

RÉSISTANCE IDENTITAIRE DANS « BEAU TRAVAIL » DE CLAIRE  
DENIS : LE CADRE ET LE FANTÔME

by

Marie-Josée Guyon

Submitted in partial fulfilment of the requirements  
for the degree of Master of Arts

at

Dalhousie University  
Halifax, Nova Scotia  
**May 2019**

© Copyright by Marie-Josée Guyon, 2019

*Dédicace : À Sandy et Felix*

# TABLE DES MATIÈRES

ABSTRACT.....	v
RÉSUMÉ .....	vi
LISTE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES .....	vii
REMERCIEMENTS .....	viii
CHAPITRE 1 : INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 2 : L'IMPOSSIBILITÉ D'UNE IDENTITÉ TOTALE À TRAVERS LA HANTISE DU CADRE PAR LE FANTOMAL .....	17
2.1 Le cadre mortel : la figure spectrale .....	18
2.1.1 Le double de Galoup : l'image d'un revenant .....	18
2.1.2 Un cadre de vie : Légion et marranisme.....	21
2.1.3 La voix-off : un spectre qui hante.....	23
2.2 La frontière entre le réel et la fiction : le cadre fictionnel .....	29
2.2.1 Le contexte réel du tournage : un climat tendu .....	30
2.2.2 Les acteurs et les personnages .....	36
2.2.3 L'économie du film est un spectre qui hante la fiction .....	39
2.3 La technicité du cadre filmique.....	45
2.3.1 Le cadre filmique au sens large et la présence fantomatique .....	47
2.3.2 Le hors-champ dans le cadrage : lieu de manifestation des spectres .....	55
CHAPITRE 3 : MONTRER LA RÉSISTANCE IDENTITAIRE GRÂCE À L'UTILISATION DU CADRE-FANTÔME .....	64
3.1 Le cadre identitaire de <i>Beau Travail</i> .....	65
3.1.1 Le titre .....	65
3.1.2 Le générique .....	67
3.1.3 L'écriture filmique.....	71
3.1.4 Le genre .....	74
3.2 Les liens de filiation de l'œuvre et dans l'oeuvre .....	80
3.2.1 Liens transfictionnels.....	80
3.2.2 L'onomastique .....	83
3.2.3 La déconstruction de la Légion-famille.....	87

3.3 Cadres spatiaux fuyants .....	95
3.3.1 L'exil .....	95
3.3.2 Les non-lieux .....	96
3.4 Les cadres temporels.....	99
3.4.1 L'atemporalité diégétique.....	99
3.4.2 Le cadre temporel de la production de l'œuvre : pour une déconstruction identitaire de l'auteur.....	101
3.5 La déconstruction identitaire spectatorielle .....	104
3.5.1 Le spectateur-auteur .....	105
3.5.2 La disjonction des cadres.....	110
<b>CHAPITRE 4: CONCLUSION.....</b>	<b>114</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>120</b>
<b>ANNEXE: SCÉNARIO DE «BEAU TRAVAIL» .....</b>	<b>129</b>

## ABSTRACT

Claire Denis is well known for her mysterious films, which often provoke controversy, and for her broad choice of topics, even though her movies more often than not revolve around the same themes (solitude, identity, desire, colonization's impact, family ties). Her movie *Beau Travail*, considered her masterpiece by many, will be the cornerstone of this thesis. Through the use of the figures of the frame and the ghost, we will show how the famous director questions the possibility of an identity that would be complete, known and knowable.

Instead, through this original work of art, she highlights on the one hand, the fragility of the borders that identify the world surrounding us, even while exposing their inability to fully define it. On the other hand, Denis shows that at the heart of identity there is always a glimpse of alterity that remains, and this exteriority is deemed imperceptible because it is a constituent part of said identity. It is the limits' inadequacy to contain, as well as the obscure part in each and every thing, that render a feeling of tautness throughout the film, an intuition and a sensation which we will refer to and analyze with the term and the notion of "resistance".

## RÉSUMÉ

La cinéaste Claire Denis est connue pour ses films énigmatiques, suscitant la controverse et dont les sujets sont diversifiés malgré le fait qu'ils tournent souvent autour des mêmes thèmes (la solitude, l'identité, le désir, l'impact colonial, les liens familiaux). Son film *Beau Travail*, considéré comme étant l'une de ses plus grandes œuvres, constituera la pierre angulaire de ce travail, dont le but est de montrer qu'à travers l'utilisation des figures du cadre et du fantôme, la cinéaste remet en question la possibilité d'une identité totale, connue et connaissable.

Au contraire, à travers cette œuvre, elle met en évidence d'une part, la fragilité des structures parergonales qui s'emploient à identifier le monde qui nous entoure et par conséquent leur incapacité à le définir de façon complète. Et d'autre part, la cinéaste montre qu'au cœur de l'identité demeure toujours une part d'altérité, une extériorité indiscernable parce que constitutive du propre. De cette inhabileté des limites à contenir et de cette part d'obscur en chaque chose découlent une impression de tension au sein de l'œuvre, que nous qualifierons de résistance et analyserons selon les implications de cette notion.

# LISTE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES

## Abréviations

DP directrice de la photographie

## REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à mon directeur de mémoire, le Dr Chris Elson, pour sa patience sans bornes, sa constante disponibilité et surtout ses judicieux conseils qui ont su guider ma réflexion à travers les labyrinthes denisien et derridien. Merci de m'avoir fait découvrir ces deux grands esprits des 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles et d'avoir « encadré » le « fantôme » que j'ai été durant ces trois années.

Je voudrais également exprimer toute ma gratitude à mon mari, mes parents et mes beaux-parents sans le soutien de qui la complétion de ce mémoire n'aurait jamais eu lieu.

## CHAPITRE 1 : INTRODUCTION

Pour dire la vérité de l'œuvre, le savoir académique se l'approprie, s'y identifie, la restitue au code en excluant son extériorité<sup>1</sup>



A.

Cette citation de Jacques Derrida nous met en garde contre ceux qui mettent en œuvre ce savoir académique et tentent de faire rentrer l'œuvre d'art dans une sorte de « moule ». L'arraisonnement de l'œuvre à l'aide de nombreuses structures parergonales (titre, cartouche, classification par genre etc.) est la preuve qu'ils tentent de circonscrire LA

---

<sup>1</sup> Derrida, Jacques. "Restitutions – de la vérité en peinture" dans *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978, pp 320-322.

vérité de l'œuvre à une signification qui fasse consensus parmi eux. Mais parfois, l'œuvre résiste à cette tentative d'enclavement. Derrida voit dans les écrits de Schapiro et d'Heidegger sur les *Vieux Souliers aux lacets*<sup>2</sup> de Van Gogh un travail d'attribution et d'appropriation de la part des deux penseurs. Leurs attributions respectives des vieux souliers (Heidegger faisant de ces chaussures celles d'un paysan et Schapiro les rattachant à un citadin, Van Gogh lui-même) sont la marque d'une identification de chacun d'eux dans l'œuvre. Tous deux encadrent à leur façon cette peinture, selon leurs connaissances picturales et historiques mais également selon leur vécu personnel. Le tableau devient un lieu de projection pour eux, où ils s'approprient la chose peinte et la définissent à leur image. Ce simple tableau renfermerait donc d'innombrables vérités, autant de vérités qu'il en existe de critiques. C'est à partir de ces interprétations des écrits de Derrida sur le fameux tableau de Van Gogh que nous avons pensé revisiter l'œuvre *Beau Travail* grâce à certains concepts derridiens choisis. En effet, bien que cette œuvre ne soit pas dans le domaine de la peinture, nous pensons que l'idée d'attribution et d'appropriation de l'œuvre par celui qui la contemple reste valable dans le rapport à l'œuvre cinématographique et que la multiplicité des interprétations qui en résulte sied bien à l'œuvre emblématique de Claire Denis.

### **Motivation de l'étude**

Pourquoi avoir choisi Claire Denis et *Beau Travail* ?

Le premier visionnement du film *Beau Travail* de Claire Denis fait naître chez le spectateur, d'une part, des doutes sur la signification de ce qu'il vient de voir et d'autre part, le désir d'une réitération de l'expérience afin d'éclaircir le mystère. Mais le spectateur, à mesure qu'il passe en revue, réécoute, réanalyse l'œuvre, se rend compte que l'énigme ne fait que se complexifier au fur et à mesure des visionnements. De plus, les nombreuses publications qui entourent l'œuvre témoignent d'une part de sa popularité mais surtout, mettent en évidence la multiplicité des interprétations parfois

---

<sup>2</sup> (A) Van Gogh, Vincent. (1886) « Vieux souliers aux lacets ». Repéré en ligne sur <https://www.repro-tableaux.com/a/vincent-van-gogh/vieux-souliers-aux-lacets.html> Consulté le 01/12/2018.

diamétralement opposées qui ont été formulées à son propos ainsi que les différents cadres théoriques auxquels l'œuvre a pu se prêter (*queer theory*, études féministes, études postcoloniales). C'est la cohabitation de la pluralité des significations sous le couvert d'une même œuvre qui nous a poussée à nous demander ce qui permettait qu'un tel amalgame soit possible au sein d'un même film. Nous nous sommes posé la question à savoir ce qui rendait l'œuvre si ambiguë, si difficile à saisir avec certitude, et nous avons conclu qu'il s'agit d'une articulation des figures du cadre et du fantôme qui permet une telle multiplicité du sens.

Le film *Beau Travail* a vu le jour grâce à une commande faite par Pierre Chevalier et Patrick Grandperret pour la chaîne franco-allemande Arte. Le mandat des réalisateurs était d'illustrer une « terre étrangère ». En entrevue Claire Denis précise la tâche à accomplir selon sa compréhension du sujet : « la question était en réalité : qu'est-ce que c'est qu'être à l'étranger ? C'était ça la vraie question »<sup>3</sup>. En fait la cinéaste s'est engagée sur la route d'une double étrangeté puisqu'elle a choisi d'exploiter d'une part un sujet qui lui était étranger. La cinéaste mentionne à propos de la Légion Étrangère : « j'ai compris qu'il y avait là dedans quelque chose d'étranger pour moi... surtout ce monde d'hommes, beaucoup plus finalement que Djibouti. Ce qui fait que des hommes s'engagent dans la Légion m'était vraiment étranger »<sup>4</sup>. D'autre part, elle a fait le choix de le traiter dans un espace qui, même si elle avait vécu à Djibouti dans sa jeunesse, demeurait une terre étrangère pour elle dans la mesure où il s'agissait d'un territoire auquel elle ne pouvait s'identifier. Les thèmes de l'identité et de l'altérité nous sommes donc rapidement apparus comme étant des enjeux centraux de l'œuvre. Par la suite nous avons pensé que la figure du cadre couplée à celle du fantôme se prêteraient bien au jeu d'une identité impossible à cerner étant donné que le cadre sert souvent de structure arraisonnante et le fantôme de son côté est très souvent employé comme une figure qui défie les normes établies.

---

<sup>3</sup> Denis, Claire. « Ce poids d'ici-bas ». Entretien (texte) avec Claire Denis réalisé par Jean-Philippe Renouard & Lise Wajeman, *Vacarme*, 2000/1 (n° 14), repéré en ligne sur <https://vacarme.org/article84.html> Consulté le 01/12/2018

<sup>4</sup> Ibid.

Pourquoi avoir choisi Jacques Derrida?

Selon Derrida lui-même : « il y a entre l'écriture déconstructive et le cinéma un lien essentiel : couper, coller, composer, monter des textes et des citations »<sup>5</sup> ; cette similitude entre les deux types d'écriture n'est cependant pas la simple raison de notre choix de méthodologie. Lorsque Derrida commente son expérience biographique cinématographique du film *D'ailleurs Derrida* de Safaa Fathy, le philosophe parle de la réserve discursive que l'écrivaine/poétesse/cinéaste conserve au sein de l'œuvre grâce aux images qui finalement, ne disent pas tout :

La réserve de parole était donnée à entendre ou à pressentir. Je veux dire par là [...] qu'on pouvait sentir que la parole était retenue, à l'heure même où elle était désarmée, livrée à l'improvisation absolue, elle était retenue, réservée, il y avait d'autres choses à dire qui restaient là en puissance<sup>6</sup>.

Cette réserve de parole au sein d'une œuvre essentiellement iconique montre l'incorporation d'une extériorité à l'œuvre et dans l'œuvre, une part d'altérité qui reste en elle et qui la constitue, l'identifie finalement mais qui demeure en reste. Nous pensons que *Beau Travail* a été élaboré selon un processus similaire et à l'aide de certains concepts choisis tels que ceux de l'identité, du fantôme, du cadre et du deuil, faisant tous partie également du répertoire conceptuel de la philosophie derridienne. En effet l'écriture filmique de l'œuvre denisienne correspond à certains concepts de la déconstruction : le dépassement des oppositions binaires (vivant/mort ; réel/fiction ; cadre/hors-cadre) ainsi que l'adoption de stratégies d'écriture visant la dissémination plutôt que le logocentrisme. Comme le mentionne Derrida, la déconstruction ne consiste pas en l'application de règles, elle n'est pas une méthodologie en tant que telle « une déconstruction n'est, chaque fois, que "ce qui arrive quand ça arrive" ; elle ne met pas en

---

<sup>5</sup> Derrida, Jacques. « Jacques Derrida: Le cinéma et ses fantômes ». Entretien (texte) avec Jacques Derrida effectué par De Baecque, Antoine & Jousse, Thierry, *Cahiers du Cinéma*, n°50, avril 2001, pp 81-82.

<sup>6</sup> Derrida Jacques. « Trace, archive, image et art ». Dialogue à l'INA au Collège Iconique (avec Jean-Michel Rodes, François Soulages, Gérard Cahen, Patrick Charadeau, Gérard Hubert, Serge Tisseron et Marie-José Mondzain), *Derrida en castellano*, le 25/06/2002. Repéré en ligne sur [https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/frances/trace\\_archive.htm](https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/frances/trace_archive.htm) Consulté le 30/10/2018.

œuvre une technique ni une méthode, mais un style »<sup>7</sup>. C'est donc dans un esprit déconstructif que nous nous sommes employée à passer en revue *Beau Travail*, et sans appliquer une méthode, nous avons tenté de conduire une analyse de l'œuvre qui soit en accord avec le style de la déconstruction tel que décrit par le philosophe lui-même : « la stratégie générale de la déconstruction est double : intervenir en renversant les hiérarchies ; désorganiser les systèmes en explorant les écarts »<sup>8</sup>. Cet état d'esprit « perturbateur d'une normalité établie », nous l'avons exploitée grâce à deux figures : celle du cadre qui représente cette norme établie et apparemment imperturbable, et celle du fantôme qui représente l'élément perturbateur.

### **Le sujet du mémoire**

L'objectif du présent mémoire est d'étudier la construction filmique de l'œuvre *Beau Travail* et de montrer de quelle façon Claire Denis expose l'altérité/extériorité et se pose la question identitaire à l'aide des figures du cadre et du fantôme. Selon nous le film *Beau Travail* est une œuvre qui s'emploie à montrer que l'identité est toujours travaillée par une extériorité/altérité et qu'ainsi, elle ne peut jamais être close. La cinéaste déconstruit l'idée d'une immanence de l'identité grâce aux figures du cadre et du fantôme. L'identité selon la cinéaste ne procède pas d'une quête intérieure qui requerrait une introspection mais plutôt d'une mission nécessitant un détour par l'Autre, extériorité grâce à laquelle le processus d'identification peut être amorcé, mais qui ne pourra jamais être complété. Cette altérité qui est conservée en soi, cette part d'extériorité irréductible, à jamais non-identifiable, n'est pas sans rappeler le processus du deuil. Nous pensons que cette quête identitaire interminable que nous nommerons résistance identitaire, est une réaction de la cinéaste face à la tendance de l'époque (et actuelle) à se camper dans des positions identificatoires excluantes qui rejettent l'extériorité de l'Autre. Au contraire, *Beau Travail* à travers sa diégèse, sa construction et son élaboration, accueille cette extériorité, l'incorpore sans toutefois la faire sienne; en faisant de cette altérité une partie de soi, une

---

<sup>7</sup> Derrida, Jacques. « *Et Cetera ... (and so on, und so weiter, and so forth, et ainsi de suite, und so überall, etc.)* » dans *Le Cahier de l'Herne sur Jacques Derrida*, n°83, Éditions de l'Herne, Paris, 2004, p 32. (Cahier sous la direction de Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud)

<sup>8</sup> Derrida, Jacques. *Positions*. Éditions de Minuit, Paris, 1972, p 56.

tâche aveugle dans son identité, l'œuvre s'endeuille de sa propre identité sans jamais y parvenir parfaitement et de ce processus de deuil incomplet provient l'impression d'insaisissabilité de l'œuvre.

### **Plan du mémoire**

Notre travail se divisera en deux chapitres dans lesquels nous analyserons les différents types de cadres et leur articulation avec la figure du fantôme. Deux types de manifestation du fantomal par rapport au cadre nous intéresseront : dans le chapitre qui suit, il s'agira de la transgression des cadres par le fantôme, puis dans le chapitre d'après, nous nous attarderons sur le phénomène de fantomalisation des cadres eux-mêmes. En premier lieu, nous mettrons en évidence le fait que les différents cadres identitaires qui s'imposent à la cinéaste (cadre de vie, cadre du réel et cadre filmique) malgré leur étanchéité supposée, sont finalement plus poreux qu'ils ne le paraissent. En se laissant traverser par la figure du fantôme, ces cadres deviennent des entités hantées, propices à la revenance et à l'apparition des spectres. Dans le chapitre suivant nous étudierons les cadres qui se font eux-mêmes fantômes. Nous montrerons que les différents cadres identitaires que la cinéaste choisit, ceux sur lesquels elle peut agir (le titre, le générique, l'onomastique, le cadre spatial et temporel du récit, le genre et la narration) sont en fait des cadres qui s'effritent. Ces cadres sont constitués par des limites qui semblent contenir une identité qui serait déterminée par elles, mais finalement les bordures de ces cadres se meuvent dès que l'on tente de les circonscrire.

## Les concepts-clef de l'étude

### 1. Identité et altérité

C'est toujours dans la résistance que se constitue une véritable identité - qui est refus d'une clôture sur soi<sup>9</sup>

La question de l'identité est un fil d'Ariane dans les œuvres de Claire Denis. La cinéaste n'a de cesse de la mettre en scène, la sienne autant que celle des autres, sans pour autant parvenir à une conclusion qui soit définitive. Elle-même située dans un entre-deux, tiraillée entre les continents africain et européen, Denis fait sa place dans le domaine du cinéma non pas en imposant son nom, mais bien en se posant la question du nom. Dès son premier long métrage *Chocolat*, Claire Denis s'est engagée sur la route sinueuse de la question identitaire en voulant montrer au public qui elle est à travers une fiction qui illustre qui elle avait été dans son enfance. En entrevue avec Eric Hynes, la cinéaste confie qu'elle avait eu envie de faire ce film pour expliquer qu'elle est le résultat de cette enfance passée sur le territoire africain : « I am who I am because I grew there... »<sup>10</sup>. Comme le mentionne le journaliste Jacques Mandelbaum : « une enfance passée en Afrique, auprès de parents administrateurs coloniaux, pourrait expliquer ce goût noir de la transe, cet abandon à la possession, cette façon d'inquiéter toute certitude identitaire »<sup>11</sup>. De retour en Afrique avec *Beau Travail*, la cinéaste bouscule tellement les notions d'identité et d'altérité qu'il devient difficile de savoir qui constitue l'étranger entre les divers éléments qui gravitent autant dans l'œuvre, qu'autour de l'œuvre. Claire Denis interroge tour à tour l'essence des différents protagonistes, du spectateur et du film lui-même pour en arriver à la conclusion que finalement toutes les limites, les bordures,

---

<sup>9</sup> Zarader, Jean-Pierre. « Identité et résistance: fondements et enjeux philosophiques ». *Alea*, Rio de Janeiro, volume 11, n°1, Juin 2009. Version consultée non-paginée.

<sup>10</sup> Denis, Claire. Entrevue filmée avec Eric Hynes au Walker Art Center. Mis en ligne le 15/07/2013. Repéré en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=onYtE0IKmFE> Consulté le 30/10/2018.

<sup>11</sup> Mandelbaum, Jacques. « "White Material": Claire Denis filme l'éviction du corps blanc par le continent noir ». Journal Web *Le Monde*. Mis en ligne le 23/03/2010. Repéré en ligne sur [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/03/23/white-material-claire-denis-filme-l-eviction-du-corps-blanc-par-le-continent-noir\\_1323304\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/03/23/white-material-claire-denis-filme-l-eviction-du-corps-blanc-par-le-continent-noir_1323304_3476.html) Consulté le 28/10/2018.

tous les cadres et toutes les autres structures parergonales qui tentent de circonscrire leur identité ne parviennent pas à empêcher une extériorité/altérité de se maintenir en eux.

Jean-Luc Nancy commente la place de la notion d'identité dans l'œuvre de Derrida en ces mots :

C'est très important chez lui. D'abord, parce que ça prend place dans le cadre général de sa pensée : le retrait par rapport à toute identification. Ne rien laisser s'identifier, c'est-à-dire pas seulement l'identification d'une personne, d'un sujet, mais ne pas laisser s'identifier non plus les concepts. Tout son travail philosophique consiste à voir comment faire bouger les concepts et comment les empêcher de se solidifier, de se réifier.<sup>12</sup>

En effet le philosophe, tout comme la cinéaste, pense une identité qui serait dans un état permanent d'élaboration peu importe qu'il s'agisse des êtres, des concepts ou des objets, comme le dit Nancy, mais surtout, il considère que toute identité est le fruit d'un travail de l'altérité sur elle. Par la « faille » de la différance<sup>13</sup>, comme le mentionne Martine Leibovici, l'identité se laisse « envahir » par une altérité qui lui appartient déjà :

Il n'y a pas d'identité à soi sans fissure au sein de la présence, elle est impossible comme stricte coïncidence. Le à soi de l'identité à soi la fait différer d'elle-même, une différance lui est constitutive. Et quand bien même, faisant abstraction de tout cela, on considérerait l'identité comme possible, il faudrait supposer une espèce de frontière, la séparant d'une extériorité, de ce qui n'est pas elle. Peine perdue, car on doit immédiatement reconnaître que les frontières sont poreuses, problématiques, et que si l'on entend bien le mot « frontière », alors il faut

---

<sup>12</sup> Nancy, Jean-Luc. « Pour Derrida, « penseur de la déconstruction », « l'indéconstructible », C'est la justice ». Entretien (texte) réalisé avec Jean-Luc Nancy par Pierre Chaillan au journal en ligne *l'Humanité*. Mis en ligne le 08/10/2014. Repéré en ligne sur <https://www.humanite.fr/pour-derrida-penseur-de-la-deconstruction-lindeconstructible-cest-la-justice-554035> consulté le 09/07/2018.

<sup>13</sup> Dans *Spectres de Marx* Jacques Derrida aborde le concept de différance et en décrit une facette comme étant l'accueil de l'autre en-dedans : « ils savent que la vie ne va pas sans la mort, et que la mort n'est pas au-delà, hors de la vie, sauf à y inscrire l'au-delà au-dedans, dans l'essence du vivant. Ils partagent tous les deux, apparemment comme vous et moi, une préférence inconditionnelle pour le corps vivant. Mais à cause de cela même, ils mènent une guerre sans fin contre tout ce qui représente, qui n'est pas lui mais qui revient à lui : la prothèse et la délégation, la répétition, la différance. Le moi vivant est auto-immune. [...] Pour protéger sa vie, pour se constituer en unique moi vivant, pour se rapporter, comme le même, à lui-même, il est nécessairement amené à accueillir l'autre au-dedans (la différance du dispositif technique, l'itérabilité, la non-unicité, la prothèse, l'image de synthèse, le simulacre) » p 224.

dire qu'une frontière n'est qu'une séparation qui laisse passer, quand bien même ce serait par contrebande.<sup>14</sup>

Nous pensons que le concept d'identité tel qu'il est, non pas décrit mais entamé, par Derrida à travers son œuvre entière va de pair avec la conception de l'identité que Claire Denis révèle à l'écran dans son œuvre la plus connue qu'est *Beau Travail*. La cinéaste s'inscrit selon nous en plein dans l'axe de la philosophie contemporaine qui défie les modèles identitaires dit classiques qui excluent l'altérité, pour embrasser l'idée d'une identité aux multiples facettes, dont l'essence est en perpétuel questionnement et qui s'ouvre à ce qui n'est pas elle sans faire l'erreur d'une ouverture qui ne serait que symbolique, c'est-à-dire une ouverture qui ne ferait que mieux camper l'identité derrière une limite (un cadre) qui la garderait d'un contact avec l'altérité de l'Autre. Jean-Pierre Zarader explique ce phénomène d'ouverture de l'identité à l'altérité par la résistance :

C'est contre [...] l'identité absolue à soi, que la philosophie contemporaine entre en résistance. Elle s'efforce, en effet, renonçant au fantasme d'une pureté originaire, de penser une identité qui non seulement accueille une altérité mais se laisse altérer par elle<sup>15</sup>.

Nous pensons que la cinéaste répond à la question identitaire posée par le mandat du film en offrant l'hospitalité à cette altérité/extériorité.

## 2. Cadre, bordure, limite, frontière, structures parergonales

Le parergon est atopique : ni œuvre, ni hors d'œuvre, il dérange l'ordre du discours sur l'art et donne lieu à l'œuvre<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Leibovici, Martine. « Jacques Derrida au site de « l'entre ». Identification marrane et anamnèse autobiographique », *Rue Descartes*, volume 2, n°81, La migration des idées #2, 2014, p 106. Repéré en ligne sur <http://www.ruedescartes.org/articles/2014-2-jacques-derrida-au-site-de-l-entre-identification-marrane-et-anamnese-autobiographique/> Consulté le 06/07/2018.

<sup>15</sup> Zarader, Jean-Pierre. « Identité et résistance: fondements et enjeux philosophiques », op. cit.

<sup>16</sup> Derrida, Jacques. « Passe-partout » dans *La vérité en peinture*. op.cit., p14.

Le cadre « soutient et contient toujours ce qui, de soi-même, s'effondre »<sup>17</sup> selon les dires de Derrida. Le cadre est donc le lieu d'une tension à la fois interne (un contenu qui voudrait en sortir) et externe (d'un environnement qui voudrait y entrer). Il y existerait donc à la fois une menace de perte et d'intrusion. Dans le travail qui suit nous ferons référence au cadre tel que décrit par Derrida mais également à d'autres structures limitrophes que nous qualifierons de parergonales, vocable emprunté à Derrida et qu'il définit comme suit : « le "parergon" est un supplément à l'œuvre d'art, ni intérieur ni extérieur, qui la délimite, la cadre et la borde »<sup>18</sup>. De nombreuses structures font partie de cette catégorie telles que le titre et la préface pour le livre ou encore la signature, le passe-partout ou le cartouche pour les tableaux, ou le titre, le générique et le genre pour les films. Il ne s'agit pas ici de faire une liste exhaustive des parerga des œuvres mais bien de montrer que ceux-ci existent sous d'innombrables formes selon le type d'œuvre considérée. Ces « appendices » de l'œuvre, qu'elle soit de nature littéraire, picturale, cinématographique, etc., s'interposent entre « l'œuvre » et « ce qui n'est pas elle » et depuis ce positionnement à la limite de l'œuvre, ces structures tiennent un discours sur elle, circonscrivant ainsi l'identité de ce qu'elle contient. C'est d'ailleurs l'avis de Marie-Joseph Bertini qui le décrit en ces mots : « le cadre s'avance [...] vers nous sous la forme du *commentaire* au sens où il fonctionne comme une note écrite en marge d'un texte dans le but de l'interpréter et de lui donner un éclairage. »<sup>19</sup>

Dans le cadre (!) de ce travail, notre approche vis-à-vis celui-ci se divisera en deux temps : dans un premier chapitre nous nous pencherons sur certains cadres qui semblent s'imposer à nous alors que dans le second, nous évaluerons d'autres cadres qui sont issus de nos choix. Dans le cas de *Beau Travail* nous avons décidé d'explorer la première catégorie selon trois types de cadres : le cadre mortel, le cadre fictionnel et le cadre filmique. Selon nous, ceux-ci constituent des ensembles étanches qui normalement ne devraient laisser aucun élément passer. Dans notre second chapitre nous avons décidé de

---

<sup>17</sup> Derrida, Jacques. « Le Parergon » dans *La vérité en peinture*. op. cit., p 91.

<sup>18</sup> Derrida, Jacques. « Le Parergon » dans *La vérité en peinture*. op. cit., p 63.

<sup>19</sup> Bertini, Marie-Joseph. « Où va l'image quand le cadre ne l'arrête plus? Esthétique et clôture de la représentation ». *Archée* (revue d'art en ligne). Repéré en ligne sur <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&section=texte3&note=ok&no=258&surligne=oui&mot=#3> Consulté le 24/11/2017.

nous pencher sur des cadres qui eux sont choisis délibérément par la cinéaste et que nous avons divisés en quatre catégories : le cadre identitaire de l'œuvre, les cadres diégétiques, les cadres spatiaux, les cadres temporels et finalement le cadre identitaire spectatorial.

Evelyne Szaryk décrit très bien la position de cette dernière par rapport au cinéma de ses contemporains : « [p]our situer la cinéaste Claire Denis dans le paysage français, nous dirions qu'elle s'inscrit dans un cinéma relativement en marge du cinéma classique et populaire. »<sup>20</sup> Si l'ensemble des œuvres de la cinéaste se situent « en marge » du cinéma classique, c'est bien déjà une indication que la notion de limite est importante pour celle-ci. En effet, le cinéma de Denis est connu pour explorer la limite sous toutes ses coutures, la transgresser et la questionner, ce qui trouble le spectateur et le pousse à le faire à son tour : « [t]he uncertain status of the image in Claire Denis's cinema, its immeasurable limits, whether forward into the spectator's perceptual space, backward into the abstract terrain of signification, or sideways within its own narrative space [...] tends to create a distinct sense of unease in the spectator »<sup>21</sup>.

Claire Denis, sans s'engager dans le récit de soi de façon classique, exploite des éléments autobiographiques dans ses œuvres, qu'il s'agisse des livres qui l'ont inspirée (ceux de William Faulkner ou de Jean-Luc Nancy par exemple), des anecdotes sur son grand-père (pour le film *35 rhums*) ou d'autres œuvres cinématographiques qu'elle a particulièrement aimées (*Le Petit Soldat* de Jean-Luc Godard), ou encore sa propre enfance passée en Afrique. La cinéaste n'hésite pas à explorer la limite/faille entre son corpus (ses œuvres) et son corps (sa vie personnelle), ce qui la rapproche de la pensée derridienne sur l'autobiographie. Dans *Otobiographies : l'Enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Derrida affirme que « l'œuvre d'un auteur (son corpus) et sa vie (son corps) sont traversées par la force et la dynamique d'un bord - qui n'est jamais indivisible »<sup>22</sup>. Cette ouverture sur son intériorité de la part de la cinéaste à travers ses

---

<sup>20</sup> Szaryk, Evelyne. « L'esthétique du corps dans l'œuvre de Claire Denis », *INITIAL(e)S*, Dalhousie University, Halifax, n°20, 2005, p 122.

<sup>21</sup> Morrey, Douglas. « Introduction: Claire Denis and Jean-Luc Nancy », *Film-Philosophy*, University of Warwick, volume 12, n°1: 2008, pp. i-vi. Repéré en ligne sur <http://www.film-philosophy.com/2008v12n1/morrey.pdf> Consulté le 13/03/2018.

<sup>22</sup> Derrida, Jacques. *Otobiographies, L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Galilée, Paris, 1984, p 41.

films vient renforcer l'idée d'un univers denisien dans lequel le spectateur a l'impression qu'il est constitué d'infinies possibilités de par son absence de frontières rigides.

### 3. Fantôme et Spectre

Un chef-d'œuvre toujours se meut, par définition, à la manière d'un fantôme<sup>23</sup>

Le cinéma est le médium par excellence pour faire apparaître la figure du fantôme et du spectre puisqu'il est, comme le désigne Derrida, « l'art de faire revenir les fantômes ». Nous nous pencherons sur la nature même du fantôme et nous nous poserons la question comme le philosophe : « [q]u'est-ce qu'un fantôme ? Qu'est l'effectivité ou la *présence* d'un spectre, c'est-à-dire de ce qui semble rester aussi ineffectif, virtuel, inconsistant qu'un simulacre ? »<sup>24</sup>

Tout d'abord, il s'agit de préciser la différence entre les vocables de « fantôme » et de « spectre » que nous emploierons pour décrire le phénomène hantologique de l'œuvre *Beau Travail*. Derrida le fait comme suit : « ce qui distingue le spectre ou le revenant de l'esprit, fût-ce de l'esprit au sens de fantôme en général, c'est une phénoménalité surnaturelle et paradoxale, sans doute, la visibilité furtive et insaisissable de l'invisible ou une invisibilité d'un X visible »<sup>25</sup>. C'est donc dans notre perception que le spectre se distingue du fantôme, dont il serait la matérialisation visuelle et auditive, sporadique et fugace. Mais cette présence absente du spectre va de pair avec « l'intangibilité tangible d'un corps propre sans chair, mais toujours de quelqu'un comme quelqu'un d'autre. »<sup>26</sup> Immatérielle certes, mais paradoxalement l'*incarnation* du fantôme, son dédoublement ectoplasmique, le spectre bénéficie aussi du « pouvoir » de l'effet de visière :

Ce *quelqu'un d'autre* spectral nous regarde, nous nous sentons regardés par lui, hors de toute synchronie, avant même et au-delà de tout regard de notre part, selon une antériorité (qui peut être de l'ordre de la génération,

---

<sup>23</sup> Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*. Galilée, Paris, 1993, p 42.

<sup>24</sup> Ibid., p 31.

<sup>25</sup> Ibid., p 27.

<sup>26</sup> Ibid., p 27.

de plus d'une génération) et une dissymétrie absolues, selon une disproportion absolument immaîtrisable.<sup>27</sup>

En ce qui concerne notre étude, le spectre et le fantôme sont des concepts qui seront relativement interchangeables étant donné que l'œuvre qui nous intéresse ne met pas en scène le fantôme de façon frontale (c'est-à-dire que le sujet de l'œuvre ne traite pas du fantôme<sup>28</sup>) mais que la spectralité dans l'œuvre constitue une trame de fond sur laquelle les éléments du film viennent s'articuler. En fait nous pensons que la présence spectrale (ou fantomale) au cinéma, qu'elle soit traitée littéralement ou qu'elle soit incorporée à l'œuvre dans un esprit hantologique, vient toujours questionner ce qui est irrésolu. Elle est le symptôme d'un problème à régler, d'une énigme à résoudre, d'une question en suspens.

Comme le mentionne Valerio Adami : « [l]e spectre est un bel exemple de concept déconstructeur puisqu'il perturbe ou brouille une des oppositions les plus tenaces de la métaphysique, celle de la vie et de la mort. »<sup>29</sup> C'est cet aspect perturbateur qui nous intéresse; en effet, les figures du spectre et du fantôme ne tiennent pas compte des limites et font intrusion là où personne ne les attend. En bousculant ainsi les cadres établis, le spectre pousse à la réflexion sur la valeur des limites qu'il transgresse, et il concrétise une menace : celle de l'altérité. Étant donné que le spectre c'est « ce *quelqu'un d'autre* » qui « *nous regarde* » sans être vu, le spectre constitue une étrangeté pour celui qui le rencontre. Ce que nous verrons à travers l'analyse de *Beau Travail*, c'est que Claire Denis se sert du fantomal et du spectral afin d'accueillir cette altérité<sup>30</sup> qui menace

---

<sup>27</sup> Ibid., p 27.

<sup>28</sup> Il nous semble que lorsqu'un film traite du fantôme (e.g. *Casper* (1995) de Brad Silberling, *Scrooge* (1970) de Ronald Neame) la question de la distinction entre le fantôme et sa matérialisation spectrale est importante, mais dans le cas présent, il s'agit moins de distinguer entre le fantôme et la chose spectrale que de déterminer si la chose en question est un fantôme/spectre ou non.

<sup>29</sup> Bougnoux, Daniel. « Donner le jour ». Adami, Valerio et al. *Un jour Derrida*. Éditions de la Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou, Paris, 2006, p 9. Repéré en ligne sur <https://books.openedition.org/bibpompidou/1370> Consulté le 19/07/2018.

<sup>30</sup> De nombreux Autres menacent l'identité de l'œuvre et l'identitaire dans l'œuvre: le spectateur, les acteurs, l'industrie cinématographique etc.

d'intrusion<sup>31</sup> et de lui trouver une place au sein de l'œuvre, en l'incorporant au récit, non pas en effaçant cette altérité mais bien en l'inscrivant en creux en elle, en s'endeuillant d'elle.

#### 4. Deuil

Il ne saurait y avoir de vrai deuil, car la trace de l'autre est déjà irréductiblement en nous<sup>32</sup>

Pour qu'une œuvre ait lieu nous dit Derrida, il faut nécessairement qu'elle fasse le deuil d'une part d'elle-même : « [e]n se faisant, une œuvre s'endeuille elle-même : il faut jeter, sacrifier, exclure »<sup>33</sup>. Dans le cas de l'œuvre cinématographique, ce deuil passe par le montage, le cadrage, l'ellipse, la sélection des images etc. L'aboutissement du fruit de ce labeur est la signature de l'auteur : « signer, c'est affirmer de façon fière, triomphante, quelque chose dont on a déjà fait son deuil »<sup>34</sup>. Dans ce geste final d'accomplissement, l'artiste se départit de son œuvre, s'en détache à jamais. À partir de ce moment on peut donc considérer que l'œuvre acquière sa propre identité.

Le deuil, toujours selon Derrida, s'accompagne d'une double contrainte paradoxale : celle de l'infidèle fidélité. Pour rester fidèle à l'objet perdu, pour porter son deuil, il faut le garder en soi mais sans le faire sien, sans l'idéaliser. Il faut lui préserver une place en nous sous forme de manque sans toutefois le confiner dans une crypte d'où il ne pourrait nous parler. C'est ici qu'intervient la figure du fantôme : elle est là pour rendre compte du manque dans le/de cadre. D'une part il accuse un manque « dans » le cadre alors qu'il s'inscrit en creux en lui (c'est ce que nous verrons dans le premier chapitre de ce mémoire) et d'autre part, il met en exergue le manque « de » cadre alors qu'il l'effrite en s'y greffant (ce que nous analyserons dans notre second chapitre). Ces inscriptions « en

---

<sup>31</sup> Il nous semble que l'altérité constitue toujours une menace parce qu'elle est toujours en opposition avec ce qui m'est propre.

<sup>32</sup> Derrida, Jacques. *Mémoires pour Paul de Man*. Galilée, Paris, 1988, pp 49-50.

<sup>33</sup> Derrida, Jacques. « Le cinéma et ses fantômes », *Cahiers du Cinéma*. op. cit., p 83.

<sup>34</sup> Derrida, Jacques. *Déplier Ponge - Entretien avec Gérard Farasse*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2005, p 54.

creux » dans le cadre constituent le moyen qu'emploie Claire Denis pour montrer l'impossibilité d'une identité qui soit totale et témoignent de la nécessité d'en faire son deuil.

### **Bref résumé de l'œuvre**

*Beau Travail* est le récit en image d'une compagnie de la Légion Étrangère postée à Djibouti et vaquant à ses occupations militaires en temps de paix. La narration est assurée par une voix-off qui s'avère être celle de l'adjudant-chef Galoup, lui-même étant sous les ordres du commandant Bruno Forestier. Les jeunes Légionnaires divisent leur temps entre l'entraînement, les corvées et les virées en ville. Galoup est épris d'une jeune femme, Rahel, mais dont les sentiments ne semblent pas réciproques. Un sentiment de jalousie naît rapidement chez Galoup à l'égard de Gilles Sentain, une jeune recrue. Celui-ci, au cours d'une opération de sauvetage à la suite d'un crash d'hélicoptère, fait preuve d'héroïsme auprès d'un de ses frères d'armes blessé, ce qui le fait remarquer auprès du commandant Forestier. C'est suite à la reconnaissance publique de sa bravoure que le sous-officier se met en tête d'écarter Sentain de sa troupe pour de bon. Prenant le prétexte de réparer une route dans le désert, Galoup entraîne sa compagnie loin de Djibouti et loin de Forestier. Mais voyant que sa tactique n'a pas eu le succès escompté, Galoup saisit la chance d'atteindre Sentain à travers la punition d'un de ses camarades. Les machinations de Galoup conduisent Sentain aux portes d'un désert de sel avec une boussole truquée en main. Mais contre toutes attentes, celui qui semblait d'abord condamné est miraculeusement sauvé alors que Galoup se voit imposer une sentence probablement pire que la mort pour lui : le renvoi de la Légion. De retour à Marseille, son port d'attache à la vie civile, Galoup passe en revue sa vie de soldat tout en maintenant un semblant de routine militaire par ses gestes ritualisés. L'œuvre tire à sa fin lorsqu'on le voit couché sur son lit, arme au poing, tatouage au cœur où l'on peut lire une maxime en résonance avec le code d'honneur de la Légion. Ces images suggestives d'un suicide imminent, précèdent pourtant une image de Galoup tout de noir vêtu dans un dancing de Djibouti, fumant une cigarette nonchalamment, puis dansant « à mort » jusqu'à ce que finalement son corps s'éjecte du cadrage. Cette dernière scène est d'ailleurs devenue une scène

notoire dans le monde du cinéma. Le récit, qui débute et se termine sur la corne africaine, alterne entre les réminiscences de Galoup depuis son appartement de Marseille et sa vie de parfait Légionnaire à Djibouti grâce à un montage en parallèle.

## CHAPITRE 2 : L'IMPOSSIBILITÉ D'UNE IDENTITÉ TOTALE À TRAVERS LA HANTISE DU CADRE PAR LE FANTOMAL

Dans ce chapitre nous nous emploierons à mettre en évidence le fantôme et son caractère insaisissable, sa mouvance, sa transgression des cadres dits intransgressibles (cadre de vie, cadre fictionnel, cadre filmique), afin de montrer l'impossibilité du travail d'identification à faire et dont il faut faire son deuil. Le fantôme les traverse et de cette façon témoigne de l'impossibilité de contenir l'identité. L'œuvre entière est teintée de cette impression de n'être que de passage. Caroline Renard l'exprime d'ailleurs très bien dans son article « Les répétitions contrariées. Sur *Beau Travail* de Claire Denis » :

Le mouvement latéral de la caméra annonce un des principes du film : les choses vont entrer dans le cadre sans y rester. Ce mouvement est à lui seul une question de cinéma : comment sur un fond, filmé plein cadre, faire venir des figures ? *Beau travail* est un film dont la surface visuelle repose sur un fond, comme en peinture un motif est posé sur un arrière-plan. L'enjeu est de faire venir des corps, des objets, des visages, des couleurs sur ce fond. Apparaîtront ainsi dans le cadre : le dancing, Djibouti, un paysage vu du train, des corps en exercice, des visages de femmes, des visages de légionnaires. Tous passent dans le champ sans que le film leur donne véritablement le temps de l'habiter, d'y inscrire une présence diégétique forte. Comme fond, au mur de ce premier plan se substitueront plus tard la mer, la terre sèche et rocailleuse de Djibouti, un lac de sel.<sup>35</sup>

En insistant sur la liberté du fantôme et du spectre à transgresser des limites supposées infranchissables, Claire Denis vient ainsi les remettre en question. Ceux-ci représentent les multiples facettes de l'identité puisque le spectre n'est pas la chose même, il est simplement une « version » de cette chose. Le fantôme et le spectre sont mis en évidence grâce au jeu d'une présence absente ou d'une absence présente à l'écran, symptômes d'une hantise du cadre et signifiant le besoin de considérer l'identité comme un processus interminable plutôt qu'un phénomène stagnant.

---

<sup>35</sup> Renard, Caroline. « Les répétitions contrariées. Sur *Beau travail* de Claire Denis. », *Cinémas*, volume 23, n°1, automne 2012, pp 55–71.

## 2.1 Le cadre mortel : la figure spectrale

### 2.1.1 Le double de Galoup : l'image d'un revenant

Dans un tournage, il y a toujours commerce avec l'au-delà<sup>36</sup>

Le cadre ultime de la vie est d'un côté la naissance et de l'autre la mort. Mais de façon plus concrète, ce qui borde notre existence est le moment où l'on réalise que l'on est mortel et la mort elle-même qui constituent les véritables limites du cadre de la vie. La mort d'un des légionnaires lors d'un exercice de simulation en hélicoptère précipite Galoup dans une réflexion sur ce cadre de vie. En effet, suite à l'accident en question et durant la procession funéraire on l'entend dire en voix-off : « je pensais à la fin, à ma fin, à la fin de Forestier... »<sup>37</sup>. Cette réplique renvoie le spectateur à l'avant-dernière scène qui suggère fortement le suicide du personnage principal. Mais Claire Denis choisit délibérément de ne pas terminer l'œuvre sur celle-ci et donne au spectateur une dernière scène tout à fait spectaculaire, celle d'une danse effrénée de la part de Galoup dans son costume noir, seul au milieu du dancing. Cette apparition du double en noir de Galoup à la toute fin, après son suicide probable, provoque un effet de flashback chez le spectateur puisque ce double apparaît à plusieurs occasions durant le film, notamment la scène où les Légionnaires portent en triomphe sur leurs épaules Kombé, puis Sentain dans les rues de Djibouti. On voit alors apparaître Galoup en costume noir, déambulant lui aussi dans les rues désertes mais adoptant une démarche très différente de sa démarche habituelle, lorsque vêtu de sa tenue de Légionnaire. Ses mouvements sont souples et détendus, fantasques même, tout le contraire de son attitude de la veille. Nous nous proposons de considérer ce personnage habillé de noir, ce double, comme étant le fantôme de Galoup, un rappel visuel constant du cadre mortel de la vie. L'utilisation de cette figure fantomatique permet à Claire Denis de naviguer entre le monde des vivants et celui des morts sans avoir à se soumettre à l'arraisonnement de l'existence en chair et en os.

---

<sup>36</sup> Ruiz, Raúl. *Poétique du cinéma*, tome 2, Dis Voir, Paris, 2006, p 81.

<sup>37</sup> Grandperret, Patrick et Denis, Claire et Fargeau, Jean-Pol & Denis, Claire. (1999). *Beau Travail* [film cinématographique]. S.M. films – La Sept-Arte – Tanaïs Productions, France. DVD.

Lors de la scène du suicide suggéré de Galoup, sa tête reste hors du cadrage de la caméra alors que dans la résurrection de Sentain, lorsqu'il est ramené à la civilisation en minibus, c'est son corps qui lui, reste hors-champ. Jacques Aumont affirme que :

La possibilité du visage est la possibilité de connaître sa propre mort. Le visage est l'apparence d'un sujet qui se sait humain, mais tous les hommes sont mortels : le visage est donc l'apparence d'un sujet qui se sait mortel. Ce qu'on cherche dans le visage, c'est le temps en tant qu'il signifie la mort<sup>38</sup>.

En excluant ainsi le visage de Galoup dans le hors-champ, Claire Denis l'a déjà fait basculer du côté de la mort. Son visage a disparu parce qu'il ne fait plus partie de ceux qui savent qu'ils vont mourir.

La présence du double fantomatique de Galoup met en doute qui il est ; dans cet accoutrement il semble étranger à lui-même. Ce revenant est Autre, du moins une autre version de lui. Selon nous, Claire Denis (peut-être inspirée par Hamlet) utilise le concept de spectre pour décrire Galoup. D'ailleurs le scénario de travail<sup>39</sup> de l'œuvre débute par cette phrase proférée par Galoup : « oui, ceci n'est qu'une histoire inventée par un spectre ». Cette dénomination nous semble tout à faire appropriée pour lui parce que le spectre selon Derrida est celui qui voit sans être vu grâce à l'effet de visière : « cette Chose nous regarde cependant, et nous voit ne pas la voir même quand elle est là. Une dissymétrie spectrale interrompt toute specularité [...] Nous appellerons cela *l'effet de visière* : nous ne voyons pas qui nous regarde »<sup>40</sup>. En effet, tout au long du film, Galoup se voit ou plutôt se revoit dans son rôle d'adjudant-chef à Djibouti ; il est ce spectre qui passe en revue (par la voix-off) sa vie là-bas sans pouvoir évidemment modifier le cours des événements qui l'ont « propulsé loin de la Mer rouge »<sup>41</sup>. Cet effet de visière est levé un instant après son congédiement alors qu'il est attablé dans un café de Djibouti, une dernière fois avant son expulsion définitive du pays. Vêtu de son uniforme et assis seul à

---

<sup>38</sup> Aumont, Jacques. *Du visage au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 1992, p 197.

