif est autre que linéaire. Le film casse, dans le montage, ses enchaînements selon des modalités préexistantes : la succession des faits. Le spectateur est alors obligé de trouver d'autres liens. Claire Denis invite son spectateur à imaginer des connections formelles. Ce montage fonctionne par la résonance des éléments figuratifs et la constitution de motifs, car ce qui circule du premier plan au désert, ce sont les ombres. Et c'est précisément dans ces ombres, « dans l'écart entre la fixité [de ce] motif et son caractère fuyant [que] se loge une place pour celui qui écoute, lit ou regarde »¹⁷. Les éléments figuratifs dans une image, plan

¹⁷ E. André, *Esthétique du motif. Cinéma, peinture, musique*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2007, p. 13.

à plan, nous racontent eux aussi leurs histoires à travers leurs rencontres. Que nous racontent ces ombres ? Elles existent d'abord indépendamment des objets qui les projettent de la même manière que les silhouettes noires de la fresque ne nous donnent pas accès aux modèles représentés. Sur le sable, pendant la séance de méditation, l'ombre est d'abord filmée, ensuite le travelling permet d'inclure dans le cadre la source de cette projection. Dans le train, les ombres qui défilent au sol ne sont pas celles des voyageurs filmés dans les wagons, si bien qu'elles apparaissent d'abord déconnectées de leurs sources. Alors, de la même façon que le flottement du son permet un mouvement intellectuel de montage, les ombres peuvent, par récurrence formelle, constituer un motif et proposer une circulation au delà du simple enchaînement des plans. Et ce motif en appelle tout de suite un autre, nous invitant à suivre un nouveau circuit. La surface de projection des ombres sur le sable, rappelant celle du mur sur lequel est peinte la fresque, n'est pas lisse. Le relief, combiné au mouvement, crée une ondulation. Ce mouvement ondulatoire est repris dans le travelling toujours latéral qui filme les corps en méditation. À chaque entrée d'un légionnaire dans le champ, le point est refait de sorte que ceux qui sortent du cadre sont flous et ceux qui y entrent deviennent nets. L'ondulation projetée à l'horizontal se décline en profondeur. Le plan¹⁸ suivant est une plongée sur la mer, surface ondulée dont le mouvement des vagues est souligné par la lumière. Ce même mouvement d'ondulation est celui qui nous permet de resynchroniser le son avec les images dans la séquence de la boîte de nuit. Ce motif se retrouve bien évidemment dans la danse. Et si la danse a autant d'importance, c'est parce qu'elle permet de créer un autre rapport à l'espace (comme c'est le cas en peinture), c'est parce qu'elle permet de rendre sensible l'espace des légionnaires.

Leur espace, en effet, est ce qui se passe, ce qui se trace entre deux points fixes : c'est ce qui leur permet de passer de la boîte de nuit au désert. Leur espace, c'est un mouvement. Par

¹⁸ Dans ce plan, le cadrage et l'angle de prise de vue permettent de rejouer la tension dynamique entre la verticalité et l'horizontalité.

conséquent, la danse n'est pas là pour illustrer quelque chose dans le film, elle est là pour penser autrement notre rapport à l'espace, car c'est le flottement, que l'on retrouve dans le motif de l'ondulation ou dans la perte de repères spatio-temporels, qui permet de passer de la boîte de nuit aux embarcations. Les légionnaires se meuvent mais selon autre chose que des coordonnées géographiques puisqu'ils sont de nulle part, parce qu'ils changent constamment de direction comme les mouvements de caméra et le mouvement du train, et, pire encore, parce qu'ils ne cessent de décliner l'horizontal et le vertical, parce qu'ils tracent « une ligne qui ne délimite rien, qui ne cerne plus aucun contour, qui ne va plus d'un point à un autre, mais passe entre les points, qui ne cesse pas [...] de dévier de la diagonale, en changeant constamment de direction, – cette ligne mutante sans dehors ni dedans, sans forme ni fond, sans commencement ni fin, est vraiment une ligne abstraite, et décrit un espace lisse »¹⁹. Voilà donc le projet esthétique de Claire Denis : rendre visible le déracinement du légionnaire non pas en le racontant ou en l'illustrant – je montre le légionnaire quitter son pays, déchirer son passeport d'origine, adopter la nationalité française et se retrouver dans un autre pays –, mais en essayant de trouver son mouvement essentiel, c'est-à-dire la façon dont, déraciné, il invente son nouveau territoire. Ce mouvement ne se représente pas indirectement grâce à une narration linéaire, mais il se crée grâce à la plasticité des images et des sons qui compose la matière cinématographique. « Même si la Légion m'a refusé certaines autorisations de tournage, sous prétexte qu'ils n'avaient rien à voir avec les "pédés" de mon film, certains légionnaires ont vu le film en pleurant. C'était fou cette émotion... »²⁰. Émus, car Claire Denis a enfin rendu sensible le mouvement de déracinement du légionnaire à travers le déracinement d'un son et de sa source, le déracinement des corps par rapport au sol, et enfin, le déracinement de ceux qui