<sup>39</sup> Nous avons eu la chance d'obtenir le scénario de travail de l'œuvre *Beau Travail* grâce à Jean-Pol Fargeau qui nous l'a gracieusement transmis pour l'élaboration de ce travail de maîtrise.

<sup>40</sup> Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*. op. cit., p 26.

<sup>41</sup> Réplique de Galoup dans *Beau Travail*.

sa table, il relève lentement la tête en disant : « bon voyage et bon débarras p'tit Français et ne reviens jamais ! ». Cette invective qu'il s'adresse est immédiatement suivie d'un regard-caméra que Galoup risque pour la première et unique fois dans l'œuvre<sup>42</sup>, révélant ainsi la présence d'un autre spectre : celui du spectateur. Délogé de sa position confortable, le spectateur, dont la présence vient d'être mise au jour, se sent interpellé par l'invective qui vient d'être prononcée. En effet, comment savoir si celle-ci ne s'adressait pas à lui ? Cet acte dérogatoire (le regard-caméra) quant aux règles cinématographiques couplé à l'invective, viennent soudainement faire décrocher le spectateur du récit fictionnel qu'il est en train de visionner. Il est brusquement replongé dans la réalité et amené à se questionner sur sa propre relation avec l'œuvre et la signification qu'elle a pour lui.

Jacques Derrida définit la hantise par le fantôme comme suit dans le film *Ghost Dance* de Ken McMullen : « Être hanté par un fantôme, c'est avoir la mémoire de ce qu'on n'a jamais vécu au présent »<sup>43</sup>. Galoup se remémore une époque, son existence à Djibouti en tant qu'adjudant-chef dans la Légion Étrangère, mais affirme ne pas avoir réellement vécu ces moments sous le signe du présent : « qu'ai-je vu des libres dromadaires, des bergers sortis d'on ne sait où, qu'ai-je vu des femmes aux pagnes chatoyants dans les champs de pierres »<sup>44</sup>. Il est hanté par la mémoire d'une existence qu'il ne peut réellement s'approprier puisqu'il se la remémore à la troisième personne : « je regrette d'avoir été cet homme-là, ce Légionnaire borné »<sup>45</sup>. Cette affirmation de sa part marque un décollement identitaire chez le personnage principal : Galoup est hanté par son propre fantôme, celui de son identité de Légionnaire dont il ne peut se résoudre à faire le deuil. Comme le mentionne Rongier : « le fantôme devient l'image d'un problème à résoudre pour retrouver un équilibre. L'enjeu du récit d'apparition est de comprendre les causes de

---

<sup>42</sup> Il s'agit du premier regard-caméra destiné vraisemblablement au spectateur: les autres regards-caméra étaient selon nous destinés aux autres protagonistes, soit Forestier, Sentain ou les soldats djiboutiens.

<sup>43</sup> Kenneth McMullen, *Ghost Dance*, Looseyard Productions for Channel 4, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), Grande Bretagne et Allemagne de l'ouest, 1982 (avec Jacques Derrida, Pascale Ogier, Robbie Coltrane, Dominique Pinon).

<sup>44</sup> Réplique de Galoup dans *Beau Travail*.

<sup>45</sup> Réplique de Galoup dans *Beau Travail*.

la mort et de pallier les manquements, les erreurs ou tout simplement l'oubli »<sup>46</sup>. Galoup pose ainsi la question de son identité à travers la multiplication de soi : son double, son spectre, son fantôme devient une représentation de lui marquant un décadre de l'identité, ou tout au moins un questionnement identitaire. Comme le décrit Magali Natchtergael : « le décollement identitaire dans l'écart, le redoublement ou la scission n'a pas pour vocation de se résoudre dans l'autobiographie, mais plutôt de se mettre en scène et d'interroger une possible cohabitation du sujet – Derrida – avec ses « autres » et ses spectres »<sup>47</sup>. De même que chez le philosophe, c'est la cohabitation possible des spectres de soi qui est « discutée » par la voix-off et qui vient créer ce lien entre les deux représentations de Galoup.

En tant que vivants, nous sommes identifiables, les autres nous voient et nous reconnaissent. Mais sous forme de fantôme ou de spectre, alors, la question de l'identité se pose et s'impose. Hors du cadre de la vie, c'est l'inconnu, l'identification impossible car le spectre résiste à celle-ci puisqu'il voit sans être vu, on doit donc le croire sur parole, car « parler ça n'est pas voir, et toute parole d'une certaine manière est aveugle »<sup>48</sup>. L'identité de Galoup est donc déconstruite par son spectre qui vient perturber le cadre supposément « étanche » entre la vie et la mort. L'impossible cohabitation des spectres chez Galoup crée une tension qui est révélatrice du fractionnement identitaire à l'œuvre chez lui.

### 2.1.2 Un cadre de vie : Légion et marranisme

L'appartenance au lieu semble faire défaut chez Galoup et l'appartenance à la Légion, qui est censée se substituer à la patrie d'origine<sup>49</sup>, lui est ultimement déniée en cour martiale parce qu'il a enfreint le code d'honneur de la Légion. Cette dernière, selon Jean-Luc

---

<sup>46</sup> Rongier, Sébastien. *Théorie des fantômes: Pour une archéologie des images*. Éditions Les Belles Lettres, Paris, 2016, p 15.

<sup>47</sup> Natchtergael, Magali. *Jacques Derrida, l'autre en soi*. Pre-print (Sandrine Lascaux et Yves Ouallet dir., Autoportrait et altérité, PURH, à paraître). 2011. Soumis le 27/10/2012. Repéré en ligne sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00746127/document> Consulté le 18/06/2018.

<sup>48</sup> Derrida, Jacques & Fathy, Safaa. *Tourner les mots: Au bord d'un film*. Galilée - Arte Éditions, Paris, 2000, p79.

<sup>49</sup> *Legio Patria Nostra* est la devise du Légionnaire, ce qui signifie en français: « la Légion est notre patrie ».

Nancy, est présentée dans *Beau Travail* en tant qu'ordre religieux : « cet ordre - cette religion - se pose en face de la religion : la chrétienne, la musulmane aussi (présente par le ramadan et la prière à la mosquée, dans une complicité et une solidarité marquées avec le « sauveur »). En face de, et tout contre - tout comme les deux hommes s'affrontent au plus près : une autre religion, ou plutôt, et plus étrange, un ordre d'areligion. »<sup>50</sup> Bien que Nancy le décrive comme étant une « areligion », la Légion dans *Beau Travail* fait bien partie du fait religieux. Nous pensons que cette « religion évidée » s'oppose, comme le dit si bien Nancy, à la religion chrétienne et musulmane dans l'œuvre, mais également à la religion ou ordre « de la vie civile ». Nous croyons que cette « religion civile » est faite de solitude et d'oisiveté, comme en témoignent les images de Galoup vivant à Marseille. En effet, on voit Galoup toujours seul, même lorsqu'il est entouré d'une foule (dans le train) ou même au bistro alors qu'on entend d'autres clients rire dans le hors-champ. Il semble n'avoir aucune obligation et aucune destination particulière car la cinéaste ne le montre jamais, ni partant ni arrivant quelque part, mais bien toujours en déplacement (dans le métro ou dans le train). Cette vie vient prendre le contrepied de la vie en groupe et toujours occupée de la vie militaire. Ayant quitté la Légion contre son gré, et maintenant des comportements ritualisés liés à sa vie militaire (le repassage, la façon d'accrocher ses chaussettes de façon parfaitement égale, le lit fait au carré etc.), Galoup nous semble être dans la même situation qu'un marrane<sup>51</sup>. N'appartenant pourtant plus à la Légion, il conserve secrètement un attachement profond pour elle, qui se manifeste par la pratique de ses rituels militaires dans les confins de l'intimité de son appartement. Or dès le début du film, Galoup décrit le trouble identitaire qui l'accable en ces mots : « inapte à la vie, inapte au civil », cette confession de la part du narrateur vient donc situer l'ancien sous-officier en dehors de toute appartenance : hors de la Légion puisqu'il a été destitué, et hors de la vie civile puisqu'il s'avoue lui-même « inapte » à ce type de vie. Cette définition de soi dans la négation fait écho à la description que donne Marc Goldschmitt des marranes :

---

<sup>50</sup> Nancy, Jean-Luc. « L'areligion », *Vacarme*, 2000/1 (n° 14), pp 69-70.

<sup>51</sup> « Marrane » : Juif ou descendant de juif d'Espagne ou du Portugal, converti au christianisme, mais resté secrètement fidèle aux croyances et aux pratiques juives ancestrales. Repéré en ligne sur le *Trésor de la Langue française en ligne* <http://www.cnrtl.fr/definition/marrane> Consulté le 27/11/2018.

Ce double jeu des marranes ne signifie pas [...] une double appartenance, mais plutôt une double étrangeté [...]. Le marrane représente justement celui qui ne deviendra jamais un juif, un chrétien ou un arabe, non-absolu, [il est] en quelque sorte incomplet, inachevé et dissocié de lui-même [...]. Cette étrangeté multiple déloge le marrane de toutes les cultures qu'il approche et dans lesquelles il vit.<sup>52</sup>

Donc le marrane, au lieu de s'identifier grâce à sa religion, s'identifie dans l'expérience de la « coupure » d'avec celle-ci et le vide que crée cette disparition, ce qui lui laisse une identité modifiée justement par cette coupure, blessure inguérissable qui ouvre un gouffre depuis lequel il tente de se définir. Pour lui, le retour au même n'est pas possible : le marrane revient toujours à une identité étrangère. De la même façon, Galoup, bien qu'il effectue un mouvement de retour à la vie civile qu'il a quitté depuis trop longtemps selon ses propres dires<sup>53</sup>, revient à une identité qu'il ne reconnaît pas. N'appartenant donc ni à l'une, ni à l'autre de ces sphères « religieuses » que sont la vie militaire et la vie civile, nous pensons qu'il finit par s'identifier dans ce mouvement de transit entre les deux types de vie. Cette identification dans le mouvement est illustrée dans la scène de danse finale qui restitue bien selon nous la résistance à l'identification de Galoup dans un premier temps grâce à l'énergie débordante des gestes (et donc qui symbolisent une transgression des limites, celles entre la vie militaire et civile). Dans un second temps, c'est la rupture d'avec sa vie passée de Légionnaire qui est illustrée par les brusques coupures du montage de la cinéaste.

### **2.1.3 La voix-off : un spectre qui hante**

La voix dans *Beau Travail* est le moyen de mise en valeur du récit filmique, c'est elle qui le borde puisque c'est la voix de Galoup qui ouvre et clôt l'œuvre. Elle se fait d'ailleurs l'écho d'une autre voix plus ancienne, celle de Bruno Forestier, le personnage issu de l'imaginaire de Godard dans le film *Le Petit Soldat* (1963). Dans son article « Claire Denis's band of outsiders » Amy Taubin mentionne ce lien de « parenté » entre les deux

---

<sup>52</sup> Goldschmitt, Marc. « Cosmopolitique du marrane absolu », revue *Sens public*, article publié le 10/2007. Repéré en ligne sur <http://sens-public.org/article469.html> Consulté le 10/07/2018.

<sup>53</sup> « Mon histoire est simple: c'est l'histoire d'un homme qui a quitté la France trop longtemps... » Réplique de Galoup dans *Beau Travail*.

œuvres : « the style of the voice-over, which Denis describes as more a reflexion than an explanation, came from Godard's minimalist war film, *Le Petit Soldat*. Denis cast Michel Subor, the star of *Le Petit Soldat*, as the captain and gave him the same name – Bruno Forestier – as his character in the Godard film. She imagined that at the end of *Le Petit Soldat*, Bruno might indeed have joined the Foreign Legion. »<sup>54</sup> En effet, les deux voix pourtant distinctes (Claire Denis a bien fait le choix de donner la parole à Galoup et non à Forestier pour guider le spectateur à travers l'œuvre, elle dévie du *Petit Soldat* en cela) se font l'écho l'une de l'autre par le biais de la reprise des répliques de l'œuvre de Godard. Lors de la scène d'émondage du platane à Marseille, alors que Galoup coupe des branches avec sa machette, il prononce cette phrase : « peut-être qu'avec les remords commence la liberté ? Peut-être qu'avec les remords commence la liberté ? J'ai entendu ça quelque part ... »<sup>55</sup>. D'une part, la gestuelle de Galoup parle déjà d'elle-même : il s'agit d'une coupure, celle des répliques empruntées au Forestier de Godard et sortant de la bouche de Galoup. Mais malgré que cette « réflexion »<sup>56</sup> de l'adjudant-chef déchu soit double (au sens littéral puisque la phrase est répétée deux fois et au sens spectral car il s'agit d'une citation godardienne) elle n'est pas redondante. La cinéaste a évité l'écueil de la répétition stérile qui aurait été celle de reprendre les phrases au compte du Forestier denisien car voulant faire siennes les répliques, elle se devait de leur donner un nouvel élan. C'est grâce à ce mouvement de glissement entre les deux personnages, du Forestier godardien à Galoup que la cinéaste annonce (et maintient tout au long du film grâce à l'insertion de nombreuses autres répliques extirpées du *Petit Soldat*) sa reprise certes d'une histoire plus ancienne, mais également sa rupture par rapport à cette origine. La voix de Galoup constitue donc bien le spectre (une version, celle de Denis) d'une autre voix, celle de Forestier (le personnage de Godard).

---

<sup>54</sup> Taubin, Amy. « Claire Denis's band of outsiders ». *The Village Voice*, 04/04/2000, New York, volume 45, n°13, p 126.

<sup>55</sup> Réplique de Galoup dans *Beau Travail*. Celle du *Petit Soldat* dite par Forestier était presque identique: « mais peut-être qu'avec les remords commençait la liberté? ». Les deux personnages prononçant ces répliques à presque 40 ans d'écart, sont alors confrontés à la mort d'un innocent par leur faute. Galoup a condamné Sentain à une mort quasi certaine en l'envoyant dans le désert avec une boussole truquée et Forestier (le Forestier godardien) se voit contraint d'assassiner Palivoda alors qu'il a déjà refusé de le faire.

<sup>56</sup> Le mot réflexion ici fait référence autant à la pensée discursive de Galoup qu'à la spécularité du discours entre les deux œuvres.

### 2.1.3i Récit de soi

Dans un article sur Jacques Derrida, Martine Leibovici entreprend un examen du corps (de sa vie) et du corpus du philosophe pour trouver des indices qui dessineraient indirectement un portrait autobiographique du penseur à travers l'analyse de ses écrits, entrevues, etc. (son héritage). Selon elle :

L'identité ne peut faire l'objet que d'une question, et c'est précisément cette question qui, une fois posée, donne lieu à récit, à une histoire, une « anamnèse autobiographique ». Lorsque quelqu'un s'engage dans cette voie, l'identité n'est pas présupposée, elle inaugure plutôt « un processus interminable, indéfiniment phantasmatique d'identification ». Processus phantasmatique d'abord, parce que le récit a nécessairement lieu après coup et que l'histoire que Derrida raconte, qu'il se raconte, a quelque chose d'une « petite fable », ce qui ne veut dire ni qu'il s'agit d'un mensonge, ni qu'on pourrait s'en passer. Processus d'identification plus que d'identité ensuite : l'identification est un mouvement, elle suppose une différance, car s'identifier c'est toujours s'identifier à un autre que soi.<sup>57</sup>

Le récit de soi en rétrospective est bien le processus dans lequel s'engage Galoup grâce à la voix-off. Il est remarquable que Claire Denis ait choisi de faire l'utilisation de la voix-off dans *Beau Travail* alors qu'elle ne l'utilise que très rarement dans ses œuvres<sup>58</sup>. Ce processus d'exploration de soi dans lequel la cinéaste engage Galoup donne lieu à un récit en décalage. Nous pensons que la voix de Galoup diffère de lui dans le sens derridien du terme, c'est-à-dire qu'entre son corps et sa voix se creuse un écart aussi bien physique que temporel et qu'entre eux deux s'établit également un rapport de différance et de discordance.

---

<sup>57</sup> Leibovici, Martine. « Jacques Derrida au site de « l'entre ». Identification marrane et anamnèse autobiographique », *Rue Descartes*. op. cit., pp 108-109.

<sup>58</sup> Originellement Claire Denis avait prévu l'utiliser pour le film *Vendredi Soir* mais sa co-scénariste et elle ont décidé de faire sans celle-ci finalement. Claire Denis en discute en entrevue pour la revue en ligne *l'Humanité*: « Quand nous nous sommes mises au travail d'adaptation, j'étais libérée d'un poids tant j'avais l'impression d'être dans un univers familier. J'avais un doute extraordinaire sur le fait d'ajouter une voix off ou pas. Je l'ai convaincue que oui et, au bout de dix pages, nous avons vu que c'était grotesque. J'ai donc abandonné cette idée, mais avec terreur car il fallait vaincre le doute.» <https://www.humanite.fr/node/271485> Consulté le 03/02/2019.

Pour ce qui est du décalage temporel : d'un côté, la voix de Galoup est parfois en synchronie par rapport à son corps<sup>59</sup>, mais durant d'autres scènes, sa voix constitue une trame de fond (la voix-off) dont la provenance est incertaine. Le spectateur se demande s'il s'agit d'un monologue intérieur en temps réel ou plutôt d'une réminiscence de l'existence de Galoup en après-coup<sup>60</sup>. Il est difficile de répondre à cette question lors du premier visionnement de l'œuvre. Ce n'est qu'à la toute fin que le spectateur peut déterminer qu'il s'agit d'un commentaire analeptique étant donné le suicide très probable de Galoup dans la scène finale. Cette façon de présenter le récit, en jouant sur l'ambiguïté, oblige le spectateur à faire une relecture, à revoir l'œuvre et à repasser sous la loupe tous ses éléments, exactement de la même façon que Galoup passe en revue les éléments de sa propre vie en flashback. Cette opération de double ré-analyse en parallèle, celle du spectateur et celle de Galoup, montre que la nature de ce que nous croyions connaître demeure toujours sujet à questionnement et à un changement de perspective et donc à un remaniement identitaire possible.

### **2.1.3ii Image et voix**

En ce qui concerne le rapport de discordance entre la voix et le corps dont elle origine, la voix-off dans *Beau Travail* ne constitue pas un redoublement des images, c'est-à-dire qu'elle ne décrit pas ce que le spectateur voit. Elle décrit ce à quoi celui-ci n'a justement pas accès : les mouvements internes de l'âme de Galoup. Selon Michel Chion : « il y a deux types de voix-off : celle qui nous reste extérieure (en retrait) et celle à laquelle nous nous identifions (voix-je) »<sup>61</sup>. Dans le cas présent, nous pensons que la cinéaste a délibérément situé la voix de Galoup entre les deux du fait d'une désynchronisation visuelle d'avec le corps auquel elle appartient. Le spectateur se trouve donc dans une situation où il ne peut pleinement s'identifier avec le personnage principal dû à l'absence d'harmonie entre la voix et le corps qui lui est associé. Mais si la voix de Galoup détonne visuellement et temporellement avec son corps, c'est malgré tout celle-ci qui permet au spectateur de se rapprocher du personnage principal. En effet, les images de Galoup nous

---

<sup>59</sup> C'est-à-dire que l'on peut voir l'acteur parler.

<sup>60</sup> Comme si Galoup voyait le « film » de sa vie défiler devant ses yeux lors de son décès.

<sup>61</sup> Chion, Michel. *La voix au cinéma*, Éditions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, collection "Essais", Paris, 1982, pp 58-59.

le rendent antipathique : ses actes le montrent comme étant cruel et calculateur ; par contre en écoutant le fil de ses pensées, le spectateur sent cette image s'assouplir et se métamorphoser de par l'auto-questionnement constant de Galoup, la reconnaissance de ses torts et la formulation de ses regrets.

Cet écart entre la voix et son origine et qui constitue son cadre (le corps) est d'autant plus grand puisque tout porte à croire que cette voix nous provient d'outre-tombe. Déconnectée visuellement de son corps, décalée temporellement à cause du principe de flashback utilisé par la cinéaste et même située au-delà du cadre mortel, un gouffre sépare la voix de son corps et pourtant celle-ci revient « réécrire » l'identité de Galoup. Hors du cadre du corps et du cadre de vie, cette voix fantomale travaille à réécrire son histoire, à changer non pas les faits mais l'image des faits. C'est la distance creusée entre la voix et son carcan (son corps) qui permet ce mouvement de torsion de l'univers diégétique ainsi qu'une révision de l'image de Galoup par le spectateur.

### ***2.1.3iii La voix et l'Autre***

Nous avons vu précédemment que la voix était un élément qui sortait de son cadre et venait hanter la vie de Galoup en après-coup. Mais cette voix, si elle ne s'harmonise pas avec le corps auquel elle appartient, jette tout de même le pont entre les images de Marseille et de Djibouti. En effet, c'est elle qui permet des transitions souples entre les images des deux espaces. Mais cette voix ne fait pas que relier deux territoires lointains, elle constitue également le lien essentiel entre une intériorité et une extériorité, et par conséquent c'est elle qui constitue le lien avec l'Autre. Lors d'une séance au « Collège iconique », Jacques Derrida s'est prononcé sur la voix en ces mots :

La voix est ce qu'il y a de plus identifiant ou identifiable pour les autres, que c'est dans la voix qu'on me reconnaît le mieux probablement, plus que dans l'image et dans ce que je dis. Mais pas pour moi, parce que, comme vous le savez sans doute, vous avez dû en faire l'expérience, comme moi et comme tout le monde, s'il y a une chose qu'on ne peut pas se réapproprier, encore moins que l'image, c'est sa voix. Quelque chose qu'on ne reconnaît pas, qu'on ne se réapproprie pas, c'est sa voix<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Derrida Jacques. « Trace, archive, image et art », op. cit.

L'expérience de l'étrangeté d'entendre sa propre voix sur un enregistrement est le symptôme de l'existence d'une part d'altérité en nous et le pont qui nous permet de faire ce lien avec l'Autre. Lorsque je parle, c'est l'Autre qui me reconnaît, ma voix m'identifie pour lui bien qu'elle me reste étrangère. Elle constitue une part d'altérité qui reste en moi. Le lien qui est établi avec l'Autre grâce à la voix, se défait par cette impossible réappropriation de ma propre voix.

Or ce lien fragile qui s'établit entre l'Autre et cette voix, nous pensons qu'il s'agit du lien entre Galoup et le spectateur. Ce dernier reconnaît la voix-off et l'identifie comme étant celle du personnage principal mais ne parvient pas à réaligner cette voix qui lui échappe grâce à l'espacement créé par la cinéaste entre Galoup et sa voix, comme nous l'avons vu précédemment. Par deux occasions, Galoup semble s'adresser la parole comme s'il était cet Autre qui le reconnaît et se donne des ordres :

« Bon voyage et bon débarras p'tit Français. Et ne reviens jamais ! »<sup>63</sup>

« Sers la bonne cause et meurt »<sup>64</sup>

En s'intimant ainsi de partir, d'abord de Djibouti, puis de la surface terrestre, Galoup montre à quel point il est étranger à lui-même. Il s'adresse la parole comme à un tiers. Il se somme de se suicider et se parle de telle sorte que le spectateur croit qu'il s'agit d'un Autre qui lui adresserait la parole. En effet, l'invective qui le pousse à fuir Djibouti aurait très bien pu lui être adressée par les habitants locaux (c'est ce que laisse croire la cinéaste) alors que la seconde, constitue une maxime des Légionnaires et qui aurait très bien pu lui être lancée par l'un d'eux, étant donné le déshonneur dans lequel Galoup quitte la Légion. La voix de Galoup constitue ainsi un autre spectre de lui-même qui revient le hanter, spectre de l'Autre, de sa propre voix se faisant Autre.

---

<sup>63</sup> Réplique de Galoup dans *Beau Travail*.

<sup>64</sup> Réplique de Galoup dans *Beau Travail*. Cette « maxime » est une paraphrase de l'article six du code du Légionnaire: « La mission est sacrée, tu l'exécutes jusqu'au bout et s'il le faut, en opérations, au péril de ta vie. » Repéré en ligne sur [https://www.legion-etrangere.com/mdl/info\\_seul.php?id=92&idA=134&block=6&idA\\_SM=112&titre=le-code-d-honneur](https://www.legion-etrangere.com/mdl/info_seul.php?id=92&idA=134&block=6&idA_SM=112&titre=le-code-d-honneur) Consulté le 25/11/2018.

## 2.2 La frontière entre le réel et la fiction : le cadre fictionnel

Moi, je crois que la fiction parle plus d'un pays que le documentaire, où souvent on sélectionne.<sup>65</sup>

Un documentaire aspire à présenter une œuvre qui serait « le réel », mais pourtant dès le premier cadrage, il ne s'agit plus que du reflet d'une portion choisie du réel. *Beau Travail* ne se présente pas en tant que documentaire mais bien comme une œuvre de fiction et malgré tout, le réel y fait intrusion. Nous prendrons comme cadre de référence dans cette partie le cadre fictionnel de l'œuvre comme étant l'univers diégétique de *Beau Travail*. Le processus de production d'une œuvre débute par la création d'un scénario. Celui-ci met en place les dialogues, la mise en scène, le découpage technique élaborant ainsi un plan de travail détaillé pour l'équipe de tournage et de postproduction. Comme le mentionne Esther Pelletier « traditionnellement, le scénario se conçoit découpé en scènes et/ou parfois en séquences. Celles-ci, scènes et/ou séquences, s'enchaînent les unes à la suite des autres selon un procédé entendu, élaboré il y a quelques décennies, à l'époque des grands studios de production »<sup>66</sup>. Le scénario est donc un outil d'organisation du travail et se présente comme étant une structure rigide sur laquelle les différents intervenants dans le processus de production de l'œuvre peuvent s'appuyer et où ils vont puiser leurs informations sur l'œuvre. À ce stade de la production, on peut considérer que ce scénario constitue l'identité de l'œuvre ; pour la grande majorité des films le cinéaste tentera de reproduire au plus près les indications scéniques du scénario. Mais dans le cas de Claire Denis et de *Beau Travail* en particulier, cette correspondance n'est pas scrupuleusement recherchée ou même souhaitée. Nous pensons que Claire Denis laisse le cadre fictionnel de son œuvre délibérément perméable à la réalité qui l'entoure afin de laisser entendre au spectateur que l'identification est un processus en constante renégociation. Ainsi la présence spectrale à l'écran d'éléments de la réalité, qu'il s'agisse

---

<sup>65</sup> Denis, Claire. « Claire Denis rejoint la Légion des grands cinéastes » .03/05/2000. Entretien (texte) avec Claire Denis réalisé par Jean Roy. Sur le site *L'Humanité*. Repéré en ligne sur <https://www.humanite.fr/node/226761> Consulté le 22/06/2018.

<sup>66</sup> Pelletier, Esther. « Processus d'écriture et niveaux d'organisation du scénario et du film », *Cinémas*, volume 2, n° 1, 1991, p 60.

des conditions de tournage, des caractéristiques des acteurs ou de l'aspect financier de l'œuvre, tout ceci témoigne de l'impossibilité d'une identité de l'œuvre qui serait stable et définie. En effet, comme nous le verrons dans les prochains paragraphes, le monde diégétique de *Beau Travail* créé par la cinéaste est en constante remodelisation de par la pression exercée par la réalité sur son cadre fictionnel.

### **2.2.1 Le contexte réel du tournage : un climat tendu**

Certains éléments du film qui se retrouvent dans l'œuvre n'étaient pas dans le scénario originel (ou scénario de travail). Ceux-ci témoignent de la hantise de la réalité dans la fiction et de la porosité du cadre fictionnel dont Claire Denis se sert. Elle ne conçoit pas le processus de production d'une œuvre en des étapes séparées dans un certain ordre chronologique, mais bien comme un « tout » en constant remaniement. L'identité de l'œuvre n'est pas donnée à la toute fin du processus mais bien considérée comme une entité presque « humaine » en constant remodelage par son environnement. C'est cette conception particulière du processus qui permet une grande marge d'improvisation et de spontanéité dans la capture des séquences. Grâce à cet état d'esprit de la part de la cinéaste, le réel peut faire pression sur la fiction, la modifier, la hanter.

#### ***2.2.1i Animosité de la Légion envers l'équipe de tournage***

En entrevue, Claire Denis confie que : « je dirais que ce que j'ai vu de la Légion à Djibouti m'a retenue de faire entrer une part caricaturale dans le personnage du commandant. »<sup>67</sup>. C'est donc le contact avec la réalité pendant le tournage qui a modifié le cours de l'œuvre. Le contact réel avec les Légionnaires a poussé la cinéaste à couper certains éléments du scénario de travail <sup>68</sup> qui rendait explicite le caractère homosexuel

---

<sup>67</sup> Denis, Claire. « Ce poids d'ici-bas », op. cit.

<sup>68</sup> Dans la copie du scénario original (obtenu grâce à Jean-Pol Fargeau) tout un pan de celui-ci est consacré à l'élaboration d'une intrigue entre Sentain et Forestier. Ceux-ci sont retrouvés à quelques reprises ensemble à la faveur de la nuit et se cotoyant familièrement; Forestier fait également part à Galoup de sa décision de faire de Sentain son ordonnance (ce qui correspond à un statut de quasi domestique par rapport à l'officier qu'est Forestier). Le scénario de travail élabore parallèlement une rumeur sur une histoire antérieure au récit entre Forestier et un capitaine de corvette dénommé Aymar. Ce dernier se serait immolé dans le désert suite au déshonneur encouru après que leur relation a été ébruitée. L'affaire ayant été étouffée rapidement, seul Galoup en aurait eu vent parmi les soldats. Dans cette version du scénario, il avoue avoir

du commandant. Dans la version finale de *Beau Travail*, cette homosexualité n'est présente qu'à titre fantomal. Claire Denis laisse transparaître l'hostilité qu'elle a rencontrée sur place en tournant le film grâce à de subtils jeux d'échanges de regards et des allusions. En fait c'est parce que l'homosexualité est une figure qui hante déjà la Légion que Claire Denis s'est abstenue d'incorporer des éléments qui la dévoilerait nettement dans le film. Ayant subi les attaques verbales des Légionnaires postés à Djibouti lors du tournage, les invectives qui lui étaient adressées, telles que « shmoul et shmoulerie »<sup>69</sup>, étaient des marques sensibles de cette hantise de l'homosexualité au sein de la Légion. Car comme le mentionne Derrida dans *Spectres de Marx* « l'hégémonie organise toujours la répression et donc la confirmation d'une hantise. La hantise appartient à la structure de toute hégémonie »<sup>70</sup>. L'hostilité manifestée envers l'équipe technique lors du tournage constitue donc cette répression dont le philosophe parle et corrobore l'idée que la Légion est déjà hantée par la peur d'être associée à l'homosexualité et conséquemment qu'il n'est pas besoin de le confirmer explicitement. Le fait d'établir clairement que le commandant Forestier entretenait une relation de ce type avec Sentain n'aurait pas représenté précisément le climat dans lequel la Légion évolue. Rendre explicite la relation homosexuelle de Forestier aurait, comme Claire Denis le mentionne, caricaturé la Légion, tandis que de laisser le spectateur dans l'ambivalence et ne laisser que des traces faire surface dans le film de façon extrêmement équivoque (par la jalousie de Galoup, la mention que des rumeurs circulaient sur le compte de Forestier, des regards furtifs lancés par ce dernier vers Sentain et leur

---

pardonné à son chef cette incartade et tente tant bien que mal de le détourner de cette voie en éloignant Sentain le plus possible. Finalement, lors d'une confrontation alors que Galoup se voit exclu de la Légion, Forestier avoue avoir « chuté une fois dans sa vie » mais affirme que « la leçon avait porté ». De cette intrigue parallèle dans le scénario de travail, il ne reste dans l'œuvre que le fait qu'il « trainait une rumeur sur lui (Forestier) depuis la guerre d'Algérie » mais sans plus de détails sur sa nature. Claire Denis fait-elle référence à la désertion du personnage ou bien à son orientation sexuelle ? De plus, dans le scénario de travail, la cinéaste insère fréquemment dans les monologues intérieurs de Galoup des fragments qui indiquent au lecteur que Galoup est hétérosexuel. Par exemple, il fait part maintes fois à quel point il est attaché à Raïso (Rahel dans le film) sa copine. Ces fragments ont été pour la plupart coupés et ont laissé place à l'ambivalence quant à la nature des sentiments de Galoup pour Forestier.

<sup>69</sup> Claire Denis explique en entrevue pour la revue *Vacarme* qu'il s'agit d'une insulte qui signifie homosexuel. Denis, Claire. « Ce poids d'ici-bas », op. cit.

<sup>70</sup> Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*, op.cit., p 69.

conversation nocturne où le commandant complimente Sentain sur « la belle trouvaille » qu'il est) permettait à la cinéaste de communiquer adroitement l'atmosphère hostile à laquelle elle a été confrontée, la présence-absente de l'homosexualité au sein de la Légion à travers la présence-absente de sa représentation à l'écran.

### ***2.2.1ii Animosité des locaux envers l'équipe de tournage***

Durant les deux semaines de tournage à Djibouti, Claire Denis et son équipe, ont non seulement travaillé dans un climat de tension face à la véritable Légion qui y est postée, mais la cinéaste s'est rapidement aperçue que :

Personne à Djibouti, que ce soient les Français qui travaillent là, ou le gouvernement djiboutien, ne manifestait de sympathie ou même d'intérêt pour mon projet [...] Nous croyions pouvoir utiliser la logistique de l'armée française pour les transports, les campements, la cantine. Au fur et à mesure de nos investigations, nous avons compris que tout cela se réduisait comme une peau de chagrin. Il n'y avait rien de rien et une grande hostilité s'est manifestée progressivement<sup>71</sup>.

La cinéaste mentionne également dans cette même entrevue que lorsqu'ils avaient voulu tourner certaines scènes, on leur avait jeté des pierres. Cette hostilité manifestée envers l'équipe technique se retrouve à l'écran mais la cinéaste ne la présente pas de façon frontale. Tout d'abord, elle capture les regards furtifs des locaux dirigés vers la caméra. Ces coups d'œil jetés à la dérobée ici et là (que ce soit dans le train, à l'intérieur du dancing ou dans la rue) tout au long de l'œuvre, témoignent de la présence perturbante de l'équipe sur la corne africaine. Le fait d'avoir laissé entrevoir ces regards vers l'objectif montre bien que cette présence est vécue comme une étrangeté par la population locale. La cinéaste laisse transparaître à travers ces regards-caméra le fait d'une présence « anormale » sur le territoire. Une présence que l'on qualifie de fantôme parce qu'on ne voit jamais l'équipe de façon frontale. Néanmoins ces adresses à l'objectif, même si elles ne sont pas de nature hostile, suggèrent une atmosphère tendue entre les deux. Une séquence en particulier va plus loin et laisse véritablement transparaître l'hostilité rencontrée par l'équipe. Il s'agit de celle où une bergère jette des pierres vers

---

<sup>71</sup> Denis, Claire. « Ce poids d'ici-bas », op. cit.

l'objectif. Mais au lieu de suggérer plus en montrant moins comme avec les regards-caméra, ici Claire Denis procède de façon inverse. Comme le geste de jeter les pierres est en lui-même très explicite en ce qui a trait à l'hostilité manifestée, la cinéaste choisit de modérer l'image en l'entourant d'une part, d'une musique étrange (il ne s'agit pas du son ambiant extérieur où la bergère est située) et d'autre part, elle l'insère dans une séquence qui sous-entend l'endormissement de Galoup (on le voit s'assoupir à sa table et après complètement endormi. Le commandant Forestier lui intime d'ailleurs de se réveiller). Finalement la prise de vue probablement effectuée à bord d'un véhicule en caméra portée donne une vision très aérienne de la scène, une impression de flottement au-dessus de ce qui est filmé. Tous ces éléments suggèrent au spectateur qu'il s'agit d'un rêve, une fiction issue de l'esprit de Galoup et non de la réalité. C'est ainsi qu'à partir de la prise d'un « échantillon de réel » telle que cette séquence, la cinéaste parvient à modifier l'image, à la désidentifier, à la déposséder de son identité première de façon à ce que celle-ci s'intègre à la fiction sans détonner avec elle. L'hostilité est là sans y être pleinement. Les éléments du réel, ne sont pas ce qu'ils paraissent être.

### ***2.2.1iii Les rapports entre Djibouti et la Légion***

En parlant de la violence physique et verbale subie lors du tournage Claire Denis confie que :

Elle m'a mise dans un autre rapport avec la Légion et avec Djibouti. Je me suis dit : je ne vais pas me servir de cette violence-là pour caricaturer. Je vais laisser le film se faire comme il le doit, et tout ce qui constituera des points de jonctions : quand le camion des légionnaires est arrêté par le barrage des soldats djiboutiens, quand le minibus passe devant les légionnaires qui creusent, tout ça va être mis en place avec le film, et les gens qui seront dans le minibus, ou les soldats djiboutiens (c'est-à-dire les gens de l'équipe djiboutienne qui travaillaient avec nous) les regarderont. Cet échange de regard, ce sera la juste place de la Légion sur ce territoire. Il n'y a pas besoin d'y ajouter quelque chose.<sup>72</sup>

En tant qu'observatrice externe à ces rapports, la cinéaste réalise son implication malgré elle. Étrangère à la Légion et au pays, sa simple présence, de surcroît avec une caméra, a

---

<sup>72</sup> Denis, Claire. « Ce poids d'ici-bas », op. cit.

un impact sur le « matériel » filmé. Par contre, conscientisée à ce phénomène, Claire Denis expose ces rapports avec les Légionnaires et la population djiboutienne toujours avec une grande retenue, avec le souci de ne pas orienter l'opinion du spectateur. Pour ce faire, elle évite de se cristalliser en un seul point de vue. La cinéaste aborde ce sujet en entrevue avec Didier Castanet :

I think that this screenplay enabled me to stay at all times in a subjective space towards Djibouti. That is to say, I could be Galoup, and at the same time, identify with the position of the prostitutes in the bars or with the gaze of the Djibouti people when they looked at the soldiers. But instead of seeing the soldiers as exotic, I considered them as Galoup, a long-time Legionnaire, might have done. He was able to accept that gaze. And in his own gaze there might well have been a little mockery or curiosity<sup>73</sup>.

Claire Denis permet à la caméra d'incarner tour à tour l'un ou l'autre des protagonistes en jeu, en plus de son propre point de vue externe. L'objectif s'attarde sur les Djiboutiens et sur les Légionnaires mais sans véritablement définir la nature de leurs relations. Elle laisse plutôt celle-ci en suspens, comme une question posée à l'adresse du spectateur. Ne prétendant pas connaître l'état d'esprit de la population djiboutienne et les sentiments qui les habitent à l'égard de la Légion, la cinéaste choisit de mettre l'accent sur le silence qui entoure leurs rapports. En effet, ceux-ci sont illustrés majoritairement par une absence de communication entre les deux groupes, dont voici quelques exemples : les regards entre les soldats échangés en silence, ou encore des conversations entre les femmes djiboutiennes à l'endroit des Légionnaires<sup>74</sup> impossibles à comprendre parce que non sous-titrées et même un dialogue de sourds lorsque Galoup achète un cadeau pour Rahel et s'acharne à parler français au vendeur ambulancier qui, lui, demeure muet.

Mais ce silence n'est pas vide. Au contraire il est le symptôme d'une impossibilité de communication où le regard insiste et tente de pallier à celle-ci. Car ces regards des

---

<sup>73</sup> Castanet, Didier. « Interview with Claire Denis, 2000 », *Journal of European studies*, Sage publications, volume 34, n°1-2, 2004, p 145.

<sup>74</sup> Dans cette scène les femmes sont situées en retrait par rapport à l'action: elles regardent un groupe de Légionnaires envahir une bâtisse vide et discutent entre elles tout en les regardant, le sourire aux lèvres.

soldats djiboutiens adressés aux Légionnaires dans la scène du camion et du minibus contiennent une question, comme le mentionne la cinéaste :

There we have the Djibouti army looking upon the French army, without hatred, but also with an unasked question. A soldier looking at other soldiers, -- I think that this exchange of looks between the Djibouti soldier and Galoup and the others means something very interesting for me; it makes the film enter brutally into reality [...] And there is also the packed minibus which passes the soldiers as they are digging the road. It is the end of Britten's music, it is almost harmonious to watch them dig, and suddenly the little minibus arrives and that puts paid to the harmony. Suddenly, the fact of these people driving by and looking at them working disrupts the magic of the working bodies. I really like the gaze of the people on the minibus, because it is not hostile, only curious. This question – this unspoken question – is broader than the film.<sup>75</sup>

C'est cette question qui dépasse le cadre de la fiction. Même s'il s'agit d'acteurs de part et d'autre des groupes de soldats, l'échange de regards entre les habitants du pays et les étrangers, lui, reste véritable, et les questions qui émanent de ces échanges silencieux restent les mêmes. Ces regards semblent dire : qu'est-ce que vous faites ? Et surtout, qu'est-ce que vous faites ici ? Ce sont ces deux questions réelles en suspens qui font surface dans l'œuvre et viennent poindre le spectateur, le forçant à réfléchir à des réponses potentielles.

Nous pensons que les rapports (à l'époque du film) entre la population djiboutienne et la Légion sont également représentés par le couple que forment Galoup et Rahel. En effet, celui-ci constitue, à une exception près<sup>76</sup>, la seule tentative d'un rapprochement humain direct entre la Légion et les habitants de Djibouti dans le film. Ces deux protagonistes se côtoient fréquemment mais sans jamais vraiment parvenir à une connexion. Lorsqu'elle danse avec lui, elle retire la main de Galoup de son épaule, et lui, love son corps contre elle en évitant de la toucher des doigts. Ils ne peuvent communiquer apparemment que

---

<sup>75</sup> Castanet, Didier. « Interview with Claire Denis, 2000 », op. cit., pp 145-146.

<sup>76</sup> Nous pensons que la relation entre le commandant et Ali est elle de nature plutôt subordonnée. Ali achète le Kat pour Forestier et semble être son chauffeur. Il n'est pas représenté comme un égal (Forestier est assis en arrière dans la voiture) ce qui correspond mieux à l'époque associée à Forestier, celle de la guerre d'Algérie, contexte du *Petit Soldat* dont il est issu et non à l'époque contemporaine du film.

par des regards car ni l'un ni l'autre ne parle la langue de son partenaire. Cette absence de véritable lien entre eux est mise en évidence par la scène où Galoup apporte un cadeau à Rahel et tente de la réveiller mais en vain. Lorsqu'elle s'éveille, Galoup est déjà parti et le regard de Rahel atteint le spectateur et non lui. Idem lors du renvoi de Galoup, celui-ci passe une dernière soirée dans sa maison avant de repartir pour l'Europe. Toute la scène est construite de telle sorte que le spectateur comprend que Rahel ne sait pas que Galoup est sur le point de partir de Djibouti et la Légion pour toujours. Lui est couché sur le lit et Rahel discute avec une amie dans la cuisine dans sa langue. L'amie lui demande s'il s'agit de son petit copain et Rahel répond qu'ils « s'entendent bien ». Il s'agit d'un euphémisme pour dire qu'ils ont des rapports sexuels, néanmoins le choix de mots est ironique puisque justement ces personnages sont incapables d'établir une quelconque communication.

En laissant ainsi le cadre fictionnel perméable aux éléments de la réalité du tournage, Claire Denis évite de réduire l'œuvre à une caricature et à une opinion. En permettant à l'œuvre de se faire hanter par le réel, la cinéaste l'empêche de se solidifier en un bloc monolithique de sens et laisse le spectateur interpréter les questions inexprimées des regards selon ses propres connaissances de l'histoire africaine et de la Légion ou encore pousse celui-ci à aller chercher des réponses ailleurs en s'instruisant à leur sujet.

### **2.2.2 Les acteurs et les personnages**

Claire Denis construit l'univers diégétique de *Beau Travail* de telle sorte qu'il puisse y avoir une très grande perméabilité entre la réalité et le cadre fictionnel. En limitant ou en passant totalement outre la description des antécédents de ses personnages dans *Beau Travail*, la cinéaste promeut l'importation de la composante « acteur » au sein de ses personnages. Car en effet, comme le mentionne André Gardies « l'acteur n'entre jamais innocemment dans un film. Sa singularité morphologique et gestuelle — plan de la dénotation — renvoie simultanément — sur le plan connotatif — aux mythes socioculturels d'une civilisation et d'une époque données. Il est toujours lui-même et plus

que lui-même»<sup>77</sup>. Nous pensons que c'est l'absence de présentation discursive traditionnelle de la part de la cinéaste<sup>78</sup> combinée à l'utilisation d'une présentation presque exclusivement physique qui pousse le spectateur à aller leur chercher un historique dans le cadre de la réalité, celle des acteurs rattachés. Claire Denis crée ce que l'on pourrait qualifier d'un « hors-champ » dans la fiction en ce qui concerne ses personnages, une absence discursive au sein de l'historique de ceux-ci, qui fait en sorte que le spectateur aille puiser à même les comédiens afin de l'aider à se construire une image mentale d'eux. Gardies mentionne également qu'il n'y a :

Nul doute que les traits physiques, la silhouette, la démarche, en un mot, comme on le verra plus loin, une large part de ce qui constitue l'image de l'acteur, participent d'abord de la composition du personnage filmique. Ils en sont des éléments, au même titre, par exemple, que les actions par quoi se définit aussi ce dernier<sup>79</sup>.

Selon nous cette composante « acteur » des personnages vient hanter le personnage joué par l'acteur. Ce phénomène se produit plutôt rarement en littérature, en voyant un nom le lecteur n'est pas assailli par d'autres identités qui viendraient se greffer au personnage que l'on rencontre pour la première fois. Le nom s'accompagne généralement d'un vide discursif que le lecteur s'emploiera à remplir au fur et à mesure du récit alors que l'auteur lui remet des informations sur ce personnage. Au cinéma, la vue d'un visage suffit à faire revenir les spectres non seulement des rôles passés mais aussi de la personne réelle qu'est l'acteur. Ce sont ces spectres qui deviennent des éléments importants d'identification pour les personnages de *Beau Travail*.

### **2.2.2i Denis Lavant**

C'est évidemment la symbiose entre le rôle de Galoup imaginé par Claire Denis dans le scénario et le comédien Denis Lavant qui devient le personnage de Galoup dans le cadre fictionnel de *Beau Travail*. Mais nous pensons que la part du comédien dans cette

---

<sup>77</sup> Gardies, André. « L'acteur dans le système textuel du film ». *Études Littéraires*, avril 1980, *Cinéma et récit*, volume 13, n°1, pp 89-90.

<sup>78</sup> Les Légionnaires ainsi que Galoup sont montrés à l'écran bien avant qu'une quelconque introduction discursive ne soit entamée. Et même lorsque les personnages sont nommés la cinéaste maintient le silence sur leurs origines et leur psychologie.

<sup>79</sup> Gardies, André. « L'acteur dans le système textuel du film ». op. cit., pp 89-90.

instance particulière est extrêmement importante pour deux raisons. D'une part parce que Claire Denis confie en entrevue qu'elle ne voulait pas faire le film sans l'acteur fétiche de Léos Carax : « c'était une condition que j'avais posée au départ du projet : le film ne pouvait se faire sans Denis Lavant »<sup>80</sup> et d'autre part, à cause de la morphologie si particulière du visage de Lavant, son visage imparfait, sa peau crevassé et ses traits durs, le port de son corps sculpté par la pratique du cirque et sa gestuelle héritée du théâtre ; toutes ces caractéristiques uniques à Lavant font intrusion dans la fiction et viennent pallier au vide discursif sur le personnage.

### **2.2.2ii Grégoire Colin**

De la même façon, le physique de Grégoire Colin, le comédien interprétant Gilles Sentain dans l'œuvre, fait intrusion ou vient « hanter » en quelque sorte son personnage. Son teint clair, sa peau parfaitement lisse, sa jeunesse apparente viennent se substituer à une description orale de son passé par la cinéaste. D'ailleurs, Denis va même plus loin en confirmant l'absence d'origine du personnage en le faisant un « enfant trouvé » dans la diégèse. Le physique de Colin devient ainsi l'assise du personnage. Le fait que Claire Denis ait choisi des acteurs dont les physiques sont si diamétralement opposés afin de jouer des personnages qui se font front, corrobore selon nous notre théorie.

### **2.2.2iii Michel Subor**

Le troisième personnage principal, Bruno Forestier, dont le rôle est tenu par l'acteur Michel Subor, est hanté non pas par ses traits physiques comme chez les deux autres personnages principaux mais par la réalité de sa vie personnelle. En effet, dans l'œuvre, le personnage de Bruno Forestier est doté d'un passé fictionnel puisque la cinéaste l'a nommé d'après le personnage de Jean-Luc Godard dans *Le Petit Soldat*, lui-même joué par un jeune Michel Subor. Le spectateur ayant une certaine culture cinématographique part donc dès le début du film avec une idée assez précise du type de personnage qu'est le commandant selon la description qu'en a fait Godard dans son œuvre : « un type sans idéal » formule d'ailleurs reprise textuellement par Denis pour décrire « son » Forestier. La voix-off du Forestier godardien, de par sa déconnection presque totale avec les sons

---

<sup>80</sup> Denis, Claire. « Ce poids d'ici-bas ». op. cit.

ambiants, donne une impression d'imperméabilité à son milieu et aux autres que Denis reprend elle aussi dans *Beau Travail*. Mais l'aspect de la réalité qui hante *Beau Travail* en ce qui concerne le personnage de Forestier est plutôt la présence très elliptique de l'acteur Michel Subor sur la scène filmique entre les années 80 et la fin du millénaire. De son propre aveu, Subor affirme s'être volontairement éclipsé des planches pendant presque 20 ans à cause d'un certain dégoût pour le milieu :

J'ai pris mes distances par rapport à tout ça, le milieu du cinéma, etc. C'est difficile d'expliquer comment je suis sorti du circuit, c'est un processus complexe, comme une réaction chimique en chaîne. J'ai tout fait dans ce secteur, et on finit par être encocoonné dans quelque chose d'artificiel, qui n'a plus rien à voir avec la vie, qui a tout à voir avec son nombril par rapport à celui des autres. Tout ça me pompait la tête... À un moment donné, je me suis dit que j'allais reprendre pied dans la vie, la vraie, c'était dans les années 80, il y a quinze ou vingt ans<sup>81</sup>.

Cette quasi-absence de Subor au cinéma se retrouve elle aussi dans la fiction de Denis. Le « come-back » en force du comédien dans le circuit cinématographique en 1999<sup>82</sup> correspond au fait que le commandant refait surface dans la fiction *Beau Travail* après avoir disparu de Genève dans *Le Petit Soldat*. Cette transition entre les deux fictions et la portion de temps qui s'est écoulée entre les deux est hantée par la véritable absence de Subor à l'écran et se matérialise par l'écart entre son physique sur une photo d'époque insérée entre deux plans et celui du tournage de *Beau Travail*.

### **2.2.3 L'économie du film est un spectre qui hante la fiction**

#### ***2.2.3i Matériel et temps limité***

En parlant de *L'Intrus*, Claire Denis aborde le sujet du budget filmique et de ses répercussions sur l'œuvre : « we worked out the same kind of budget as for *Beau Travail*, which was very economical. If I'd made *The Intruder* on a big budget it wouldn't have

---

<sup>81</sup> Subor, Michel. « Michel Subor – Un dilettante », entretien (texte) avec Michel Subor réalisé par Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 30/04/2000. Repéré en ligne sur <https://www.lesinrocks.com/2000/04/30/cinema/actualite-cinema/michel-subor-un-dilettante-11219927/> Consulté le 13/10/2018.

<sup>82</sup> Michel Subor paraît dans trois films en l'espace de deux ans: *Ainsi-soit-il* (2000) de Gérard Blain, *Beau Travail* (1999) de Claire Denis et *La Fidélité* (2000) d'Andrzej Zulawski.

been the same »<sup>83</sup>. La forme que prend l'œuvre finale est donc en lien direct avec son budget alloué ; et un budget limité contribue à sa manière à l'impression de réalité de l'œuvre : avec plus de budget (des groupes électrogènes<sup>84</sup> pour la lumière par exemple) les prises de vue auraient montré des images trop glorifiantes des Légionnaires de type « dieux grecs » et aurait eu ainsi un effet de distanciation entre le spectateur et les Légionnaires. C'est donc l'absence de dispositifs lumineux ajoutés qui de cette façon maintient un rapport étroit entre le spectateur et ce qu'il voit. Sans se sentir comme s'il était « un des leurs », le spectateur accède à une certaine proximité avec les Légionnaires grâce aux choix artistiques économiques. Le fait que la Légion soit présentée comme un milieu clos le maintient en dehors tandis que les choix artistiques économiques le maintiennent dans un certain rapport de proximité.

La présence de la perche pour le son au bas du cadrage dans une des scènes d'entraînement constitue une anomalie qui aurait dû être corrigée au montage ou dans la phase finale de la postproduction. Mais même si celle-ci n'a pas de fonction artistique dans l'œuvre, elle trahit néanmoins une économie de temps et de moyens du film. En effet l'éditrice (Nelly Quettier) de *Beau Travail* affirme en entrevue que le processus du montage a débuté avant que la totalité des scènes ne soient tournées. Selon sa mémoire, les scènes réalisées à Marseille n'ont été faites qu'un mois et demi après le commencement du processus de montage et la voix-off elle aussi n'a été écrite et enregistrée qu'après. Nelly Quettier dit qu'elle aurait aimé pouvoir peaufiner le montage une fois le *voice-over* intégré au film mais que malheureusement ils n'en ont pas eu le temps et donc que certaines séquences se prolongeaient pour cette raison<sup>85</sup>. La postproduction ayant été coupée de court, il en résulte cette présence anormale du

---

<sup>83</sup> Romney, Jonathan. « Between dream and reality », entretien (texte) avec Claire Denis dans *Sight and Sound*, volume 15, n° 9, septembre 2005, pp 41-42.

<sup>84</sup> Il s'agit de lumières d'appoint qui sont utilisées dans le milieu du cinéma.

<sup>85</sup> « I would have loved to have gone back in and readjusted to edit to the voice-over, there wasn't any time, it just didn't happen. It was frustrating for me because there are moments that play a little longer than they need to because we had left too much space for the voice-over ». Quettier, Nelly. « Interview with Nelly Quettier », entretien avec Nelly Quettier réalisé par Kirsten Johnson (et traduite par celle-ci), (Wenders, Wim & Vecchio, Marjorie (dir.)), *The Films of Claire Denis: Intimacy on the Border*, I.B.Tauris, Londres, 2014, p17.

dispositif à l'écran ainsi que quelques plans qui s'étirent en longueur lors du *voice-over*, selon elle.

Les effets spéciaux du film sont très rudimentaires : les scènes sous-marines ont été filmées avec une caméra mise dans un sac de plastique et des morceaux d'avion ont été récupérés et mis en flamme pour le crash d'hélicoptère<sup>86</sup>. Ces moyens très économiques utilisés pour créer des effets spéciaux ou pour tout simplement filmer les scènes ont un impact sur la perception de l'œuvre. En ce qui concerne l'explosion de l'hélicoptère (qui a lieu hors-champ), le fait que la cinéaste ait eu recours à de très simples artifices aide le spectateur, d'une part à ne pas être distrait par la matérialité des effets spéciaux, il peut donc se concentrer sur les rapports humains qui sont représentés dans le film et sont maintenus au premier plan grâce à la sobriété des trucages. D'autre part, le fait de montrer des objets véritables (un morceau d'avion en feu), vient appuyer l'adhérence du spectateur à la fiction<sup>87</sup>. En ce qui concerne les scènes sous-marines, l'effet obtenu par la simplicité du dispositif (la caméra insérée dans un sac de plastique) est une image granuleuse qui donne l'impression d'un regard humain, c'est-à-dire que le spectateur croit voir à travers des yeux immergés dans l'eau et non à travers la lentille d'une caméra qui elle résulterait en une image claire et nette. Ces images brutes contribuent de cette façon à forger le quasi-personnage que constitue la directrice de la photographie Agnès Godard. C'est donc bien en partie la frugalité des effets spéciaux qui permet de construire un rapport étroit et plus humain entre le spectateur et les Légionnaires.

---

<sup>86</sup> Denis, Claire. *La leçon de cinéma de Claire Denis* - ARTE Cinéma. Rétrospective animée par Frédéric Bonnaud à la Cinémathèque française de Paris le 29/09/2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=8a-Fqs6zTJI> Consulté le 08/02/2018

<sup>87</sup> « It's important to show the wrecked car, because it is as if their bodies were torn, and I think it was more effective than a lot of blood and wounded people. It says more. When I'm driving and I see an accident on the highway and I see a wrecked car, I imagine the body inside. It's a nightmarish vision for me. More than to see a wounded person. Especially in films, because, in films, a wounded person is an actor or actress you put fake blood on, but a wrecked car is a wrecked car. It is true. »

Claire Denis passe cette remarque en entrevue pour son film *Les Salauds*. (Ehrlich, David. Director's cut: Claire Denis (*Bastards*). Entrevue publiée le 11/10/2013 par Film.com dans le cadre du New York Film Festival édition 2013. Repéré en ligne sur <http://www.mtv.com/news/2771176/claire-denis-interview-bastards-directors-cut/> Consulté le 18/07/2018).

### 2.2.3ii *Équipe limitée*

Le nombre limité de soldats témoigne également de cette limite budgétaire qui hante certains de ses choix artistiques. C'est bien le budget limité de *Beau Travail* qui a poussé la cinéaste à imaginer du linge en train de sécher sur la corde comme représentation de manœuvres militaires qu'elle ne pouvait réaliser faute de fonds. C'est ce qu'elle mentionne en entrevue :

Dans les carnets, Galoup parlait des manœuvres militaires autour de Djibouti. Comme je savais que nous n'aurions pas la possibilité de filmer de véritables manœuvres militaires, j'ai imaginé que l'armée s'incarnerait dans du linge qui sèche et qu'ainsi on pourrait imaginer les soldats qu'on ne verrait pas à l'image. Ainsi un texte sur les manœuvres est devenu une scène où de la lessive sèche.<sup>88</sup>

Claire Denis fait ainsi preuve d'une grande souplesse artistique lors du passage du scénario à la réalité du tournage. Elle utilise l'allégorie afin de pallier à l'absence d'un peloton entier de soldats tel qu'il était décrit dans le scénario initial. Dans *Mémoires pour Paul de Man*, Derrida décrit l'allégorie comme suit : « l'allégorie n'est pas une figure du langage parmi d'autres : elle en représente une possibilité essentielle qui permet de dire toujours autre chose que ce que le langage donne à lire »<sup>89</sup>. Et même s'il s'agit d'une image ici et non d'une figure du langage, il s'agit selon nous du même processus en ce sens que les images de Claire Denis peuvent toujours dire plus que ce qu'elles donnent à voir. Elles contiennent ce potentiel d'altérité qui les rend impossibles à définir complètement.

Mais la restriction au niveau du nombre d'acteurs n'a pas été le seul phénomène qui a modifié la fiction. L'absence d'utilisation de groupes électrogènes et une équipe technique réduite au minimum ont également permis une plus grande marge de manœuvre pour celle-ci : c'est-à-dire une plus grande spontanéité pour les acteurs puisque tous leurs mouvements ont pu être capturés au vol sans avoir besoin de refaire des prises à cause d'un problème de cadre ou de lumière mal ajustée par rapport à la

---

<sup>88</sup> Denis, Claire. « Ce poids d'ici-bas ». op. cit.

<sup>89</sup> Derrida, Jacques. *Mémoires pour Paul de Man*, op. cit., p 34.

caméra. L'équipe se meut autour des acteurs, prend en considération ses déplacements au lieu de l'inverse, qui est la pratique courante. Michel Subor en glisse quelques mots en parlant du tournage du *Petit Soldat* et sur sa collaboration avec Godard sur ce film : « cette façon de faire du cinéma, en impliquant le réel, comportait une certaine dangerosité. C'était le système de Godard : une toute petite équipe technique, pour passer inaperçu, pour être dans la réalité comme un poisson dans l'eau »<sup>90</sup>. Nous pensons que cette façon de faire du cinéma de Godard est très semblable aux méthodes que Claire Denis a employées pour la réalisation de *Beau Travail*. La dangerosité dont Michel Subor fait mention, amenée par l'implication du réel dans la fiction, se retrouve elle aussi dans l'œuvre de Denis. En effet, une très courte séquence y fait référence, comme nous l'avons vu plus tôt dans la scène de la bergère lançant des pierres vers la caméra. Car c'est bien le fait que la cinéaste ait limité l'équipe technique et l'encombrement du dispositif qui permet un rapport plus intime entre cette dernière et le « matériau » à filmer, soit le pays « étranger » (Djibouti) et ses habitants. Arriver avec une masse volumineuse d'appareils, de caméras et de techniciens impose une présence et intimide le « sujet » filmé, alors qu'ici la petitesse de l'équipe laisse transparaître la réalité du danger de filmer à laquelle les techniciens se sont exposés pour cette œuvre. C'est ici que l'on s'aperçoit de la justesse du choix de Claire Denis dans son équipe réduite au maximum par l'impact que celle-ci semble produire sur les Djiboutiens : c'est-à-dire des regards furtifs et des pierres jetées à la caméra. Ces adresses à l'équipe sont à la mesure des moyens mis en œuvre pour filmer là-bas : une présence certes étrangère mais pas envahissante, toute en subtilité puisqu'elle permet une réciprocité du regard.

L'œuvre que constitue *Beau Travail* est *travaillée* par son extériorité. Le cadre fictionnel imaginé par Denis est modifié au fur et à mesure de sa création par le cadre du réel qui lui permet d'exister. C'est en quelque sorte par une structure d'invagination que le film se replie sur lui-même et exhibe, en l'intériorisant, son propre processus de fabrication. Nous pensons que cette migration des éléments de la réalité au sein de l'œuvre constitue une tentative de deuil d'une totalité, la cinéaste est consciente de l'impossibilité de tout montrer et fait son deuil de ce qui a dû être délesté en chemin durant le tournage, et le

---

<sup>90</sup> Subor, Michel. « Michel Subor – Un dilettante », op. cit.

deuil de cette expérience terminée avec l'équipe. En exposant sa propre extériorité au cœur de son film, Claire Denis vient démentir que l'identité d'une œuvre puisse être à jamais close sur elle-même, puisque l'intérieur contient de l'extérieur : les cadres ou autres structures englobantes qui sont traditionnellement considérés comme cernant l'œuvre sont donc déconstruits, ce qui rejoint la pensée du philosophe Derrida qui décrit que « la structure d'invagination d'une œuvre exhibe la fragilité des artifices conventionnels (corpus, unité, achèvement, genre, auteur) qui assurent son identité »<sup>91</sup>.

Mais toute réalité ne peut nécessairement être prélevée par la caméra et la technicité de l'appareil a ses limites. En entrevue, Agnès Godard discute du rapport entre le réel et le cadre : « au moment où l'on cadre dans une visée, ce n'est pas un cadre qu'on voit : on regarde, on a une impression. C'est quelque chose que l'on vit. Quand on regarde un écran, on a la notion d'un cadre, d'une image délimitée, achevée. Le recul du regard porté sur l'écran est déplacé, anachronique : il vient trop tôt. Le recul sera pour après »<sup>92</sup>. Ce décalage nous semble intéressant : apparemment la cinéaste constate une différence entre la séquence vécue en temps réel et le « produit » (le plan ou la séquence) récupéré par la caméra. Ce produit, elle le manipule et le juge mais pas sur le coup. Comme si tout n'était pas « captable » par la caméra. Comme si le cadrage, bien qu'il ait été à la bonne place et au bon moment, manquait, ou faillait à sa tâche. L'impression dont Agnès Godard parle est réelle, elle et la cinéaste la ressentent mais parfois elle n'est pas transmise par la séquence ou le plan qui a été capté par la caméra. Cette remarque de la directrice de la photographie témoigne du fait que le cadrage de l'objectif fait parfois défaut à ce qu'il tente de filmer ; c'est dans cette optique que dans la partie suivante nous nous attarderons justement sur les liens qui unissent l'aspect technique du cadre filmique et le produit final que constitue l'œuvre *Beau Travail*.

---

<sup>91</sup> Derrida, Jacques. *Parages*, Galilée, Paris, 2003, pp 136-137.

<sup>92</sup> Godard, Agnès. « La directrice de la photographie Agnès Godard, AFC, parle de son travail sur *Les Salauds* », de Claire Denis », entretien (texte) avec Agnès Godard réalisé par Brigitte Barbier. Publié le 20/05/2013 sur le site de l'AFC (l'Association Française des directeurs de la photographie cinématographique). Repéré en ligne sur <https://www.afcinema.com/La-directrice-de-la-photographie-Agnes-Godard-AFC-parle-de-son-travail-sur-Les-Salards-de-Claire-Denis.html> Consulté le 18/07/2018.

## 2.3 La technicité du cadre filmique

Le hors-champ est la résolution par l'image du problème de l'impossibilité, constatée dès ses débuts, d'un cinéma total.<sup>93</sup>

Dans ce qui suit nous nous intéresserons aux liens qui existent entre la technicité du film et le résultat final que constitue l'œuvre *Beau Travail*. Nous entendons par technicité ici les moyens techniques mis en œuvre pour produire le film (caméra, trépied, perche, éclairage, etc.) ainsi que le savoir-faire des techniciens qui s'y rattachent. Le film a vu le jour dans un contexte d'avancées technologiques énormes. Nous pensons d'une part qu'il reflète ce tournant du siècle en matière de technologie, mais d'autre part, nous croyons que le choix artistique de l'utilisation du hors-champ met l'accent sur la technicité du film et sur son processus d'élaboration. Selon nous le fait que Claire Denis ait choisi de déstabiliser le cadre filmique en attirant l'attention du spectateur vers le hors-champ<sup>94</sup> signifie qu'elle veut mettre de l'avant la perméabilité de ses limites ainsi que l'influence mutuelle que peuvent avoir les éléments situés de part et d'autre du cadrage, les uns sur les autres. Cette façon de manipuler les éléments techniques du hors-champ s'oppose aux méthodes « traditionnelles » qui tentent de faire oublier le plus possible la technicité qui a permis au film de se faire, déconnectant ainsi le lien étroit entre l'œuvre et son processus créateur.

« À chaque mutation des techniques d'inscription et d'archivage, la démocratisation / sécularisation de l'écrit doit être légitimée par une nouvelle sacralisation »<sup>95</sup>. Nous pensons que l'idée d'une telle mutation s'applique très bien aux chamboulements technologiques de l'aube de l'an 2000, moment probablement aussi crucial pour l'industrie du cinéma que le tournant effectué entre le film parlant et le film muet, c'est-à-dire celui du passage entre l'argentique et le numérique. Cette époque de chambardements intenses pour le monde du cinéma qu'a été le tournant du siècle a mis de

---

<sup>93</sup> Zagdanski, Stéphane. *La Mort dans l'Oeil*, Maren Sell Editeurs, Paris, 2004, p 103.

<sup>94</sup> Que ce hors-champ soit situé à l'extérieur ou à l'intérieur du cadrage de la caméra.

<sup>95</sup> Derrida, Jacques. *Papier Machine- Le ruban de machine à écrire et autres réponses*, Galilée, Paris, 2001, p 24.

l'avant les liens qu'entretiennent la technicité et son impact sur l'œuvre elle-même. Au seuil du millénaire, cette technicité qui fait surface à l'écran est le reflet de son époque et met au jour l'atmosphère un peu obsessive de la fin des années 90 à propos des nouvelles technologies émergentes et se matérialise au niveau du cinéma en une hantise du cadre filmique par ces technologies qui se retrouvent explicitement dans de nombreuses œuvres<sup>96</sup> de cette époque. Ce bond en avant dans le domaine des télé-technologies constitue une menace de déracinement : le « je-suis-ici-maintenant » est de moins en moins certain, de par la délocalisation des lieux et de la détemporalisation du temps, grâce à (ou à cause de) la virtualisation du monde. Le « lointain » (en lieu et en temps) fait irruption chez moi, en moi, de n'importe où et n'importe quand. Il m'impose sa présence et par celle-ci constitue une menace pour mon identité. La technicité moderne rend la négociation avec « l'Autre » plus que jamais nécessaire puisqu'il est maintenant partout, phénomène facilité par la nouvelle technicité du monde ; c'est cette omniprésence de l'Autre qui vient menacer plus que jamais aujourd'hui mon identité. C'est de cette manière que nous comprenons les propos de Derrida lorsqu'il fait remarquer que « si je veux être chez-moi, ici-maintenant, avec mes proches, c'est pour répondre à la menace d'expropriation dont les télé-technologies sont une forme »<sup>97</sup>. Le penseur nous met en garde contre le danger de se camper dans des positions protectionnistes et identitaires du propre contre l'Autre.

L'effacement de plus en plus efficace du multimédia qui donne à voir le monde fait oublier qu'il ne s'agit pas de la chose réelle. Le public croit ce qu'il voit comme s'il assistait à la chose même alors qu'il n'en est rien. La chose relayée par la technique a été coupée, cadrée, montée, démontée, désordonnée, on lui a ajouté une voix, des sons, de la musique. Claire Denis fait délibérément ressentir au spectateur que l'art du cinéma est un simulacre en laissant apparaître de façon fantomale une certaine technicité à l'écran. Cette perméabilité du cadre filmique relève selon nous d'un désir de mettre au jour le

---

<sup>96</sup> Les scénarios de: *La Matrice* (1999) des frères Wachowski, *Le Show Truman* (1998) de Peter Weir, *Le Treizième Étage* (1999) de Josef Rusnak et *eXistenZ* (1999) de David Cronenberg, pour ne nommer que ceux-là, illustrent bien l'angoisse liée à la perte de contrôle sur la technologie lors de son émergence.

<sup>97</sup> Derrida, Jacques & Stiegler, Bernard. *Echographies de la télévision: entretiens filmés*, Galilée-INA, Paris, 1997, p 91.

danger de croire auquel la technicité moderne nous expose. Ce danger est celui d'une croyance « aveugle » ou plutôt aveuglée par la finesse technologique qui est de plus en plus présente de nos jours. Derrida, lors d'une intervention au colloque « Religion et Médias » en 1997, explique qu'« en prétendant montrer la chose même, en faisant tout pour effacer les dispositifs sur lesquels ils reposent, les médias télévisuels reconduisent la foi à l'état nu »<sup>98</sup>. C'est justement ce que la cinéaste semble vouloir éviter, à savoir se faire « croire sur parole ». Au lieu d'effacer complètement toute trace des dispositifs qui manipulent le cadre, Claire Denis – c'est ce que nous pensons – laisse délibérément apparaître à l'écran une présence fantôme à la fois hors et dans le cadrage, afin de solliciter un questionnement de la part du spectateur sur ce qu'il est en train de visionner. Afin de mettre au jour ce fameux « danger de croire naïvement » à ce qu'il voit (la foi à l'état nu dont parle Derrida), la cinéaste choisit de mettre en scène une spectralité à la fois dans et hors du cadre. Nous diviserons l'analyse de cette mise en scène en deux parties : dans un premier temps nous nous pencherons sur les effets spectraux émanant du cadre filmique au sens large, puis nous nous intéresserons à ceux qui sont issus du cadrage même de l'objectif.

### **2.3.1 Le cadre filmique au sens large et la présence fantomatique**

Dans cette partie, nous nous pencherons à présent sur des éléments qui se trouvent dans le cadre mais sans y être véritablement. Nous pensons que Claire Denis utilise certains subterfuges afin de faire apparaître le fantomal dans le cadre sans pour autant lui donner une présence formelle. Deux éléments nous paraissent d'importance : l'utilisation de la caméra portée ainsi que l'exploitation des regards-caméra. Nous définirons le cadre filmique au sens large comme étant tout ce qui est nécessaire techniquement à la production d'un film (caméra, équipe technique, choix des médiums et autres équipements, conditions de tournage) ainsi que tout ce qui entoure la pré- ou postproduction (la préparation au tournage, le montage, le mixage, le contexte de production de l'œuvre). Bien qu'il soit nécessaire à toute production, ce type de cadre entourant l'œuvre reste la plupart du temps dans l'ombre. Dans le cas de *Beau Travail*, la

---

<sup>98</sup> Derrida, Jacques. *Surtout, pas de journalistes!* Galilée, Paris, 2016, p 23.

cinéaste choisit de l'exposer partiellement en mettant en scène un hors-champ imaginaire créé grâce à l'utilisation de la caméra portée et des regards-caméra.

### *2.3.1i La caméra portée*

Tout d'abord en choisissant de filmer à l'étranger, Claire Denis offre ainsi à la vue un « hors-champ » au public cible, l'œuvre étant destinée d'abord à l'Europe<sup>99</sup>, puis distribuée mondialement à travers les nombreux festivals auxquels elle a participé. Selon la cinéaste le dépaysement était nécessaire pour répondre aux exigences de la commande, mais pas suffisant. En effet, celle-ci en discute en entrevue et finalement conclut qu'il ne s'agissait pas tant du lieu qui constituait une « terre étrangère » mais plutôt de la Légion qui restait une institution mystérieuse pour elle<sup>100</sup>. Mais la caméra de la cinéaste ne fait pas que se mouvoir géographiquement parlant ; en effet, la caméra de Claire Denis, assistée de la directrice photographique Agnès Godard, est la majorité du temps portée dans *Beau Travail*. Ce choix artistique répond à deux besoins selon nous : d'une part, comme nous l'avons vu précédemment, l'œuvre reposait sur un budget restreint ce qui limitait les ressources techniques disponibles (trépieds, rails de traveling, grue et autres accessoires utilisés pour poser la caméra prennent beaucoup de place et donc coûtent cher à emporter et en temps à installer) et d'autre part, la caméra portée entretient un rapport différent avec le sujet filmé. La mobilité de la caméra et la proximité qu'elle entretient avec son sujet font ressentir au spectateur une présence fantôme, celle de l'opératrice de la caméra. Comme le mentionne Agnès Godard en entrevue, lors de sa première expérience en caméra portée dans le tournage de *S'en-fout-la-mort* de Claire Denis, Agnès Godard avait « l'impression d'être un personnage du film qu'on ne voyait jamais. Et le fait de pouvoir bouger mais même de manière minimale, c'est-à-dire prendre un appui sur un pied et passer en appui sur l'autre pied, ça me donnait l'impression d'être présente, de côtoyer les gens et surtout de les suivre »<sup>101</sup>. Il en va de même pour l'œuvre

---

<sup>99</sup> Rappelons qu'il s'agissait d'une commande de Patrick Grandperret pour la chaîne franco-allemande Arte.

<sup>100</sup> Denis, Claire. « Ce poids d'ici-bas », op. cit.

<sup>101</sup> Beaudéan, Romain. *Les enjeux de la caméra portée. Un dispositif qui fait bouger le cinéma*. Mémoire de fin d'études et de recherche. Promotion 2007-2010. L'ENS Louis-Lumière. Section Cinéma. Repéré en ligne sur

qu'est *Beau Travail* où la mobilité du cadrage est assurée par une caméra portée<sup>102</sup> pour la majorité du temps également. Le spectateur perçoit les frémissements, les secousses, les menus mouvements du cadre, la « respiration » de la caméra qui sont un transfert de la directrice de photographie Agnès Godard, dont la présence dans l'œuvre devient un quasi-personnage. La caméra s'anime d'un corps-fantôme que l'on devine, que l'on pressent mais qui demeure hors-champ, comme si son corps dansait avec les acteurs, modifiant leur parcours et inversement, eux modifiant le sien.

La cinéaste, au lieu de tenter de faire oublier ce « rapport à la machine » obligé qu'est la caméra et son opératrice, les insère au cœur de l'œuvre et laisse transparaître leur présence tout en les maintenant hors du cadrage. Cette présence absente sert selon nous à déconstruire l'idée qu'un film, surtout lorsqu'il est filmé à l'étranger, par des étrangers, se fait de façon incognito et qu'il est une œuvre à sens unique. Pour Claire Denis, il ne s'agit pas de prendre uniquement des segments de « matériel » sans que personne ne le sache. Il s'agit d'un cadre de production de film qui « dérange », qui fait intrusion dans un espace et sur des gens et qui est à son tour « dérangé » ou marqué par le « matériel » même qu'il filme. Cette astucieuse utilisation du hors-champ montre que la simple présence d'une équipe technique et d'une caméra sur place change le « matériau » même qui est filmé, et cette équipe est du même coup affectée par ce qu'elle filme elle aussi. C'est cette perméabilité du cadre filmique que la caméra portée sert à mettre en lumière.

Cette influence mutuelle entre le sujet filmé et le sujet filmant se ressent particulièrement lorsque la DP<sup>103</sup> effectue des déplacements comme dans l'arrivée en train, l'arrivée des Légionnaires en « zodiac », ou encore son déambulement dans la boîte de nuit. La DP accompagne les personnages et se met à leur niveau. Le spectateur ressent chaque secousse des rails, chaque vague de la mer et chaque pas effectué par Agnès Godard. Cette impression de ballotement, causée par l'irrégularité du terrain et relayée par la caméra portée, transmet la rudesse de l'environnement au spectateur et sert à donner une impression d'instabilité de la présence étrangère de l'équipe sur le sol africain.

---

[https://romainbaudean.files.wordpress.com/2011/12/memoire\\_baudean\\_ensl2010.pdf](https://romainbaudean.files.wordpress.com/2011/12/memoire_baudean_ensl2010.pdf) (Entrevues avec Claire Denis et Agnès Godard sur la caméra portée) Consulté le 29/11/2017.

<sup>102</sup> Ibid.

<sup>103</sup> Directrice de la photographie.

La proximité plus grande entre la DP et le sujet filmé lors des séquences prises en caméra portée fait prendre conscience à l'opératrice de la caméra de l'importance de son regard et de l'impact de celui-ci sur l'objet filmé. L'effet est visible et immédiat, il est ressenti par la DP grâce à cet espace réduit entre eux. Il s'instaure une impression de participation à la fiction de la part de la DP, où celle-ci est en quelque sorte compromise dans l'action car sa présence ne s'efface plus complètement derrière le dispositif. L'impression qui en ressort est celle non pas d'un point de vue subjectif d'un des personnages de la diégèse mais celle d'un point de vue subjectif qui resterait opaque, c'est-à-dire qui n'appartiendrait à aucun des personnages. Une présence « mystérieuse » au sein de la diégèse : une présence étrangère. Une bonne illustration de cette impression se trouve dans la scène du train, celui qui emmène le spectateur à Djibouti au tout début du film. Les coups d'œil furtifs des locaux vers la caméra ainsi que les mouvements du cadrage de la caméra attribuent un certain caractère humain au dispositif filmant, sans toutefois que l'on puisse le qualifier de personnage à proprement parler. Le choix de filmer en caméra portée pour Claire Denis s'est fait en fonction des déplacements des personnages; ayant prévu une grande mobilité de ceux-ci sur un territoire qu'ils ne font essentiellement qu'emprunter provisoirement, la cinéaste a déterminé qu'Agnès Godard devrait se faufiler dans l'œuvre en effectuant une sorte de danse avec les acteurs :

Ce déplacement est apparu comme la décision interne d'une place de la caméra pour devenir un personnage. Cela nous a alertés sur une chose essentielle : le déplacement des acteurs et celui de la caméra étaient liés par une décision temporelle et spatiale, et je dirais aussi par une solidarité avec les personnages du film. Après ce film, cela ne s'est plus posé pour moi de savoir si j'avais envie en préparant le film, d'un travelling, d'une panoramique ou d'une élévation de grue, mais plutôt de comprendre comment allait être le déplacement des comédiens dans la durée et dans l'espace. Et au fond, cette question est arrivée par le biais de quelque chose qui est la danse : le « bel air ».<sup>104</sup>

Mais la caméra portée ne sert pas qu'à montrer la porosité du cadre filmique, elle permet de donner la parole ou simplement une présence à ceux qui n'en auraient pas autrement

---

<sup>104</sup> Monnier, Mathilde; Nancy, Jean-Luc; Denis, Claire (avec la participation de). *Allitérations: conversations sur la danse*, Galilée, Paris, 2005, p 124.

dans l'œuvre, car la caméra portée va vers eux grâce à un allègement du matériel et une mobilité du dispositif. Celle-ci permet de montrer un certain « hors-champ », un monde qui est inaccessible autrement aux Européens, public auquel le film est destiné. La caravane de dromadaires sur le lac de sel, les vendeuses de rue de Djibouti, la bergère dans le désert sont tous des exemples de gens qui se meuvent et n'habitent pas l'espace qu'ils occupent, il faut les « cueillir » sur le vif, par la caméra portée. Il s'agit là d'une spontanéité de la capture des images que la caméra fixe permet difficilement.

La caméra portée, bien qu'elle donne un point de vue qui penche plutôt vers la subjectivité, accorde au spectateur un statut d'auteur, du moins partiellement, car comme le mentionne Romain Baudéan dans son mémoire, « l'une des forces de cette nouvelle manière de filmer est qu'elle donne au spectateur une liberté d'interprétation. En effet, les plans sont moins directifs qu'un découpage classique qui imposerait un point de vue, c'est au spectateur de construire son propre regard »<sup>105</sup>. Des plans moins directifs et ayant l'avantage de pouvoir être pris sur le vif, permettent d'attraper les séquences au vol (des événements que la cinéaste aurait très certainement raté si elle avait fait le choix de filmer en caméra fixe) et de jouer l'ambiguïté en ce qui concerne la signification séquences.

### **2.3.iii Le regard-caméra**

En mettant au centre du cadre les mécanismes filmiques, en révélant le dispositif derrière l'œuvre, soudainement celui-ci perd sa position privilégiée d'observateur hors-cadre, l'effet de visière créé par la caméra est levé. Et même si matériellement le dispositif n'est pas perçu (on ne voit jamais la caméra en tant que tel dans *Beau Travail*), sa présence est révélée au spectateur et ce nouveau « cadrage », c'est-à-dire le nouveau point d'intérêt du cadre lors de ces séquences, devient ce qui est situé hors-champ (le dispositif), du moins intellectuellement. Imaginairement, l'équipe technique est cadrée dans la pensée du spectateur même si ce qui est perçu visuellement demeure un des personnages de la diégèse. De cette façon, cette mise en lumière du dispositif filmique vient bousculer les rapports établis entre ce qui se trouve à l'intérieur du cadrage de l'objectif et ce qui se trouve à l'extérieur, dans le hors-champ.

---

<sup>105</sup> Baudéan, Romain. *Les enjeux de la caméra portée. Un dispositif qui fait bouger le cinéma.* op. cit.

Le regard-caméra, peu importe les raisons pour lesquelles il est utilisé, est toujours un rappel de la technicité de l'œuvre. Il fait sortir le spectateur de sa situation passive et endormie et le fait se rappeler qu'il est un sujet pensant qui regarde une œuvre de fiction. Il est extirpé de sa torpeur l'instant d'un simple coup d'œil. Comme le fait remarquer Marc Vernet :

Le regard à la caméra est la figure emblématique de cette nostalgie, de cette rencontre qui aurait pu avoir lieu. Il ne signe pas une rencontre entre le personnage et le spectateur, ou entre celui-ci et l'acteur, mais il est plutôt une invite aussitôt frappée de nullité : il signale sa possibilité passée et son impossibilité présente, redoublant chez le spectateur, en le faisant travailler, le clivage qui est le sien<sup>106</sup>.

Ce clivage est celui du sentiment de division interne face aux images qui lui sont présentées : d'une part, il désire y croire et se laisser emporter par la fiction en suspendant son incrédulité momentanément mais, d'autre part, il ne peut jamais totalement oublier qu'il s'agit d'un simulacre. La cinéaste renouvelle à plusieurs reprises cette posture inconfortable pour le spectateur en insérant périodiquement des regards-caméra à travers l'œuvre. Mais s'il est toujours troublant pour le spectateur, le regard-caméra n'est pas toujours utilisé aux mêmes fins. Comme le mentionne Vernet : « le regard à la caméra est un regard ambigu parce qu'il est un compromis entre la bonne et la mauvaise rencontre. Aussi trouvera-t-on, dans le film classique, le regard à la caméra dans deux types de situations opposées : la rencontre amoureuse, et le rendez-vous avec la mort »<sup>107</sup>. Dans le cas de *Beau Travail*, nous avons repéré des regards à la caméra qui se situeraient plutôt dans le cadre de la rencontre amoureuse, comme nous le verrons.

La relation amoureuse qu'entretiennent Rahel et Galoup est, comme nous l'avons vu plus tôt, la seule relation d'égal à égal entre les Légionnaires et les habitants locaux qui soit représentée. Celle-ci est d'importance selon nous car elle permet à la cinéaste d'aborder de biais les relations véritables qu'entretiennent les Djiboutiens avec les Légionnaires. Dans une des séquences mettant en scène les deux personnages, Claire Denis utilise le

---

<sup>106</sup> Vernet, Marc. *Figures de l'absence: de l'invisible au cinéma*, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, Collection «Essais», Paris, 1988, p 18.

<sup>107</sup> Vernet, Marc. *Figures de l'absence: de l'invisible au cinéma*, op. cit., p 18.

regard-caméra afin de solliciter un questionnement chez le spectateur sur la nature des liens qui les unissent. Un plan qui montre Galoup achetant une boîte au contenu mystérieux à un vendeur de rue est suivi d'une séquence le montrant chez Rahel pour lui offrir ce cadeau. La caméra, de biais avec le lit, la montre paisiblement endormie. Galoup lui glisse la boîte entre les doigts et prononce son nom par deux fois sans qu'elle ne s'éveille. À ce moment la séquence se termine et l'angle de la caméra change pour montrer cette fois une Rahel bien éveillée et face à la caméra plongeant son regard dans celui de l'objectif durant quelques secondes. Nous pensons que cette rencontre littéralement ratée entre les deux personnages met en lumière l'impossibilité d'un lien entre eux, mais également, à l'échelle du film, cette scène représente l'incommensurable distance qui sépare les Légionnaires des Djiboutiens. La présence fantomatique du spectateur est dévoilée par le regard-caméra de Rahel et nous pensons que celui-ci est alors pris à témoin de cet infranchissable écart entre les deux groupes occupant un même territoire, ou du moins est-il invité à réfléchir à la possibilité ou l'impossibilité d'un rapprochement entre Légion et locaux dans une relation égalitaire.

Deux autres séquences dévoilent la présence spectrale du spectateur à l'écran dans une situation qui n'est pas exactement une rencontre amoureuse, mais où le regard pose la question de l'existence véritable d'une telle rencontre. Dans les deux cas il s'agit d'un regard de Bruno Forestier. La première scène se déroule au camp de base des Légionnaires, celui non loin de la ville. Les Légionnaires sont montrés d'abord sous l'eau et effectuant une sorte de ballet martial aquatique puis on voit apparaître Galoup mettant les couverts sur une table pour visiblement préparer un dîner pour le peloton. Forestier est non loin, d'abord assis sur un divan et fumant une cigarette, puis on le voit se dirigeant vers le treillis. La cinéaste prend alors un plan de profil de Forestier : ce dernier jette les yeux subrepticement par deux fois à la caméra avant de regarder les Légionnaires à travers le treillis. Un premier niveau d'ambivalence survient car la scène se déroule de manière à ce que le spectateur ne soit pas certain si ce regard-caméra s'adresse à lui ou bien s'il s'adresse à Galoup. En effet, le plan précédant le plan du regard-caméra, montre Galoup à proximité du commandant. Il pourrait donc légitimement s'agir d'un coup d'œil pour vérifier si Galoup le regardait, ce qui témoignerait d'un malaise à être pris en flagrant délit de contemplation des jeunes hommes – ce qui équivaut presque à l'aveu

d'un désir homosexuel de la part de Forestier pour ceux-ci. Par contre, s'il s'agit d'un regard-caméra s'adressant au spectateur, alors on peut croire qu'il s'agit d'un regard qui marquerait une interpellation de celui-ci par le commandant et le sommant de s'interroger sur la nature du regard qu'il s'apprête à porter sur ses Légionnaires. L'ambiguïté du regard-caméra est donc double dans cette séquence : elle enveloppe de mystère l'identité du véritable destinataire du regard-caméra ce qui a pour conséquence de rendre équivoque la signification du regard de Forestier à l'endroit des soldats. Car si le regard-caméra s'adressait effectivement au spectateur, alors nous pensons que ce dévoilement fait également de lui un voyeur embusqué derrière son écran de façon presque spéculaire. Cette séquence déstabilise le spectateur qui croyait découvrir un voyeur et qui se retrouve lui-même relégué à cette posture inconfortable. L'identité de celui qui est censé porter le regard de l'œil de la caméra dans cette scène demeure incertaine, elle glisse entre le spectateur et Galoup. Cette instabilité du point de vue garde le spectateur sur le qui-vive et le pousse à penser à ce qui se trouve hors du cadrage de l'objectif et à celui ou celle qui la régit et la manipule. Claire Denis n'insère pas simplement un regard de connivence entre Forestier et le spectateur comme si ce dernier et le commandant s'entendaient sur la nature de sa relation avec les Légionnaires. La cinéaste le force plutôt à réfléchir à ce qui se trouve par-delà de l'objectif et à revisiter l'opinion qu'il s'en était fait<sup>108</sup> jusqu'alors au moment du visionnement. Comme si Claire Denis par ce regard-caméra indiquait qu'à tout moment, le spectateur attentif pouvait attraper au vol des indices qui l'aideraient à formuler un jugement.

Le dernier regard-caméra que nous nous proposons d'analyser est encore une fois celui de Bruno Forestier. Cette fois, celui-ci survient lors des exercices corps-à-corps effectués dans le désert par les Légionnaires. Le commandant est montré en gros plan, accoudé sur le sol, et tout laisse croire qu'il regarde les Légionnaires s'exercer, puis son regard vient se planter dans celui de la caméra pendant quelques secondes. Cette séquence suit celle montrant Galoup endormi à une table et où l'on peut entendre Forestier le sommer de se réveiller. L'ensemble de ces séquences couplées à des sons troublants en arrière-plan donne une impression très énigmatique ; la cinéaste semble vouloir mettre en doute la

---

<sup>108</sup> La nature de la relation du commandant avec ses Légionnaires.

véracité de ce qui est montré en portant le spectateur à croire qu'il pourrait s'agir d'un simple rêve de la part de Galoup. C'est ce que le regard-caméra de Forestier semble formuler comme question : les scènes précédentes représentent-elle une fabulation issue de la tête de Galoup ? Si c'est le cas, le regard de Forestier pour les Légionnaires ne serait que pure invention de l'imaginaire de Galoup, fruit de sa jalousie dont il fait état (ainsi détruisant l'hypothèse que Forestier ressent un désir pour les Légionnaires). Mais si ces scènes se sont véritablement produites, alors la possibilité d'un regard de nature amoureuse ou érotique de la part de Forestier pour ses Légionnaires est maintenue. Donc c'est bien le regard-caméra qui maintient l'ambiguïté de l'interprétation par le spectateur des relations entre les personnages. La cinéaste emploie adroitement cette forme de transgression des règles cinématographiques afin encore une fois de pousser le spectateur à s'interroger sur les images qui lui sont proposées et sur leur mode de fabrication.

### **2.3.2 Le hors-champ dans le cadrage : lieu de manifestation des spectres**

Dans *La vision partielle*, Pascal Bonitzer discute du contenu de l'espace situé dans le champ et en dehors, il affirme que :

L'espace filmique est partagé en deux champs : en termes techniques, l'espace «-in» et l'espace «-off». On pourrait dire : en le champ spéculaire et le champ aveugle. Le champ spéculaire, l'espace «-in», c'est tout ce qu'on voit sur l'écran ; l'espace «-off», le champ aveugle, c'est tout ce qui grouille au dehors ou sous la surface des choses, comme le requin des *Dents de la mer*.<sup>109</sup>

Donc selon cette perspective, l'espace « off », le champ aveugle ou le hors-champ n'est pas nécessairement situé hors du cadre. Il peut se trouver en plein centre de l'écran, il peut être constitué de ce qui reste caché à l'intérieur même du cadrage. Nous pensons que *Beau Travail* est une œuvre où même le cadrage qui est censé tout révéler, puisqu'il sert à montrer essentiellement, contient une réserve d'ombre, de camouflé et d'indistinct. Denis met au jour cette réserve irréductible d'indiscernable dans le cadrage grâce à l'utilisation du miroir et des ombres. En effet, la cinéaste s'en sert pour établir que :

---

<sup>109</sup> Bonitzer, Pascal. *La vision partielle: Écrits sur le cinéma*, Capricci, Paris, 2016, p 204.

*L'image cinématographique est hantée par ce qui ne s'y trouve pas. Contrairement à l'idée reçue, l'image filmique n'est pas l'empreinte et le dépôt une fois pour toutes d'une réalité unique ; affectée d'un manque, elle travaille, (c'est l'histoire qui la fait travailler), creusée par ce qui ne s'y trouve pas.*<sup>110</sup>

À l'image du cadeau qu'achète Galoup pour Rahel et dont la cinéaste ne révèle jamais la teneur au spectateur, Claire Denis illustre l'impossibilité d'une connaissance complète de soi et des autres en mettant en scène ombres et images spéculaires. Comme celles-ci sont situées dans le cadre, elle viennent démentir l'idée d'un achèvement possible de l'image et de l'œuvre.

### ***2.3.2i Le miroir et ses spectres : une opacité qui reste, une réserve de fantomalité***

Le miroir dans *Beau Travail*, au lieu de révéler une partie du hors-champ au spectateur, et d'ainsi montrer plus, cette surface spéculaire révèle que cette part d'ombre qu'il promet d'exposer est en fait impossible à révéler pour celui qui se regarde. En effet, selon Jacques Derrida « un visage nu ne peut pas se regarder dans une glace - une part d'ombre (honte, pudeur ou peur) engage dans la confession, mais tient en respect »<sup>111</sup>. C'est donc paradoxalement que Claire Denis utilise ici le miroir : elle expose dans le cadrage ce qui normalement devrait se soustraire au regard et malgré cette monstration dans le cadre, il y reste une part d'invisible, une part de soi inaccessible. Ce que le miroir révèle, c'est plutôt la cécité de ceux qui s'y contemplent. Tout comme Narcisse, deux personnages se livrent à cette contemplation aveugle : Galoup et Forestier.

Cette part d'opacité qui reste malgré son dévoilement à l'écran constitue selon nous une hantise du cadrage : la surface spéculaire est ce qui permet aux spectres de Galoup et de Forestier de se manifester sans pour autant que ceux-ci ne puissent les regarder en face. En effet ce sont par deux fois les miroirs qui présentent les « spectres » des deux protagonistes. Ces spectres constituant les multiples facettes de soi, de chacun d'eux.

---

<sup>110</sup> Ibid., pp 49-50.

<sup>111</sup> Derrida, Jacques. *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, Paris, 1990, p 74.

Dans un premier temps, Forestier est présenté devant la glace alors que Galoup récapitule brièvement en voix-off le passé nébuleux de son commandant. Cette image (lorsque Forestier se prend le visage dans les mains) est une reprise d'un plan du *Petit Soldat* de Godard. Mais Claire Denis ne se contente pas simplement de reprendre cette image du célèbre metteur en scène, elle la détourne et la fait sienne en la filmant à travers le miroir. En effet, en montrant la scène de biais via le miroir, Claire Denis crée un effet de distanciation entre « son » Forestier et celui de Godard. C'est ainsi que le plan de Forestier dans le miroir se prenant la tête et se cachant le visage est suivi d'un plan en contre-champ où celui-ci conserve les mains sur son visage, puis est suivi du plan initial de Forestier dans le miroir mais cette fois-ci, retirant ses mains. Dans cette séquence tout se passe comme si la prise directe du commandant par la caméra (sans miroir interposé) se devait de conserver cette part d'opacité que le miroir lui confère. Nous pensons que le choix de filmer l'image spéculaire de Subor (au lieu de le filmer en prise directe, c'est-à-dire de face) sert à créer un hors-champ dans le champ, que les mains sur le visage maintiennent. C'est cet espace hors d'atteinte de la vue, même s'il est contenu dans le cadrage de l'écran, qui permet le surgissement des spectres : ceux-ci se tiennent au seuil du voir depuis cette faille, ils hantent le cadre, car comme le mentionne Derrida « un spectre, c'est quelqu'un ou quelque chose qu'on voit sans voir ou qu'on ne voit pas en voyant, c'est une forme, la figure spectrale, qui hésite de façon tout à fait indécidable entre le visible et l'invisible »<sup>112</sup>.