¹⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 621.

²⁰ Denis Cl., Blottière M., Rigoulet L., « *Mille et un défis de Claire Denis ?* », [dans :] *Telerama.fr*, le 23 mars 2010, www.telerama.fr/cinema/les-mille-et-un-defis-de-claire-denis-1-2,53899.php.

quittent l'espace de la guerre pour rencontrer celui de la danse. Émus, car les spectateurs sont eux aussi déracinés, ils ne peuvent plus retrouver leurs codes de lecture : le montage linéaire, la lecture d'un espace selon des coordonnées géographiques, l'horizontal et le vertical, le haut et le bas. Émus, enfin, car ils font l'expérience du déracinement non pas parce qu'ils s'identifient aux légionnaires représentés, mais parce qu'ils éprouvent ce déracinement depuis leur place de spectateur.

bibliographie

André E., *Esthétique du motif. Cinéma, peinture, musique*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2007.

Azéma M., *L'Art des cavernes en action, les animaux figurés, animation et mouvement, l'illusion de la vie*, Paris, Errance 2009, t. 1, 2010, t. 2.

Brenez N., *De la figure en général et du corps en particulier*, Bruxelles, De Boeck, 1998.

Campan V., *L'Écoute filmique : écho du son en image*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1999.

Chion M., « *Glossaire 100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore* », <http://michelchion.com/texts>, consulté le 20 février 2015.

Deleuze G., Guattari F., *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

Denis Cl., Blottière M., Rigoulet L. (avec la collaboration de Claire Pomarès), « *Mille et un défis de Claire Denis ?* », [dans :] [Telerama.fr](http://telerama.fr), publié le 23 mars 2010 ; www.telerama.fr/cinema/les-mille-et-un-defis-de-claire-denis-1-2,53899.php, consulté le 10 janvier 2015.

Lalanne J.-M., Larcher J., « Pour une narration plastique », entretiens avec Claire Denis, [dans :] *Les Cahiers du Cinéma*, 2000, n° 545, juin 2000.

abstract

For another kind of narration : Beau travail by Claire Denis

Beau travail by Claire Denis (1999) is a free adaptation of *Billy Budd* by Hermann Melville. It deals with the story of a warrant officer who can't stand the arrival of a new legionnaire. In order to direct certain scenes, the director worked with the choreographer Bernardo Montet. Through dance, the composition of the images of *Beau Travail* invites links with other forms of arts, in particular painting, because Claire Denis work relies on another kind of narration, a plastic one.

keywords

French cinema, Claire Denis, narration, painting, dance

marion delecroix

Marion Delecroix est agrégée, docteur en Sciences de l'Art (thèse sur la peinture de Manet soutenue en 2010 à l'Université de Provence sous la direction de Michel Guérin). Enseignante dans le secondaire en Arts plastiques et en Histoire de l'art, ses recherches portent sur la réflexivité des représentations picturales. Elle analyse en particulier la façon dont les œuvres interrogent les conditions de possibilité de la représentation.

caroline san martin

Caroline San Martin est docteur en études cinématographiques de l'Université de Provence et en littérature comparée de l'Université de Montréal. Elle est actuellement ATER à l'université Paul Valéry à Montpellier dans le département de cinéma. Son travail porte sur l'analyse figurative à travers l'étude de monographies et de croisements entre peinture et cinéma.