De plus, en filmant l'image spéculaire du commandant, la cinéaste accentue encore plus la manœuvre de distanciation d'avec soi pour le personnage de Forestier et creuse l'écart par un triple jeu de la représentation : cette scène constitue l'image (celle de la caméra d'Agnès Godard), d'une image (celle empruntée à Jean-Luc Godard), d'une image (spéculaire). Ce dévoilement des multiples « spectres » de Forestier hantent l'œuvre et contribuent à la multiplication des identités du commandant et donc à l'impossibilité d'une identité totalement cernable.

---

<sup>112</sup> Derrida, Jacques. *Penser à ne pas voir: Écrits sur les arts du visible, 1979-2004*, Ginette Michaud, Joana Massé, Javier Bassas (dir.), Éditions de la Différence, Paris, 2013, pp 58-59.

En ce qui concerne le personnage de Galoup, sa relation avec les miroirs est elle aussi de nature à cacher plutôt qu'à montrer. Les scènes où Galoup est filmé se mirant dans une glace ou étant réfléchi par elles sont précisément parmi celles où il est vêtu de son costume noir, c'est-à-dire des scènes où le statut de vivant de Galoup est incertain. Une première scène se déroule dans la salle de bain d'un appartement<sup>113</sup> où il se prépare devant la glace, se brosse les cheveux puis enfle sa chemise. Ce plan de biais avec le miroir demeure ambigu déjà quant à sa situation géographique : est-il à Marseille ou à Djibouti ? Et donc du même coup l'incertitude devient aussi temporelle.

La relation de Galoup avec le miroir dans la scène finale de danse matérialise selon nous une fracture identitaire chez lui. On ne le voit pas explicitement se regarder dans les miroirs qui constituent les murs du dancing mais on le voit fixer un point droit devant lui et tous ses gestes laissent croire qu'il se regarde danser à travers un miroir inaccessible au spectateur. Se met alors en branle le corps de Galoup, d'abord par petites salves, puis dans un déploiement incontrôlable d'énergie, celui-ci occupe tout l'espace du cadre par ses mouvements désordonnés. Ce détachement progressif entre lui et son image spéculaire marque selon nous la fin du contrôle de cette dernière et de ses « spectres ». Il se libère ainsi par la danse de son identification singulière à la Légion et embrasse la pluralité des identités qu'il souhaite porter en lui. Se bornant à n'être qu'un Légionnaire, de son propre aveu il « rate » tout le reste<sup>114</sup>; il n'est ni le confident de Forestier, ni le partenaire de Rahel, ni admiré de ses subordonnés (comme le sont Sentain et Forestier). Ce lâcher prise d'une identité unique est illustré dans la scène finale : au début, il joue lentement avec cette image de lui-même vue dans ce miroir que le spectateur devine. Il se regarde bouger et se voit la contrôler dans ce miroir invisible, puis on le voit perdre ce contrôle dans une vrille qui marque l'amorce de la fragmentation de son identité qui part en miettes. Cette vrille est suivie d'une partie du générique qui vient scinder la séquence en deux, ce qui vient renforcer l'idée d'une fracture identitaire du personnage, tout comme le motif hachuré des miroirs qui fractionne également l'image de Galoup. La

---

<sup>113</sup> Il s'agit probablement de la salle de bain de son appartement de Marseille mais cette information n'est jamais rendue claire. Galoup dans les scènes précédentes repassait son costume noir à Marseille, c'est ce qui nous conduit à cette conclusion.

<sup>114</sup> « J'ai tout raté d'un certain point de vue », réplique de Galoup dans *Beau Travail*.

seconde partie de la séquence de la danse finale commence avec un plan de Galoup se tenant droit, immobile, mais cette fois faisant face à un quatrième mur, non pas regardant le spectateur mais regardant dans un hors-champ non-identifiable ou « devinable » ; Galoup arbore un regard perdu dans le vide, un regard qui semble scruter sa propre intériorité plutôt que quelque chose dans son environnement. Le rythme erratique et rapide de la danse vient lui aussi appuyer l'idée d'un morcellement de l'identité en cours en s'opposant au pas lent et régulier si particulier à la Légion. Incapable de contenir plus longtemps les multiples « spectres » de son identité, Galoup explose en une danse désordonnée qui le libère du carcan de la Légion.

### 2.3.2ii *Les ombres*

Ne pas montrer tous les cotés des choses.  
Marge d'indéfini <sup>115</sup>

Nous pensons que l'ombre dans l'œuvre qu'est *Beau Travail* est la représentation à l'écran de la part de secret, d'obscur en nous. En effet, le mot ombre est lui-même porteur d'une part de secret puisqu'il n'a pas de définition propre, de description qui lui assure des limites ou même une forme. Le *Trésor de la Langue française* le définit en tant que : « diminution plus ou moins importante de l'intensité lumineuse dans une zone soustraite au rayonnement direct par l'interposition d'une masse opaque »<sup>116</sup>. C'est donc par objet interposé que l'ombre naît, elle est la manifestation de l'absence de lumière produite par la présence d'« autre chose », altérité qui est donc nécessaire à sa naissance et à son maintien mais qui reste secrète et qui se dissout avec elle lorsque le « voile » de l'ombre est levé. L'utilisation du concept même d'ombre est donc indicateur d'un désir de flou et d'incertitude de la part de la cinéaste.

Au tout début du film, juste après l'annonce du titre, le cadre spatial est nommé (Djibouti) puis la cinéaste place la caméra à bord d'un train, comme si c'était celui-ci qui

---

<sup>115</sup> Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Saint-Amant, 1975, p 104.

<sup>116</sup> « Ombre ». *Trésor de la Langue française informatisé*  
<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=2373116445;r=2;nat=;sol=1>; Consulté le 31/10/2018.

allait emmener le spectateur à Djibouti. Le plan englobe une partie de la fenestration de sorte que le spectateur se sent un peu prisonnier de cette situation ; il voit un dehors inconnu, des montagnes, du sable, des arbres vers lesquels il va, mais aussi le rebord de la fenêtre et ses barreaux qui semblent interdire l'accès à ce qu'il voit. Ce plan semble vouloir annoncer la suite du déroulement du film : nous allons voir, mais simplement de là où nous sommes, derrière une barrière infranchissable qu'est notre condition d'étranger. Dans ce plan, on peut également apercevoir les ombres de formes humaines perchées sur le toit du train. Cette apparition du hors-champ dans le champ pousse le spectateur à se questionner sur l'identité : à qui appartiennent ces ombres ? Pourquoi ces gens sont-ils en retrait et nous restent inaccessibles ?

En parlant de l'ombre, Livio Belloï mentionne que « le plus souvent, précisément en tant qu'elle est présence-absence, l'ombre cristallise une menace »<sup>117</sup>. Nous pensons que dans *Beau Travail* la présence de ces ombres sur le toit annonce effectivement une menace, celle d'une inquiétante étrangeté, ou plutôt d'une inquiétante familiarité, le trouble d'une réserve d'ombre au cœur de ce qui est connu, mais qui reste à jamais voilée.

C'est également par leur ombre que les soldats sont présentés dans l'œuvre; en effet, dans la scène de la « danse de l'herbe » comme la cinéaste la nomme, les Légionnaires sont exhibés d'abord par leur ombre sur le sable avant que la caméra ne montre leur corps. Nous pensons qu'il s'agit de la représentation d'un secret qu'ils conservent au fond d'eux, d'une irréductible altérité en eux que la Légion ne peut formater.

L'œuvre entière qu'est *Beau Travail* semble osciller entre lumière aveuglante et une nuit d'encre. Ces contrastes de lumière sont dus à une utilisation de lumière naturelle durant le jour et à une utilisation de la lumière de phares de voiture pour les scènes nocturnes. Rappelons qu'étant donné le budget très limité de l'œuvre, aucun groupe électrogène n'a été utilisé pour le tournage. Les scènes de nuit sont donc très enclines à faire apparaître des ombres. En entrevue, Claire Denis commente une de ces séquences nocturnes :

La scène de dialogue que j'aime beaucoup dans *Beau Travail* est celle où le commandant vient voir le jeune Sentain qui fait sa ronde de nuit et lui

---

<sup>117</sup> Belloï, Livio « La forme muette: entre le dedans et le dehors » dans *Poétique du hors-champ*, Bruxelles, A.P.E.C., *Revue belge du cinéma*, n°31, 1992, p. 18.

demande du feu et quel âge il a. C'est une scène de Melville, mais le dialogue a toute sa place. C'est une voix dans la nuit, et on a l'impression qu'elle fait plus de bruit que dans la journée [...] et ces mots-là sont porteurs d'autre chose que de ce qu'ils veulent dire (...) et elle ne pouvait se faire que la nuit. Le jour il n'y avait pas besoin de ces mots là.<sup>118</sup>

C'est à la faveur de l'indistinct de la nuit que la parole peut surgir et libérer ses spectres, cette « autre chose » qui la hante. Cette phrase reprise à Melville, « belle trouvaille », renferme la possibilité d'un désir de Forestier pour Sentain. Claire Denis confie en entrevue qu'« au fond, j'ai toujours pensé que Claggart avait jaloué Billy sans raison, que le capitaine Vere n'avait qu'une vague curiosité pour ce jeune homme. A partir de là, les images devaient rester les plus neutres possible, quoique j'avoue avoir parfois encouragé les acteurs à jouer l'ambiguïté »<sup>119</sup>. Ces confidences portent à croire que le cinéaste, malgré sa conviction personnelle de l'absence d'une relation homosexuelle entre Forestier et Sentain, entretient sa possibilité par le biais d'un jeu d'acteur équivoque. Les ombres de la nuit viennent envelopper le dialogue nocturne entre les deux protagonistes qui reste ainsi porteur d'un secret voilé grâce à la reprise de la réplique si ambiguë empruntée à Melville. Comme si ces ombres de la nuit venaient jeter un voile sur la signification des propos des deux hommes.

Une autre scène qui met en scène des ombres est celle où Galoup est filmé à contre-jour dans sa chambre improvisée dans les baraques désaffectées. La caméra le montre de façon à ce qu'on ne voit de lui qu'une silhouette noire. Il observe les volcans au loin avec ses jumelles. Galoup s'exprime à leur égard : « les trois volcans montaient la garde, sentinelles »<sup>120</sup>. Depuis ce coin d'ombre en surplomb, il guette ce qui le guette, comme s'il y avait une inversion des rôles tout à coup. Le spectateur ne sait plus qui est la sentinelle : Galoup qui observe à partir de la pénombre, lieu privilégié d'observation qui lui assure un effet de visière, ou bien les volcans qu'il a auparavant qualifiés de « sentinelles » et dont le nom leur assigne une place privilégiée d'observateur. Et au-delà

---

<sup>118</sup> Denis, Claire. « Ce poids d'ici-bas », op. cit.

<sup>119</sup> Creutz, Norbert. « Film. Claire Denis travaille le Beau pour mieux saisir la soldatesque ». 13/05/2000. Journal en ligne *Le Temps*. <https://www.letemps.ch/culture/film-claire-denis-travaille-beau-mieux-saisir-soldatesque> Consulté le 27/06/2018.

<sup>120</sup> Réplique de Galoup dans *Beau Travail*.

de la simple inversion, le spectateur est en droit de se demander s'il n'est pas lui aussi une sentinelle qui assiste à cette scène depuis la pénombre de la salle de cinéma. La mise en scène de l'ombre brouille les identités de chacun au point que Galoup finalement, est montré comme étant inquiet non pas d'une menace qui lui serait extérieure mais d'une menace familière, de cette réserve d'ombre intérieure qui l'habite car comme il le dit lui-même : « on a tous une poubelle au fond de nous »<sup>121</sup>. L'ombre de Galoup ainsi mise en scène introduit une fois de plus la spectralité d'un hors-champ dans le cadre, multipliant les spectres identitaires de son porteur en brouillant l'identité des sujets filmés.

Dans ce chapitre nous avons tenté d'établir qu'il existe dans *Beau Travail* certaines structures parergonales qui en apparence délimitent l'essence des éléments qui composent l'œuvre. Ces cadres sont de nature plutôt étanche et sont le lieu où une identification peut normalement se constituer. Et c'est ce que s'emploie à faire Claire Denis : elle dépeint ses personnages, la nature des liens entre eux, la nature des liens entre l'équipe technique et les locaux, la nature des liens entre l'équipe technique et les véritables Légionnaires et elle va même jusqu'à travailler l'identité du spectateur. Mais ce dévoilement de la nature de chacun se fait toujours de façon incomplète ou incertaine. Qu'on la désigne sous le nom d'altérité, d'opacité ou d'extériorité, il y a toujours une présence « Autre », une présence de quelque chose ou de quelqu'un, qui reste au sein de l'identité de chacun et de chaque chose et qui témoigne de la nécessité de faire son deuil d'une totalité. Cet appel au deuil du tout de la part de la cinéaste est en parfait accord avec la tendance persistante de ses films à poser des questions et à provoquer le questionnement plutôt que celle d'apporter des réponses à travers l'œuvre. Les réponses à ces questions ouvertes posées par ses œuvres trouvent leurs réponses en chacun de nous, extériorité qui vient s'invaginer dans l'œuvre en faisant partie, tout en restant autre qu'elle.

Dans le chapitre suivant nous nous emploierons à considérer les structures parergonales qui, encore une fois, sont en apparence destinées à contenir une identité qu'elles délimitent mais qui finalement s'avèrent être des cadres dont la nature est fantomale ou disséminante (dans le sens derridien du terme). Ces parerga entourent autant l'œuvre, la diégèse, sa temporalité, son espace diégétique, que les personnages. Nous verrons en

---

<sup>121</sup> Réplique de Galoup dans *Beau Travail*.

détail comment la figure du fantôme vient se greffer à la figure du cadre pour déstabiliser sa fonction identificatoire.

### CHAPITRE 3 : MONTRER LA RÉSISTANCE IDENTITAIRE GRÂCE À L'UTILISATION DU CADRE- FANTÔME

Il y a du cadre, mais le cadre n'existe pas <sup>122</sup>

Dans le premier chapitre nous avons vu l'impossibilité de fixer l'identité des individus, la part d'ombre qui reste toujours en eux et la nécessité de faire le deuil d'une identité qui soit complète, finie. Dans celui-ci nous nous attarderons à montrer de quelle manière Claire Denis, malgré cette injonction, forge une identité à son œuvre et à ses personnages mais déconstruite, une identité en constante renégociation, mouvante, disséminante, où l'identité ne se pose jamais. Ceci témoigne chez la cinéaste d'une conscience de l'impossibilité de la tâche ainsi que de la nécessité de faire des propositions sur l'identité malgré tout. Le cadre dans *Beau Travail* est caractérisé par un mouvement constant. Comme nous l'avons vu précédemment, la mouvance s'opère de part et d'autre du cadre, mais nous pensons que cette mobilité ne se limite pas à cela. En effet, nous croyons que la cinéaste utilise non seulement la figure du fantôme pour hanter et ainsi traverser le cadre mais qu'elle s'en sert également pour le « fantômaliser/spectraliser ». Ce « devenir-fantôme » du cadre lui confère une instabilité, une présence absente qui concorde avec l'ambivalence qui entoure l'interprétation des œuvres de Claire Denis. Ce cadre que l'on qualifiera de fantôme revêt de multiples formes dans *Beau Travail*. Qu'il s'agisse du cadre identitaire de l'œuvre, du cadre spatial dans lequel la fiction de Claire Denis évolue, de la multiplication des cadres diégétiques grâce au récit de type enchâssé, les bords de ces différents types de cadres sur lesquels le spectateur croyait pouvoir s'appuyer s'évanouissent pour laisser place à un questionnement sur la valeur de cette limite ainsi qu'à une réflexion sur l'implication de cet effritement pareronal sur ce qui est représenté à l'écran. Dans un premier temps, nous évaluerons la fonction du cadre identitaire de l'œuvre en question.

---

<sup>122</sup> Derrida, Jacques. « Parergon » dans *La vérité en peinture*, op. cit., p 93.

## 3.1 Le cadre identitaire de *Beau Travail*

### 3.1.1 Le titre

De façon générale, « un titre est le nom propre d'une œuvre ou d'un texte qui, en étant dedans et dehors, garantit conventionnellement son identité »<sup>123</sup>. Mais selon Derrida, « rien ne saurait intituler un texte »<sup>124</sup> et pourtant ses œuvres le sont bien toutes. Le penseur soulève de cette façon la question du type de texte que le titre est censé représenter ainsi que la question de la fonction du titre par rapport à l'écrit qui lui est rattaché. Deux types de textes s'imposent : logocentrique ou non. Dans le premier cas, le titre a autorité sur lui « un titre borde et cadre un texte : sa voix commande de haut, elle assourdit et suspend »<sup>125</sup> en d'autres mots : il le soumet et lui impose ainsi un cadre rigide d'interprétation<sup>126</sup>. Dans le second, le titre est qualifié de disséminant ou de non-logocentrique. Dans ce cas, le titre n'en est qu'un fragment comme un autre. Il perd son caractère imposant de chef ou de représentant. Le titre « *Beau Travail* » se rangerait plutôt dans la seconde catégorie, cette expression employée par Claire Denis nous met dans l'impossibilité de savoir avec exactitude ce qu'elle signifie : cela même ou son contraire. En effet, cette expression étant fréquemment employée comme antiphrase, la cinéaste joue sur cette ambiguïté afin de susciter un questionnement chez le spectateur et de lui imputer une large part d'implication dans l'interprétation de l'œuvre. L'analyse systématique des titres de la filmographie de Claire Denis nous révèle que ceux-ci sont très souvent ambigus et peuvent avoir de multiples significations<sup>127</sup>; elle les choisit même parfois en « langue étrangère »<sup>128</sup>. L'exemple de son premier long-métrage *Chocolat* est parlant : l'histoire se situant en Afrique, le spectateur est amené à penser qu'il s'agira d'un récit sur une plantation de cacao alors qu'il n'en est rien. Le spectateur

---

<sup>123</sup> Derrida, Jacques. « Préjugés – Devant la loi » dans *La Faculté de juger*, Éditions de Minuit, Paris, 1985, pp 105-106.

<sup>124</sup> Derrida, Jacques. « La double séance » dans *La Dissémination*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p 220.

<sup>125</sup> Ibid., pp 220-221.

<sup>126</sup> On peut notamment penser à certains titres de films qui sont à notre avis très réducteurs au niveau du sens: *Snakes on a plane* (2006) de David R. Ellis, *Titanic* (1997) de James Cameron ou encore *Gladiator* (2000) de Ridley Scott.

<sup>127</sup> Par exemple: *Chocolat*, *35 rhums*, *Beau Travail*, *Vers Nancy*, *Voilà l'enchaînement*.

<sup>128</sup> Par exemple: *U.S. Go Home*, *Trouble Everyday*, *White Material*, *High life*.

se demande alors s'il s'agit d'une façon poétique de se référer à la couleur de la peau des Africains et finalement le titre pourrait bien faire référence à l'expression « être chocolat » qui signifie : s'être fait rouler, avoir été abusé<sup>129</sup>. Mais même cette expression laisse le spectateur dans le doute quant à l'identité de la victime : le titre se réfère-t-il aux personnages et si oui lesquels ? Ou bien s'agit-il plutôt d'une remarque qui s'adresserait au spectateur directement, le prévenant du caractère ambigu de ce qu'il s'apprête à visionner ? Les réponses à ces questions varient selon les interprétations de l'œuvre et donc sont loin d'être unanimes. En fait, ces titres agissent plutôt comme un cache que comme un cadre qui viendrait mettre en évidence la signification de l'œuvre. Ils ne viennent border ses œuvres que pour en brouiller ou en multiplier davantage la signification. En entrevue pour la revue *Vacarme*, Claire Denis commente l'expression « ici-bas » qui en deviendra le titre<sup>130</sup>. Elle affirme que toutes ses œuvres pourraient porter ce même titre : « Ici-bas. C'est une des expressions que je préfère. Je crois que tous les films pour moi pourraient s'appeler « Ici-bas ». Vivre, c'est ça. »<sup>131</sup> En énonçant ainsi l'idée que chacune de ses œuvres (non seulement les siennes mais aussi toutes les autres œuvres cinématographiques) pourrait porter le même titre, cela revient à dire que l'œuvre pourrait presque se passer de titre ou encore que le titre donné ne devrait qu'évoquer l'œuvre, qu'il devrait rester ouvert et n'en donner que des indications partielles, incomplètes, voire trompeuses. Au lieu de commander à l'œuvre son sens en la résumant, d'agir en chef et de soutenir une impression de totalité, le titre de *Beau Travail* vient plutôt déstabiliser la signification de l'œuvre, son unité, il la met en doute comme si l'identité conférée par le titre-cadre était un leurre finalement; qu'il est là structurellement (en haut d'un texte pour Derrida, au début du film pour Denis), mais qu'il faut aussitôt que l'œuvre l'oublie et en fasse son deuil. L'œuvre se fait le lieu du deuil de son propre cadre identitaire. Elle l'incorpore sans se l'approprier complètement. Il s'agit d'un deuil impossible. Le titre, plutôt que de conforter le spectateur dans son idée préconçue de l'œuvre (préconçue grâce au titre lui-même qui borde le film) vient inciser l'unité du film

---

<sup>129</sup> « Être chocolat ». Dans le dictionnaire informatisé *Reverso*. Repéré sur <http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/%C3%AAtre%20chocolat> Consulté en ligne le 02/01/2018.

<sup>130</sup> En effet l'entrevue s'intitulera « Ce poids d'ici-bas ».

<sup>131</sup> Denis, Claire. « Ce poids d'ici-bas ». op. cit.

au fur et à mesure de son visionnement et revêt de plus en plus de significations dont trois s'imposent à nous.

Dans un premier temps et comme le mentionne Jean-Luc Nancy dans son texte intitulé « L'Areligion »<sup>132</sup>, l'expression « beau travail » nous renvoie à celle de Herman Melville « à bel ouvrier bel ouvrage », tirée de « Billy Budd, marin », dont *Beau Travail* est une adaptation très libre. Ce contre-emploi du qualificatif « beau » constituerait alors une critique du colonialisme français. Mais il serait également justifié d'interpréter le titre comme étant un commentaire autoréflexif : *Beau Travail* serait alors une œuvre qui se qualifie elle-même d'esthétique. D'entrée de jeu, le spectateur orienterait sa lecture du film vers l'analyse des plans et de leur composition plutôt que vers la narration par exemple. En troisième lieu, ce titre peut également faire référence au travail du Beau dans l'œuvre même. En effet, l'esthétique et la Légion sont des concepts qui sont fortement liés dans cette œuvre : les travaux physiques effectués, la perfection esthétique du corps par l'entraînement, des plis des chemises, du port de l'uniforme sont autant de moyens qui œuvrent à modifier l'identité même des Légionnaires. Claire Denis le mentionne d'ailleurs en entrevue : « [p]our ce film, il fallait que la beauté devienne vraiment un matériau de travail »<sup>133</sup>.

### 3.1.2 Le générique

Mais il n'y a pas que le titre qui soit censé caractériser et cerner l'œuvre : le générique est également un lieu d'identification du film. Au tout début de l'histoire du cinématographe, le générique était un fragment de pellicule très simple qui se composait du titre et du nom des participants au commencement du film ainsi que du mot « FIN » lors de la clôture de la séance. Cette présentation de l'œuvre avait pour but de limiter le piratage cinématographique ainsi que de marquer formellement le début et la fin du film<sup>134</sup>. Les

---

<sup>132</sup> Nancy, Jean-Luc. « L'areligion », op. cit., pp 69-70.

<sup>133</sup> Creutz, Norbert. « Film. Claire Denis travaille le beau pour mieux saisir la soldatesque », op. cit.

<sup>134</sup> Tyłski, Alexandre. « Les génériques: Pourquoi les films commencent-ils au début? », émission *Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert* sur France Inter, mis en ligne le 02/08/2012. <https://www.franceinter.fr/emissions/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert-02-aout-2012> Consulté le 18/01/2018.

génériques de début et de fin agissaient à titre de cadre autour de la fiction. Or au fil des années, le générique s'est graduellement greffé au film au lieu d'être son point d'origine et de fin. Mais même déjà sur ce point sa fonction est équivoque puisqu'il donne toujours une origine de par le contenu qu'il présente au spectateur, c'est-à-dire les crédits accordés aux nombreux participants ayant contribué à l'élaboration de l'œuvre. Le paradoxe est qu'il fasse maintenant commencer l'œuvre avant qu'elle ne débute. Des exemples très frappants de cette nouvelle forme de générique sont ceux des films *James Bond* ou encore celui de *Catch me if you can*<sup>135</sup> de Spielberg qui a été réalisé par le duo Olivier Kuntzel et Florence Deygas, indépendamment du reste du film. Ces préambules à l'œuvre ont pour nouvelle fonction d'attiser le désir du spectateur, ils pourraient être qualifiés de « hors-d'œuvre » du film que l'on s'apprête à consommer. Mais la question s'impose maintenant de savoir si ceux-ci font partie du film ou non. Autrefois utilisé comme structure d'encadrement, la place du générique de film est maintenant floue. Est-il intérieur ou extérieur à ce dernier ? Cette interrogation fait écho à l'affirmation de Derrida sur le texte où il soutient « qu'il n'y a pas de hors-texte »<sup>136</sup>. La préface livresque tout particulièrement a fait l'objet d'une profonde réflexion chez le philosophe : « [l]a préface, qui n'est ni dans le texte, ni hors-texte, pose la question du hors-livre, du liminaire : une démarcation qui met le texte en marche (ce qui se lit de la dissémination) »<sup>137</sup>. Si l'on considère l'œuvre cinématographique de nos jours, on est tenté de faire le rapprochement entre les couples préface et texte ainsi que générique et film. Dans cette optique le générique, tout comme la préface, viennent s'apposer à l'œuvre, ni à l'intérieur, ni à l'extérieur mais bien au seuil de celle-ci, dans un espace où ils peuvent se disperser, un espace disséminant pour reprendre le terme derridien, un espace qui permette à la cinéaste d'éviter d'imposer des limites à sa fiction et qui permette la multiplication à la fois des origines et des fins de l'œuvre. En effet, le générique du début de *Beau Travail* se présente de façon fragmentaire et inextricablement lié au film ; sur le plan visuel, les noms des collaborateurs apparaissent à l'écran

---

<sup>135</sup> Perkins, Will. Entretien (texte) avec Olivier Kuntzel & Florence Deygas réalisé par Will Perkins & Ian Albinson publié le 22/08/2011 sur le site *Art of the Title*. Repéré en ligne sur <http://www.artofthetitle.com/title/catch-me-if-you-can/> Consulté le 18/01/2018.

<sup>136</sup> Derrida, Jacques. *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, Paris, 1967, p 227.

<sup>137</sup> Derrida, Jacques. « Hors-livre » dans *La Dissémination*, op. cit., p 24.

entrecoupé de fonds noirs. Au niveau sonore, un air de l'opéra de Britten : « Billy Budd, sailor » est accompagné du bruit du vent. D'une part, Claire Denis annonce au spectateur la place prépondérante que le son occupera dans cette œuvre et de cette façon identifie partiellement l'œuvre ; et d'autre part, elle commence déjà à mettre au jour les liens que *Beau Travail* entretient avec d'autres œuvres, montrant ainsi que rien ne provient de rien et donc que commencer est impossible. Nous aborderons cet aspect dans la section suivante.

Par la suite, la cinéaste met à l'écran une fresque délabrée révélant l'ombre de soldats vus de loin. Celles-ci sont suivies d'un drapeau rouge et vert qui ressemble à celui de la Légion mais dont l'ordre des couleurs est inversé et auquel il manque la grenade à sept flammes, symbole traditionnel de la Légion. D'emblée, grâce à cette simple séquence du générique du début, Denis donne une impression de désuétude et de déboussolement. Ce visuel s'accompagne du chant guerrier « Nos Képis Blancs » interprété par la troupe de comédiens-Légionnaires. Une fois le chant terminé, les noms des acteurs principaux sont présentés sur fond noir et la cinéaste enchaîne brusquement (tant au niveau visuel que sonore) avec des plans rapprochés sur un dancing avec des jeunes femmes et des Légionnaires ondulant sur une musique populaire du moment<sup>138</sup>. Puis encore une fois, brusque coupure au niveau sonore : la musique s'évanouit pour laisser place au titre.

La rupture entre les différents éléments des séquences du générique est déconcertante. La cinéaste passe d'une image immobile (la fresque) et d'un point de vue relativement immobile (un traveling très lent et stable) à des corps en mouvement filmés en caméra portée et ayant une trajectoire aléatoire. En présentant son œuvre à travers le générique de début de façon fragmentaire, disparate et en évitant le plan d'ensemble, Claire Denis met le spectateur sur ses gardes d'entrée de jeu ; celui-ci pressent qu'il n'aura jamais de certitude sur quoi que ce soit dans cette œuvre et qu'il ne s'y trouvera jamais tout à fait à son aise. Ce début *in media res* est paradoxal puisque le commencement de l'œuvre est censé donner au spectateur les éléments essentiels pour se situer dans la fiction (établissement d'une ligne temporelle, de l'espace occupé, des thèmes abordés et

---

<sup>138</sup> Il s'agit de la chanson "Şımarık" (Kiss Kiss) de l'artiste turc Tarkan.

présentation des personnages<sup>139</sup>) alors qu'ici celui-ci a plutôt l'impression de prendre un train en marche. C'est d'ailleurs une image qui prend vie quelques secondes seulement après la fin du générique du début.

Cette impression de manque d'informations au niveau de l'introduction du film se retrouve également à la clôture de l'œuvre lors du générique de fin. En effet, celui-ci vient scinder la danse effrénée de Galoup sur la chanson populaire « The rhythm of the night » de Corona. Les noms des acteurs-Légionnaires sont ajoutés les uns après les autres dans un même plan sur un fond noir, comblant les espaces vides entre eux jusqu'à ce que l'espace semble saturé et complet. Le spectateur s'attend à ce que les autres crédits défilent et que ceci délimite la fin de l'œuvre mais la danse de Galoup repart de plus belle jusqu'à ce que sa disparition de la scène marque la véritable fin des images. Cette scène finale fait suite à une séquence qui laisse croire au spectateur que Galoup se suicide. La réapparition de son double en noir est troublante tout autant que sa fuite finale dans un coin du cadre. L'imprécision du début et la « double » fin dans la narration constituent des choix au niveau du montage denisien qui indiquent que la cinéaste désire laisser l'œuvre ouverte d'un bout à l'autre. Les deux génériques, bien qu'ils remplissent effectivement leur fonction qui est d'indiquer l'origine de l'œuvre grâce au contenu qu'ils présentent, n'encadrent pas vraiment la narration. Le début donne l'impression que le film est déjà commencé tandis que la fin donne l'impression que celui-ci n'est pas encore terminé. Cette impression de manque provient d'un cadre poreux dont les bords ne marquent ni vraiment le début ni vraiment la fin mais qui renvoient plutôt au cœur de l'œuvre. Le cadre forgé par le générique restant ouvert, c'est cette béance qui attise le désir du spectateur pour l'œuvre. La présence de l'œuvre hante ses bords et agit à titre de ce que Barthes appelle le *punctum* : le film se cache sous la surface de ses limites. Il hante l'esprit du spectateur avant même d'avoir débuté et longtemps après sa fin.

Le générique et le titre de *Beau Travail* mettent en marche l'œuvre à venir. Tous deux se disposent de façon adjacente à celle-ci et questionnent son identité : censés marquer le pourtour du film et le border, le contenir en lui donnant un début et une fin. Et pourtant,

---

<sup>139</sup> Tous ces éléments seront découverts au fur et à mesure du déroulement du film, ce qui coïncide avec la fonction privilégiée de cache du cadre employée par Claire Denis.

ils faillent à leur tâche. Pas d'entrée en matière ni de résolution ; en somme pas de cadre. En désorientant et en réorientant constamment le spectateur vers de nouveaux cadres interprétatifs, en jouant sur l'ambiguïté, en n'offrant aucune résolution claire et en laissant un dénouement final aussi spectaculaire qu'équivoque, Claire Denis pousse le spectateur à se maintenir dans une situation aporétique de deuil. Ce deuil, c'est celui que Derrida décrit comme impossible : « pour que l'autre reste l'autre en moi, il faut que le deuil soit impossible : ni incorporation, ni introjection »<sup>140</sup>. Ces notions de psychanalyse, décrites par Abraham et Torok dans *Cryptonymie : le Verbier de l'Homme aux Loups*<sup>141</sup> et remodelées dans la préface qu'a écrite Derrida, semblent bien s'appliquer à l'approche adoptée par Claire Denis pour *Beau Travail*. Le spectateur, incapable d'introduire ce qu'il voit, c'est-à-dire d'assimiler complètement cet objet autre qu'est le film et d'en constituer une partie de lui-même, ni de l'incorporer, c'est-à-dire d'enfourer en lui dans une crypte la mémoire de cet objet en secret, est alors contraint de conserver cette mémoire de l'objet en lui, en y revenant constamment.

### 3.1.3 L'écriture filmique

Si l'on sait d'avance tout ce que l'on va faire, ce n'est plus la peine de le faire. Si un spectacle est tout écrit, à quoi sert de le filmer ?<sup>142</sup>

La définition générale du mot scénario est celle d'un canevas, d'un plan détaillé quel que soit l'objet dont il est question<sup>143</sup>. Plus particulièrement pour le cinéma, il se définit comme étant une « trame écrite et détaillée des différentes scènes d'un film, comprenant

---

<sup>140</sup> Derrida, Jacques & Roudinesco, Elizabeth. *De quoi demain...Dialogue*, Éditions Fayard/Galilée, Paris, 2001, pp 257-258.

<sup>141</sup> Abraham, Nicolas & Torok, Maria & Derrida, Jacques. *Cryptonymie: le verbier de l'Homme aux loups* / Nicolas Abraham et Maria Torok; précédé de *Fors* / par Jacques Derrida, Aubier Flammarion, Paris, 1976.

<sup>142</sup> Godard, Jean-Luc. « Entretien avec Jean-Luc Godard », *Cahiers du Cinéma*, n° 138, spécial « Nouvelle Vague », décembre 1962, p 28.

<sup>143</sup> « Scénario ». Dans *Le Trésor de la langue française informatisé*, repéré en ligne sur <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2757483555>; Consulté le 21/06/2018.

généralement le découpage et les dialogues »<sup>144</sup>. Bref, il s'agit d'un document qui constitue la structure de l'œuvre et comme le mentionne Esther Pelletier :

Dans le cadre de la production d'un film, le scénario a pour première fonction d'intéresser d'éventuels producteurs à investir dans le projet, d'où la tendance à uniformiser sa présentation. Par la suite, le scénario aura pour fonction de servir de plan de travail et de guide à l'équipe de production, au réalisateur et aux différentes équipes à la réalisation, aux comédiens, aux musiciens et à l'équipe du montage<sup>145</sup>.

Le scénario de film se présente donc habituellement dans un format standard d'écriture (la continuité dialoguée) et comme le squelette sur lequel s'appuiera la production de l'œuvre. Dans le cas de *Beau Travail*, la cinéaste mentionne qu'il s'agissait d'une commande de Pierre Chevalier et de Patrick Grandperret pour Arte. Claire Denis explique que « la commande, c'est comme une proposition d'aller au-delà de ce qu'on se propose de faire, essayer de traverser un fleuve sachant qu'il y a un gué, sans l'impression d'être en eau profonde qu'on ressent dans les projets personnels »<sup>146</sup>. N'ayant donc pas besoin de convaincre un producteur ou une productrice du bien fondé de son projet, la commande l'a libérée de ce fardeau et elle a pu se permettre de passer outre le carcan conventionnel du scénario. Claire Denis explique d'ailleurs en entrevue que le scénario définitif de *Beau Travail* a été écrit non pas comme un scénario régulier de type continuité dialoguée mais plutôt comme un journal de bord qu'elle et son coscénariste Jean-Pol Fargeau ont décidé de nommer les « carnets de Galoup ». Lors de ses investigations initiales à Djibouti, c'est l'hostilité manifestée contre le projet de son film qui l'a poussée à procéder ainsi :

Pour qu'on ne m'embête pas à propos de certaines scènes, nous avons décidé avec Jean-Pol Fargeau de travailler d'une manière un peu particulière. Nous avons écrit plusieurs récits. Mais il y en avait un, plus essentiel, que Jean-Pol a appelé « Les Carnets de Galoup » et qu'il a écrit seul. Il s'est plongé dans l'écriture de ces carnets, comme un petit journal de bord qui racontait quelques anecdotes : l'arrivée de ce jeune légionnaire, Sentain, l'attachement pour le commandant Forestier [...] Ces carnets, je les ai assortis de ce qu'on a appelé un contrepoint, une sorte de

---

<sup>144</sup> Ibid.

<sup>145</sup> Pelletier, Esther. « Processus d'écriture et niveaux d'organisation du scénario et du film » op.cit., p 45.

<sup>146</sup> Denis, Claire. « Claire Denis rejoint la Légion des grands cinéastes », op. cit.

grille de lecture qui décrivait les images, les scènes qu'on allait tourner. Un exemple : celui de la lessive qui sèche. Dans les carnets, Galoup parlait des manœuvres militaires autour de Djibouti. Comme je savais que nous n'aurions pas la possibilité de filmer de véritables manœuvres militaires, j'ai imaginé que l'armée s'incarnerait dans du linge qui sèche et qu'ainsi on pourrait imaginer les soldats qu'on ne verrait pas à l'image. Ainsi un texte sur les manœuvres est devenu une scène où de la lessive sèche. C'était une forme de traduction de ce que contenait le carnet de Galoup. C'est cet outil-là qui est devenu le scénario. Jamais aucun scénario n'a eu cette forme-là pour moi, mais c'était une façon de sauvegarder l'essentiel sans avoir à pinailler.<sup>147</sup>

Nous pensons que cette façon originale de procéder a eu pour conséquence de disloquer le cadre normalement rigide du scénario et a ainsi fait place à beaucoup plus de liberté par rapport au script qui normalement se veut plus restrictif. Ainsi, à la lecture du scénario de travail on peut constater que la majorité des dialogues écrits au style direct n'ont pas été utilisés et que de nombreux pans de l'histoire ont été soit complètement passés sous silence, ou bien, ont été traités de façon si allusive que l'impact sur le lecteur/spectateur est complètement différent.<sup>148</sup> Le traitement de la question de l'homosexualité du personnage de Bruno Forestier en est probablement l'exemple le plus probant. Dans les carnets de Galoup, Jean-Pol Fargeau le mentionne sans équivoque alors que dans l'œuvre filmique cette possibilité demeure une interprétation parmi d'autres mais qui est loin d'être une certitude.

Nous croyons également que l'utilisation du terme « contrepoint » par Claire Denis pour qualifier les indications scéniques qu'elle a écrites n'est pas le fruit du hasard. En effet, en musique le contrepoint fait référence à une « technique de composition suivant laquelle on développe simultanément plusieurs lignes mélodiques. »<sup>149</sup>. Par analogie en littérature on parle d'un « second thème qui se développe parallèlement au premier »<sup>150</sup>. Dans le cas de *Beau Travail*, l'idée d'assortir des carnets à leur contrepoint nous semble

---

<sup>147</sup> Denis, Claire. « Ce poids d'ici-bas », op. cit.

<sup>148</sup> Voir une copie du scénario de travail de *Beau Travail* fournie par Jean-Pol Fargeau et joint en annexe.

<sup>149</sup> « Contrepoint ». Dans le *Trésor de la langue française informatisé*. Repéré sur <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2757483555>; Consulté le 23/06/2018.

<sup>150</sup> Ibid.

être moins le développement d'un second thème parallèle que celui d'une duplication de la même histoire. Tout comme le mentionne Derrida dans *La Dissémination*, « ce n'est que grâce à deux textes répétés qu'on peut jouir de toute une partie ou grâce au retournement du même texte – d'une seconde façon de relire qui permet d'avoir le tout successivement ... »<sup>151</sup>. Nous pensons donc que c'est de ce redoublement de la structure scénaristique que surgirait un espace disséminant dans lequel le plein potentiel du film a pu se/être réaliser/réalisé. Cet « entre » serait l'espace libre des contraintes habituelles imposées par la rigidité des formats de présentation de scénarios dont la cinéaste aurait eu besoin pour créer son chef d'œuvre. Claire Denis affirme d'ailleurs en entrevue avec Didier Castanet qu'effectivement, la structure particulière de son scénario a joué sur le contenu de son film : « so with this screenplay in two parts, with two valves, like an oyster, I ventured into the rehearsals. I think that this screenplay enabled me to stay at all times in a subjective space towards Djibouti »<sup>152</sup>. Ce « no man's land » cinématographique a permis à la cinéaste de passer d'un point de vue à un autre sans se sentir prisonnière du ou de la mémoire de Galoup.

### 3.1.4 Le genre

Tout d'abord il faut noter que « la pensée du cinéma en France, souvent fortement marquée par une tradition critique issue de la Nouvelle Vague, privilégie les découpages en auteurs, mouvements et styles »<sup>153</sup> plutôt que leur classification par genre. Raphaëlle Moine postule que cette dépréciation du concept de genre dans l'hexagone serait due au rappel de la « dimension industrielle du septième art »<sup>154</sup> que la classification des films par genre engendre. Mais malgré une certaine répugnance d'une part de la critique à l'employer (« dans certaines conceptions de l'écriture ou de l'invention, chères déjà au

---

<sup>151</sup> Derrida, Jacques. « La Dissémination » dans *La Dissémination*, op.cit., p 398.

<sup>152</sup> Castanet, Didier. « Interview with Claire Denis, 2000 », op.cit., p 145.

<sup>153</sup> Moine, Raphaëlle. « Le genre cinématographique: une catégorie d'interprétation », *Belphégor: Littérature Populaire et Culture Médiatique*, Dalhousie University, Halifax, volume 3, n°1, décembre 2003.

<sup>154</sup> Moine, Raphaëlle. « Film, genre et interprétation », *Le français aujourd'hui*, volume 165, n° 2, 2009. Résumé. Repéré en ligne sur <http://www.revues.armand-colin.com/lettres-langues/francais-aujourd'hui/francais-aujourd'hui-ndeg-165-22009-film-texte-didactique-inventer/film-genre-interpretation> Consulté le 25/06/2018.

cœur des artistes romantiques et privilégiées par Blanchot, Barthes ou Derrida, le genre se résumerait à l'orthodoxie qu'il impose et à la stérilité qu'il produit »<sup>155</sup>), la catégorisation générique des œuvres reste un phénomène largement utilisé puisque très commode. Comme le mentionne Noël Nel : « on parle habituellement de genre lorsqu'on repère dans les textes et œuvres, au-delà des changements, un ensemble de stabilités, régularités, invariants qui peuvent relever d'une même conception de l'identité, et qui installent auprès du public récepteur ce que H.R. Jauss nomme un « horizon d'attente » »<sup>156</sup>. Ces invariants et ces motifs récurrents, nous les désignerons par le vocable « trope ».

Les genres au cinéma sont majoritairement classifiés de deux manières différentes ; soit selon des critères de distance par rapport au réel ou selon des critères thématiques, ces deux types de critères pouvant très bien se recouper. *Beau Travail* est généralement classifié comme étant un drame (critère de distance) et un film de guerre (même si celle-ci n'est pas montrée frontalement). Certains films de ce genre mettent presque exclusivement l'accent sur « l'après » d'une guerre, tel que *Born on the 4th of July* (1989) d'Oliver Stone. D'autres illustrent « l'avant », « le pendant » et « l'après » en trois parties plutôt équilibrées, comme *The Deer Hunter* (1978) de Michael Cimino. Dans le cas de *Beau Travail*, ce qui distingue justement cette œuvre c'est le fait que la guerre s'inscrive en creux dans celle-ci. Les Légionnaires sont « -au repos" ils s'entraînent, mais en temps de paix, sans perspective, semble-t-il, de service actif »<sup>157</sup>. Le genre d'une œuvre sert de base au spectateur afin de sélectionner un film à voir et du même coup forger un certain nombre d'attentes en fonction de ce genre et les tropes qui y sont associés. La classification par genre des films lui permet également de bien le « lire » ; sans cette structure à laquelle le comparer, ce corpus d'œuvres, il serait difficile pour le spectateur de l'évaluer dans l'absolu. C'est ce qu'entend Raphaëlle Moine lorsqu'elle dit que :

L'appartenance, affichée ou manifeste, d'un film à un genre sollicite chez le spectateur une mémoire et une connaissance du genre dont il dispose à

---

<sup>155</sup>Nel, Noël. « Généricité, séquentialité, esthétique télévisuelles ». *Réseaux*, volume 15, n° 81, Le genre télévisuel, 1997, p 35.

<sup>156</sup> Ibid., p35.

<sup>157</sup> Heathcote, Owen. « Le militaire apprivoisé? Les soldats de Balzac, de Guyotat et de Claire Denis au service de la masculinité *queer* », dans *Aimez-vous le queer?* (Lawrence R. Schehr (dir.)) Rodopi, Amsterdam – New York, 2005, p 20.

cause du spectacle régulier de films de genres, ou même dans une certaine mesure à cause du savoir diffus et culturel sur le genre. Le genre constitue un espace d'expériences à partir duquel se déterminent ou se construisent ses attentes et sa lecture du film.<sup>158</sup>

Ce chapitre aura pour but de montrer non pas l'hybridité du cadre du genre de *Beau Travail* (la combinaison de deux genres) mais bien l'effritement de ces cadres, leur déconstruction dans l'œuvre. Cette déconstruction du cadre ou son évidement, passe selon nous par la reconnaissance des tropes du genre du drame de guerre et de leur démantèlement. Tout comme l'utilisation du titre pour identifier une œuvre est une convention qu'il est impossible à éviter<sup>159</sup>, l'appartenance à un genre l'est presque tout autant. Toutefois, Claire Denis fait partie des cinéastes dont les œuvres sont particulièrement difficiles à classer de par sa création d'univers toujours insolites et déconcertants. Lorsqu'on passe en revue les œuvres de sa filmographie sur les sites IMDb, Allociné ou Metacritic, on remarque que la presque totalité de ses films sont classés dans la catégorie drame (avec tout de même certaines variations : drame de guerre, drame romantique, comédie dramatique...). Le regroupement de plusieurs de ses œuvres très dissemblables (comme *l'Intrus* et *35 rhums*) sous une même appellation nous a fait nous interroger sur le bien fondé de l'appartenance au genre du drame de guerre dans laquelle l'œuvre de *Beau Travail* est classifiée<sup>160</sup>.

Dans un premier temps, le genre du « drame » au cinéma semble faire partie de ces genres « parapluie » qui englobent une énorme part des productions sans se montrer très spécifique (il en va de même pour la comédie). Une définition du drame au cinéma est la suivante :

C'est un genre très répandu qui se veut sérieux, réaliste, dans lequel des personnages sont confrontés à de graves problèmes et/ou vivent des conflits passionnels. Il suscite chez le spectateur des sentiments allant plutôt vers la tristesse, la terreur ou la pitié en jouant sur sa sensibilité

---

<sup>158</sup> Moine, Raphaëlle. *Les genres du cinéma*, Armand Colin (2e), Paris, 2008, p 84.

<sup>159</sup> L'auteur pourrait éviter de donner un titre à son œuvre mais alors l'œuvre en question sera connue en tant que « l'œuvre sans titre », ce qui est déjà un titre en soi...

<sup>160</sup> Classification sur le site internet *Allocine*. Repéré en ligne sur [http://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=22355.html](http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=22355.html) Consulté le 4/07/2018.

même s'il peut contenir de l'humour et occasionnellement provoquer le rire. Si le drame emprunte des éléments à la tragédie, celui-ci ne se termine pas forcément «mal». À l'origine, le mot drame vient du latin *drama* et du grec δράμα (*drama*) qui veut dire *fait*, *action* et désigne une pièce de théâtre. Le mélodrame est un drame aux caractéristiques exagérées, manichéen, à visée moralisante.<sup>161</sup>

Cette définition du mot drame est en contradiction avec le récit de *Beau Travail* ; en effet, les personnages qui sont dépeints le sont avec sérieux (et non pas de façon parodique), mais ils n'ont pas de graves problèmes à régler. Ils existent dans leur petit univers imperméable au milieu où ils évoluent et semblent former une petite société autarcique, n'ayant ni désir à satisfaire ni quête ou mission à accomplir, ce à quoi le spectateur pourrait s'attendre étant donné qu'il s'agit d'un drame de guerre. Les seuls problèmes qui surviennent sont présentés comme étant insignifiants, sinon imaginaires (un morceau de corail dans la plante du pied de Sentain, la jalousie de Galoup). D'ailleurs, nous pensons que Claire Denis choisit de traiter de façon grandiose les scènes d'affrontement entre ces deux opposants dans la scène du duel des regards afin de montrer la petitesse des conflits à régler au sein de la Légion, le spectateur en conclut alors que la Légion n'a plus de raison d'être en Afrique.

Claire Denis déconstruit les tropes du genre des films de guerre en les présentant au spectateur mais évidés de leur contenu. Avec une œuvre portant sur la Légion et se situant à Djibouti, base stratégique militaire française, le spectateur pourrait s'attendre de façon classique à un film où la violence, l'héroïsme, les conflits militaires et les batailles sont à l'honneur, alors qu'en fait la cinéaste y fait apparaître une violence évidée parce que sans destinataire<sup>162</sup>. Ou encore il s'agit d'une violence vide de sens parce que dirigée contre elle-même<sup>163</sup>. D'ailleurs, l'activité principale des Légionnaires envoyés en

---

<sup>161</sup> Paume, Florian. « Les genres cinématographiques: comment les reconnaître? ». *Retour vers le cinéma*. Repéré en ligne sur le site <https://www.retourverslecinema.com/les-genres-cinematographiques/> Consulté le 02/07/2018.

<sup>162</sup> Un bon exemple de celle-ci se voit dans les mouvements d'arts martiaux pratiqués par les Légionnaires en solo. La séquence de l'envahissement de la bâtisse abandonnée montre également la vacuité de la prise de contrôle d'un espace désert et donc sans adversaires.

<sup>163</sup> Par exemple, on peut citer la bagarre qui éclate entre deux Légionnaires à la faveur de la nuit dans le désert. Le singulier coup de poing reçu par Galoup et asséné par Sentain nous semble

« mission » spéciale sur les ordres de Galoup n'est-elle pas justement de « creuser », qui plus est, de creuser le rock pour réaménager une route perdue dans le désert ? Cette tâche inutile se double de celle de l'image du vide : le vide du désert vient physiquement s'ajouter au vide du sens de la « mission ».

Il en va de même pour l'héroïsme de Sentain, qui se limite au don d'une gourde d'eau (l'acte de bravoure dont il a fait preuve en sauvant son camarade est quant à lui présenté très brièvement et de façon très banale, c'est-à-dire de façon non-spectaculaire, sans effets spéciaux). Même le trope classique des films de guerre du rasage des cheveux des soldats et qui constitue pour eux normalement un moment intense de désidentification de soi, une véritable coupure d'avec leur vie civile antérieure, ce trope est déconstruit par la cinéaste de deux façons : en général une telle scène se produit en tout début de film pour dramatiser le clivage identitaire<sup>164</sup> alors que dans *Beau Travail* cette scène nous parvient au deux tiers de l'œuvre. De plus, le Légionnaire qui rase la tête de Sentain le débarrasse des cheveux coupés en lui frottant la tête de manière insistante ce qui provoque le rire de ce dernier. L'atmosphère est donc loin d'être dramatique et la symbolique du clivage portée par le geste du rasage reste lettre morte.

Bien que la cinéaste expose à l'écran deux groupes militaires distincts, à savoir la Légion ainsi que les soldats de l'armée djiboutienne, les rapports de force entre les deux groupes ne sont pas ceux auxquels le spectateur s'attend, c'est-à-dire un conflit ouvert où les deux groupes (l'un étant présenté comme le « bon » camp et l'autre le « mauvais ») se disputent un objet de désir (soit un territoire dans la majorité des cas pour le film de guerre) conflit culminant en un affrontement ultime et où le « bon » camp triomphe. Dans le cas de *Beau Travail*, le seul conflit militaire présenté est un affrontement des regards entre les Légionnaires et les forces de l'ordre locales. Mais même ce regard est plutôt de type inquisiteur qu'agressif ; cette absence de conflit accuse un manque dans l'œuvre, ce vide creusé autour de la Légion vient encore une fois remettre en question la place de celle-ci sur le sol africain.

---

également évidé de sa brutalité par la cinéaste. En effet, celui-ci est amolli par un ralenti et mis en sourdine au niveau du son.

<sup>164</sup> Un bon exemple de film qui utilise le trope du rasage de cheveux est celui de *Full Metal Jacket* (1987) de Stanley Kubrick.

Les attentes du spectateur sont, comme nous l'avons vu, délimitées en partie par le cadre du genre du film i.e., avec une comédie, on s'attend à rire, avec un western on s'attend à voir des chevaux ... Mais elles le sont également par les œuvres précédentes de l'auteur en question. En effet, un auteur « signe » toujours son œuvre de par sa façon de l'écrire, de la tourner, de la monter et de la produire dans le cas d'une œuvre cinématographique. D'autant plus que Claire Denis travaille très souvent avec la même famille d'acteurs et d'équipe technique, ce qui normalement devrait résulter en des œuvres encore plus « typique » ou « typées » en ce qui concerne leur signature<sup>165</sup>. Cette réitération du personnel devrait rendre presque invariante « la signature » des films de Denis, ce qui est vrai selon nous, en ce sens que la « signature » de la cinéaste est reconnaissable et fascinante, mais il semble qu'elle réussisse à la réitérer toujours autrement. Chaque genre qu'elle explore est déconstruit et remodelé par cette « signature ». Nous pensons que le fait qu'elle aborde des sujets extrêmement variés et qu'elle s'inspire de médias très divers<sup>166</sup> pour confectionner ses œuvres joue un rôle important dans ses créations au caractère « évènementiel » mais nous croyons qu'il s'agit surtout de sa manière de construire un film à partir d'un détail très pointu et spécifique<sup>167</sup> pour ensuite élaborer une œuvre qui les entourera, plutôt que de partir d'une idée très générale et d'en arriver aux détails. En effet, nous pensons que cette façon de procéder promeut le caractère unique (et donc difficilement classable dans les taxonomies établies) des œuvres de la cinéaste en effaçant la possibilité des attentes de la cinéaste elle-même lors du processus de création<sup>168</sup>. En ayant dès le début du processus de création une idée floue et jamais fixe de ce que le « produit » final sera, la cinéaste évite de se mouler à un quelconque

---

<sup>165</sup> En effet, Claire Denis travaille avec la même directrice de la photographie Agrès Godard pour la presque totalité de ses productions, la même éditrice Nelly Quettier, le même coscénariste Jean-Pol Fargeau, le même compositeur musical Stuart Staples.

<sup>166</sup> La musique, la littérature, le cinéma, les faits divers, les coupures de journaux.

<sup>167</sup> *Nénette et Boni* (l'inspiration pour ce film est venue d'un article de journal qui parlait du phénomène de l'accouchement sous le secret) ;

*J'ai pas sommeil* (« L'affaire Paulin, c'était vraiment ça : une petite ligne dans un journal, et tout d'un coup la sensation que c'était intéressant de faire du cinéma ») ;

*L'Intrus* (« La lecture de *L'Intrus* a représenté quelque chose de très fort pour moi et j'ai dialogué mentalement avec ce bouquin pendant des mois. Encore aujourd'hui. J'ai le sentiment que cela me conduit sur la voie d'un nouveau travail ») les deux citations sont issues de l'entrevue de Claire Denis intitulée « Ce poids d'ici-bas » dans la revue *Vacarme*.

<sup>168</sup> Et du même coup celles des spectateurs.

carcan générique (genre). Tout se passe comme si elle créait à l'aveugle, sans vu sur ce qui vient après. La nécessité de cet aveuglement concorde avec la pensée derridienne qui veut que « le surgissement de l'événement doit trouer tout horizon d'attente »<sup>169</sup>. En réduisant à néant ses propres attentes et en laissant place à l'improvisation (Claire Denis est une cinéaste qui donne peu de restriction en matière de direction d'acteurs) Denis fait sauter les cadres des genres et leur caractère restrictif.

Finalement, cette instabilité du cadre que constituent les horizons d'attente vis-à-vis l'œuvre vient déboussoler le spectateur. Celui-ci ne sait pas comment orienter sa lecture du film puisque ses lectures précédentes de films du même « genre » lui sont inutiles (car trop différentes) et ses lectures des autres œuvres de Claire Denis lui sont également plus ou moins utiles puisqu'elle tente de se réinventer à chaque film. De cette façon, elle pousse le spectateur à une lecture fraîche, nouvelle, toujours critique de la part de son public et non celle d'un spectateur qui suivrait la narration dans des ornières préétablies. En évitant de se conformer aux genres établis, et en diversifiant les genres de ses films Claire Denis s'assure que le seul élément qui soit permanent dans ses œuvres, ce soit la sollicitation de l'intellect du spectateur.

## **3.2 Les liens de filiation de l'œuvre et dans l'oeuvre**

### **3.2.1 Liens transfictionnels**

Dans la partie précédente nous avons analysé le cadre identitaire de l'œuvre sous les angles du titre, du générique, du scénario et du genre. Dans les pages qui suivront nous nous pencherons cette fois sur la délimitation du texte par l'intertexte qui l'habite. En effet, la notion d'intertextualité entraîne forcément une réflexion sur les frontières de l'œuvre étudiée, sur ce qui se trouve à l'intérieur et à l'extérieur, sur son identité en lien avec son origine. Bien que physiquement limitée par l'aspect matériel du support qui contient l'œuvre (qu'il s'agisse d'une pellicule ou encore d'un support numérique l'œuvre s'inscrit physiquement dans un médium), celle-ci n'en demeure pas moins liée à de nombreuses autres de par ses multiples références et influences filmiques, musicales et

---

<sup>169</sup> Derrida, Jacques & Vattimo, Gianni. « Foi et savoir » dans *La Religion*, Éditions du Seuil, Paris, 1996, p16.

littéraires. Celles-ci posent donc les questions de l'origine et de la création ex-nihilo. Dans *La Dissémination*, Derrida énonce que « tout commence dans le pli de la citation »<sup>170</sup> et qu'en fait, un texte est toujours citation d'un autre texte. Nous pensons que cette idée peut s'appliquer à celle du « texte » cinématographique dans le cas de Claire Denis. En effet, dans *Beau Travail* la cinéaste multiplie les citations et les allusions à d'autres œuvres<sup>171</sup> de telle sorte qu'il semble très difficile de définir ce qui lui appartient « proprement ». Ce tissu de citations, à la fois internes et externes, ayant leur propre cadre dans les œuvres d'origine et décadrées par Denis dans son film, ces éléments « étrangers » coupés et extirpés à d'autres et réassemblés en un montage tout à fait nouveau, rendent floues les limites du cadre identitaire non seulement de *Beau Travail* mais également de toutes ces œuvres citées dont il est question. Sophie Rabau discute de ces contaminations à propos de l'intertextualité mais nous pensons que les notions qu'elle propose restent tout aussi valables pour l'intermédialité. Rabau explique qu'un « texte est porteur de son passé qu'il détermine plus qu'il n'est déterminé par lui ; inversement un texte est porteur de son futur qu'il contient en puissance sinon en acte : la trace est trace du futur plus que du passé »<sup>172</sup>. Donc contrairement à l'idée reçue que l'œuvre seconde est déterminée par l'œuvre dont elle s'inspire (à la manière de la cause et de l'effet) il y aurait selon cette théorie un constant affrontement (ou tension) entre les différents cadres auxquels appartiennent les citations ou allusions choisies par l'auteur de l'œuvre seconde. Le cadre identitaire de l'œuvre première hanterait autant l'œuvre seconde que cette dernière ne hanterait la première ; mais également potentiellement une tierce qui n'existe pas encore, une autre œuvre qui citerait la seconde. Toute œuvre aurait donc ce potentiel de hantise au futur. Prenons un exemple : *Beau Travail* s'inscrit dans la continuité du *Petit Soldat* de Godard si l'on en croit le nom du commandant Bruno Forestier dans l'une et l'autre de ces œuvres. Cette appropriation du nom relève de ce que Richard Saint-Gelais qualifie de transfictionnalité. Mais la revenance de ce personnage godardien dans *Beau Travail* ne se produit pas sans heurt. En effet, Saint-Gelais affirme que :

---

<sup>170</sup> Derrida, Jacques. « La Dissémination » dans *La Dissémination*, op. cit., p 384.

<sup>171</sup> « Billy Budd, sailor » d'Herman Melville, deux poèmes de Melville, l'opéra de Benjamin Britten, *Le Petit Soldat* (1963) de Godard, « Pylône » de Faulkner, *Wings of Desire* (1987) de Wim Wenders, *Mauvais Sang* (1986) de Léos Carax.

<sup>172</sup> Rabau, Sophie. *L'Intertextualité*, Flammarion, Paris, 2002, p 37.

La récurrence des personnages (ou plus généralement des mondes fictifs) peut amener des indéterminations, des paradoxes ou des fractures qui ne laissent pas indemne cette identité postulée au départ. Le "même" y est contaminé par une part d'altérité qui n'échappe jamais tout à fait au lecteur, qui ne suffit généralement pas à parler d'un personnage distinct (ce qui restaurerait l'identité de chacun) mais travaille l'identité de l'intérieur »<sup>173</sup>.

Ce travail opéré par l'altérité sur l'identité est double : il modifie tout à la fois le Forestier denisien et godardien. Ce choix cinématographique de la part de Denis montre une volonté de la cinéaste à conserver une ouverture à l'intérieur de son œuvre, de préserver la place de ce qui est « autre » en soi. Encore une fois, le travail du deuil vient sculpter l'œuvre de l'intérieur, la mémoire de ce personnage est conservée dans *Beau Travail* comme dans une crypte qui lui permettrait de survivre à l'œuvre première sans pour autant en rester indemne. Mais cet emprunt révèle également le désir de Denis de ne pas se limiter à l'œuvre présente ; c'est-à-dire qu'en empruntant ainsi à nombre d'autres auteurs, Claire Denis efface les bords du cadre de *Beau Travail* et travaille les autres œuvres auxquelles elle se réfère. Elle repousse ainsi constamment les limites de ses films pour en arriver à une filmographie qui pourrait presque être qualifiée de « tentaculaire » au niveau organisationnel. En effet, de par ses nombreux systèmes de renvois, *Beau Travail* (mais le reste de ses films aussi) vient faire éclater son propre cadre identitaire à la fois de l'intérieur - en faisant son deuil des citations ou allusions choisies - et de l'extérieur - en se disséminant à travers les œuvres auxquelles elle fait allusion. Un exemple frappant de cette dissémination est le fait que les rôles subséquents qu'occupent Michel Subor dans les films de Claire Denis laissent presque tous la possibilité au spectateur de penser qu'il pourrait s'agir de la suite de la vie de Forestier malgré l'absence de continuité au niveau du nom. Le lien de filiation entre les œuvres le plus probant est celui entre Louis Trébor de *L'Intrus* et le Forestier denisien. Deux scènes où il fume la cigarette dans le noir dans *Beau Travail* viennent faire écho à des scènes presque identiques dans *L'Intrus*. La relation de nature père-fils entre Colin et Subor dans

---

<sup>173</sup> Saint-Gelais, Richard. « La fiction à travers l'intertexte: pour une théorie de la transfictionnalité », *Fabula*, colloque frontières de la fiction, 1999, <https://www.fabula.org/colloques/frontieres/224.php> Consulté le 26/01/2018.

*L'Intrus* pourrait également être réinterprétée en après-coup comme existant déjà dans *Beau Travail*.

L'incertitude sur la délimitation des œuvres de Denis, entraînée par le phénomène de transfictionnalité du corpus denisien, est à rapprocher, selon nous, de la notion de structure d'invagination telle que décrite par Derrida : « la structure d'invagination d'une oeuvre exhibe la fragilité des artifices conventionnels (corpus, unité, achèvement, genre, auteur) qui assurent son identité »<sup>174</sup>. En effet, les fragiles artifices que sont le titre, le générique, le scénario, le genre et l'intertexte qui tentent habituellement de délimiter l'œuvre et de la définir, attaquent ici le film, le mettent en pièces pour laisser entrevoir une reconfigurabilité illimitée de l'œuvre et donc son infinité d'identités possibles.

### 3.2.2 L'onomastique

Ces liens de filiation entre les œuvres et la question de l'origine nous amènent à nous poser la question de la nomination dans la Légion. En effet, l'identification des Légionnaires lors de leur enrôlement est un aspect très particulier de la Légion. Ceux-ci peuvent, s'ils le veulent, s'inscrire sous un faux nom et en quelque sorte repartir à zéro en effaçant les traces de leur passé. Galoup y fait allusion lorsqu'il présente la nouvelle recrue Gilles Sentain. Alors qu'il ressasse ses souvenirs de Djibouti depuis sa cuisine de Marseille, la voix-off de Galoup mentionne ceci : « Gilles Sentain c'était son nom. C'est le nom qu'il a donné à la Légion quand il s'est engagé »<sup>175</sup> insinuant ainsi qu'il est possible qu'il ne s'agisse pas de son véritable nom. Or Derrida nous dit que :

Nommer est un acte inaugural. On nomme une fois, une seule fois, dans un pur présent. C'est un acte de naissance, de générosité, et c'est aussi un acte de violence, d'appropriation. Donner un nom ou un surnom [...], c'est identifier, classer, policer, mettre en ordre. Le donataire est magnifié, mais il est aussi paralysé, réduit à une chose. Il est sublimé *et* arraisonné<sup>176</sup>.

Les noms choisis par la cinéaste sont censés refléter l'identité des personnages ainsi que le titre le fait pour l'œuvre entière. Le personnage ainsi nommé est alors enfermé dans un

---

<sup>174</sup> Derrida, Jacques. *Parages*, op. cit., pp 136-137.

<sup>175</sup> Réplique de Galoup dans *Beau Travail*.

<sup>176</sup> Derrida, Jacques. *Glas*, Galilée, Paris, 1974, p 17b.

cadre identitaire qui limite qui et ce qu'il peut être. Mais, tout comme dans ses choix de titres cinématographiques, Claire Denis nous semble favoriser des noms qui se prêtent beaucoup plus au jeu de l'indétermination plutôt qu'à des fins identificatoires de type restrictif. Si l'on analyse les choix de Denis au niveau des noms de ses personnages principaux dans *Beau Travail*, on s'aperçoit que ceux-ci reflètent une volonté d'ambivalence au niveau de l'identité de chacun. Pour commencer, le nom du commandant Bruno Forestier est un emprunt au *Petit Soldat* de Jean-Luc Godard. De cette façon, Denis évite de fixer elle-même l'identité de son personnage et celui-ci devient plutôt un intrus dans l'œuvre. Avant même qu'il ne soit visuellement présenté au spectateur, le nom est porteur d'un passé et d'un héritage. Mais cette répétition n'est pas une simple opération de transfert d'une œuvre à l'autre de façon linéaire ; par cette itération du nom la cinéaste s'inscrit comme le dit Derrida « [d]ans une "autre logique" de la citation, [où] le fragment répété invente, il fait œuvre à son tour - comme Écho répétant Narcisse »<sup>177</sup>. Dans cette perspective la citation devient création et donc origine. Elle donnerait un nouvel élan au fragment prélevé. Le prélèvement, au lieu de limiter l'identité du personnage, ferait « évènement » : ce nom pourtant déjà connu s'accompagnerait d'un renouveau qui paradoxalement revient, comme replié sur lui-même. Nous pensons que cette invagination<sup>178</sup> (c'est-à-dire une extériorité se faisant intériorité) libère le personnage créé par Godard et maintenu en vie par Denis et finalement lui confère une existence indépendante.

D'un autre côté, le choix du nom pour le personnage de Galoup semble lui être en adéquation avec la définition de l'expression familière : faire un Galoup et qui signifie : gaffe, erreur, bêtise, incorrection ....<sup>179</sup>. Avant même d'avoir pu se présenter, le nom de

---

<sup>177</sup> Derrida, Jacques. *Prégnances, Lavis de Colette Deblé. Peintures*, L'Atelier des Brisants, Mont-de-Marsan, 2004, p 14.

<sup>178</sup> Derrida définit la structure d'invagination comme suit, dans *Parages*: « L'invagination est le repliement interne de la gaine, la réapplication inversée du bord externe à l'intérieur d'une forme où le dehors ouvre alors une poche. Une telle invagination est possible dès la première trace. C'est pourquoi il n'y a pas de "première" trace. » Derrida, Jacques. *Parages*. op.cit. p 133.

<sup>179</sup> « Galoup & galoupe, faire un galoup » : Faire une irrégularité, une infidélité, une bêtise; irrégularité, incorrection. Synonyme: erreur, gaffe. Repéré sur le site *Bob, l'autre trésor de la langue française* (dictionnaire d'argot) <http://www.languefrancaise.net/Bob/17350> Consulté le 7/03/2018.

Galoup est alourdi de sens. De par ce nom que la cinéaste lui fait porter, elle le condamne d'avance à faire de mauvais choix sans aucune chance de rédemption. De plus, le personnage principal fait référence à son nom en utilisant son grade militaire « adjudant-chef Galoup » ce qui est plutôt réducteur au niveau de son identité : cela signifie qu'il n'a d'existence qu'au sein de la Légion. Par contre, ce qui le distingue des deux autres protagonistes principaux, c'est le fait que la cinéaste ne lui ait pas attribué de prénom. Ce dernier est censé être un « nom précédant le patronyme, ou nom de famille, et qui sert à distinguer les différentes personnes d'un même groupe familial »<sup>180</sup>. C'est donc de façon fragmentaire que Galoup est identifié puisqu'il lui manque un élément essentiel de distinction. Cette absence de prénom accuserait donc la présence d'une part de mystère dans le personnage de Galoup ; il ne serait pas le vil personnage caricatural auquel le spectateur aurait pu s'attendre. De plus, nous pensons que l'apparente adéquation entre l'homme et son nom est aussi remise en question par la lente introspection à laquelle Galoup se livre durant tout le film. Le retour en arrière sur les événements de son passé l'amène à formuler des regrets sur les gestes qu'il a posés autrefois : « je regrette d'avoir été cet homme-là, ce Légionnaire borné »<sup>181</sup>. Ce remaniement intérieur du personnage montre que l'identité est une substance mouvante qui ne peut se laisser cadrer par un nom aussi réducteur. La danse finale de Galoup après son suicide suggère également un éclatement du carcan dans lequel il était confiné par la Légion et par sa dénomination.

Enfin le troisième personnage principal, celui de Gilles Sentain, porte un nom qui renvoie au miroir du même nom : le miroir « sans tain ». Ce parallèle au lieu d'être éclairant nous plonge dans une interrogation : si ce nom a été utilisé afin de pousser le spectateur à imaginer un miroir entre lui et Gilles, alors de quel côté se trouve-t-on en tant que spectateur ? Du côté de celui qui voit sans être vu ou l'inverse ? La situation spectatorielle est précisément celle de l'observateur du miroir sans tain : le cinéphile est placé du côté plus sombre par rapport à l'écran, poste d'où il peut observer de façon privilégiée une scène, de l'autre côté de l'écran, où on ne soupçonne pas sa présence. Si

---

<sup>180</sup> « Prénom ». *Larousse informatisé*. Repéré en ligne sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pr%C3%A9nom/63583?q=pr%C3%A9nom#62866> Consulté le 28/06/2018.

<sup>181</sup> Réplique de Galoup dans *Beau Travail*.

telle est la posture à adopter, alors on peut en conclure que le spectateur voit en lui et qu'il peut connaître sa nature, son essence. Une telle orientation du miroir sans tain voudrait signifier que le Légionnaire ne cache rien et donc qu'il y a adéquation entre son intériorité et son extériorité. C'est d'ailleurs un point sur lequel Forestier passe une remarque : le Légionnaire se doit d'être « élégant dans l'uniforme et sous l'uniforme »<sup>182</sup>. Mais la façon dont le personnage de Sentain est présenté nous porte plutôt à croire que c'est lui qui est l'observateur privilégié par rapport au spectateur. La recrue imaginée par Claire Denis ne prononce que quelques paroles à peine dans tout le scénario et se montre presque impassible au niveau des émotions qui l'habitent. Cette imperméabilité du personnage rend son identité très difficile à cerner. Cette indétermination du point de vue (de l'orientation du miroir entre le spectateur et Sentain) laisse planer le doute quant à l'identité de Sentain : d'un côté on pourrait croire qu'il est simplement ce qu'il apparaît être : « une belle trouvaille » mais de l'autre, alors il pourrait cacher une nature opposée à son apparence comme le suggère Galoup qui assure qu'« on a tous une poubelle cachée au fond de nous »<sup>183</sup>. De plus, la cinéaste, même si elle lui accorde un prénom ainsi qu'un nom de famille, ce dernier est assurément faux puisque selon les propos de Sentain lui-même il n'a ni père ni mère. Étant un enfant trouvé dans une cage d'escalier, le nom de famille qu'il porte n'est pas assuré par une filiation. Finalement, ce nom si ambigu pourrait n'être même qu'un nom d'emprunt tel que l'insinue Galoup en début de film.

Djibouti, l'un des deux lieux de tournage, n'a certainement pas été choisi pour cette raison, mais il est intéressant de noter qu'il s'agit d'un lieu dont le nom contribue lui aussi au caractère indistinct et incadrable de l'œuvre puisque la capitale du pays porte la même désignation que le pays lui-même. Le territoire africain exploré par la caméra se trouve donc être à la fois un point sur la carte et une surface.

Le choix des dénominations dans l'œuvre nous semble contribuer à l'éclatement du cadre identitaire des personnages. Tout comme pour la création du titre de l'œuvre *Beau Travail*, la cinéaste s'assure de conférer des noms à ses personnages qui sont équivoques. Le cadre identitaire onomastique des personnages en apparence bien classique, s'avère

---

<sup>182</sup> Réplique de Forestier dans *Beau Travail*.

<sup>183</sup> Réplique de Galoup dans *Beau Travail*.

laisser le spectateur perplexe quant à la signification que la cinéaste a voulu leur donner et fait perdurer l'hypothèse qu'il n'y a pas d'identité qui puisse être posée, identifiée définitivement, saisie dans son intégralité.

### 3.2.3 La déconstruction de la Légion-famille

#### 3.2.3i *Le cadre fraternel hanté par le fantôme de l'individualité*

Il n'y a rien de naturel dans la parenté ou la fraternité ; le lien de naissance est un fantasme, qui engage dans l'ordre du serment, de la croyance et de la foi<sup>184</sup>

La Légion est un élément qui permet l'identification des personnages : ceux-ci s'identifient au groupe, à cet emploi qui devient aussi leur famille. La particularité des soldats de la Légion (comparativement à d'autres armées) est le fait que ceux-ci coupent presque tout lien avec l'extérieur et vivent exclusivement par la Légion et pour la Légion. Or on sait que « l'importance du travail est à comparer, pour chaque individu, à celle accordée à d'autres activités, d'autres types d'investissement affectif ou de charge »<sup>185</sup>. Ces soldats, comme cela est dépeint dans le film, passent la majorité de leur temps à effectuer des tâches en lien avec leur travail (entraînement, tâches ménagères, « corvées ») et le temps qu'il leur reste de libre est passé avec leur famille (nage, pêche, jouer des percussions autour du feu) qui se trouve à être la Légion. En effet, l'article 2 du code du Légionnaires dit que : « chaque légionnaire est ton frère d'arme, quelle que soit sa nationalité, sa race, sa religion. Tu lui manifestes toujours la solidarité étroite qui doit unir les membres d'une même famille »<sup>186</sup>. N'ayant d'autre investissement affectif ou de charge donc, le Légionnaire est un individu qui s'identifie presque exclusivement à son travail. C'est donc cet univers refermé sur lui-même de la Légion qui constitue un cadre

---

<sup>184</sup> Derrida, Jacques. *Politiques de l'amitié*, suivi de *L'oreille de Heidegger*, Galilée, Paris, 1994, p 184.

<sup>185</sup> Garner, Hélène & Méda, Dominique. « La place du travail dans l'identité des personnes ». *Vie Sociale*. Données sociales – la société française, 2006, p 624.

<sup>186</sup> « Code d'honneur du Légionnaire ». Repéré en ligne sur [https://www.legion-etrangere.com/mdl/info\\_seul.php?id=92&idA=134&block=6&idA\\_SM=112&titre=le-code-d-honneur](https://www.legion-etrangere.com/mdl/info_seul.php?id=92&idA=134&block=6&idA_SM=112&titre=le-code-d-honneur) Consulté le 04/07/2018.

identitaire social où les personnages évoluent. Cette fraternité est délimitée par des rituels, des tâches, des entraînements, des codes, une langue, une allégeance à un pays. Ces éléments sont destinés à éliminer les différences qui existent entre les soldats, afin de les rendre égaux et identiques entre eux dans la vie (port de l'uniforme, entraînement militaire) comme dans la mort (tombes identiques au cimetière, même consigne pour tous : accomplir la mission est leur priorité et le Légionnaire doit le faire au péril de sa vie si nécessaire si bien qu'aucun d'eux n'est spécial ou différent<sup>187</sup>). Même lorsqu'ils sont en permission le soir en ville ils s'identifient en tant que Légionnaires puisqu'ils ne quittent jamais l'uniforme. Mais Claire Denis s'assure de montrer dans cette oeuvre que malgré l'imposition de ce cadre social rigide, les différences individuelles subsistent et hantent l'écran. Tout d'abord, nous pensons que le triangle « amoureux » formé entre les trois personnages principaux (Sentain, Galoup et Forestier) n'en est pas un. Tout comme le mentionne Hannah McGill, nous croyons que la rivalité de Galoup par rapport à Sentain est celle d'un frère jaloux :

Sentain, unlike Billy Budd, isn't markedly objectified by his superiors; desiring looks here pass from the camera to the performers, not between the characters themselves. If there's an intense love in this story, it's Galoup's for Forestier, but the tenor of that connection seems more familial than sexual. Galoup responds to Sentain not like a jealous lover, but like an older sibling displaced by a new baby<sup>188</sup>.

Présenter les rapports de tension entre les trois personnages principaux non sous le signe d'un triangle amoureux (ce qui les aurait mis sur un même pied d'égalité) mais bien sous le signe de la jalousie fraternelle, c'est en fait montrer qu'effectivement tout comme dans une famille, les membres de celle-ci ne sont pas identiques, ni aux yeux du commandant, ni aux yeux des autres Légionnaires. Cette hypothèse se confirme lors de la scène faisant écho à l'œuvre de Melville où Sentain est porté en triomphe sur les épaules de ses frères

---

<sup>187</sup> Article 6 du code du Légionnaire: « La mission est sacrée, tu l'exécutes jusqu'au bout et, s'il le faut, en opérations, au péril de ta vie ». Repéré en ligne sur <https://www.legion-etrangere.com/mdl/page.php?id=92> Consulté le 04/07/2018.

<sup>188</sup> McGill, Hannah. « Blood and Sand: *Beau Travail* ». 05/2012, repéré en ligne sur le site du *British Film Institute film forever*, <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49855> Consulté le 11/09/2017.

d'armes ou encore lorsqu'un cercle se forme autour de lui alors qu'il s'est blessé au pied sur le corail. La cinéaste met en évidence une nette préférence des personnages pour Sentain comparativement au reste du groupe. La mise en scène habile de Denis contribue à faire de Sentain « un type qui sortait du lot »<sup>189</sup> comme le dit Galoup, contrairement à ce que le cadre social du Légionnaire travaille à faire. Cette tension entre l'égalité et la différence met en lumière la confusion identitaire qui en résulte pour les Légionnaires. À la fois représentés comme étant uniques et identiques, la cinéaste montre l'impossibilité pour les Légionnaires de se forger une identité qui serait complète, refermée sur elle-même comme un hérisson.

Mais si ce cadre rigide des rituels que les Légionnaires s'imposent ne parvient pas à faire rentrer dans un moule l'identité de chacun selon le principe de fraternité, ce cadre ne manque pas de laisser sa trace dans chacun d'eux. En entrevue pour la revue *Vacarme* la cinéaste fait part de son expérience de travail avec un Légionnaire embauché comme consultant pour le film (et ultérieurement comme acteur). Elle décrit son état d'alerte constant, sa manière particulière de marcher et de se tenir droit. Elle dit qu'« à Djibouti, il est facile de les [les Légionnaires] repérer, ils n'ont pas besoin d'être en uniforme. Leur corps est tenu dans une sorte de grillage qui les encercle et fait d'eux des hommes à part »<sup>190</sup>.

Cette trace indélébile laissée sur chaque Légionnaire (image matérialisée par le tatouage d'une des devises de la Légion sur le torse de Galoup), cette modification permanente de leur identité par ce cadre-Légion constitue selon nous la fantômalité de ce cadre. En effet, de la même entrevue on apprend que celui-ci hante les Légionnaires retraités longtemps après qu'ils ont terminés de rendre leurs services à la Légion. Denis raconte l'histoire d'un « ancien légionnaire [...] d'origine pakistanaise [...] Mais pour rien au monde il ne partirait de Djibouti. Non parce qu'il aime Djibouti, mais parce qu'il reste près de la Légion »<sup>191</sup>. Ces commentaires de Claire Denis ont été recueillis en après-coup, c'est-à-dire après que le film était sorti en salle. Mais la recherche sur les Légionnaires et leurs

---

<sup>189</sup> Réplique de Galoup dans *Beau Travail*.

<sup>190</sup> Denis, Claire. « Ce poids d'ici-bas », op. cit.

<sup>191</sup> Ibid.

traditions et méthodes a été faite avant et pendant le tournage. Cette hantise physique et mentale des Légionnaires par le cadre-Légion même après la retraite, ou encore en permission le soir transparaît à l'écran grâce au retranchement systématique des Légionnaires derrière des barbelés, des grillages, des pierres peintes en blanc et alignées pour former une barrière. Finalement, c'est la mise en scène qui vient traduire à l'écran la hantise du cadre-Légion chez les soldats.

### ***3.2.3ii La mise en scène du vêtement-cadre***

Peu importe sa nature, le vêtement est un élément qui contribue à une certaine forme d'identification de celui qui le porte. Le port d'une bague à l'annulaire gauche nous informe sur l'état civil d'une personne, le port d'un ensemble de jogging nous informe sur le niveau d'activité physique d'un individu par exemple. Mais certains vêtements sont plus révélateurs que d'autres de cette identité. Pierre-Yves Ardoy parle de vêtements-symboles : ceux-ci constituent des « vêtements particuliers qui portent en eux l'expression d'une fonction, d'une autorité, d'un ministère ou encore d'une opinion ou d'une valeur. Le vêtement-symbole est en cela l'aboutissement d'un processus d'ostentation »<sup>192</sup>. Le port de ce type de vêtement, tel que l'uniforme de combat pour le soldat, révèle la fonction sociale et l'autorité que lui confère son habillement. Nous considérons dans ce chapitre, le vêtement en tant qu'élément constituant un cadre identitaire dans la Légion.

Comme le mentionne Dani Cavarallo, l'habillement est une structure paradoxale car celui-ci constitue à la fois une limite et une marge pour le corps, il sépare et regroupe tout à la fois :

As a boundary, it frames the body and separates from the rest of the social world, thus functioning as a kind of container or wrapper. Dress as a boundary is meant to trace a neat line between self and the other; the limitation of physical visibility via clothing, for example, parallels metaphorically an intended limitation of psychological accessibility. As a margin, on the other hand, dress connects the individual to other bodies, it links the biological entity to the social ensemble and the private to the

---

<sup>192</sup> Ardoy, Pierre-Yves. « Le vêtement-symbole: aspects juridiques ». (Pousson, Alain (dir.)). *Le vêtement saisi par le droit*, Presses de l'Université Toulouse 1 Capitole, Toulouse, 2015. Repéré en ligne sur <https://books.openedition.org/putc/1446> Consulté le 09/07/2018.

public. This cohesive action holds the advantage of releasing the individual subject to the possibility of collective interactivity and communication, yet it erases its very individuality<sup>193</sup>.

Cet aspect ambivalent du vêtement se retrouve dans *Beau Travail* sous la forme d'une impossible cohabitation entre l'identification individuelle et collective des Légionnaires. Le vêtement le plus exposé dans l'œuvre est très certainement l'uniforme qui y occupe une place de choix. Beaucoup de plans sont consacrés à sa mise en valeur, sa glorification : repassage, séchage, identification des noms des différents vêtements, comparaison entre les rituels militaires de l'uniforme et ceux de Galoup lorsqu'il est de retour à Marseille. La remarque de Forestier sur celui-ci est particulièrement intéressante : « alors seulement on nous apprend l'élégance dans l'uniforme et sous l'uniforme ; et les plis justement ça concourt à cette élégance »<sup>194</sup>. On comprend que cette uniformité est une fierté pour le Légionnaire. Cette étroite association entre le corps et l'uniforme dans l'institution qu'est la Légion, est censée montrer que les soldats fusionnent en quelque sorte avec l'uniforme et que celui-ci, de par sa stricture fait « plier » les individualités de chacun au profit d'un anonymat militaire.

L'utilisation de l'uniforme par la Légion est clairement dans le but de désindividualiser les Légionnaires et de promouvoir une identification dans le collectif qu'ils forment. Mais on sent chez Denis que malgré ces efforts d'effacement des différences par le vêtement, celles-ci subsistent à l'écran. En effet la cinéaste s'est prononcée dernièrement en entrevue sur le rapport entre les corps et les vêtements dans les *Cahiers du cinéma* : « quand je filmais les légionnaires dans *Beau Travail*, habillés avec ces uniformes stricts, je voyais bien que le corps était plus fort que l'uniforme »<sup>195</sup>. Les restes d'une identité individuelle transparaissent physiquement dans chaque Légionnaire qui effectue les mouvements militaires un peu différemment des autres. D'ailleurs, pour marquer encore

---

<sup>193</sup> Cavallaro, Dani & Warwick, Alexandra. *Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and the Body*, Berg publishers, Oxford & New York, 1998, p xvii.

<sup>194</sup> Réplique de Forestier dans *Beau Travail*.

<sup>195</sup> Denis, Claire. « L'agonie d'amour ». Entretien (texte) avec Claire Denis réalisé par Jean-Sébastien Chauvin & Jean-Philippe Tessé à Paris le 29/06/2017, *Cahiers du cinéma*, n° 736, septembre 2017, p36.

plus cette altérité entre les Légionnaires, lors de la scène du repassage à Djibouti, la cinéaste à fait de Sentain un gaucher contrairement à tous les autres qui sont droitiers.

La cinéaste emploie également une troupe d'acteurs dont les visages sont très typés<sup>196</sup>, alors qu'elle aurait très bien pu tenter de trouver des hommes qui se ressemblent. Il semble évident qu'elle voulait que ceux-ci soient facilement reconnaissables individuellement afin de souligner l'échec de l'incorporation collective par l'uniforme. Il semble donc que chez la cinéaste, la question de l'identité des soldats ne soit pas si facilement reconfigurable.

La Légion s'acharne à faire disparaître une identité individuelle et fait la promotion d'un deuil identitaire individuel comme si les identifications collective et individuelle étaient impossibles à combiner. Le message qu'envoie l'uniforme est la réduction de l'identité du Légionnaire à sa simple fonction. Il favorise une fusion de l'individualité dans le collectif que constitue la Légion. Nous pensons que c'est cet aspect réducteur de l'identité que Claire Denis s'efforce de déconstruire. À travers son œuvre, la cinéaste ouvre la possibilité d'une double identification pour les soldats à travers son travail sur l'uniforme et le corps. Il nous apparaît qu'elle matérialise son propre sentiment d'appartenance irréconciliable à deux continents, son identification à deux cultures différentes (européenne et africaine) ; identification individuelle et collective pour les soldats. L'œuvre se fait le lieu du deuil identitaire de la cinéaste, deuil impossible, mais qu'elle renégocie à chaque film.

### ***3.2.3iii La nudité et le vêtement en tant que supplément***

Le vêtement dans *Beau Travail*, un des « propres » de l'homme, fait figure de supplément au sens derridien du terme. En effet, Derrida dans *De la Grammatologie* compare le rapport entre l'écriture et la parole à celui entre le vêtement et le corps<sup>197</sup>. Derrida définit le concept de supplément comme suit :

Le concept de supplément — qui détermine ici celui d'image représentative — abrite en lui deux significations dont la cohabitation est aussi étrange que nécessaire. Le supplément s'ajoute, il est un surplus, une

---

<sup>196</sup> Un asiatique, un russe, deux italiens, un blond etc.

<sup>197</sup> Derrida, Jacques. *De La Grammatologie*, op. cit., p 52.

plénitude enrichissant une autre plénitude [...] Mais le supplément supplée. Il ne s'ajoute que pour remplacer. Il intervient ou s'insinue *à-la-place-de* ; s'il comble, c'est comme on comble un vide. S'il représente et fait image, c'est par le défaut antérieur d'une présence. Suppléant et vicaire, le supplément est un adjoint, une instance subalterne qui *tient-lieu*. En tant que substitut, il ne s'ajoute pas simplement à la positivité d'une présence, il ne produit aucun relief, sa place est assignée dans la structure par la marque d'un vide. Quelque part, quelque chose ne peut se remplir *de soi-même* [...] qu'il s'ajoute ou qu'il se substitue, le supplément est extérieur, hors de la positivité à laquelle il se surajoute, étranger à ce qui, pour être par lui remplacé, doit être autre que lui<sup>198</sup>.

Le vêtement en tant que supplément est donc un élément de la *technè* qui vient s'adjoindre au corps, toujours extérieur (non naturel, provenant de la technique) à lui. Il vient à la fois en plus et s'incrit en creux sur lui car bien qu'il ne soit pas toujours nécessaire au corps (lorsqu'il est là, on sait qu'il pourrait ne pas l'être), son absence est toujours signifiante (quand il n'est pas là, il manque au corps).

L'absence de vêtement est toujours signifiante au cinéma. On ne montre pas un corps nu sans vouloir dire quelque chose, tout simplement parce que la température s'y prête. La nudité n'est pas le « neutre » du corps humain ou l'indication de l'absence d'une volonté d'identification. Dans un premier temps, la pratique de la nudité à l'écran est encadrée par un système de règles négociées avant le tournage, par exemple, par l'union des artistes (UDA)<sup>199</sup>. De plus, les scènes de nudité sont tournées en petits comités, limitant le plus possible l'exposition des acteurs. La règle non-écrite des acteurs pour accepter de s'exposer ainsi dans leur plus simple appareil est qu'il faut que la nudité soit justifiée par un besoin artistique. La nudité doit donc véhiculer un message dans l'œuvre, elle ne peut être « gratuite » comme on le dit souvent.

Ce choix cinématographique de la nudité est donc régi par un cadre assez strict au cinéma, soit par des conventions collectives ou encore par des codes non-écrits mais prévalents chez les artistes. Dans la majorité des cas, l'exposition à nu des acteurs sert à représenter une certaine forme de sexualité dans la scène et donc réduit le corps du

---

<sup>198</sup> Derrida, Jacques. *De La Grammatologie*. op. cit., p 208.

<sup>199</sup> Comme cela est le cas au Québec.

personnage à sa fonction biologique. Mais même lorsque le corps d'un acteur est mis à nu dans un but autre que l'évocation d'une sexualité, cette mise à nu revient à dénoncer l'utilisation réductrice qu'en font d'autres œuvres. Même lorsqu'elle ne représente pas une sexualité, la nudité parle tout de même de celle-ci, ne serait-ce que pour dire que la sexualité n'est pas de l'ordre de cette scène... Donc le nu évoque toujours un érotisme, même s'il s'agit d'en dévoiler l'absence.

Une scène de *Beau Travail* exhibe le corps nu d'un Légionnaire sous la douche en plein désert. Au premier abord, cette scène nous semble avoir lieu afin de montrer à quel point la Légion gaspille sans remords les ressources précieuses du pays<sup>200</sup>, mais si on y regarde plus près, la cinéaste a choisi de ne pas censurer le sexe des Légionnaires sous la douche. Claire Denis la commente en entrevue et mentionne que : « [q]uand j'ai tourné la scène de douche de *Beau travail*, je ne montrais pas le sexe des garçons. Ils étaient quand même nus »<sup>201</sup>. Cette nudité apparemment « gratuite » est pourtant fondée à notre avis puisque si la cinéaste avait décidé de ne pas montrer le sexe des Légionnaires alors cette censure par le cadrage aurait signifié qu'il y a quelque chose à cacher au niveau de la sexualité des Légionnaires, notamment les rumeurs d'homosexualité au sein même de la Légion. C'est le caractère désinvolte de cette monstration, la volonté de montrer le Légionnaire dans son intégralité, qui à notre avis vient soutenir l'idée que Claire Denis ne tentait pas d'imposer un caractère homosexuel à la Légion mais que c'est bien la peur du corps légionnaire d'une identification à l'homosexualité qui hante l'œuvre comme nous l'avons vu au chapitre précédent.

En déconstruisant les marqueurs d'identité de l'œuvre (titre, générique, scénario, genre, intertexte) et en déconstruisant les marqueurs d'identité des personnages dans la diégèse (l'onomastique et le cadre-Légion), Claire Denis déconstruit l'intégralité du cadre

---

<sup>200</sup> La séquence présente d'abord deux femmes djiboutiennes marchant dans le désert et transportant sur leur dos un enfant et un bidon d'eau pour ensuite enchaîner avec la troupe de Légionnaires marchant eux aussi dans le désert rocailleux retournant au campement; puis un Légionnaire nu prenant sa douche vu en plongée, plan suivi par celui de Légionnaires se débarbouillant en utilisant l'eau de façon abusive, pour simplement se nettoyer le visage.

<sup>201</sup> Denis, Claire. « Claire Denis: "je n'ai pas vu de sordide dans *Les Salauds*" », entretien avec Claire Denis (texte) réalisé par Sylvestre Picard, mis en ligne le 09/08/2013. Repéré sur le site *Premiere*, <http://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Claire-Denis-je-nai-pas-vu-de-sordide-dans-Les-Salauds> Consulté le 10/07/2018.

identitaire de l'œuvre qu'elle crée. Pourquoi ? Pour démontrer la fragilité de l'identité, de l'impossibilité de nommer, de délimiter et de se définir une fois pour toutes mais de la nécessité d'essayer de le faire malgré tout.

### **3.3 Cadres spatiaux fuyants**

Dans le domaine littéraire le cadre spatial désigne l'espace diégétique dans lequel se déroule la narration. Il en va de même pour le cinéma. Le cadre spatial du récit représente habituellement un lieu qui permet, du moins en partie, l'identification des personnages. Pour *Beau Travail*, Claire Denis a choisi d'ancrer le récit dans deux cadres spatiaux distincts, Marseille ainsi que Djibouti, et de faire osciller la narration entre les deux continents en utilisant la technique cinématographique du flashback. Le narrateur étant homodiégétique et présent dans les deux villes, les événements des deux cadres spatiaux ne se produisent pas en simultané et sont donc décalés aussi bien dans l'espace que dans le temps. Selon les indications de Galoup, le spectateur comprend que le présent du film constitue la portion présentée en France et que celle située en Afrique constitue une réminiscence des souvenirs du personnage principal. Nous analyserons l'œuvre en considérant que les cadres spatiaux djiboutien et marseillais sont présentés en tant qu'espaces aux contours indistincts, fuyant ceux qui les habitent, terres non pas hostiles puisque les Djiboutiens les habitent sans problème mais où la Légion demeure dans les marges.

#### **3.3.1 L'exil**

L'espace djiboutien est présenté comme un lieu dont Galoup est en train de faire son deuil : en voix-off, il revient de façon nostalgique sur les « circonstances qui [l]'ont propulsé loin de la mer Rouge »<sup>202</sup>. L'adoption de cette posture de l'exilé de la part de Galoup est déroutante puisqu'il est de son propre aveu, Français. La cinéaste dépeint le sentiment de solitude et d'isolement qui accable le narrateur en son propre pays grâce au contraste entre les scènes ritualisées du quotidien des Légionnaires à Djibouti effectuées en groupe (linge sur la corde, repassage, préparation de repas) et les mêmes scènes où

---

<sup>202</sup> Réplique de Galoup dans *Beau Travail*.

Galoup effectue ces tâches, seul dans son appartement de Marseille. Galoup est également présenté comme un homme dont l'origine a été effacée<sup>203</sup>. Cet effacement des traces de son identité antérieure à la Légion fait de lui un être « hagarde »<sup>204</sup>, qui se cherche en tout lieu, même à Djibouti. Par comparaison, Sentain, lui, a été trouvé dans une cage d'escalier, ce qui lui confère un point de départ même si celui-ci est nébuleux. Forestier provient d'une autre œuvre cinématographique, *Le Petit Soldat* de Godard. Le légionnaire décédé dans l'accident d'hélicoptère est désigné par l'appellation : Pierre le Corse. Les deux légionnaires qui discutent ensemble en pêchant au début du film conversent dans leur langue maternelle, l'italien, et discutent justement de leurs origines (Les sous-titres nous révèlent que l'un vient de Turin et parle de son apprentissage de la pêche avec son père.) Ces protagonistes sont donc présentés comme ayant un point d'ancrage fixe même si celui-ci se réduit à une trace, tandis que Galoup, qui est bel et bien français<sup>205</sup>, lui, a perdu toute fixité spatiale. Tout se passe comme si la Légion avait d'abord effacé toute trace de sa vie antérieure à celle-ci, puis, après son renvoi de Djibouti, comme si elle avait effacé l'identité qu'il s'était re forgée grâce à elle. C'est pourquoi Galoup à son retour en France se retrouve en déficit identitaire complet. Ne se sentant chez lui nulle part, il erre dans des lieux qu'il n'habite pas ou se réfugie dans des gestes qui sont vides de sens. Finalement, il décide de partir pour l'ultime terre d'exil, celle dont personne ne revient.

### 3.3.2 Les non-lieux

L'identification par le lieu est problématique chez la cinéaste, puisqu'elle ne se sent elle-même, ni simplement française, ni tout à fait africaine : « I'm not French but a daughter of Africa »<sup>206</sup>, nous pensons que, tout comme la cinéaste, les Légionnaires sont dans l'impossibilité eux aussi de s'identifier aux lieux qu'ils habitent. La mise en évidence de cette résistance identitaire chez eux passe par la notion de « non-lieu » telle que décrite

---

<sup>203</sup> Réplique de Galoup dans *Beau Travail*: « mon histoire est simple, c'est l'histoire d'un homme qui a quitté la France trop longtemps ».

<sup>204</sup> Image de Galoup déambulant seul dans les rues de Djibouti: est-il enivré ou désorienté?

<sup>205</sup> Réplique de Galoup dans *Beau Travail*: « bon voyage et bon débarras p'tit Français ».

<sup>206</sup> Denis, Claire. « Desire is violence », entretien avec Claire Denis réalisé par Chris Darke, repéré sur le site *BFI film forever*, <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/30> Consulté le 27/11/2018.

par Marc Augé<sup>207</sup>. Selon lui, le lieu dit anthropologique s'oppose au non-lieu, qui lui serait dénué de contacts sociaux. Le non-lieu serait constitué, selon sa théorie, en un espace où l'être humain demeure anonyme. Il donne en exemple tous les lieux de transit de la surmodernité comme l'aéroport, l'autoroute, les supermarchés et même les camps de réfugiés. Les non-lieux sont donc des endroits qui ne définissent pas l'identité des humains qui n'y sont que de passage. De même, dans *Beau Travail*, dans un premier temps, les noms des villes où se déroulent les deux trames narratives ne sont nommés qu'une seule fois au détour d'une phrase, « en passant », comme si aussitôt qu'il avait été dit ce nom s'enfuyait. Et même si la totalité des scènes s'y déroulent, il n'y a jamais de rappel sur le lieu. Les scènes filmées à Marseille montrent Galoup presque toujours en déplacement d'un point à un autre (dans un train, à la sortie d'une bouche de métro, au port de Marseille, en ascension dans un platane) et toujours seul. L'espace djiboutien est également présenté par la cinéaste comme étant un non-lieu pour les Légionnaires. Ceux-ci vivent toujours dans des camps transitoires montés sur place, ils s'installent à côté des ruines de baraques pour ouvriers, envahissent une bâtisse désaffectée, travaillent au milieu du désert, et les rares fois où ils sont vus en ville, c'est errant dans les rues à la faveur de la nuit, et donc lorsqu'il est impossible au spectateur d'identifier un quartier ou un monument historique par exemple. Nous pensons que la présentation des non-lieux<sup>208</sup>, à la fois à Marseille et à Djibouti, pousse le spectateur à chercher encore ailleurs un espace d'identification possible pour ces Légionnaires qui semblent imperméables à leur milieu. C'est ce qui nous pousse à croire que finalement les Légionnaires s'identifient dans cette errance et dans l'appartenance au non-lieu. Les non-lieux deviennent alors un cadre qui n'en est pas un, un passe-partout<sup>209</sup> qui borde l'œuvre sans la délimiter

---

<sup>207</sup> Augé, Marc. *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, Paris, 1992, p100.

<sup>208</sup> Il s'agit ici de la présentation des non-lieux en association avec les Légionnaires. Les Djiboutiens sont pour leur part eux, montrés comme habitant les lieux qu'ils occupent, produisant un travail fructueux (les deux femmes djiboutiennes discutent des tapis que l'une d'elle a confectionnés, on aperçoit des femmes assises et vendant du Kat dans la rue).

<sup>209</sup> Nous utilisons ici la définition du passe-partout du domaine de l'encadrement, tout comme le fait Derrida dans *La Vérité en Peinture*. Tel que décrit sur le site de l'Atelier Elio, le passe-partout: « constitue l'interface entre une œuvre et l'extérieur. Il est l'élément de liaison entre le sujet, le cadre et le fond sur lequel ce dernier est accroché. Les passe-partouts apportent de

toutefois, un espace transitoire (autant spatialement (un espace de transit) que temporellement (passager)) du déroulement des événements. Le désert en est un bon exemple : ce sont justement les limites absentes de ce non-lieu qui paradoxalement « enferment » le sujet dans son espace immense (puisque à l'échelle d'un l'homme confiné à le parcourir à pied, comme Sentain, on peut considérer que le désert est infini) et comme le mentionne Bonitzer : « le comble du labyrinthe, c'est le désert illimité »<sup>210</sup>. Une autre séquence met l'accent sur l'absence d'identification possible des Légionnaires par le lieu : celle de l'enterrement d'un des leurs, Pierre le Corse. Lors de la procession funéraire, les Légionnaires adoptent le pas Légion, une cadence très lente et unique à ce corps d'armée, et le cercueil est recouvert d'un drapeau français. Puis un Légionnaire joue un morceau funèbre pour rendre hommage au soldat décédé. La caméra filme les Légionnaires en gros plan puis passe à un plan fixe sur les tombes du cimetière. Celles-ci sont dénuées de toute inscription, de simples blocs de béton rectangulaires dont les allées entre les tombes sont délimitées par les roches peintes en blanc si caractéristiques de la Légion. Cet anonymat conservé même dans le lieu de repos éternel montre bien à quel point l'identification par l'espace est impossible pour les Légionnaires : ils s'identifient uniquement dans leurs rites et leur société. Nous pensons que cette identification dans le non-lieu vient du fait que la Légion est a-territoriale, sa base militaire africaine n'est constituée que d'un espace d'emprunt à la République de Djibouti. Cette idée d'absence d'identification à travers l'espace se reflète dans l'une des devises de la Légion Étrangère : *Legio patria nostra*<sup>211</sup>, ce qui signifie : la Légion est notre patrie. Le cadre identitaire spatial du Légionnaire serait donc un cadre social et mobile, qu'il ne quitte jamais. Celui-ci forge et maintient son identité non pas à l'aide d'un territoire mais la définit plutôt dans l'errance.

---

l'espace autour des sujets, permettant d'aérer et de mettre en valeur les sujets. » Définition tirée du site <https://www.atelier-elio.fr/autres-produits/> Consulté le 31/03/2019.

<sup>210</sup> Bonitzer, Pascal. *La vision partielle: Écrits sur le cinéma*, op. cit., p 212.

<sup>211</sup> Maurin, Jean. « *Legio Patria Nostra* ». Repéré en ligne sur <https://www.legion-etrangere.com/mdl/page.php?id=413&block=17> Consulté le 09/07/2018.

## 3.4 Les cadres temporels

### 3.4.1 L'atemporalité diégétique

#### 3.4.1i L'absence d'indices temporels

La référence au cadre temporel diégétique s'effectue indirectement dans cette œuvre et les repères temporels sont laissés relativement flous. La diégèse est très peu ancrée dans le temps. Lorsqu'il écrit son journal, Galoup ne mentionne que l'endroit où il se trouve et le mois de l'année (Marseille fin février) mais pas l'année. Le fait qu'il spécifie le mois et non l'année renvoie à une conception cyclique du temps et non à sa dimension linéaire. Évoquer l'année aurait contribué à ancrer l'œuvre dans une temporalité connue, cela l'aurait arraisonnée, alors qu'indiquer le mois inscrit *Beau Travail* dans une temporalité flottante, un temps comme « hors du temps ».

Le second élément qui donne des indications sur la temporalité de l'œuvre est celui de l'absence de conflits armés : en effet, les conflits sont caractérisés par des dates de début et de fin (par exemple il n'est pas rare de faire référence au conflit de la 1<sup>ère</sup> guerre mondiale en disant la guerre de 14-18) alors que les périodes de paix sont laissées floues, elles constituent des périodes de temps indéterminées (par exemple : l'entre-deux-guerres). Cette quasi-absence de références temporelles dans la diégèse contribue à donner une impression d'errance des personnages; tout comme ils errent dans l'espace, sans attaches, les personnages errent dans le temps, ou même peut-être hors de lui.

Les différentes pistes musicales utilisées dans l'œuvre constituent également des indices qui peuvent donner une idée de l'époque où se produisent les événements évoqués dans le film. Dans le cas de *Beau Travail*, la cinéaste a choisi des chansons relativement contemporaines à la sortie de l'œuvre, c'est-à-dire que toutes les pistes musicales utilisées sont sorties dans les années 90, à l'exception bien sûr des pièces tirées de l'opéra de Benjamin Britten : *Billy Budd*. Celui-ci, ayant été écrit durant les années 50, détonne de la bande sonore, non pas qu'il ne s'harmonise pas aux images qu'il accompagne, mais bien parce qu'il existe un fossé entre le style les pistes musicales employées dont la majorité sont de consonance moderne et celles appartenant à l'opéra, aux sonorités beaucoup plus classiques (tout simplement parce que l'opéra est un style de musique moins facile à situer dans le temps). Donc l'écart temporel qui est creusé par les styles musicaux

d'époques éloignées vient poser la question de la contemporanéité. Le spectateur se pose la question de savoir s'il doit situer les événements du film vers le milieu du 20<sup>e</sup> siècle ou plutôt vers sa fin. En effet, très peu d'images aident à ancrer dans le temps le déroulement de l'action. Les technologies employées telles que les camions et l'hélicoptère appartiennent déjà aux années 50 et l'on n'y voit pas d'utilisation de téléphone cellulaire (objet qui commençait déjà à l'époque à être employé largement) comme preuve irréfutable de la fin du 20<sup>e</sup> siècle<sup>212</sup>. Claire Denis, ayant joué l'équivocité en matière de temporalité, vient déconstruire le cadre temporel qui normalement délimite un film. Ce qui fait que le spectateur se retrouve encore une fois dans une situation où il doit se questionner sur ce cadre et rester vigilant tout au long du visionnement afin de détecter des détails qui pourraient l'aider à en trouver les bords.

### **3.4.1ii L'achronologie**

La chronologie est « suspecte » d'après Derrida ; il faut questionner cette logique du avant-après et non la prendre pour acquise selon lui. Comme il l'explique dans *Marges de la Philosophie*, il y a impossibilité pour un « maintenant » de coexister avec un autre « maintenant » mais cette impossibilité s'éprouve malgré tout comme possibilité : « l'impossibilité de la coexistence ne peut être posée comme telle qu'à partir d'une certaine coexistence, d'une certaine simultanéité du non-simultané, où l'altérité et l'identité du maintenant sont maintenues ensemble dans l'élément différencié d'un certain même »<sup>213</sup>. L'idée que l'altérité et l'identité du « maintenant » coexistent au même moment de façon impossible est illustrée par la structure filmique de *Beau Travail*. Comme nous l'avons vu précédemment, Claire Denis a d'un côté, soigneusement évité presque tous les indices temporels permettant de situer la diégèse; d'un autre côté, la cinéaste multiplie les allées et venues dans le temps grâce au flashback, ce qui a pour effet de les faire coïncider impossiblement pour le spectateur. L'absence de linéarité du récit dans *Beau Travail* est en concordance avec la conception aporétique du temps

---

<sup>212</sup> La seule image qui puisse vraiment situer le récit est celle des affiches de cola sur le mur d'une maison (tout juste avant la scène où une jeune femme va vendre ses tapis) où l'on peut reconnaître l'époque à travers l'apparence des logos. Mais on constate que cette reconnaissance se fait bien indirectement et très subtilement, voire par inadvertance).

<sup>213</sup> Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie*, Éditions de Minuit, Paris, 1972, p 63.

décrite par Derrida. Les deux « maintenant » denisiens, celui de Marseille et celui de Djibouti, étant déjà présentés tous deux comme sans ancrage dans le temps, alors leur agencement en une a-chronologie devient un jeu auquel la cinéaste se prête afin de montrer au spectateur que la logique largement acceptée (celle de la chronologie des événements) n'est pas toujours celle qu'il faut suivre : encore une fois, Claire Denis tient le spectateur en alerte en lui montrant, à travers l'utilisation du flashback, qu'il se doit de questionner même les conventions les plus acceptées.

Comme le mentionne Nelly Quettier, l'éditrice de *Beau Travail*, celui-ci est un peu comme un « OVNI » dans la filmographie de Claire Denis : « it really is a timeless film. It's strange isn't it? I think 10 or 20 years from now it will still work. It won't be dated. It's outside of time »<sup>214</sup>. Cette capacité à passer à travers l'épreuve du temps de l'œuvre, d'être intemporelle et d'être encore aujourd'hui d'actualité, de n'avoir pas mal vieilli, est en contradiction avec le fait que l'œuvre se présente au point tournant d'une époque. Le cinéma à l'aube de l'an 2000 s'apprête à changer drastiquement dans sa façon non seulement d'être produit (le passage au numérique et l'abandon de la pellicule) mais aussi dans sa façon d'être « consommé », puisque les films sont de moins en moins visionnés en salle et le sont de façon discontinue grâce à la technologie (notamment avec l'utilisation des boutons *pause*, *stop* et *play*). Nous pensons que ce contexte se reflète sur la production de l'œuvre. Ce contexte de mutation du cinéma hante ce film.

### **3.4.2 Le cadre temporel de la production de l'œuvre : pour une déconstruction identitaire de l'auteur**

*Beau Travail* est une œuvre qui fait son entrée dans le monde à un moment très symbolique : l'an 1999, le tournant du siècle. Les premiers téléphones cellulaires font leur apparition vers le milieu des années 90. Cette période marque le début de la multiplication des écrans. Les premiers DVD font leur apparition aux États-Unis vers 1996 et 1998 en Europe. L'aube de l'an 2000 est donc une période de grands bouleversements technologiques pour le monde et le cinéma. Cette époque charnière

---

<sup>214</sup> Quettier, Nelly. « Interview with Nelly Quettier », op. cit., p 28.

marque également le passage de l'analogique au numérique<sup>215</sup>. Il s'agit donc bien d'une période révolutionnaire, le cadre temporel instable du contexte de l'oeuvre, ponctué de chambardements énormes pour la pratique de cet art qu'est le cinéma. On pourrait donc dire que, citant Hamlet, Derrida décrit très bien l'état d'esprit des cinéastes de la fin du siècle : « "The time is out of joint" : par l'effet de la chose spectrale, le temps est désarticulé ; "I was born to set it right !" : il faut que je le remette droit »<sup>216</sup>. Cette époque désajustée, Claire Denis en hérite. Elle ne choisit pas cet héritage, il lui est imposé par sa naissance (l'époque où elle est née). Derrida nous dit qu'en tant qu'héritière de son époque, la cinéaste « doit répondre à une double injonction : réaffirmer ce qui n'est pas choisi ; choisir de le maintenir en vie, le réinterpréter activement »<sup>217</sup>. Tout comme les Légionnaires s'identifient à leur travail, les oeuvres de Claire Denis contribuent toutes à l'identifier. Donc la façon dont elles sont produites, les procédés techniques utilisés pour y parvenir font partie de l'élaboration de son identité. C'est l'utilisation de la pellicule qui constitue une part importante de son identification en tant que cinéaste issue de l'ère analogique<sup>218</sup>. Elle laisse aller très difficilement la tangibilité de la pellicule au profit du numérique. Elle résiste à l'homogénéisation de son époque par le numérique. Comme le confie Agnès Godard en entrevue à l'occasion de la sortie de son film *Un Beau Soleil Intérieur* (2017), Claire Denis entretient une méfiance face à l'étrangeté de la nouveauté du numérique :

Au delà de toute cette question "logistique", pendant le tournage, l'outil numérique, la présence des écrans pourtant réduite au maximum, a représenté une "étrangeté" pour Claire, un sentiment d'inconfort dans lequel s'est cristallisée l'inquiétude qui a accompagné la réalisation du film et de son challenge. Je crois qu'il s'agit de l'oubli difficile de la

---

<sup>215</sup> La première projection publique en numérique en France a été réalisée en février 2000 selon les données du site :

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9ma\\_num%C3%A9rique#Historique\\_du\\_d%C3%A9ploiement](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9ma_num%C3%A9rique#Historique_du_d%C3%A9ploiement) Consulté le 18/02/2019.

<sup>216</sup> Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*, op. cit., p 42.

<sup>217</sup> Derrida, Jacques & Roudinesco, Elizabeth. *De quoi demain...Dialogue*, op. cit., pp 15-16.

<sup>218</sup> Dans un entretien filmé, Claire Denis parle de la sensation de la coupe de la pellicule, la véridique, c'est-à-dire celle d'avant l'ère numérique. Elle insiste sur l'aspect matériel de celle-ci, le bruit qui lui était associé, son éphémérité... Degenève, Jonathan & Santi, Sylvain. *Le montage comme articulation. Unité, séparation, mouvement*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2014, DVD.

connaissance et de la pratique de l'argentique qui proposait il est vrai une forme de pudeur et de spontanéité dans certains cas<sup>219</sup>.

Le numérique représente une modalité du cinéma qui a des impacts majeurs sur la façon de produire et de consommer les œuvres filmiques. Mais le numérique n'est pas le seul changement qui ait eu lieu dans le domaine du cinéma à cette époque « détraquée » de la fin du 20<sup>e</sup> siècle. En effet, la miniaturisation des caméras (besoin de peu de matériel et de peu de techniciens) et leur automatisation (plus la technologie se raffine, moins le savoir technique est nécessaire afin de manier l'équipement convenablement et d'arriver à un bon résultat) démocratisent la pratique du cinéma. En le rendant accessible au public, le numérique ainsi que les autres avancées techniques contribuent à désacraliser l'art du cinéma. D'un art produit pour les masses, il devient un art qui a le potentiel d'être produit par les masses. Avec le numérique, l'exclusivité de production par des « experts » est perdue. Mais nous pensons que ce à quoi Claire Denis résiste surtout, c'est la simplification de l'art par le numérique, la perte des subtilités qui faisaient de l'argentique un art technique (la pudeur et la spontanéité perdue dont parle la DP Agnès Godard) et qui partent avec lui. Cette transition « pour le mieux » entre numérique et argentique relève donc bien d'une d'homogénéisation et est vécue comme une menace de perte par la cinéaste. Nous pensons que ces changements technologiques qui menacent d'éradiquer la pratique de l'argentique s'accompagnent d'un mouvement de résistance chez la cinéaste et que de la nécessité d'hériter de son époque naît l'œuvre *Beau Travail*. Nous croyons que la cinéaste négocie ce tournant de siècle en produisant une œuvre qui semble intemporelle comme le dit son éditrice Nelly Quettier mais surtout qui résiste à l'homogénéisation de son époque en offrant un film qui allie l'argentique pour le tournage et le numérique pour le montage. La cinéaste de cette façon montre qu'elle ne reste pas figée dans une identité qui refuserait l'altérité/altération de la nouveauté

---

<sup>219</sup> Godard, Agnès. « Entretien avec la directrice de la photographie Agnès Godard, AFC (l'Association française des directeurs de la photographie cinématographique), à propos de son travail sur *Un beau soleil intérieur*, de Claire Denis », entretien réalisé le 17/05/2017 par Brigitte Barbier. Repéré en ligne sur <https://www.afcinema.com/Entretien-avec-la-directrice-de-la-photographie-Agnes-Godard-AFC-a-propos-de-son-travail-sur-Un-beau-soleil-interieur-de-Claire-Denis.html?lang=fr> Consulté le 17/10/2017.

technique. Maintenir cette part de l'héritage de son époque qu'est l'argentique, et accepter l'étrangeté du numérique ; utiliser chacun à son meilleur.

C'est d'ailleurs en montant son premier film avec la technologie numérique (le système Avid) que Claire Denis, Agnès Godard et Nelly Quettier se sont aperçues d'un phénomène tout particulier qui ne se posait pas avec le film sur « papier » : le bord des cadres de la pellicule se voyait à l'œil nu tandis qu'une fois transféré en technologie numérique, les bords de ces mêmes cadres n'étaient pas automatiquement au même endroit. Nelly Quettier parle de cette première expérience avec la nouvelle technologie et des difficultés rencontrées au niveau du cadrage :

It really was a moment in film history, in editing history. We were all really anxious, because we'd never done it before, and with the effects and the blow up, we realized that the edge of the frame moved. When you worked in film, a frame was a frame. And here we were with digital, and the frame could change, or we couldn't figure out where the edge of the frame was<sup>220</sup>.

Il est remarquable de noter la correspondance entre l'instabilité du cadrage instituée par l'utilisation de la technologie numérique et l'instabilité du cadre temporel technologique de l'époque. L'instabilité des cadres temporels et spatiaux rend l'identité des personnages elle aussi instable, difficile, voire impossible à cerner car toujours changeante. Ne pouvant s'identifier à l'époque dans laquelle ils vivent ou l'endroit qu'ils occupent, les personnages, comme l'auteure, doivent pourchasser leur « destinerrance » de façon permanente.

### **3.5 La déconstruction identitaire spectatorielle**

Le récit-cadre, la mise en abyme, le surcadrage sont des éléments qui se rapportent tous à l'idée d'une fermeture, d'une stase et de l'immobilité. Les emboitements successifs des différents cadres (qu'il s'agisse de cadre narratologique, d'un cadre représentatif ou de la figure d'un cadre dans le cadrage) les uns dans les autres suggèrent au spectateur que le

---

<sup>220</sup> Quettier, Nelly. « Interview with Nelly Quettier », op. cit., p14.

récit sera teinté de cette stagnance, alors que dans le cas de *Beau Travail* il n'en est rien. En effet l'œuvre s'inscrit plutôt dans la mouvance, celle de l'identité spectatorielle.

En mettant en opposition les différents cadres imbriqués les uns dans les autres, la cinéaste s'assure d'empêcher le spectateur de glisser dans une identification complète et stable dans le récit. L'aspect participatif au récit tel que décrit par Marcel Duchamp, où le spectateur endosse une part de la charge d'auteur, contribue à l'instabilité de son identité: « the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work into contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act »<sup>221</sup>. Cette association entre auteur et spectateur tire ce dernier de sa torpeur et l'entraîne dans une écoute active, le tient sur un pied d'alerte et lui assigne un « travail » auquel il ne s'attendait peut-être pas. Claire Denis maintient le spectateur dans une posture où il lui est impossible de s'identifier aux personnages (identification secondaire) comme nous l'avons vu précédemment, mais elle joue également sur l'identification primaire de celui-ci de par le récit-cadre, le surcadrage, la mise en abyme et la surimpression.

### **3.5.1 Le spectateur-auteur**

#### ***3.5.1i Le récit-cadre et le spectateur***

Tout récit-cadre a un impact sur le récit : même s'il est très court, celui-ci diffère, fragmente ou interrompt le récit enchâssé. Il crée un espace « entre-deux ». La plupart du temps cet impact se présente sous forme de contraste ou d'analogie au récit enchâssé. Dans les romans, le récit-cadre permet à l'auteur d'introduire un « autre » narrataire que celui qui est en train de lire. L'apparition de cet « autre » lui permet de manipuler l'opinion de son lecteur beaucoup plus facilement :

Maupassant's invention of the narrator persona permits him, for example, to install a persona of his audience, a "listener" who is being told the internal narrator's story. The presence, in turn, of such a figure within the story enables him to influence our reading of his story – he can set things

---

<sup>221</sup> Duchamp, Marcel & Sanouille, Michel & Peterson, Elmer. *Salt seller: the writings of Marcel Duchamp*, Oxford University Press, New York, 1973, p 140.

up in such a way that our reading must be a corrective of, or reaction to, the internal reader's response to what is being told<sup>222</sup>.

À la différence du roman, l'œuvre filmique obéit à une règle supplémentaire : « au cinéma, pour que la rupture diégétique soit totale, il faut [donc] que le récit second s'exprime sous la forme d'un discours audio-visuel »<sup>223</sup>. La simple mention à l'oral d'une anecdote à propos d'un autre récit parallèle sans un support visuel ne constitue pas un récit-cadre. Dans le cas de *Beau Travail*, le récit enchassé ou récit premier (le plus important en termes de fréquence d'apparition à l'écran) est celui de la vie de l'adjudant-chef Galoup au sein de la Légion Étrangère à Djibouti. Le récit second ou récit enchâssant, est celui de Galoup de retour à la vie civile à Marseille, après son renvoi de la Légion. Il s'agit d'un récit homodiégétique, donc où le narrateur du récit enchâssant participe au récit enchâssé. Jusqu'ici ce type de présentation du récit est assez classique. Là où la cinéaste « décadre » c'est dans l'absence de certitude quant à la mise en place d'un « autre » narrataire pour le récit enchâssant. En effet, la narration de Galoup en voix-off pourrait s'adresser à l'auditoire qui est en train de visionner le film ; elle pourrait également être un monologue intérieur et donc ne s'adresser qu'à lui-même ; enfin elle pourrait constituer la lecture qu'un tiers fait de son carnet après son suicide supposé. L'équivocité de cette adresse laisse le cadre du récit enchâssant ouvert et libre à l'interprétation du spectateur du film et demande donc sa participation active dans l'élaboration de l'intrigue.

Mais peu importe l'interprétation donnée au niveau de l'adresse, le premier spectateur du récit enchassé, c'est Galoup. C'est d'abord lui qui contemple, revoit et revit les images de Djibouti. Depuis Marseille, il se raconte en voix-off, se juge et réfléchit sur les éléments de son passé. La révision à travers la mémoire de Galoup des « événements qui l'ont propulsé loin de la mer Rouge » se fait sous le mode du souvenir douloureux, avec ce recul physique et temporel, il se fait maintenant spectateur de sa vie et nous offre à nous

---

<sup>222</sup> Moger, Angela S. « Narrative Structure in Maupassant: Frames of Desire », *PMLA*, volume 100, n° 3, mai 1985, p 315.

<sup>223</sup> Févry, Sébastien. *La mise en abyme filmique: essai de typologie*, Éditions du Céfal, Liège (Belgique), 2000, p 34.

spectateurs du film, ses impressions, ses analyses, ses jugements. Loin de tenter de justifier la pertinence de ses actes, Galoup entreprend son *mea culpa* auprès du spectateur filmique sans toutefois s'adresser directement à lui. Il semble plutôt qu'il écrive ses mémoires, qui deviendront, on le comprendra à la fin du film, une écriture testamentaire. L'apparition de Galoup en tant que spectateur de sa propre vie déloge ainsi le spectateur filmique de sa position privilégiée de spectateur unique. Spectateur non plus des événements de Djibouti mais bien de Galoup commentant ces événements en après-coup, cet effet de « zoom out » vient influencer l'interprétation que le spectateur filmique aurait pu se forger de ces événements. Les impressions en voix-off de Galoup qui viennent se superposer aux images sont en disjonction avec celles-ci. Il repasse le fil des événements qui ont mené à son renvoi, en homme changé, dit-il. Il fait part de ses regrets « d'avoir été cet homme-là ». Il ne s'identifie plus aux images que le spectateur peut voir de lui à Djibouti. Mais les images de lui à Marseille le montrent toujours pris dans le carcan de la Légion<sup>224</sup>. Cette disjonction entre l'image et la voix au sein du personnage principal vient moduler l'identification secondaire du spectateur. En faisant paraître à l'écran un protagoniste dont l'identité est fracturée (Galoup ne se reconnaît plus dans cet homme-là mais pourtant il continue à répéter les mêmes gestes militaires, ceux qui l'identifiaient justement) Claire Denis s'assure de maintenir le spectateur à l'écart par rapport au personnage principal, non pas en retrait total (« décrochage » de la fiction) par rapport à celui-ci, mais plutôt dans ce qui serait l'équivalent des marges d'un texte, du passe-partout d'un tableau. Le spectateur suit Galoup de très près (c'est lui qui raconte l'histoire) et donc d'une certaine façon s'identifie à son regard mais la cinéaste, grâce à la disjonction au sein du personnage, bloque toute identification complète avec le protagoniste afin de mettre en lumière le fait qu'une identité reste toujours ouverte, ne peut jamais être parachevée.

Le récit enchâssant (celui de Marseille) est chronologiquement dans le film celui qui commence en second. Paradoxalement, on passe de Djibouti pour arriver à Marseille alors que logiquement il devrait se passer l'inverse. Cette disjonction temporelle des

---

<sup>224</sup> La cinéaste montre l'état intérieur sclérosé de Galoup grâce à la répétition des gestes ritualisés de la Légion, le repassage de la chemise, les chaussettes accrochées de façon égales sur la corde à linge, le lit fait au carré (qui est une manière de le faire très associée à la vie militaire).

réécits-cadres contribue à maintenir le spectateur filmique dans une zone d'incertitude et donc le maintient à distance de la fiction. Le non-respect de la chronologie des événements encore une fois le pousse à se questionner sur le récit et l'oblige à participer à sa reconstitution mentale de l'enchaînement des événements, donc à une certaine forme de participation à l'œuvre. Celle-ci entraîne le spectateur vers le statut d'auteur, si ce n'est que partiellement.

### ***3.5.1ii La mise en abyme***

La mise en abyme filmique est un procédé qui est très souvent utilisé à des fins d'autoréférentialité. En introduisant un film dans le film, souvent ce dernier vient commenter l'œuvre dans laquelle il se trouve, offrant aux spectateurs l'opinion de l'auteur sur sa propre œuvre. Dans *Beau Travail*, une scène de l'œuvre nous semble être particulièrement importante en ce qui concerne la déconstruction identitaire chez le spectateur. Il s'agit de la scène de l'« invasion » d'un bâtiment vide. Dans un premier temps on peut analyser la scène comme étant une allégorie autoréférentielle parce que la futilité des manœuvres met en image ce que le reste du film semble vouloir montrer : l'inutilité de la présence de la Légion en sol africain.

Mais cette scène constitue également une mise en abyme puisqu'elle montre un groupe d'hommes qui font semblant d'envahir un bâtiment sous le regard des spectatrices tout comme la troupe d'acteurs de *Beau Travail* font semblant d'être des soldats sous le regard de spectateurs (en l'occurrence nous!) qui les regardent.

Ce « zoom in » intellectuel vers ces « acteurs-soldats » observés par ces nouvelles « spectatrices » réoriente le point de vue : cette nouvelle perspective remet en question le jugement que le spectateur se faisait de la scène. Il ne se demande non plus ce que lui pense de la scène mais bien ce que ces femmes en pensent. Il réfléchit donc sur le jugement que ces femmes se font de la scène et non plus sur la scène elle-même. Il spéculé sur ce qu'elles se disent en faisant la lecture de leur image corporelle ; leur regard est insistant et elles rient de façon évidente, mais que se disent-elles ? Leur jugement est laissé libre à l'interprétation du spectateur puisque contrairement à d'autres scènes où des femmes djiboutiennes interagissent, ici la cinéaste n'offre pas les sous-titres. Donc, d'une part, le spectateur participe à l'élaboration du récit et, d'autre part, il tente de se mettre à

la place de l'autre<sup>225</sup> pour juger de la scène. En redirigeant l'attention du spectateur des Légionnaires vers les spectatrices grâce à l'utilisation de la mise en abyme, la cinéaste pousse le spectateur à une identification avec l'autre. Il tente le temps d'un instant de s'identifier à ces femmes pour comprendre la scène. Il transgresse donc son cadre identitaire. La mise en abyme a une fonction évaluative dans ce cas ; comme le mentionne Johnathan Rosenbaum : « Denis uses African women to subtly impose an ironic frame around the story [...] They're clearly outside the plot, yet they're by no means absent, either physically or morally »<sup>226</sup>. Leur présence empêche l'oeuvre de devenir une glorification de l'image de la Légion, elle la remet dans son contexte et leurs réactions (celles des femmes spectatrices) réorientent celle du spectateur extra-diégétique.

### ***3.5.iii La mise en abyme graphique***

Lorsque Forestier et Galoup jouent au billard, on peut apercevoir ce dernier venir se placer tout juste devant un tableau, il s'agit du tableau très connu « The Hustler » d'Arthur Sarnoff. Cette oeuvre représente des chiens jouant au billard. Son titre nous semble être significatif en ce qui concerne l'interprétation de la scène puisque la définition du mot Hustler est la suivante : « if you refer to someone as a hustler, you mean that they try to earn money or gain an advantage from situations they are in by using dishonest or illegal methods »<sup>227</sup>. L'éclipse du « personnage » principal du tableau l'arnaqueur en question (un bouledogue tenant une queue de billard et s'appêtant à jouer) par l'image de Galoup venant tout juste de jouer son coup, établit un parallèle entre les deux « protagonistes ». La présence de ce tableau crée une tension au sein de la composition de la scène puisqu'il vient contredire les paroles de Galoup qui prétend que tout va bien lorsqu'interrogé par Forestier sur son état d'âme. En insérant ainsi en écran de fond cette toile, Claire Denis dévoile les intentions malsaines de Galoup par rapport à Sentain malgré les paroles rassurantes de Galoup. Cette disjonction entre l'image et la

---

<sup>225</sup> Les autres, spectatrices djiboutiennes.

<sup>226</sup> Rosenbaum, Johnathan. « Unsatisfied Men », critique du film *Beau Travail* de Claire Denis publiée le 25/05/2000 sur le site du *Chicago Reader*, <https://www.chicagoreader.com/chicago/unsatisfied-men/Content?oid=902343> Consulté le 02/12/2018.

<sup>227</sup> « Hustler » *Collins dictionary* informatisé repéré sur <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/hustler> consulté le 17/10/2017.

voix de Galoup bloque toute possibilité d'identification complète du spectateur au personnage de Galoup. Et pourtant, c'est bien l'adjutant-chef qui guide le spectateur à travers l'œuvre grâce à la voix-off. Nous pensons qu'encore une fois, comme dans le cas du récit-cadre, la cinéaste a voulu maintenir le spectateur dans un espace « autre » : ni confortablement assis dans son fauteuil de cinéma, ni confortablement fusionné au personnage principal, le spectateur louvoie dans l'œuvre au gré du vent que la cinéaste lui met dans les voiles.

### 3.5.2 La disjonction des cadres

Ça ne cadre pas...<sup>228</sup>

Des cadres viennent s'imbriquer dans d'autres cadres de deux manières : premièrement à travers la technique du surcadrage et deuxièmement, grâce à celle de la surimpression. Pourtant, ces deux types d'insertions, que nous définirons dans les prochains paragraphes, « ne cadrent pas ». Elles sont marquées par la disjointure entre les cadres, par l'impossibilité de leur emboîtement.

#### 3.5.2i Le surcadrage

Citons Derrida qui parle du texte de Kafka *Devant la loi* et de sa présence dans l'œuvre posthume *le Procès* du même auteur :

Nous y retrouvons le même contenu dans un autre cadrage, avec un autre système de limites et surtout sans titre propre, sans autre titre que celui d'un volume de plusieurs centaines de pages. Le même contenu donne lieu, du point de vue littéraire, à une oeuvre tout autre<sup>229</sup>.

Dans ce cas-ci, l'enchâssement d'un récit donne lieu à un tout autre récit de par le changement de contexte. Le jugement attribué à la première<sup>230</sup> œuvre (celle intitulée *Devant la Loi*) se doit d'être réévalué selon le nouveau jour, à savoir le nouveau cadrage qui l'englobe (soit l'œuvre nommée *Le Procès*). Il en va de même pour la technique de

---

<sup>228</sup> Réplique de Léo dans *Trouble Every Day* de Claire Denis (durant le seul flashback du film).

<sup>229</sup> Derrida, Jacques. « Préjugés – Devant la loi » dans *La Faculté de juger*, op. cit., p 131.

<sup>230</sup> Première chronologiquement.

surcadrage telle que décrite par Jacques Aumont où « un cadre \_second' troue la surface en même temps qu'il la renforce »<sup>231</sup>. Deux scènes nous apparaissent significatives en ce qui a trait à l'utilisation du surcadrage dans *Beau Travail* : la première scène située à Marseille ainsi que celle où Galoup punit Kombé devant ses confrères. Dans la première, le cadrage montre en contre-plongée uniquement la tête de Galoup qui est assis à une table sur son balcon. Sa tête est très petite dans le cadre, prise en étau entre deux gros barreaux verts et semble écrasée par les objets qui entravent la vue du spectateur. Tandis que dans la seconde Kombé et Galoup sont montrés à l'écran à travers une des fenêtres des baraques abandonnées où ils ont érigé le campement.

Dans la première scène, l'effet de surcadrage annonce d'emblée au spectateur qu'une certaine distance sera toujours de mise entre lui et Galoup, le narrateur. La sensation d'écrasement et d'inaccessibilité du narrateur mettent le spectateur en une position inconfortable par rapport à celui-ci et la disjonction entre la prise de vue (une contre-plongée : celle-ci est normalement utilisée pour glorifier le sujet qu'elle filme) et la voix du narrateur (qui dit qu'il a tout raté d'un certain point de vue) ajoutent à cet inconfort.

Lors de l'attribution de la punition à Kombé, encore une fois, l'effet du surcadrage dans cette scène est de distancier le spectateur de celle-ci. En imposant un cadre supplémentaire (supplémentaire au cadrage déjà présent de la caméra) entre lui et la scène, d'une part, *l'effet de réalité* est ébranlé de par le rappel du procédé filmique effectué par la figure du cadre ; mais d'autre part, cet excès de cadre vient morceler complètement l'espace du champ. La fenêtre depuis laquelle le spectateur entrevoit la scène est doublée d'un grillage qui lui aussi contribue à mettre en pièce l'image, ainsi que les autres cadres de fenêtre de la bâtisse adjacente. Cette multiplication des cadres qui viennent trouer la surface de l'image constitue d'après nous le moment qui marque le début de la fin pour l'existence de Galoup, les bords tranchants des multiples cadres sont le reflet de l'effritement de sa vie à partir de cet instant.

Dans les deux scènes, nous pensons que le surcadrage vient marquer un seuil que le personnage vient de franchir et duquel il ne pourra plus revenir : l'écrit de ses mémoires

---

<sup>231</sup> Aumont, Jacques. *L'œil interminable*. L'Édition de la Différence, Paris, 2007, p 142.

marque sa résolution à mourir, et l'attribution de la punition à Kombé marque le point tournant de l'histoire duquel découlera sa démotiion.

### **3.5.2ii La surimpression**

La technique de surimpression, comme le mentionne Marc Vernet, met en évidence l'appareil cinématographique qui permet à l'œuvre de se faire : « la surimpression et le fondu-enchaîné, en tant qu'éléments de montage, restent l'explicitation à l'écran d'un procédé général de filmage et de projection »<sup>232</sup>. En mettant ainsi de l'avant le processus de création de l'œuvre, la surimpression suspend la croyance nécessaire à l'effet de réalité et donc distancie le spectateur de ce qu'il voit. Dans *Beau Travail*, Claire Denis fait appel à la technique de surimpression par deux fois : l'une fait se fondre un paysage dans un autre et l'autre amène l'écriture de Galoup à se superposer aux ondulations de la mer Rouge. On remarque que l'orientation des écrits est en discordance avec celle de la mer. L'ondoiement des flots est horizontal alors que la plume de Galoup parcourt le papier presque verticalement, rendant ainsi la lecture très difficile pour le spectateur. Cette disjonction entre l'orientation des lignes des deux cadres visuels superposés vient confondre le spectateur. La cinéaste « brouille les cartes » en ce qui concerne la primauté de ces deux images : en effet, elle met à l'écran d'abord l'image de la mer qui, chronologiquement, constitue le lieu du souvenir et vient superposer l'image de l'écriture en second, alors que logiquement, la mer constituant le souvenir remémoré lors de l'écriture, il devrait se produire l'inverse. Donc ces deux images détonnent en quelque sorte et restent impremeables l'une à l'autre alors que la technique même de la surimpression est censée les confondre. C'est d'ailleurs ce que fait remarquer Caroline Renard dans son article :

Par surimpression, l'écriture se pose sur le scintillement de la lumière à la surface de l'eau. Ce mélange d'images offre une configuration particulière de la surface filmique. Mais cette stratification, au lieu de sédimenter des textures, au lieu d'accumuler de la matière, souligne l'irréductibilité des strates entre elles.<sup>233</sup>

---

<sup>232</sup> Vernet, Marc. *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, op. cit., p 65.

<sup>233</sup> Renard, Caroline. « Les répétitions contrariées. Sur *Beau travail* de Claire Denis. », op. cit., p 64.

Ce plan, en faisant se superposer ces deux couches d'image, représente donc une impossible cohabitation entre les différentes identités de Galoup, celle de son passé de « Légionnaire borné » et celle de sa vie de repentir.

Dans *Beau Travail*, la surimpression n'est employée que deux fois, la première en début de film et telle que décrite au paragraphe précédent et la seconde au milieu de l'oeuvre où elle opère une transition entre deux paysages similaires. La façon dont est présentée la première surimpression n'est pas sans évoquer le souvenir de deux autres oeuvres, notamment une sur laquelle Claire Denis a travaillé par le passé, *Les Ailes du Désir* (1987) de Wim Wenders. La seconde est *La l'histoire d'Adèle H.* (1975) de François Truffaut. La partie écriture combinée à la voix-off semble avoir été inspirée par l'oeuvre de Wenders et la combinaison entre la voix-off et la mer prise de Truffaut. Le plan créé par Denis semble être une surimpression des deux plans des cinéastes en question; une surimpression de deux surimpressions en quelque sorte ...

Finalement les multiples effets de surcadrage grâce au récit enchassé, la mise en abyme et l'insertion du cadre dans le cadrage (surcadrage) contribuent tous à une remise en question de la perspective du spectateur. En alternant la position entre personne voyageuse et personne vue (regard-caméra) la cinéaste empêche l'identification du spectateur à la fois aux personnages (identification secondaire) mais aussi l'empêche de basculer complètement dans la fiction (identification primaire, c'est-à-dire à l'œil de la caméra) ce qui lui permet de rester dans cette zone que nous avons qualifié de passe-partout de l'oeuvre filmique : ni dedans ni dehors, mais bien en marge du récit. La cinéaste tient son spectateur à distance de l'oeuvre et des personnages comme pour lui signifier l'impossibilité d'une identification à soi qui soit complète.

En ne le laissant pas s'identifier complètement ni au pur regard de l'objectif de la caméra, ni aux personnages et en le faisant participer partiellement à l'élaboration de la narration, le spectateur est maintenu dans un état d'esprit actif, de recherche, d'exploration de soi, de questionnement sur ce qu'il voit, de questionnement sur ce qu'il en pense, sur ce que les autres en pensent etc. Il n'est pas passif, cloisonné dans son fauteuil et hébété par un discours totalisant. La disjonction des cadres dans le récit le force à renégocier son identité en tant que spectateur de façon permanente.

## CHAPITRE 4: CONCLUSION

In museums, a typical visitor spends less than 30 seconds with a work of art, and I often watch people wander from label to label, searching for information, as though the entire story of a work of art could be contained in that one 80-word text. But in the desert, there are no gatekeepers, and no placards explaining the art, just natural curiosity. You see a work on the horizon, and you ride towards it. When you arrive, you walk all around it, you touch it, you test it. Is it sturdy enough to climb on? Will I be impaled by it? Art becomes a place for extended interaction, and although the display might be short-lived, the experience stays with you<sup>234</sup>.

Cet extrait d'un TED talk de Nora Atkinson, conservatrice de la galerie d'artisanat du Smithsonian American Art Museum à Washington D.C., illustre bien à quel point le public s'appuie sur les limites, sur ce qui borde les œuvres d'art<sup>235</sup> pour les aborder et pour les interpréter. L'instabilité de ce qui sert de cadre à une œuvre entraîne donc une perte de repères chez le spectateur; n'ayant plus cette bordure stable qui enclave l'œuvre et en quelque sorte aveugle le spectateur de par son caractère restrictif, celui-ci doit alors entrer en contact avec elle, et se laisser pénétrer par elle et ses infinies possibilités. Cette prise de contact avec les installations éphémères de *Burning Man* sont à rapprocher selon nous de l'expérience filmique de *Beau Travail* de Denis. Cette œuvre s'offre à la vue apparemment à travers des cadres fixes qui finalement s'avèrent ne pas assurer leur fonction de contenir : soit ils se laissent traverser par la figure du fantôme, soit ils se spectralisent eux-mêmes. Ces cadres évanescents font que le spectateur, s'il désire connaître l'essence de l'œuvre, doit s'impliquer, entrer en contact avec elle. Il doit y avoir un mouvement « d'ouverture à l'œuvre » : le spectateur doit s'y ouvrir et l'œuvre doit également s'ouvrir à lui.

Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, Claire Denis dans son chef d'œuvre, illustre la résistance identitaire à travers le personnage de Galoup. Les divers

---

<sup>234</sup> Atkinson, Nora. « Why art thrives at Burning Man ». *Ted talk*, avril 2018. Repéré en ligne [https://www.ted.com/talks/nora\\_atkinson\\_why\\_art\\_thrives\\_at\\_burning\\_man?language=en&utm\\_campaign=social&utm\\_medium=referral&utm\\_source=facebook.com&utm\\_content=talk&utm\\_term=art-design#t-531838](https://www.ted.com/talks/nora_atkinson_why_art_thrives_at_burning_man?language=en&utm_campaign=social&utm_medium=referral&utm_source=facebook.com&utm_content=talk&utm_term=art-design#t-531838) Consulté le 6/11/2018.

<sup>235</sup> Nora Atkinson parle des œuvres d'art exposées au festival *Burning Man* mais nous croyons que la « dépendance » au cadre pour interpréter les œuvres reste vraie pour toute œuvre d'art.

aspects du personnage central du récit convergent vers un questionnement constant sur lui : qu'il s'agisse de son image spectrale, de sa voix ou de son appartenance au lieu, ce qui revient chez Galoup, c'est l'identification dans la coupure d'avec soi et dans l'espace qui s'immisce en lui. Ces fractionnements du propre constituent les failles qui permettent à l'altérité d'exister en lui; ces spectres viennent ébranler l'ordre établi entre sa voix et son origine, décoller l'image originelle de Galoup de son image spectrale et l'extirper de son ordre d'origine originel. Ces spectres viennent, non pas effacer et remplacer le Galoup « d'origine », mais sont bien là pour l'habiter : c'est cette difficile cohabitation des spectres qui rend compte du processus impossible à parachever d'identification car au final, ces spectres ne se substituent pas au Légionnaire qu'il était mais ne font que s'ajouter à lui, ils s'immisent en lui et s'ils peuvent lui sembler étrangers avec le recul, ces spectres constituent cette part d'altérité irréductible en lui.

Qu'il s'agisse de ruptures abruptes dans le récit fictionnel (brisant ainsi le continuum de *l'effet de réalité* nécessaire à l'immersion dans l'univers diégétique) ou encore de la présence spectrale d'éléments réels et incorporés à l'œuvre, ou bien de la présence fantomale de la technicité à l'écran, l'intellect du spectateur est constamment sollicité par la cinéaste grâce au climat d'instabilité et à la sensation de manque d'information qu'elle instaure. Les regards-caméra, le personnage fantomatique de la caméra portée, le vide discursif sur les personnages et le soin que la cinéaste met à éviter de diriger l'opinion du spectateur en lui imposant une interprétation des images offertes, font que la cinéaste ouvre son œuvre au spectateur et accueille son altérité. Grâce aux pistes de réflexion suggérées au spectateur ainsi qu'à l'ambivalence des interprétations possibles de la signification des scènes, Claire Denis rend son spectateur actif et le pousse à devenir, en partie, « auteur » du film puisqu'une part de lui, son interprétation des scènes, devient le film, du moins une version, un de ses spectres.

Claire Denis accorde un certain statut d'auteur également aux acteurs par le fait qu'elle permette, voire encourage, l'improvisation lors de ses tournages grâce à une scénarisation laissée plutôt lâche. L'équipe technique possède elle aussi ce « pouvoir » de création à travers les mouvements de la caméra portée et la latitude qui leur est accordée en matière de capture d'images par la cinéaste. On constate donc que Claire Denis s'assure de laisser son œuvre bien ouverte à ceux qui (les acteurs, l'équipe technique, le spectateur) ou ce

qui (« l'évènement » derridien<sup>236</sup>), voudraient y faire une marque. Celle-ci est toujours prête à accueillir l'altérité, non pas comme quelque chose d'étranger, mais comme si des éléments extérieurs en faisaient déjà partie. C'est ce qui permet de maintenir l'impression qu'il ne manque rien à l'œuvre tout en lui laissant la possibilité d'accepter un « greffon ».

Qu'il soit question de son cadre identitaire « structural » (titre, générique, scénario, genre) ou de sa diégèse, le spectateur a toujours l'impression que l'œuvre *Beau Travail* est laissée ouverte, soit à cause d'un manque d'information ou à l'inverse, par son foisonnement. L'altérité au cœur de l'identité de l'œuvre existe bien dans les deux cas : soit le vide discursif perçu pousse le spectateur à le combler et donc à y importer un apport extérieur à l'œuvre, soit le foisonnement informatif vient créer un climat d'ambivalence au sein de l'œuvre et le spectateur, impuissant à choisir parmi les multiples identités proposées, doit conclure que **La** vérité de l'œuvre se trouve, non pas dans une de ces identités suggérées par la cinéaste (ou encore concoctée par lui) mais bien dans la multiplicité de celles-ci, même si ces identités sont en contradiction les unes avec les autres. C'est finalement la cohabitation impossible de ces « spectres d'identité » qui constituent l'œuvre, incomplète, imparfaite et toujours marquée par de l'altérité, si ce n'est que parce qu'il s'agit d'une Autre version du même.

D'un côté le spectateur attribue des significations au film, l'acteur y projette une part de lui-même à travers son physique, les techniciens modifient le cours du film en instillant le travail de Denis avec leurs propres identités, ce qui constitue un premier mouvement de résistance de l'œuvre à l'identification. C'est par ces pressions externes que l'œuvre ne se sédimente pas en un bloc de sens unique. D'un autre côté, ce sont ses propres structures d'identification soigneusement choisies par la cinéaste qui font défaut au film et qui viennent en multiplier les significations. Mais le film n'est pas le seul élément qui se

---

<sup>236</sup> L'évènement derridien est décrit ainsi par Jacques Derrida lui-même en entrevue pour le journal en ligne *l'Humanité*: « l'évènement en tant qu'imprévisible. Car un événement que l'on prévoit est déjà arrivé, ce n'est plus un événement. Ce qui m'intéresse dans l'évènement, c'est sa singularité. Cela a lieu une fois, chaque fois une fois. Un événement est unique donc, et imprévisible, c'est à dire sans horizon. La mort est en conséquence l'évènement par excellence: imprévisible même quand elle est prévue, elle arrive et n'arrive pas puisque quand elle arrive, imprévisible, elle n'arrive plus à personne.» Repéré sur <https://www.humanite.fr/node/299140> Consulté le 10/02/2019.

laisse altérer et l'œuvre aussi fait sa marque. En effet, son extériorité finit par s'incorporer en chacun de nous, qu'il s'agisse des acteurs, des techniciens ou du spectateur. Son altérité continue de tous nous modifier (de nous travailler!) de l'intérieur à mesure que les années avancent et que le public évolue. C'est donc bien grâce à l'utilisation des divers types de cadres et en les articulant habilement à la figure du fantôme que la cinéaste a réussi selon nous à déconstruire l'idée de la possibilité d'une identification qui soit totale, qu'il s'agisse de ses personnages, de l'œuvre elle-même ou du spectateur. Elle fait en sorte que tous résistent à la tentation d'une identification fermée et limitante. Elle insuffle à chacun des éléments de l'œuvre une part d'altérité qui les travaille et les pousse à faire leur deuil de cette totalité.

Après avoir analysé l'œuvre sous toutes ses coutures, nous nous sommes posé la question de savoir ce qu'il en était de la cinéaste par rapport à la question de l'identité ? Car en effet, la création de films est l'emploi de Claire Denis. La cinéaste s'identifie donc forcément à ce qu'elle produit comme « travail ». Ses œuvres constituent une part de son identité, un investissement affectif qui forge la personne qu'elle est. On constate que contrairement à un métier tel que celui des Légionnaires où les tâches sont déterminées par un autre qu'eux, dans le cas de Claire Denis (ou de tout autre artiste) celle-ci détermine ce qui la déterminera. En effet, elle est la créatrice de l'œuvre (en collaboration avec d'autres évidemment) elle lui donne vie, l'identifie, coupe, sélectionne, impose ses limites, son titre, bref, son identité au film, qui, à son tour, contribuera à identifier la cinéaste qu'elle est. Or on sait que ce processus créatif filmique (ou de l'Art en général) est celui d'un deuil, comme nous l'avons vu, car à la fin, lors de sa signature, l'artiste (la cinéaste) laisse l'œuvre aller, se coupe d'elle, l'abandonne. Elle devient donc Autre. Nous avons qualifié ce processus de deuil mais peut-être s'agit-il plutôt d'un enfantement : l'artiste crée une œuvre qui procède d'elle, part d'elle (dans le sens de partir et de provenir) et qui dans le mouvement de coupure d'avec elle, revient l'altérer depuis sa nouvelle altérité acquise par la signature.

On s'aperçoit que plus un artiste est prolifique dans son travail, plus il forge autour de son œuvre un style qui lui est propre et qui la menace de cristallisation. En effet, même s'il ne s'agit pas d'un cadre extérieur qui lui soit imposé comme le genre, le style même de

l'auteur se présente comme un autre carcan qui ferait se sédimenter l'œuvre, comme l'explique Jean-Pierre Zarader :

Et sans doute pourrait-on aller encore plus loin et affirmer que toute véritable création est résistance puisque, d'un point de vue purement esthétique, le *style* pourrait représenter cette figure de la maîtrise contre laquelle les plus grands artistes sont entrés en résistance - y compris donc, comme ce fut manifestement le cas avec Picasso, résistance contre eux-mêmes lorsqu'ils étaient en danger d'incarner un style.<sup>237</sup>

Car on reconnaît bien le style denisien, ses œuvres ont de nombreux points communs : les thèmes abordés, un montage souvent elliptique, une même « famille » d'acteurs qu'elle favorise, une équipe technique avec laquelle elle travaille qui est presque invariante. Ces éléments devraient normalement uniformiser son style et identifier la cinéaste de plus en plus précisément au fur et à mesure qu'elle multiplie les œuvres. Ce carcan stylistique revient identifier la cinéaste en question par un mouvement quasi de revenance. Mais nous pensons justement que la cinéaste résiste à ce mouvement identificatoire qu'elle initie pourtant. Nous constatons chez elle une volonté de ne pas se limiter à une création qui serait une répétition du même (la réitération d'une même formule (cadre!) gagnante avec un contenu un tant soit peu différent<sup>238</sup>) mais bien de réitérer dans la différence. Et Claire Denis parle d'ailleurs de ce mouvement actif de résistance à sa propre identification par l'œuvre qu'elle tente d'opposer à ses propres « recettes » comme elle le mentionne en entrevue : « c'est difficile de s'obliger à [ne] pas utiliser les mêmes principes de travail, et donc avec Agnès on a essayé, et avec Jean-Pol bien souvent, de se mettre au défi, de [ne] pas être tout le temps dans les mêmes chaussures »<sup>239</sup>. L'image des

---

<sup>237</sup> Zarader, Jean-Pierre. « Identité et résistance: fondements et enjeux philosophiques », op. cit.

<sup>238</sup> On voit souvent ce genre de production dans les films qui constituent des suites non prévues lorsque des films ont été lucratifs: *Scary Movie* (2000) de Keenen Ivory Wayans, *Alien* (1979) de Ridley Scott, *Men in Black* (1997) de Barry Sonnenfeld, *Terminator* (1984) de James Cameron pour n'en nommer que quelques uns.

<sup>239</sup> Denis, Claire. « La leçon de cinéma de Claire Denis », rétrospective animée par Frédéric Bonnaud à la Cinémathèque française de Paris le 29/09/2017. Repéré en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=8a-Fqs6zTJI> Consulté le 13/10/2018.

souliers<sup>240</sup> utilisée par la cinéaste pour illustrer son propos, ne saurait être mieux choisie selon nous, puisqu'elle nous rappelle celle de la paire dépareillée de Van Gogh, dont on peut admirer une variation ci-après. Afin d'approfondir la réflexion sur ce principe de « résistance à l'identique » que la cinéaste s'impose, nous pensons qu'il serait intéressant d'une part, de passer en revue toutes les autres œuvres de Denis comme nous venons de le faire pour *Beau Travail*, à l'aide des figures du cadre et du fantôme pour voir si celles-ci se prêtent au même jeu de la différence. D'autre part, nous croyons qu'à plus large échelle, la filmographie de Claire Denis ayant atteint un nombre considérable d'œuvres, il serait d'intérêt d'analyser de quelle manière la cinéaste oppose une résistance à son propre style, à savoir quels sont les moyens qu'elle utilise consciemment et non, afin de renouveler son expérience unique de faire du cinéma, pour son propre plaisir, et afin de renouveler l'expérience toujours différente d'être son spectateur.



B.

---

<sup>240</sup> (B) Chaussures de marque Vans peintes d'après le tableau *La Nuit Étoilée* de Vincent Van Gogh (1889). Repéré en ligne sur <https://i.pinimg.com/originals/89/88/c0/8988c0ef736ba9b14b6e481cfe27f5bf.jpg> Consulté le 01/12/2018.

## BIBLIOGRAPHIE

### Filmographie des longs-métrages de Claire Denis

*Chocolat* (1988)  
*S'en fout la mort* (1990)  
*J'ai pas sommeil* (1994)  
*US Go Home* (1994) (téléfilm)  
*Nénette et Boni* (1996)  
*Beau Travail* (1999)  
*Trouble Every Day* (2001)  
*Vendredi Soir* (2002)  
*L'Intrus* (2004)  
*35 rhums* (2009)  
*White Material* (2010)  
*Les Salauds* (2013)  
*Un beau soleil intérieur* (2017)  
*High Life* (2018)

### Films de Claire Denis consultés sur DVD pour cette étude

*Beau Travail*. 1998 ; France : La Sept Arte – Tanais COM – S.M. films, 2013, DVD.

*Chocolat*. 1988 ; France / Allemagne de l'ouest / Cameroun : Production MK2, DVD.

*L'Intrus*. 2004 ; France : Ognon Pictures – Arte France Cinéma – CNC, 2010, DVD.

*Trouble Every Day*. 2001 ; Dacia Films – Kinétique Inc. – Arte – Canal+ - CNC – Rezo Productions – ZDF – Arte France Cinéma – Messaoud/a Films – Rezo Films , 2007, DVD.

*35 rhums*. 2008 ; France / Allemagne : Mongrel Media – Métropole films Distribution, DVD.

### Mémoire, ouvrages, articles et vidéos portant sur Claire Denis

Beaudéan, Romain. *Les enjeux de la caméra portée. Un dispositif qui fait bouger le cinéma*. Mémoire de fin d'études et de recherche. Promotion 2007-2010. L'ENS Louis-Lumière. Section Cinéma. Repéré en ligne sur [https://romainbaudean.files.wordpress.com/2011/12/memoire\\_baudean\\_ensll2010.pdf](https://romainbaudean.files.wordpress.com/2011/12/memoire_baudean_ensll2010.pdf) Entretiens avec Claire Denis et Agnès Godard sur la caméra portée. Consulté le 29/11/2017.

Castanet, Didier. « Interview with Claire Denis, 2000 », *Journal of European studies*, Sage publications, volume 34, n°1-2, 2004.

Creutz, Norbert. « Film. Claire Denis travaille le Beau pour mieux saisir la soldatesque ». 13/05/2000. Journal en ligne *Le Temps*. <https://www.letemps.ch/culture/film-claire-denis-travaille-beau-mieux-saisir-soldatesque> Consulté le 27/06/2018.

Denis, Claire. « Claire Denis: "je n'ai pas vu de sordide dans Les Salauds" », entretien avec Claire Denis (texte) réalisé par Sylvestre Picard, mis en ligne le 09/08/2013. Repéré sur le site *Première*, <http://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Claire-Denis-je-nai-pas-vu-de-sordide-dans-Les-Salauds> Consulté le 10/07/2018.

Denis, Claire. « Desire is violence », entretien avec Claire Denis réalisé par Chris Darke, repéré sur le site *BFI film forever*, <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/30> Consulté le 27/11/2018.

Denis, Claire. « Ce poids d'ici-bas », Entretien (texte) avec Claire Denis réalisé par Jean-Philippe Renouard & Lise Wajeman *Vacarme*, 2000/1 (n° 14) Repéré en ligne sur <https://vacarme.org/article84.html> Consulté le 01/12/2018.

Denis, Claire. « Claire Denis rejoint la Légion des grands cinéastes ». 03/05/2000. Entretien (texte) avec Claire Denis réalisé par Jean Roy. Sur le site *L'Humanité*. Repéré en ligne sur <https://www.humanite.fr/node/226761> Consulté le 22/06/2018.

Denis, Claire. « L'agonie d'amour ». Entretien (texte) avec Claire Denis réalisé par Jean-Sébastien Chauvin & Jean-Philippe Tessé à Paris le 29/06/2017, *Cahier du cinéma*, n° 736, septembre 2017.

Denis, Claire. Entretien filmé avec Eric Hynes au Walker Art Center. Mis en ligne le 15/07/2013. Repéré en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=onYtE01KmFE> Consulté le 30/10/2018.

Denis, Claire. *La leçon de cinéma de Claire Denis* - ARTE Cinéma. Rétrospective animée par Frédéric Bonnaud à la Cinémathèque française de Paris le 29/09/2017. <https://www.youtube.com/watch?v=8a-Fqs6zTJI> Consulté le 08/02/2018.

Godard, Agnès. « La directrice de la photographie Agnès Godard, AFC, parle de son travail sur *Les Salauds*, de Claire Denis », entretien (texte) avec Agnès Godard réalisé par Brigitte Barbier. Publié le 20/05/2013 sur le site de l'AFC (l'Association Française des directeurs de la photographie cinématographique). Repéré en ligne sur <https://www.afcinema.com/La-directrice-de-la-photographie-Agnes-Godard-AFC-parle-de-son-travail-sur-Les-Salauds-de-Claire-Denis.html> Consulté le 18/07/2018.

Godard, Agnès. « Entretien avec la directrice de la photographie Agnès Godard, AFC, à propos de son travail sur *Un beau soleil intérieur*, de Claire Denis », entretien réalisé le 17/05/2017 par Brigitte Barbier. Repéré en ligne sur <https://www.afcinema.com/Entretien-avec-la-directrice-de-la-photographie-Agnes->

[Godard-AFC-a-propos-de-son-travail-sur-Un-beau-soleil-interieur-de-Claire-Denis.html?lang=fr](#) Consulté le 17/10/2017.

Heathcote, Owen. « Le militaire apprivoisé? Les soldats de Balzac, de Guyotat et de Claire Denis au service de la masculinité *queer* », dans *Aimez-vous le queer?* (Lawrence R. Schehr (dir.)) Rodopi, Amsterdam – New York, 2005.

Mandelbaum, Jacques. « "White Material": Claire Denis filme l'éviction du corps blanc par le continent noir ». Journal *Le Monde*. Mis en ligne le 23/03/2010. Repéré en ligne sur [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/03/23/white-material-claire-denis-filme-l-eviction-du-corps-blanc-par-le-continent-noir\\_1323304\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/03/23/white-material-claire-denis-filme-l-eviction-du-corps-blanc-par-le-continent-noir_1323304_3476.html) Consulté le 28/10/2018.

McGill, Hannah. « Blood and Sand: *Beau Travail* ». 05/2012, repéré en ligne sur le site *British Film Institute film forever*, <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49855> Consulté le 11/09/2017.

Monnier, Mathilde & Nancy, Jean-Luc (avec la participation de Claire Denis). *Allitérations: conversations sur la danse*, Galilée, Paris, 2005.

Morrey, Douglas. « Introduction: Claire Denis and Jean-Luc Nancy », *Film-Philosophy*, University of Warwick, volume 12, n°1: 2008. Repéré en ligne sur <http://www.film-philosophy.com/2008v12n1/morrey.pdf> Consulté le 13/03/2018.

Nancy, Jean-Luc. « L'areligion », *Vacarme*, 2000/1 (n° 14) Repéré en ligne sur <https://vacarme.org/article81.html> Consulté le 01/12/2018.

Quettier, Nelly. « Interview with Nelly Quettier », entretien avec Nelly Quettier réalisé par Kirsten Johnson (et traduite par celle-ci), (Wenders, Wim & Vecchio, Marjorie (dir.)), *The Films of Claire Denis: Intimacy on the Border*, I.B.Tauris, London, 2014.

Renard, Caroline. « Les répétitions contrariées. Sur *Beau travail* de Claire Denis », *Cinémas*, volume 23, n°1, automne 2012.

Romney, Jonathan. « Between dream and reality », entretien (texte) avec Claire Denis dans *Sight and Sound*, volume 15, n° 9, septembre 2005, pp 41-42.

Rosenbaum, Johnathan. « Unsatisfied Men », critique du film *Beau Travail* de Claire Denis publiée le 25/05/2000 sur le site du *Chicago Reader*, <https://www.chicagoreader.com/chicago/unsatisfied-men/Content?oid=902343> Consulté le 02/12/2018.

Subor, Michel. « Michel Subor – Un dilettante », entretien (texte) avec Michel Subor réalisé par Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 30/04/2000. Repéré en ligne sur <https://www.lesinrocks.com/2000/04/30/cinema/actualite-cinema/michel-subor-un-dilettante-11219927/> Consulté le 13/10/2018.

Szaryk, Evelyne. « L'esthétique du corps dans l'œuvre de Claire Denis ». *INITIAL(e)S*, Dalhousie University, Halifax, volume 20, 2005.

Taubin, Amy. « Claire Denis's band of outsiders ». *The Village Voice*, 04/04/2000, New York, volume 45, n°13, p 126.

### **Ouvrages et articles de Jacques Derrida**

Derrida, Jacques. *De la grammatologie*, Éditions de minuit, Paris, 1967.

Derrida, Jacques. *Déplier Ponge - Entretien avec Gérard Farasse*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2005.

Derrida, Jacques & Stiegler, Bernard. *Echographies de la télévision : entretiens filmés*, Galilée-INA, Paris, 1997.

Derrida, Jacques. « *Et Cetera ... (and so on, und so weiter, and so forth, et ainsi de suite, und so überall, etc.)* » dans *Le Cahier de l'Herne sur Jacques Derrida*, n° 83, Éditions de l'Herne, Paris, 2004. (Cahier sous la direction de Marie-Louise Mallet & Ginette Michaud).

Derrida, Jacques. *Glas*, Galilée, Paris, 1974.

Derrida, Jacques. *La dissémination*, Édition du Seuil, Paris, 1972.

Derrida, Jacques. *La faculté de juger*, Éditions de Minuit, Paris, 1985.

Derrida, Jacques. *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978.

Derrida, Jacques. « Le cinéma et ses fantômes », propos recueillis par Antoine de Baecque et Thierry Jousse, *Cahier du cinéma*, n°50, avril 2001.

Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie*, Éditions de Minuit, Paris, 1972.

Derrida, Jacques. *Mémoires d'aveugle, l'autoportrait et autres ruines*, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, Paris, 1990.

Derrida, Jacques. *Mémoires pour Paul de Man*, Galilée, Paris, 1988.

Derrida, Jacques. *Otobiographies, L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Galilée, Paris, 1984.

Derrida, Jacques. *Papier Machine- Le ruban de machine à écrire et autres réponses*, Galilée, Paris, 2001.

Derrida, Jacques. *Parages*, Galilée, Paris, 2003.

Derrida, Jacques. *Penser à ne pas voir: Écrits sur les arts du visible, 1979-2004*, Ginette Michaud, Joana Massé, Javier Bassas (dir.), Éditions de la Différence, Paris, 2013.

Derrida, Jacques. « Jacques Derrida, Penseur de l'évènement », entretien (texte) avec Jacques Derrida effectué par Jérôme-Alexandre Nielsberg pour le journal en ligne *l'Humanité* le 28/01/2004, repéré en ligne sur <https://www.humanite.fr/node/299140> Consulté le 03/03/2019.

Derrida, Jacques. *Politiques de l'amitié*, suivi de *L'oreille de Heidegger*, Galilée, Paris, 1994.

Derrida, Jacques. *Positions*, Éditions de Minuit, Paris, 1972.

Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*, Galilée, Paris, 1993.

Derrida, Jacques. *Surtout, pas de journalistes !* Galilée, Paris, 2016.

Derrida, Jacques. « Trace, archive, image et art ». Dialogue à l'INA du Collège Iconique (avec Jean-Michel Rodes, François Soulagés, Gérald Cahen, Patrick Charadeau, Gérard

Hubert, Serge Tisseron et Marie-José Mondzain), *Derrida en castellano*, le 25/06/2002. Repéré en ligne sur [https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/frances/trace\\_archive.htm](https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/frances/trace_archive.htm) Consulté le 30/10/2018.

Abraham, Nicolas & Torok, Maria & Derrida, Jacques. « Cryptonymie : le verbier de l'Homme aux loups » par Nicolas Abraham & Maria Torok ; précédé de « Fors » par Jacques Derrida, Aubier - Flammarion, Paris, 1976.

Derrida, Jacques & Deblé, Colette. *Prégnances, lavis de Colette Deblé, peintures*, L'Atelier des Brisants, Mont-de-Marsan, 2004.

Derrida, Jacques & Fathy, Safaa. *Tourner les mots : Au bord d'un film*, Galilée - Arte Editions, Paris, 2000.

Derrida, Jacques & Roudinesco, Elizabeth. *De quoi demain ... Dialogue*, Éditions Fayard/Galilée, Paris, 2001.

Derrida, Jacques & Vattimo, Gianni. *La religion*, Édition du Seuil, Paris, 1996.

### **Ouvrages, articles et films portant sur Jacques Derrida**

Adami, Valerio, et coll. *Un jour Derrida*, Éditions de la Bibliothèque publique d'informations, Paris, 2006, repéré en ligne sur <https://books.openedition.org/bibpompidou/1370> Consulté le 01/12/2018.

Fathy, Safaa. *D'ailleurs Derrida*.1999 ; Repéré en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=JMQUrQ6ctM> Consulté le 01/12/2018.

McMullen, Kenneth. *Ghost Dance* .1982 ; Looseyard Productions for Channel 4, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), Grande Bretagne et Allemagne de l'ouest, (avec Jacques Derrida, Pascale Ogier, Robbie Coltrane, Dominique Pinon.) Repéré en ligne sur le site [https://www.youtube.com/watch?v=SwkjAuN\\_-k](https://www.youtube.com/watch?v=SwkjAuN_-k) Consulté le 28/02/2019.

Goldschmitt, Marc. « Cosmopolitique du marrane absolu », revue *Sens public*, article publié le 10/2007. Repéré en ligne sur <http://sens-public.org/article469.html> Consulté le 10/07/2018.

Leibovici, Martine. « Jacques Derrida au site de « l'entre ». Identification marrane et anamnèse autobiographique », *Rue Descartes*, n° 81, volume 2, La migration des idées #2, 2014. Repéré en ligne sur <http://www.ruedescartes.org/articles/2014-2-jacques-derrida-au-site-de-l-entre-identification-marrane-et-anamnese-autobiographique/> Consulté le 06/07/2018.

Nachtergael, Magali. *Jacques Derrida, l'autre en soi*. Pre-print (Sandrine Lascaux et Yves Ouallet dir., Autoportrait et altérité, PURH, à paraître). 2011. Soumis le 27/10/2012. Repéré en ligne sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00746127/document> Consulté le 18/06/2018.

Nancy, Jean-Luc. « Pour Derrida, « penseur de la déconstruction », « l'indéconstructible », C'est la justice ». Entretien (texte) réalisé avec Jean-Luc Nancy réalisé par Pierre Chaillan au journal *l'Humanité*. Mis en ligne le 08/10/2014. Repéré en

ligne sur <https://www.humanite.fr/pour-derrida-penseur-de-la-deconstruction-lindeconstructible-cest-la-justice-554035> Consulté le 09/07/2018.

### **Autres ouvrages consultés**

- Augé, Marc. *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, Paris, 1992.
- Aumont, Jacques. *Du visage au cinéma*, Cahiers du cinéma, collection "Essais", Paris, 1992.
- Aumont, Jacques. *L'œil interminable*, L'Édition de la Différance, Paris, 2007.
- Belloï, Livio. « La forme muette: entre le dedans et le dehors » dans *Poétique du hors-champ*, Bruxelles, A.P.E.C., Revue belge du cinéma, n°31, 1992.
- Bonitzer, Pascal. *La vision partielle: Écrits sur le cinéma*, Capricci, Paris, 2016.
- Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Saint-Amant, 1975.
- Cavallaro, Dani & Warwick, Alexandra. *Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and the Body*, Berg publishers, Oxford & New York, 1998.
- Chion, Michel. *La voix au cinéma*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, collection "Essais", Paris, 1982.
- Degenève, Jonathan & Santi, Sylvain. *Le montage comme articulation. Unité, séparation, mouvement*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2014, DVD.
- Duchamp, Marcel & Sanouille, Michel & Peterson, Elmer. *Salt seller: the writings of Marcel Duchamp*, Oxford University Press, New York, 1973.
- Février, Sébastien. *La mise en abyme filmique: essai de typologie*, Éditions du Céfal, Liège (Belgique), 2000.
- Moine, Raphaëlle. *Les Genres du cinéma*, Armand Colin (2<sup>e</sup>), Paris, 2008.
- Rabau, Sophie. *L'Intertextualité*, Flammarion, Paris, 2002.
- Rongier, Sébastien. *Théorie des fantômes: Pour une archéologie des images*. Éditions Les Belles Lettres, Paris, 2016.
- Ruiz, Raúl. *Poétique du cinéma*, tome 2, Dis Voir, Paris, 2006.
- Vernet, Marc. *Figures de l'absence: de l'invisible au cinéma*, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, Collection "Essais", Paris, 1988.

### **Autres articles consultés**

- Arday, Pierre-Yves. « Le vêtement-symbole: aspects juridiques ». (Pousson, Alain (dir,)). *Le vêtement saisi par le droit*, Presses de l'Université Toulouse 1 Capitole, Toulouse, 2015. Repéré en ligne sur <https://books.openedition.org/putc/1446> Consulté le 09/07/2018.
- Gardies, André. « L'acteur dans le système textuel du film ». *Études Littéraires*, Cinéma et récit, volume 13, n°1, avril 1980.
- Garner, Hélène & Méda, Dominique. « La place du travail dans l'identité des personnes », *Vie Sociale*. Données sociales – la société française, 2006.
- Godard, Jean-Luc. « Entretien avec Jean-Luc Godard », *Cahiers du Cinéma*, n° 138, spécial « Nouvelle Vague », décembre 1962.

Moger, Angela S. « Narrative Structure in Maupassant: Frames of Desire », *PMLA*, volume 100, n° 3, mai 1985.

Moine, Raphaëlle. « Le genre cinématographique: une catégorie d'interprétation », *Belphégor: Littérature Populaire et Cultura Médiatique*, Dalhousie University (Electronic text center), volume 3, n°1, décembre 2003. Repéré en ligne sur <https://dalspace.library.dal.ca/xmlui/handle/10222/47673> Consulté le 24/06/2018.

Nel, Noël. « Généricité, séquentialité, esthétique télévisuelles ». Le genre télévisuel, *Réseaux*, volume 15, n° 81, 1997.

Pelletier, Esther. « Processus d'écriture et niveaux d'organisation du scénario et du film », *Cinemas*, volume 2, n°1, 1991.

Zarader, Jean-Pierre. « Identité et résistance: fondements et enjeux philosophiques », *Alea*, Rio de Janeiro, volume 11, n°1, juin 2009.

#### **Autres sites Web consultés**

Atkinson, Nora. « Why art thrives at Burning Man ». *Ted talk*, avril 2018. Repéré en ligne [https://www.ted.com/talks/nora\\_atkinson\\_why\\_art\\_thrives\\_at\\_burning\\_man?language=en&utm\\_campaign=social&utm\\_medium=referral&utm\\_source=facebook.com&utm\\_content=talk&utm\\_term=art-design#t-531838](https://www.ted.com/talks/nora_atkinson_why_art_thrives_at_burning_man?language=en&utm_campaign=social&utm_medium=referral&utm_source=facebook.com&utm_content=talk&utm_term=art-design#t-531838) Consulté le 6/11/2018.

Bertini, Marie-Joseph. « Où va l'image quand le cadre ne l'arrête plus? Esthétique et clôture de la représentation ». *Archée* (revue d'art en ligne). Repéré en ligne sur <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&section=texte3&note=ok&no=258&surligne=oui&mot=#3> Consulté le 24/11/2017.

Collaborateurs variés, « Allocine ». Repéré en ligne sur [http://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=22355.html](http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=22355.html) Consulté le 4/07/2018.

Collaborateurs variés, « Atelier Elio ». Repéré en ligne sur <https://www.atelier-elio.fr/autres-produits/> Consulté le 31/03/2019.

Collaborateurs variés, « Cinéma numérique », Wikipédia, Wikimedia Foundation, Inc., [https://fr.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9ma\\_num%C3%A9rique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9ma_num%C3%A9rique) Consulté le 18/02/2019.

Collaborateurs variés, « Code d'honneur du Légionnaire ». Repéré en ligne sur [https://www.legion-etrangere.com/mdl/info\\_seul.php?id=92&idA=134&block=6&idA\\_SM=112&titre=le-code-d-honneur](https://www.legion-etrangere.com/mdl/info_seul.php?id=92&idA=134&block=6&idA_SM=112&titre=le-code-d-honneur) Consulté le 25/11/2018.

Collaborateurs variés, « Pinterest ». Chaussures de marque Vans peintes d'après le tableau *La Nuit Étoilée* de Vincent Van Gogh (1889). Repéré en ligne sur <https://i.pinimg.com/originals/89/88/c0/8988c0ef736ba9b14b6e481cfe27f5bf.jpg> Consulté le 01/12/2018.

Maurin, Jean. « Legio Patria Nostra ». Repéré en ligne sur <https://www.legion-etrangere.com/mdl/page.php?id=413&block=17> Consulté le 09/07/2018.

Moine, Raphaëlle. « Film, genre et interprétation », *Le français aujourd'hui*, volume 165, n° 2, 2009. Résumé. Repéré en ligne sur <http://www.revues.armand-colin.com/lettres-langues/francais-aujourd'hui/francais-aujourd'hui-ndeg-165-22009-film-texte-didactique-inventer/film-genre-interpretation> Consulté le 25/06/2018.

Paume, Florian. « Les genres cinématographiques: comment les reconnaître? ». *Retour vers le cinéma*. Repéré en ligne sur le site <https://www.retourverslecinema.com/les-genres-cinematographiques/> Consulté le 02/07/2018.

Perkins, Will. Entretien (texte) avec Olivier Kuntzel & Florence Deygas réalisé par Will Perkins & Ian Albinson publié le 22/08/2011 sur le site *Art of the Title*. Repéré en ligne sur <http://www.artofthetitle.com/title/catch-me-if-you-can/> Consulté le 18/01/2018.

Saint-Gelais, Richard. « La fiction à travers l'intertexte: pour une théorie de la transfictionnalité », *Fabula*, colloque frontières de la fiction, 1999, <https://www.fabula.org/colloques/frontieres/224.php> Consulté le 26/01/2018.

Tylski, Alexandre. « Les génériques: Pourquoi les films commencent-ils au début? », émission *Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert* sur France Inter, mis en ligne le 02/08/2012. <https://www.franceinter.fr/emissions/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert-02-aout-2012> Consulté le 18/01/2018.

Van Gogh, Vincent. (1886) « Vieux souliers aux lacets ». Repéré en ligne sur <https://www.repro-tableaux.com/a/vincent-van-gogh/vieux-souliers-aux-lacets.html> Consulté le 01/12/2018.

## Dictionnaires en ligne

Collaborateurs variés, « contrepoint », *Le Trésor de la Langue française informatisé*, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2757483555>; Consulté le 23/06/2018.

Collaborateurs variés, « être chocolat », *Dictionnaire informatisé Reverso*. Repéré sur <http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/%C3%AAtre%20chocolat> consulté en ligne le 02/01/2018.

Collaborateurs variés, « galoup & galoupe; faire un galoup », repéré sur le site *Bob, l'autre trésor de la langue française* (dictionnaire d'argot) <http://www.languefrancaise.net/Bob/17350> Consulté le 7/03/2018.

Collaborateurs variés, « hustler », *Collins dictionary informatisé*, repéré sur <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/hustler> consulté le 17/10/2017

Collaborateurs variés, « marrane », *Le Trésor de la Langue française informatisé*.  
<http://www.cnrtl.fr/definition/marrane> Consulté le 27/11/2018.

Collaborateurs variés, « ombre », *Le Trésor de la Langue française informatisé*.  
<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=2824331295;r=1;nat=;sol=1;>  
Consulté le 31/10/2018.

Collaborateurs variés, « prénom », *Le Larousse informatisé*, repéré en ligne sur  
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pr%C3%A9nom/63583?q=pr%C3%A9nom#62866>  
Consulté le 28/06/2018.

## ANNEXE: SCÉNARIO DE «BEAU TRAVAIL»

### 1. Échange de courriels avec Jean-Pol Fargeau

Bonjour Mr Fargeau,

Je m'appelle Marie-Josée Guyon et je suis étudiante à la maîtrise à l'université Dalhousie à Halifax (Canada) au département de littérature française sous la direction du Dr Elson ([celson@dal.ca](mailto:celson@dal.ca)); je m'intéresse à l'adaptation dans le cinéma de Claire Denis et au fil de mes lectures sur son film Beau Travail, j'ai appris l'existence des "carnets de Galoup" qui auraient constitué en quelque sorte le scénario du film. Je tente de mettre la main sur ces fameux carnets ou leur copie pour fins de recherche mais pour l'instant je n'ai pas eu de chance: j'ai déjà contacté les archives françaises du film, la BNF et la bibliothèque du film mais sans succès... Seriez-vous par hasard en possession des ces fameux carnets ou bien avez-vous une piste à me faire suivre afin que je puisse les dénicher ?

En vous remerciant cordialement,  
Marie-Josée Guyon [mr668441@dal.ca](mailto:mr668441@dal.ca)

---

Bonjour Marie-Josée  
Mon agent m'a transmis votre demande. Bien sûr que j'ai les carnets de Galoup etc puisque j'en suis l'auteur.  
Vous trouverez ci-joint "l'objet de votre désir".  
Bonne lecture  
:)  
cordialement  
Jean Pol Fargeau

### 2. Scénario de travail

# BEAU TRAVAIL

JEAN-POL FARGEAU  
CLAIRE DENIS

Novembre 1997

1.

Jour. Dans un compartiment d'un autre époque : hommes, femmes, enfants à la peau sombre sont emportés par le rythme lent et régulier d'un train qui roule. Par la fenêtre, on voit défiler la terre des hommes, c'est-à-dire de vastes étendues brûlées. Au-dessus de leurs têtes, posté sur le toit de l'un des wagons un jeune garçon, semblable au commun des voyageurs, rêve. La longue chenille du train antique avance au milieu du désert...

Le dernier wagon...

Le vacarme celui des hommes, celui de la machine s'éloigne, s'estompe... le silence retombe.

Jour. Chez les dieux. Ergs, oueds... Dans ce paysage inouï aux mirages incertains apparaît une femme noire, jeune, longiligne, au crâne rasé. Elle est fièrement vêtue de loques disparates : treillis militaire, étoffe éthiopienne, cartouchière vide en bandoulière. Autour d'elle le vent repousse servilement les buissons morts comme pour frayer un passage à la guerrière...

Soudain la femme interrompt sa marche de somnambule, comme si elle était arrivé là où ses pas la guidaient. Elle s'agenouille sur le sol, prends deux poignées de sable granuleux et frotte ses membres en guise d'ablution. Tournée vers le ciel, elle peut enfin parler.

LUCY

Vous, mes semblables, vous cruels qui écoutez ces paroles, j'ai volé le nom de Lucy la très vieille dame, la mère de tous les humains là-bas en Ethiopie... Jetant dans la poussière mon casque et ma lance qui miroitent j'ai pris la défroque d'une simple femme pour l'amour de cet homme, ce beau

mortel, ce compagnon, ce frère, cet amant que par envie, on m'a enlevé.

En bas sur cette terre ingrate dix ans j'erre, dix longues années j'espère, dix rudes années je souffre... je marche.

Je réclame justice, o mon père céleste, devant vous tous rassemblés... Rends-le moi !

Ici-bas tous se moque de moi, ils m'appellent la folle, celle qui a déposé les armes, ils m'appellent l'épuisée, la très fatiguée mais ils me craignent... j'ai fait le vide autour de moi. J'attends, j'attends l'homme que j'aime et qui tarde toujours à venir. Je ne perds pas la foi et lorsque le bruit du dernier wagon résonne dans ma tête, je serre les dents et je répète : "La prochaine fois."

Quel sort jaloux le retient prisonnier, seul, perdu dans les vibrants lointains ?

L'homme rouillé  
(Par un homme aigri)

Barbiche poudreuse et fine,  
Là, dans la Manche, il rumine ;  
Il radote et il rumine,  
Tâtonnant dans la poussière  
De ses in-folio moisis,  
Marmonnant les vieux adages  
Des lois de chevalerie :  
*De tout tort le redresseur,*  
Sers la bonne cause et meurs.

Herman Melville

...

2.  
CARNET DE GALOUP  
&  
Son contrepoint

## CARNET DE GALOUP

*(fragments écrits à Marseille, quartier du panier)*

Oui, ceci n'est qu'une histoire inventée par un spectre. Tout y est fictif... et entièrement réel !... Je suis ridicule, je suis un homme ridicule et mes efforts pour reconstituer ce qui a été et qui ne sera plus...

Où avais-je croisé cette fille à peine pubère, cette... comment c'était... MONA LISA ? Hormis les yeux de porcelaine blanche sur une peau, très sombre, rien qui rappelle les filles d'ici. D'où venait-elle ? de l'Ouest peut-être... Ou bien c'était son sourire...quelque chose de très spécial... Je me souviens des doigts de femme toujours en mouvement autour de sa tête, enroulant les cheveux bien tirés autour des bigoudis. Il y avait les lèvres de ce blanc portant une chemise noire ouverte sur la poitrine, des lèvres presque collées à l'oreille de la gamine, des lèvres qui demandent : "Tu portes jamais de culotte ?" Et elle avec aplomb : "Ben, non." Autour tout était flou, noyé de lumière. Cependant la sensation de réalité était si grande !

Je suis aussi un homme profondément ridicule car j'ai tout raté d'un certain point de vue... Beaucoup de choses dépendent du point de vue, de l'angle d'attaque, n'est-ce pas ? N'importe qui vous dira en lisant mes états de service que j'ai mené une carrière impeccable. Je devrais être un homme heureux. Eh bien, non ! Ma vie est un échec et c'est entièrement de ma faute. J'ai toujours eu besoin d'une femme près de moi. Pourquoi ne m'étais-je pas marié ?

Je me sens rouillé comme corrodé par un acide. J'ai quitté la France trop longtemps, voilà la vérité, et il me faudra du temps pour que j'accepte de regarder les choses en face et d'abord affronter mon passé.

J'ai toujours eu beaucoup de respect et d'affection pour MARCHAND, mon chef de corps. Il faut savoir que le hasard de la hiérarchie militaire et des affectations successives nous avaient rapprochés à plusieurs reprises et parfois pour de longues périodes... Je ne prendrai pour exemple que ces trois années passées en Guyane sous ses ordres. Connaissant ses antécédents, je savais qu'il était un parfait légionnaire, courageux, plein d'abnégation, intransigeant... Je l'admirais profondément. En dépit de notre long compagnonnage Marchand ne s'était jamais laissé aller aux confidences même dans les pires moments. Il n'y avait pas de véritable amitié entre nous. J'avais bien essayé, mais il n'a jamais laissé la place pour ça.

Et puis un jour l'avion du soir apporta son petit contingent d'engagés de fraîche date... Pour tous ces novices, la chaleur de la nuit tropicale et l'adjudant GALOUP composeraient les tout premiers souvenirs palpables de leur arrivée à Djibouti. Ah oui, Galoup, c'est moi... Parmi ces nouvelles recrues (ô combien disparates) je remarquai un jeune, un type qui sortait du lot, le genre qui plaît aux filles, qui envoûte la femelle... Sur ma liste ce beau gosse, cette gueule d'ange répondait au nom de SENTAIN. Gilles Sentain. C'était absurde, mais sur le chemin de la caserne, je fus secoué de frissons fiévreux, quelque chose de vague et de menaçant m'enveloppa et me glaça le sang. Au fond c'était comme si une force supérieure et bienveillante avait tenté de m'ouvrir les yeux, de me dessiller, d'annoncer l'enchaînement de faits et les circonstances qui m'ont propulsé loin des rivages de la Mer Rouge, loin de Djibouti où j'avais pensé finir mes jours et réchauffer mes os auprès de ma RAÏSSO, ma garce.

Marchand... Sentain... et moi, Galoup. De nous trois un seul tint son rang jusqu'au bout, un seul sut garder sa place au sein de la famille, au sein du 13e, au sein de la Légion.

Nous participions aux manœuvres dans une crique non loin de la plage de Doralé. L'un des "volets" de la mission consistait en une simulation. Un hélico en vol stationnaire au-dessus de la mer devait impérativement évacuer des camarades entassés dans deux zodiacs. On entendit d'abord le bruit assourdissant si reconnaissable de nos hélicos. J'eus la vision de Mona Lisa, la petite sorcière, qui observait d'un œil goguenard tout notre déploiement de force. Je vis dans ses yeux ces énormes carapaces volantes comme de gros insectes nocturnes condamnés à griller sur une ampoule.... Ses lèvres semblaient marmonner : " Le plus gros n'a pas le dernier mot..." Qu'est-ce que je raconte, ce n'était qu'une enfant, une fillette un peu perdue. Personne n'a le pouvoir d'agir à distance. Cependant l'idée que cette Mona Lisa inventait des histoires et que ces histoires pouvaient se nourrir de nous et infléchir le cours même de nos vies vint me troubler l'esprit à plusieurs reprises. Cela devait avoir un sens... Etait-ce une nouvelle mise en garde des dieux ?

À marée haute, notre premier zodiac se trouvait déjà en position à bonne distance du rivage, balancé par les vagues. C'est alors que le drame eût lieu. Pour une raison inconnue — et qui échappe encore aux experts de tout poil — l'hélico bascula brutalement et se mit à piquer du nez avant de s'abîmer dans une gerbe d'eau et de feu. Les secours s'organisèrent. Difficile car l'engin avait heurté l'arête du récif et s'enfonçait lentement en raclant une paroi de coraux tranchants comme des lames de rasoir. On arracha aux tôles et à la fosse marine le corps du pilote et celui de son équipier. Tous les autres furent sauvés et s'en sortirent indemnes. Le seul blessé sérieux ne dû la vie qu'au courage de notre "gueule d'ange"...

À cette occasion Sentain fut remarqué par l'ensemble du régiment et son acte prit valeur d'exemple. Ses camarades de chambrée se mirent à l'admirer. Je fis ma petite enquête : avant même d'accomplir son geste héroïque Sentain avait séduit son monde, il attirait les regards... Était-ce son physique avantageux, ce quelque chose de pur, d'angélique qui transpirait de lui, son sourire, son calme, sa disponibilité aux autres ? À ses côtés, il y avait toujours deux ou trois "écuyers", c'était la suite de sa Grâce. Autant les autres se montraient joyeux et turbulents autant Sentain paraissait souvent lointain, ailleurs, comme au-dessus du lot. Que se passait-il dans sa tête ? Ressassait-il un passé douloureux, était-il dévoré de rêves ambitieux ? Les silences de Sentain ne pouvaient être vides.

Sentain se prit assez vite d'intérêt pour le petit russe LIPOUTINE qui était en charge de notre mascotte. Le "petit Russe" était le plus frêle de la troupe - d'où son sobriquet - et qui plus est ne parlait pas couramment français. Sentain se mit en tête de l'aider. Et c'est encore Lipoutine qu'il choisit comme partenaire à la salle de musculation. Il l'encourageait et le poussait à augmenter progressivement les charges. Le "petit Russe" fit des progrès. Ce type semblait réunir toutes les vertus, c'en était presque obscène. Pourtant il devait bien y avoir un défaut dans la cuirasse, tout être humain transporte en soi une poubelle, (c'est ma théorie) un petit coin bien crasseux qui fait frissonner de honte lorsqu'il fait surface...

Les funérailles furent poignantes, le cérémonial de la légion fut respecté à la lettre, ce pas si particulier, cette cadence lente, impériale, les roulements de tambours, les cercueils drapés de bleu, de blanc et de rouge portés à bout de bras, les médailles, les insignes et les drapeaux claquant au vent, ce jour-là quelque chose de puissant m'écrasa et étreignit mon cœur. Je pensais à la fin, à ma fin... Après qu'on eut rendu solennellement hommage à nos disparus, Marchand félicita Sentain devant nous tous. Enfin lorsque nous nous

dispersâmes Marchand le prit à part et lui glissa quelques mots. Au fond de moi je sentis monter une espèce de rancœur. Sans doute aurais-je payé très cher pour me trouver à la place de ce simple légionnaire. J'étais jaloux. Toutes ces années de services et lui en moins de temps qu'il ne faut pour, pfft...! Sentain avait la baraka. Je vis les regards de Marchand sur le jeune homme, mais je n'y pris pas garde. Quoi de plus normal, Sentain était la vedette...

La vie reprit vite son cours. Entraînements, gardes, lessives, repassage, perms, la routine militaire.

Il y eût cette nuit particulière, si étrange. Le crépuscule allait bientôt tomber, j'étais attablé devant un café, là, sur le trottoir, dans l'une des rues populeuses du centre ville. C'est l'heure où les jeunes et élégantes Djiboutiennes se montrent. C'est l'heure, dis-je, où fines et fières elles circulent à deux ou trois vêtues à l'européenne ou bien parées de vaporeux cotons venus d'Éthiopie. Où vont-elles ? Peu importe puisqu'elles illuminent ce caravansérail de sombres arcades vouées tout le jour au commerce. Soudain ce fut un brouhaha de voix comme si un torrent humain charriant des rires et des chants envahissait l'une des ruelles. Entre chien et loup un cortège d'hommes au cheveu ras et à la prestance militaire passa devant moi. Ils portaient en triomphe l'un des leurs. Était-ce la lumière incertaine, l'incongruité de la chose ? Ce que je voyais semblait irréel... Le buveur de thé à ma droite demanda : "Qu'est-ce qu'ils font ?" Je dus lui avouer que je n'en savais rien mais sa question me rassura, je ne rêvais pas ! L'homme juché sur les épaules de ses camarades était d'un noir intense, son torse nu et musclé brillait à la lueur des néons des bars et il souriait à chacun et apostrophait les autres. Puis ils s'éloignèrent poursuivant leur route laissant les gens stupéfaits devant ce rite païen, cet hommage à la beauté virile dont le sens paraissait plus qu'obscur.

Ensuite je dînais seul chez X... à ma place habituelle. J'écartais le poisson à la yéménite et les plats locaux. Non, ce qu'il me fallait d'urgence, c'était une entrecôte-frites... La soirée se traînait, je passais d'abord "A l'Escale", mais il était trop tôt, le bar était presque vide et je redescendis bien vite le boyau étroit qui servait d'escalier. J'ai bu, j'ai bu pas mal dans différents endroits. J'échouai dans une autre boîte à quelques encablures de la place Ménélik. J'avais à peine franchi la porte tournante de l'établissement que je vis Sentain appuyé à une colonnette près de la piste. Je reconnus ses compagnons qui riaient avec des filles. Pourtant Sentain semblait ne rien voir des petits manèges de la nuit. Sa beauté faisait tache et je vis que DOM PIERRE et TIERNO, ses proches, veillaient de loin sur leur dieu. Je n'étais pas le seul à remarquer Sentain. La sono enchaînait tube sur tube... Dès les premières mesures de la macarena Tierno entraîna Sentain sur la piste, Dom Pierre les rejoint. Les couples s'écartèrent pour leur laisser la place. Le trio exécutait pas et gestes à la perfection... À ce moment-là, une voix suave à l'haleine alcoolisée me souffla à l'oreille : "Il est beau celui-là ! Je le trouve de plus en plus beau..." Je me retournais brusquement. Une fille me caressait gentiment la nuque. Je me vis dans la glace du comptoir comme dans un rêve, je vis un homme séduisant à la chemise noire largement ouverte sur la poitrine, ce Don Juan tout de noir vêtu allait de l'un à l'autre, fille ou garçon, avec une liberté d'allure que j'étais loin d'avoir. C'était qui ? Avais-je abusé du Johnny Walker ? Dans la rue je tentais de reprendre mes esprits, la nuit moite engluait tout : vêtements, neurones... Sentain sortit à son tour de la boîte, les taxis se le disputèrent... Il fit un geste qui signifiait : laissez-moi en paix, j'ai envie de marcher. C'est alors qu'un truc incroyable arriva. Une Mercedes blanche déboucha du carrefour et frôla le jeune légionnaire qui fit un pas sur le côté. La voiture s'immobilisa doucement et l'un des portière s'ouvrit. Marchand sortit en souriant du véhicule, Sentain salua son supérieur, mais Marchand assez familièrement le prit par l'épaule et lui parla. Sentain se pencha vers la

portière, un notable Djiboutien en tenue traditionnelle l'invita à monter. Alors la Mercedes redémarra et disparut dans la sombre avenue. J'avais observé toute cette putain de scène et j'étais... médusé, bordel, médusé !

Dans les jours qui suivirent Marchand sembla reprendre brusquement le goût des autres, le goût de la vie rude du simple légionnaire. Il ne se cantonnait plus au mess des officiers et évitait soigneusement la coterie très fermée des hauts gradés. Il aimait à nouveau se montrer parmi la troupe ; faisant le tour des popotes, écoutant les doléances, donnant des conseils ou des encouragements. J'observais mon chef de corps, je me mis à l'observer avec encore plus d'ardeur partout et en toutes circonstances. Quelque chose avait changé dans le comportement et la voix de Marchand. Oh des choses minuscules, invisibles aux autres et que seul, moi Galoup, pouvait déceler. Cela m'inquiétait, avait-il reçu des mauvaises nouvelles de France ? Non. Je ne crois pas qu'une lettre aurait pu vraiment échapper à ma vigilance...

C'est sur ces entrefaites que Marchand me convoqua dans son bureau. Nous devons faire des travaux de réfections et d'entretien sur la route de Tadjoura près du Goubeth. À cause d'un glissement de terrain, une partie importante de chaussée s'était effondrée ce qui perturbait presque complètement la liaison routière avec Tadjoura. Marchand me chargea des opérations. Il faudrait installer un campement sur place car on ne pouvait imaginer faire un aller et retour quotidien avec les hommes et le matériel. Lorsque je revins dans le bureau de Marchand avec la liste de ceux que j'avais choisis pour refaire la route, je le trouvais dans un état d'excitation inhabituelle, il paraissait rajeuni, enjoué presque, il voulait mon avis. Sans regarder mon rapport il m'annonça qu'il s'était décidé à prendre une nouvelle ordonnance... Ah, comment nommer l'état... ma gorge se serra, j'eus la nausée et je quittais à la va-vite son bureau après qu'il eut signé l'ordre de mission. D'un coup les pièces du puzzle se mettaient en place et les fragments

épars apparemment hétéroclites composaient soudain une image nette comme une évidence. J'acquis brutalement la conviction que le trouble, la confusion menaçaient à nouveau mon supérieur...

En douce je me félicitais de mon flair providentiel, j'emmenais Sentain avec moi ce qui l'éloignait pour quelque temps de Djibouti et de la sphère Marchand. La veille au soir j'avais croisé mon chef qui semblait contempler le ciel, les étoiles à la terrasse du mess. Il me demanda une cigarette ce qui m'étonna car je savais qu'il ne fumait plus. Je lui demandais si ça allait et il répliqua d'une voix étranglée mais dure : "... Merci pour la cigarette et pour le reste..." Là sa voix resta suspendue, son regard fouilla le mien et lorsque je détournais les yeux, il lâcha un bonsoir amer.

Une crainte me taraudait jusqu'à l'obsession. Sentain ne pouvait être l'innocent aux mains pleines que reflétait son apparence et s'il n'était pas le saint qu'on vénérât, il était sûrement le plus cynique des manipulateurs !

Nous partîmes à l'aube pour le Goubeth profitant de la fraîcheur relative. Maintenant que tout ceci n'est plus, maintenant que ces montagnes, ces déserts ne sont que des traces, des informations stockées dans ma mémoire et que je roule virtuellement sur cette route du passé, je regrette, oh oui, je regrette d'avoir été cet homme-là, ce légionnaire au glossaire limité. Qu'ai-je vu des libres dromadaires, des bergers sortis d'on ne sait où couchés sous le parasol d'un épineux ? Qu'ai-je vu des femmes aux pagnes chatoyants dans les champs de pierre ?... Djibouti, Arta étaient déjà loin derrière nous. Le bitume longeait des à-pic vertigineux. Malgré la brume de chaleur, on voyait la mer Rouge et l'autre rive du golfe. Nous dépassâmes la stèle funéraire du capitaine de corvette Aymar, une stèle modeste comparée à démesure du paysage. Saura-t-on jamais ce qui s'est passé dans cet endroit perdu cette fameuse veille de Noël?

C'était un plateau aride qui se terminait "en terrasse" au-dessus du Goubeth. Des vestiges de baraquements construits pour les ouvriers du (...), une route au bitume défoncé par endroits, la tourelle rouillée d'un château d'eau à l'abandon, des portions de barbelés et divers objets corrodés, verre pilé, canettes de bière écrasées... C'est dans cet espace désolé que nous installâmes notre campement. Mes hommes armés de pelles et de pioches nettoiyèrent, montèrent des toiles et firent en un temps record de ce plateau hostile un endroit vivable délimité par un cercle de pierres blanches. En contrebas tout en dessous là où la route s'infléchissait prenant la direction de Tadjoura, deux gros îlots volcaniques parfaitement coniques montaient la garde au fond du golfe, sentinelles avancées des fleuves de lave pétrifiée de la dernière éruption. Au-delà très loin on pouvait deviner — à travers les couches d'air liquide chauffées à blanc — le lac Assal immobile et miroitant au pied des pics noirs. Ici il eut été vain de chercher la moindre oasis, l'ombre la plus ténue pour abriter nos pauvres carcasses de Blancs. Hormis quelques vagues broussailles, rien ne poussait, ni les dragonniers aux formes bizarres ni même les sobres épineux.

Sur le chantier Sentain travaillait dur, parfois il me semblait qu'il maniait les outils de terrassement avec une rage joyeuse comme s'il se donnait jusqu'à l'épuisement. Et le soir après le dîner, qu'il avalait vite, il se jetait sur sa couche et sombrait presque instantanément dans un sommeil profond. Bon sang, que j'enviais cette capacité à dormir... moi qui aie toujours connu de longues périodes d'insomnies. La configuration des lieux, le terrain et cette chaleur de fournaise ralentissaient les travaux. Les machines elles-mêmes comme le bulldozer ou la pelleteuse donnaient l'impression de souffrir. Régulièrement par radio, je tenais Marchand informé de nos progrès. Durant les quelques jours qui s'étaient écoulés depuis notre départ de Djibouti Marchand ne fit pas la plus petite allusion à

Sentain lorsque nous correspondions. J'en fus soulagé et j'émis l'hypothèse que le temps et la distance avaient œuvré et que Marchand s'était repris...

Cette journée, comme les autres, avait été harassante. Les camions nous ramenèrent au campement : poussiéreux, collants de sueurs. Je roulais derrière notre convoi en Jeep. Je vis la fatigue faire trembler les muscles et creuser les traits mais le jeune Sentain, sans doute conscient du coup de pompe qui s'abattait sur la compagnie, Sentain entonna un chant connu. Aussitôt ses camarades reprirent en chœur et c'est dans cette sorte d'exaltation virile que nous rentrâmes au bercail salués ceux de nos camarades qui préparaient la popote et l'équipe au repos qui profitant du soleil à son déclin faisaient des paniers sur ce qui avait dû être un terrain de basket. Je remarquais tout de suite le véhicule étranger garé près de là où j'avais pris mes quartiers. J'eus le souffle coupé lorsque je reconnus la silhouette de Marchand en battle-dress tourné vers l'île du Diable et fumant une cigarette. Merde, j'avais pris trop vite mes désirs pour... le choc fut si violent que je me mis à avoir le hoquet... Évidemment Marchand s'en rendit compte et me taquina : "Quel accueil ! C'est moi qui vous fait cet effet " enchaîna-t-il dans un rire. Je me sentis totalement ridicule. Sans doute pour enfoncer le clou, il rajouta : "Veinard !" Pour rester dans la note, je dis bêtement : " Une véritable villégiature".

Nous marchâmes en silence vers les toiles, Marchand avait soudain perdu tout entrain, je lorgnais vers lui du coin de l'œil, nos regards se croisèrent et comme le jour baissait, je crus lire du désarroi sur son visage mais peut-être n'était-ce que le fruit de mon imagination ? À table Marchand se montra affable mais avare de paroles. Je réalisais soudain qu'il s'était mis à m'observer comme s'il cherchait à lire quelque chose dans mon regard, sur mes traits. Se méfiait-il ?... Et s'il lisait en moi à livre ouvert !

J'avais du mal à dormir, je ne pouvais chasser de mon esprit cette ronde inquiète où se mélangeaient des phrases, des gestes, des images grotesques, le passé, le présent par bribes... Las de me retourner sur mon mince matelas, j'enfilais un vêtement et je sortis. Comparée à la chaleur torride du jour la nuit semblait fraîche, je longeais les casemates, les tentes dortoirs, les camions et les Jeeps bien rangés. Une brise soufflait et le ciel était tout piqué de myriades d'étoiles. Sous un auvent de tôle — qui avait dû dans le temps servir de parking couvert aux ingénieurs — veillait un petit groupe assis autour de quelques bières. La nuit aidant ces hommes perdaient leurs particularités... qui aurait pu reconnaître le Vietnamien du Tchèque, l'Allemand de l'Ivoirien ? Ils étaient seulement les enfants d'une même famille. J'aimais cette impression d'harmonie et je craignais qu'un couac ne vienne perturber gravement cet équilibre. Je marchais. Sur les murs branlants des baraquements à l'abandon s'étaient étalés des graffitis, une femme grandeur nature d'une nudité obscène avait été peinte grossièrement sur l'une des cloisons en ruine. Cette femme sur le mur me rappela combien la mienne me manquait, combien j'aurais aimé étreindre ses courbes chaudes et dans quel état de frustration nous nous trouvions tous. J'allais sur mes trente-sept ans, elle en avait juste vingt-deux. J'aimais Raïso, ma petite fleur de Djibouti, j'étais accro à elle vraiment... même si je refusais de le reconnaître. Quand elle travaillait, j'allais souvent la rejoindre à la "Crêperie" vers 22 h et lorsque les clients imbibés lui laissaient un moment de répit et qu'elle pouvait enfin se poser une minute ou bien allumer une cigarette, je mendiais une parole, un petit geste. Affalé sur le comptoir, au risque d'être vu dans cette humiliante posture, je lui prenais la main et déposais un baiser sur ses doigts et encore un autre. Dans ces moments-là, je me foutais de tout... Je m'éloignais un peu vers les confins du camp dans la direction opposée à la mer. Soudain un bruit de moteur me tira de ma rêverie. Je vis bientôt des phares se rapprocher en balayant la nuit. À l'abri des buissons et d'un

tas de pneus à demi brûlé, je vis rentrer la Jeep et ses deux passagers : Marchand et Sentain ! Sentain était au volant.

Je déteste, mais il le faut, il faut que j'évoque cet épisode qui fut comme une tache, un accroc dans le parcours sans faute de Marchand : la mort du capitaine de corvette Aymar. Le scandale fut étouffé avant qu'une mauvaise rumeur n'ait eu le temps de se propager. Lorsque je compris ce qu'Aymar était pour Marchand et Marchand pour Aymar (ce que la plupart de nos camarades ignorent encore à ce jour), mon premier mouvement fut de me détourner de lui, j'eus l'impression d'être trahi, que nous avions tous été trahi et que cet homme que nous aimions n'existait pas. C'est lorsque je vis Marchand près de sombrer et bataillant pour reprendre pied et préserver son honneur que j'oubliais la faiblesse de mon chef pour ne retenir que ce qu'il y avait de meilleur en lui ...en nous...

Marchand me désespérait en s'incrutant, je craignais une rechute fatale. C'est à ce moment que survint l'incident du corned-beef. De menues provisions avaient disparu. L'Ukrainien qui s'occupait de l'intendance accusa le Corse de se lever la nuit en douce pour piquer de la bouffe dans le garde-manger. La dispute éclata lorsque l'Ukrainien trouva du corned-beef dans le paquetage de Dom Pierre. Contre toute attente ils en vinrent aux mains. Ce fut bref et brutal... L'Ukrainien était bâti comme un colosse et le Corse malgré ses dons pour le pugilat, mis un genou à terre foudroyé par un crochet au foie. Je punis les deux hommes. Dans cet instant, les yeux perçants de Sentain me fixèrent étrangement.

C'était la nuit. Je regardais vaguement le sombre Goubeth en proie à mes idées noires. On rapporte beaucoup d'histoires à propos de ce prodigieux cul-de-sac. Les Djiboutiens parlent de diables, d'esprits malins, de mauvais œil... Ces sornettes auraient-elles une influence quelconque sur nos émotions, nos actes ? Sentain arriva dans mon dos.

Je sursautai. Ses yeux étaient deux braises. Il me lança à la figure : "Vous n'avez pas cherché la vérité ! Vous êtes injuste !" Puis comme un boxeur qui se bat avec son reflet dans le miroir Sentain dansa autour de moi, la garde haute. Il me décochait des coups amortis mais cinglants sur le visage et le corps. C'était comme une démonstration de force pour me provoquer et m'humilier. Je reculai de quelques pas, ma nuque buta contre les barbelés. Derrière c'était les éboulis et le vide, une chute serait mortelle. Je feignis un sourire : "Tu le regretteras, Sentain. Crois-moi. Je vois clair dans ton petit manège... et ça me dégoûte ! On n'a pas besoin de gens comme toi ici." Sentain sortit de ses gonds : "Mettez-moi au trou, j'en ai rien à foutre ! Je vous casserai la gueule !" souffla-t-il avant de cracher en tournant les talons.

C'est alors que me revinrent en mémoire les cris stridents du singe et le visage convulsé, furieux de Mona Lisa. Des larmes roulaient sur ses joues et sur sa main blessée. La morsure n'était pas profonde, mais du sang coulait. Le macaque attaché à sa chaîne sautait sans discontinu de l'arbre au mur et du mur à la branche comme effrayé par son propre geste. Oubliant la douleur Mona Lisa prit une baguette dans sa main valide et se mit à fouetter l'animal. C'est ça... Nooon, pas le bon vieux règlement mais une punition. Une cuisante correction dont il ne se remettrait pas. Bravo Mona Lisa, c'est toi qui guide mon bras vengeur ! J'allais mettre "gueule d'amour" à l'épreuve et m'offrir une occasion inespérée d'écorner définitivement son prestige aux yeux de Marchand.

En attendant Sentain était aux arrêts. Le jeune légionnaire profitait de cet isolement forcé. Candidement il se préparait, purgeait son esprit et son corps. De son côté Marchand accusa le coup, il ne comprenait pas, un garçon si parfait ! Et lui qui voulait en faire son ordonnance ! Marchand convint avec moi qu'il était bien difficile de punir... il était mûr pour mon petit couplet. Je peaufinai mon piège. Oui, j'avais bien songé à une alternative, une

épreuve de rattrapage mais... Marchand me pria d'aller jusqu'au bout de ma pensée. J'exposai mon idée. Marchand soucieux de donner une deuxième chance à "gueule d'amour" souscrivit bien vite à ma proposition. Sentain, Tierno et le Corse furent désignés. D'une pierre deux coups ! J'userai jusqu'au bout de mes prérogatives pour briser Sentain et faire définitivement voler en éclats l'infernal trio. Mon plan s'appelait : mission de survie. Livrés à un milieu hostile dans un dénuement total, le but était de créer artificiellement des situations et des conditions de vie extrêmes auxquelles nos hommes devraient faire face. Chacun fut déposé en un point précis. Ils avaient trois jours pour rallier le lac Assal, le traverser et atteindre les sources d'eau chaude là où notre véhicule les récupérerait. J'avais ménagé des surprises aux candidats : paquetage incomplet, boussole faussée, provisions avariées.

Sentain ne revint pas. On organisa des patrouilles, on questionna des nomades. Personne ne l'avait vu, aucune trace. Sous ces climats, les chances de survivre longtemps sans eau sont nulles. C'était comme si le malheureux s'était évaporé en plein désert. On commença à jaser, on parla de désertion. Sentain avait un bon motif et il aurait très bien pu franchir les montagnes et passer en Éthiopie. Je jubilai. J'étais enfin débarrassé de "gueule d'amour". Les choses pouvaient rentrer dans l'ordre. L'homme est un être stupide et vaniteux, j'en étais un brillant exemple. Un saisonnier qui ramassait le sel sur le lac ramena une boussole au quartier général. L'instrument était neuf, mais il n'avait jamais indiqué le Nord. Tierno, le Sénégalais, reconnut la boussole de Sentain. Il y avait un S griffé au verso. Tierno s'ouvrit spontanément à Marchand. Pour lui Sentain avait été victime d'une malveillance. On avait donné à Gilles une boussole défectueuse pour qu'il se perde dans le désert. Tout cela se fit dans mon dos et à mes dépens sans qu'aucune indiscretion ne vienne m'alerter de ce qui se tramait.

Et puis vint ce jour affreux où Marchand me convoqua dans son bureau. Je vis dans son regard la colère et le mépris. D'un ton sec et glacial, il m'annonça que l'enquête sur la disparition du légionnaire Sentain touchait à son terme. Il était temps de clore le dossier. "Quelle enquête ?" articulè-je d'une voix blanche. Pour lui l'affaire était entendue, il s'était fait une opinion. Il ne pouvait fournir de preuves irréfutables, mais il avait acquis l'intime conviction qu'une machination avait causé la perte de Sentain. Marchand voulait que je lui donne mon sentiment sur l'affaire. Je me mis à transpirer comme un enfant coupable, je débitais quelques vagues considérations sur le taux de désertion. Marchand me coupa la parole et sans autre préambule affirma que j'étais seul responsable de la mort du légionnaire. Il y avait des indices, des gens prêts à parler. Sans connaître toutes mes motivations il savait que j'avais fait ce geste dément pour le sauver de lui-même. Tout était consigné dans deux épaisses chemises qu'il brandit sous mon nez. Il m'ordonnait de prendre connaissance des accusations portées contre moi. Je poussai une espèce de cri : "Avoue, tu m'en veux à mort d'avoir touché à ton petit protégé !" Le rictus, qui tordait la bouche de Marchand depuis le début de l'entretien, se transforma en un rire terrible. Décidément j'étais un parfait crétin, un malade des nerfs pour avoir échafaudé tout ce roman à propos de Sentain et de lui. Soit il avait chuté une fois dans sa vie, mais la leçon avait porté. Il ironisa sur mon attachement morbide pour lui : "Regardez vous dans la glace, mon vieux Galoup, c'est vous qui êtes anormal." Je voulus mettre fin au supplice et je me mis à aboyer : "Qu'est-ce que vous voulez de moi à la fin !" Ma carrière était finie, il me laissa le choix. "Votre déshonneur est si grand qu'il n'est point besoin de châtement", conclua-t-il, "Vous êtes et serez votre propre bourreau et ce jusqu'à votre dernier souffle". Comme j'étais lâche, je démissionnais.

Je me rendis à Doralé pour une ultime visite. Mona Lisa mâchait du qat d'un air distant. Je la questionnais, elle finit

par lâcher que la nuit avait été longue et qu'elle avait trop bu et trop fumé... Elle était malade. Soudain elle se leva d'un bond et courut vomir dans la cour. Je lui tins le front au-dessus du sable chauffé à blanc, elle eut d'autres spasmes et quand tout fut fini, elle essuya ses lèvres en souriant. "Ça y est, bon débarras..." Je pris ces paroles anodines pour moi... Bon voyage et bon débarras, petit français et ne reviens jamais !

L'avion de 21h pour Paris. Je franchis les divers contrôles pour la dernière fois. De la zone d'enregistrement, j'entendis le chœur de mes camarades derrière les vitres qui emplissait le hall de l'aéroport. Adieu Djibouti !

Lorsque je relis ces bouts, ces fragments, je vois qu'il eut fallu un vrai talent (ce que je n'ai pas) pour trouver un ordre, mener le récit avec clarté, faire surgir du chaos des mots, des idées une ligne pure qui donnerait un sens... Ces évocations, une fois sur le papier, ne m'aidaient pas à repartir du bon pied... Comprenez-moi, des années durant j'avais cru que la Légion comblerait tous mes désirs, mes espoirs, toujours... J'étais intouchable ! Comme c'est risible, n'est-ce pas ? La vérité c'est que j'étais bel et bien sorti du cercle sacré, que la légion n'était plus qu'une nébuleuse lointaine et que je n'étais plus qu'un homme perdu, inapte à la vie, inapte au civil...

## CONTREPOINT

Les pages manuscrites d'un journal intime recouvertes d'une écriture serrée minuscule presque illisible.

L'une des pages se confond maintenant avec la surface plissée des eaux, la mer devient une matière scintillante, abstraite. Sur cette matière, d'étain bosselée, apparaissent en caractères d'imprimerie quelques-unes des phrases illisibles du carnet : "Oui, ceci n'est qu'une histoire inventée..."

Les phrases s'effacent et laissent à nouveau intacte la matière brillante des flots. Des visages de garçons, des profils aux cheveux ras, beaux et butés y défilent comme une surimpression. Dans la barge militaire, qui fend les vagues, le vent et les embruns l'un des visages est d'une beauté à couper le souffle, une beauté d'archange, un

archange métis. Contrastant avec ces faces juvéniles on voit un visage buriné, sans laideur... le visage marqué d'un homme fait. L'homme, la main en guise de visière, protège ses yeux tournés vers le soleil. On reste un peu sur son visage ébloui. Bruit de moteur et bruits des vagues qui giflent la barge. (Peut-être) le bruit se transforme et fait penser à un avion en vol.

Le golfe vu du ciel comme une carte, terre aride et volcanique, mer Rouge d'un bleu profond.

La plage de Doralé à l'heure de la sieste. Le soleil à son zénith écrase tout épargnant seulement les deux terrasses du bar-restaurant aux murs badigeonnés de fresques rastas. Deux jeunes français - qui ont fait leur temps - se roulent un pétard sous le regard du métis qui sert la rare clientèle. À l'arrière devant des cabines de bois enfumées où les femmes font la cuisine on voit deux très jeunes filles noires, foulards noués sur leurs bigoudis. Comme au ralenti elles apportent des Coca-Cola aux gars en caleçons et au métis qui tire sur le joint. Un Blanc en chemise noire écarte le vieux rideau de l'une des cabines. L'homme plisse ses yeux rouges de fatigue et d'excès, il donne l'impression de ne plus savoir quoi faire de ce corps râblé, de cette machine conçue pour la guerre et la chair. L'une des filles pouffe de rire en voyant son état. L'homme lui effleure la nuque de ses doigts, la jeune fille au rire effronté (Mona Lisa) lui tend une Marlboro allumée. La chemise noire traverse la terrasse et se poste sous l'arbre où un singe est enchaîné. Par désœuvrement, il asticote la bête qui pousse des cris et s'agite en tous sens.

Marseille, quartier du Panier. Une chambre à coucher dans un petit appartement. Le jour entre par la fenêtre bordée de géraniums et éclaire des draps froissés. Galoup refait son lit minutieusement au carré. On reconnaît l'homme de la barge, l'homme aux rides et à la peau tannée. Mais son visage a changé, il paraît plus pâle et d'un autre temps. Une

fois le lit achevé Galoup s'arrête un instant regarde les boules de fleurs rouges immobiles...

Autre temps, ailleurs... Un mess d'officiers à Djibouti. Tout est plongé dans le noir exceptée la prairie verte du grand billard où les boules de couleurs s'entrechoquent et glissent sur le tapis de feutrine. Le colonel Marchand—un homme dans la trentaine—s'apprête à jouer, il se retourne vers l'adjudant Galoup qui se sert une rasade de whiskey dans son dos.

MARCHAND

Pas dans votre assiette, mon vieux ?

GALOUP

Quand ça me prend...

Galoup se rapproche de la table où son supérieur joue son coup. Claquements secs des boules.

GALOUP

On m'a fait une écho...

MARCHAND

C'est dans la tête que ça se passe, vous somatisez. Les gens comme vous, c'est fréquent.

Galoup comprend, il regarde Marchand et secoue doucement la tête.

MARCHAND

Vous le roc, la pierre angulaire, l'incarnation de la Légion !

GALOUP

J'ai un ulcère donc je suis fêlé... À ce train-là, on est tous fêlés.

MARCHAND

Qui sait ?...

Galoup choisit un angle, se positionne et s'immobilise. La queue de billard glisse d'avant en arrière entre ses doigts posés sur le tapis.

MARCHAND

Vous connaissez l'histoire de Prométhée et de l'aigle ?

Galoup soupire et se redresse en rigolant.

GALOUP

Non, mon colonel mais c'est pas ça qui m'empêchera de vous battre ce soir.

Marchand sourit.

MARCHAND

Je n'ai pas dit mon dernier mot.

Lorsqu'on retourne sur Galoup : on est soudain revenu au petit appartement marseillais. On quitte le visage de Galoup et l'on descend le long du manche à balai vers le sol où la brosse pousse des moutons de poussière dans la pelle.

Maintenant on remonte depuis des pieds le long du pantalon de pyjama jusqu'au menton de Marchand qui se rase avec soin. Sur sa poitrine nue, on voit une chaîne en or et une médaille de Saint Christophe. À nouveau Djibouti...

Marchand fait glisser sa chaîne et sa médaille à l'intérieur de la chemise puis reboutonne le col. Marchand se reflète dans un miroir : il noue sa cravate à la perfection, réajuste sa veste à galons et vérifie que tout est net, réglementaire depuis les chaussures impeccablement cirées jusqu'au col de chemise. Le colonel Marchand porte avec beaucoup d'élégance l'uniforme de la Légion. Dehors le clairon sonne. Sur la commode de sa chambre, le colonel souffle une

bougie. Dans le noir, on entend le cliquetis d'un Zippo, Marchand allume une cigarette : fumée, braise qui rougeoit dans l'obscurité.

Les premières lueurs de l'aube teintent de rose l'uniforme blanc de capitaine de corvette. Les doigts sur la nuque ouvrent le fermoir et ôtent du cou la chaîne. C'est la même chaînette que porte le Colonel Marchand. Le capitaine de corvette Aymar, puisque c'est son nom, dépose la chaîne dans les cailloux tout près du portefeuille. Le capitaine s'éloigne du véhicule avec un jerrican d'essence dans sa main droite. L'endroit est extrême : route déserte, solitude aride à perte de vue ; il pose son fardeau au bord d'un promontoire de roches surplombant l'à-pic et plus loin le golfe de Tadjoura.

Aymar est assis en tailleur sur le promontoire, à portée de main, on voit le jerrican. Son regard semble embrasser la mer, la terre et le ciel.

La silhouette d'Aymar d'un seul coup prend feu.

Premiers rayons de soleil.

Une carcasse sans mur de quatre étages, faite de piliers et de poutres de béton décoffré couronnant une colline. Des légionnaires en battle-dress, armes à la main, investissent la structure de l'immeuble inachevé. De loin ou de près la manœuvre qui consiste à se rendre maître des lieux a l'apparence d'une chorégraphie martiale.

Des filins d'acier strient le ciel imperturbablement bleu. Un légionnaire avec barda est en équilibre entre deux filins et avance comme un funambule suspendu au-dessus du vide. Sifflets stridents.

Contre le ciel, d'autres légionnaires, toujours en battle-dress, crapahutent sur des poutrelles d'acier.

Encore le ciel et une barre fixe qui fait un trait. On en voit deux (presque à les toucher) accrochés à cette barre et qui se hissent côte à côte à la seule force des bras. Toujours le souffle court des hommes en plein effort.

Treillis et torses nus, crânes rasés. Sueurs, poussière... Le dos tourné comme un seul homme un peloton entier est au garde à vous sur fond de désert.

Le peloton de face, dans le même impeccable garde à vous. Muscles saillants. Mains plaquées sur les cuisses. La fatigue est niée par la posture et les regards réglés sur la ligne d'horizon.

Cinq Légionnaires : bérets, shorts, rangers... Leurs regards sont tournés dans la même direction. Au premier plan le chef braque ses jumelles ... un autre est assis sur le sable, arc-bouté vers l'arrière pour pointer sa mitrailleuse sur une cible invisible.

Des têtes casquées, des visages barbouillés des couleurs camouflage. Huit hommes armés, avec leur équipement de campagne, leur gilet de sauvetage sont entassés dans le Zodiac qui trace vers le large. Le Zodiac donne l'impression d'être une vulgaire coquille de noix flottant en milieu hostile. Les hommes regardent le ciel. Bruit assourdissant d'hélicos.

À l'ombre de la terrasse vide Mona Lisa, la jeune fille aux bigoudis, regarde du côté de la mer en se bouchant les oreilles. Ses yeux lancent des éclairs de colère en direction des hommes qui jouent à la guerre. Ses copines, absorbées par le séchage du vernis à ongle sur leurs orteils, courbent l'échine avec résignation sous le tonnerre constant des hélicos. Mona Lisa hurle pour que le serveur monte la sono. Le métis augmente le volume, mais le reggae diffusé à tue-tête ne peut rivaliser avec le vacarme des monstres volants.

Explosion. Gerbe d'eau. Fumée.

Sous l'eau, on voit un hélicoptère jouet qui coule à pic vers le fond bleu dans une sorte de ralenti.

Posé sur des roches et des coraux un fragment métallique du cockpit. Traînée de sang se dissolvant dans l'eau trouble. À la surface de la mer flottent des débris essaimés par le choc et l'explosion. Les vagues souillées de carburant, de déchets font dériver quelque chose qui brûle et un corps inerte que son gilet maintient à la surface.

Un Zodiac s'approche du cadavre et deux légionnaires le hissent à bord.

Sur terre ferme, l'adjudant Galoup pare au plus pressé en dirigeant le sauvetage improvisé, talkie-walkie en main. Une partie du peloton s'occupe des blessés, des choqués : couvertures, café, premiers soins... On recouvre d'une bâche le corps d'une victime qui gît sur les galets et les algues.

Sur le site de l'accident, le légionnaire au visage d'archange nage avec difficulté dans les eaux huileuses ramenant un blessé qui a perdu connaissance. L'un des canots a vu ses signes de détresse et vient vers lui. On grimpe le blessé à bord puis on aide le jeune légionnaire, nommé Sentain, à remonter. Le Zodiac repart vers la plage. Le blessé saigne un peu à la tête, on l'a enveloppé dans une couverture. Sentain, torse nu, les cheveux collés par le mazout est assis à l'avant du canot et regarde la plage qui se rapproche.

De l'un des canots deux hommes-grenouilles avec combinaison et bouteilles plongent au milieu des débris et disparaissent vers le fond.

Sur la grève, le plus gros a été fait. On emporte le blessé sauvé par Sentain sur un brancard vers l'un des véhicules.

Les hommes du peloton, torses nus, treillis mouillés, forment par le jeu du hasard une espèce de double ligne frontale où la fatigue et l'abattement creusent les visages. À leurs pieds derrière eux c'est le ressac et plus loin la ligne d'horizon.

Mona Lisa s'est rapprochée avec son singe, elle fait face aux hommes. Dans ses yeux, on peut lire malice et détachement.

Galoup observe du coin de l'œil ses gars qui félicitent Sentain de son geste et manifestent leur sympathie en lui tapant sur l'épaule et le ventre. Sentain sourit l'air un peu gêné.

La cour du quartier général en plein jour. Au centre, posés sur leur catafalque, reposent les cercueils des deux victimes drapés de bleu, blanc, rouge. Autour sont répartis en carré les pelotons dans leur impeccable tenue d'apparat : épaulettes, ceintures, képis blancs, fusil-mitrailleur etc. Sonnerie aux morts, roulements de tambour. On rend les honneurs militaires.

Le visage de Galoup, menton en l'air, mâchoires serrées sous les drapeaux qui claquent au vent.

Marchand s'est approché de la rangée d'hommes qui se sont distingués dans les opérations de sauvetage. La plupart sont issus du peloton de Galoup. Marchand serre les mains des hommes à l'honneur. Il s'arrête un moment devant Sentain qui a fait un pas en avant figé dans un garde à vous parfait baïonnette au fusil, en travers de la poitrine. Marchand regarde Sentain droit dans les yeux, sa voix rompt le silence.

MARCHAND

C'est très bien, ça marche très bien... Vous êtes un très bon légionnaire... et vous avez fait preuve de beaucoup de

courage, de beaucoup d'abnégation combinés à un sang-froid exemplaire. Le corps tout entier peut être fier de vous, Sentain.

Le visage de Sentain s'illumine.

SENTAIN (Il éructe.)

Merci, mon Colonel ! À vos ordres, mon colonel !!

Sentain fait un pas en arrière, il rentre dans le rang.

Deux fois six légionnaires portent les corps des disparus d'un pas lent et solennel. Chaque dépouille est précédée d'un homme chargé d'un coussin où repose le képi de la victime et sa médaille. La clique joue un air funèbre et poignant. Enfin on hisse les cercueils dans les véhicules.

Une porte claque. Dans demi-obscurité de sa chambre Galoup accroche son képi sur une chaise, déboutonne son col, arrache rageusement sa cravate et ôte sa chemise qu'il jette en boule dans un coin. Ses traits hâlés dissimulent mal le dépit qu'il éprouve. Il s'assoit sur le bord du lit en tricot de corps et entreprend de délayer lentement ses chaussures comme pour retrouver un peu de sérénité. Galoup suspend son geste.

Le petit cimetière de la Légion est écrasé de soleil, il semble égaré dans ce désert. Un vent de terre souffle des nuages de sable sur la forêt de croix blanches qui surplombe une anse bleue. Le rideau de sable soulevé par les fortes rafales efface soudainement ce cimetière incongru coincé entre ciel et mer.

L'intérieur de "La Bolée" une boîte du centre ville. Le bar est presque vide à cette heure. Un appelé du contingent en short et t-shirt joue avec une jeune femme locale sur l'une des trois machines. Dans un bruit confus de coups de feu et de muzak électronique, ils abattent virtuellement les

créatures qui apparaissent sur l'écran. Derrière le comptoir du bar, une ouverture permet d'apercevoir la piste de danse où la sono enchaîne des tubes FM et techno. Galoup, juché sur l'un des hauts tabourets, est franchement avachi sur le comptoir. Son œil brille lorsqu'il regarde Raïssou, la très jolie serveuse qui verse un whisky au seul vrai client, un Libanais sans âge. Enfin Raïssou s'accoude au comptoir et allume une cigarette. Furtivement du bout des doigts Galoup frôle la main de la fille et comme un mendiant vole une caresse. Raïssou a le regard absent. Alors l'adjudant Galoup se penche et dépose un baiser sur le poignet délicat.

Crépuscule. Un petit café sur l'une des rues populeuses du centre ville. Tables et bancs sont occupés par une clientèle variée. Jus de fruits, café... il y en a pour tous les goûts. Un vieux monsieur en costume traditionnel déguste son thé à petites gorgées, son voisin blanc écarte les petits revendeurs qui se pressent comme des mouches autour de lui. C'est l'heure du va-et-vient des belles aux voiles vaporeux. C'est l'heure où la lumière incertaine du jour rend diffus les gens et les choses et brouille notre vision. Brusquement un petit groupe de légionnaires en goguette débouche avec bruit dans la rue. Deux d'entre eux portent sur leurs épaules le jeune Sentain qui a ôté sa chemise et lève les bras au ciel comme un champion pour son tour d'honneur. Au carrefour suivant le groupe disparaît laissant dans son sillage l'écho des rires, des éclats de voix et des hourras !

Le vieux buveur de thé se tourne vers son voisin en souriant gentiment d'un sourire qui sous entend : j'en ai vu d'autres!

Dans "La Bolée". Galoup est toujours agrippé à Raïssou comme on s'accroche à une bouée de sauvetage. Tout proprement avachi sur le comptoir, il semble s'éveiller de sa profonde dérive mentale.

Abandonnant sa “fiancée”, il passe la porte qui donne sur la piste de danse.

On le voit danser avec une jeune femme à travers l’ouverture pratiquée dans le bar. Raïso discute avec le gérant qui fait ses comptes au bout du comptoir, elle ne se soucie pas vraiment de ce que Galoup fabrique.

Nuit. Galoup marche sous des arcades très sombres éclairées de loin en loin par la lumière criarde d’un néon ou d’une enseigne. Quelque chose dans son comportement et son pas rapide indique une inquiétude, un soupçon de panique.

Un escalier étroit tendu de moquette râpée et à peine éclairé par un tube de minuscules loupottes orange. Galoup monte les marches quatre à quatre et franchit l’entrée de “L’Escale”.

La “boîte” est un couloir bordé de méchantes tables et d’un bar de même style. La sono braille fort. Marchand jette à la hâte un coup d’œil comme s’il avait l’espoir de trouver quelqu’un. Mais à cette heure l’établissement est vide, excepté le barman et un lot de filles qui font tapisserie. Marchand tourne les talons et prend la fuite.

Le bar accueillant de l’hôtel Ménélik. L’ambiance ici est feutrée, la chaude lumière des spots souligne le velours vert vif des tabourets. Galoup est installé au comptoir avec un verre, soudain il pivote légèrement vers la salle. Marchand vient d’entrer avec deux Djiboutiens. L’un d’eux drapé dans un superbe costume traditionnel a l’allure d’un notable. Marchand voit Galoup, ils échangent un petit signe de tête amical. Marchand et ses amis s’attablent en bavardant. Maintenant Galoup leur tourne le dos, il vide son verre d’un trait avec un rictus de satisfaction sur le visage.

Intérieur d'une discothèque. Une espèce de corbeille encadre le double escalier qui surplombe la piste de danse. On devine l'étage, ses tables, sa balustrade. En dessous c'est le bar en L et la piste avec son coin plus sombre qui abrite des banquettes. La sono diffuse à fond un zouc. Il n'y a que des filles seules... en attente. Deux beautés dansent entre elles sur ces rythmes très chauds.

La porte à tambour se met à tourner. Plusieurs groupes de militaires en civil emplissent soudain la discothèque. Parmi eux Sentain, Tierno et Dom Pierre.

Comme un essaim d'abeilles, les filles vont se poser là où les hommes se sont installés. Qui à l'étage, qui au bar, qui au bord de la piste, qui sur les banquettes ou sur l'espèce de balconnet de l'entrée.

Des couples se forment, certains dansent sur la piste sous les lumières pailletées des boules de cristal.

Le Corse et le Sénégalais sont debout au comptoir.

Sentain s'est appuyé à une colonnette tout près de la piste. Sentain est inaccessible et presque étrange sous ces lumières colorées. C'est une icône parfaite, immobile qui paraît se suffire à elle-même et qui n'invite ni au flirt ni à la drague.

Galoup est accoudé dans l'entrée. Au centre de ce maelström de musique et de lumières, il repère Sentain et à l'arrière-plan la petite cour du légionnaire.

Aux premières mesures de la Macarena Tierno délaisse sa copine d'un soir et au passage essaie d'entraîner Sentain par le bras, Sentain résiste. Dom Pierre rejoint Tierno. Le duo se met à exécuter les pas, et les gestes de la danse à la mode.

Galoup longeant la piste se faufile jusqu'au bar.

Le reflet fugitif de Galoup dans le miroir du bar.

Un homme tout de noir vêtu, chemise ouverte sur la poitrine fait signe familièrement au barman qu'il paie la prochaine tournée. De loin il salue un groupe de nouveaux venus et finit par accrocher deux gazelles par la taille comme si elles lui appartenaient.

Le visage de Galoup dans la glace. Galoup porte un whisky à ses lèvres. Ses paupières se ferment.

Groupées dans le couloir des toilettes quelques-unes des jeunes femmes rient et parlent avec vivacité dans leur langue. Comme des actrices dans les coulisses d'un théâtre, elles se rechargent avant de retourner en scène.

Des danseurs ont pris la place qu'occupait Sentain près de la colonnette. Des visages, des corps tourbillonnants, en mouvement...

Nuit. Devant l'hôtel Ménélik. Marchand, Hussein et l'ami d'Hussein s'engouffrent dans une Mercedes blanche qui les attend.

Nuit, devant la discothèque le train-train nocturne continue : petits vendeurs, taxis... L'homme à la chemise noire sort de la boîte. Il s'arrête un instant pour acheter un paquet de cigarettes à l'un des vendeurs ambulants et sans attendre la monnaie de son billet lentement s'éloigne dans l'avenue.

Galoup surgit, comme propulsé à l'extérieur par la porte à tambour du club. Inquiet, suant, il fouille du regard les va—et—vient des clients et les alentours immédiats. Enfin il semble avoir trouvé ce qu'il cherche. La silhouette élancée de l'homme à la chemise noire déambule sous les arcades sur le trottoir d'en face. Galoup avance sur ses traces.

L'homme marche toujours, sans hâte, à une dizaine de mètres devant. Galoup presse l'allure et s'apprête à le rattraper lorsque l'homme oblique, sans raison apparente dans une rue adjacente très obscure... Galoup est sur ces talons... alors qu'il est si près de l'homme qu'il pourrait sentir son odeur l'homme à la chemise noire quitte la zone de lumière et proprement disparaît dans le noir comme avalé, dissous par les ténèbres. Galoup s'immobilise, ses mains étreignent du vide. L'homme à la chemise noire s'est volatilisé.

Nuit. L'intérieur de la limousine. Nos yeux sont ceux de Marchand. Le véhicule fait le tour du rond-point et roule au ralenti vers l'avenue aux arcades. À travers les vitres, on voit bientôt la façade éclairée de la discothèque, les gens, les entrées, les sorties. La Mercedes roule... À quelques mètres dans la direction opposée à la place Ménélik on voit Tierno, Dom Pierre et un troisième larron qui écartent d'un geste les taxis trop pressants. Sentain est un peu à la traîne du groupe. On glisse tout près du jeune légionnaire. La Mercedes roule au pas. La vitre se baisse. Comme dans un rêve Sentain se retourne, a-t-il senti une présence, un regard posé sur lui ? On lit la surprise sur son visage puis un sourire éclaire sa bouche, Sentain a reconnu Marchand. Il fait un salut de la main auquel répond un geste amical du colonel...

La Mercedes dépasse le jeune légionnaire, on frôle Tierno et les autres qui attendent le retardataire au bord de la chaussée.

Galoup, passablement hagard, regarde toute la scène depuis le trottoir d'en face. La Mercedes prend de la vitesse et disparaît.

Galoup n'a pas bougé, il se contente d'observer Sentain qui rejoint ses camarades. Tierno passe son bras autour du coup de Sentain. Les légionnaires poursuivent leur route.

L'intérieur de la Mercedes d'Hussein. Ils roulent.

HOUSSEIN

Ils sont ta seule famille. J'ai toujours pensé ça... comme un père tu veilles sur tous tes fils.

MARCHAND

Peut-être.

HOUSSEIN

Toi qui veille si bien sur tes enfants Paul, sais-tu combien vaut une petite fille d'ici? Une petite fille à la belle couleur sombre, une femme à l'âme claire... pure... légère et pleine de fierté d'être ce qu'elle est ? C'est pas très cher, si on y regarde bien, ami.

MARCHAND

Houssein... je t'en prie.

Des jeunes filles traversent la chaussée dans les phares de la voiture.

Jour. À l'intérieur de la vieille gare de Djibouti. Le train s'immobilise lentement. Depuis l'un des wagons des voyageurs descendent et font passer valises et sacs à travers les fenêtres ouvertes. Parmi cette foule active, on voit sur le quai Lucy la femme longiligne du désert, la guerrière au crâne rasé. Ses yeux semblent trier le flot des gens, des visages et inspecter anxieusement la longue file des wagons. Peu à peu la foule se disperse et diminue. Sur le quai vide ne reste que l'un des employés de la gare qui fume sur son petit pliant, la femme est toujours là.

Une chèvre trotte sur la voie. L'employé se lève et la chasse.

De loin on voit Lucy sortir de la gare et se diriger vers la grande avenue.

Les rues du centre ville. Lucy parmi les gens. Un minibus bondé se fraye un passage au milieu du trafic et des piétons. Soudain Lucy s'accroche et se hisse sur le marchepied du véhicule. Le minibus poursuit sa route à travers le marché emportant la jeune femme.

Les faubourgs de Djibouti, bien après la sortie de la ville s'étend le quartier de Balbala. Le minibus ralentit à un carrefour. Lucy saute du bus. Très vite elle n'est plus visible comme si elle s'était fondue dans le paysage.

Contre le bleu du ciel des cordées et des cordées de linge qui sèchent au vent.

Comme des dièses notés sur une partition, de place en place des légionnaires en treillis et maillots de corps étendent des pantalons...

...ou ramassent des chemises

C'est comme un mouvement sans fin...

Rangées de chemises, rangées de pantalons au vent c'est tout un régiment qui sèche sur les fils...

En plein air six planches à repasser où s'affairent six légionnaires méticuleux. C'est encore une sorte de chorégraphie : ils posent le fer, rectifient un pli, reprennent le fer et s'appliquent penchés sur la chemise... à l'unisson.

Sentain, la pointe de langue entre les lèvres—ce qui pourrait dénoter une certaine satisfaction, repasse une chemise en omettant aucun des multiples plis réglementaires. Ses gestes sont habiles, économes, il fait

presque figure d'expert tant son tour de main est rapide et sûr.

Le colonel Marchand est confortablement calé dans un fauteuil de bureau, battle-dress et tête nu. Marchand est de face, ses traits sont détendus, il esquisse presque un sourire.

MARCHAND

...Alors seulement on leur apprend à être élégant dans l'uniforme et sous l'uniforme... et je crois que les plis, ça concourt à cette élégance...

Dans un impeccable garde à vous le légionnaire d'origine russe Lipoutine tient en laisse la mascotte du régiment (un berger allemand)

LIPOUTINE (Il éructe.)

Première classe Lipoutine ! 2 ans ! 8 mois de service ! Compagnie du service de commandement ! Service général ! Fonction garde mascotte régimentaire ! À vos ordres, mon colonel !

Une chambrée très calme, presque vide. Assis sur son lit de fer Lipoutine répète à voix haute : "Chimiz blan...k ? chimiz..."

Sentain secoue la tête négativement.

SENTAIN

Écoute encore, écoute bien : Che-mise blan-che... À toi.

LIPOUTINE (Très appliqué.)

Chém... Cheu ... merde à moi, je pas y arriver jamais...

Dans le mess. Marchand, Galoup et leurs partenaires sont autour du grand billard. C'est le tour de Galoup qui se concentre avant de jouer. Marchand regarde l'adjudant

penché sur le tapis vert. Le cuistot s'approche du colonel pour lui dire un mot. Marchand l'arrête. Silence. Galoup joue et réussit un beau coup.

GALOUP

Essayez de faire mieux.

MARCHAND (Au cuistot qui attend)

Oui ?

LE CUISTOT

J'ai réfléchi et je propose un très beau mille feuilles...le mille feuilles c'est bon et ça plaît à tout le monde.

MARCHAND

Galoup dites, votre avis ... mille feuilles ou baba?

GALOUP

Baba, mon colonel. Ça va lui en mettre plein la vue.

MARCHAND (Au cuistot)

Faites ce qu'il vous plaira, un gâteau...

La lame d'un couteau de plongée donne des coups répétés sur le corail. Débris de concrétions, eaux troubles...

Sous la mer. Quatre ou cinq plongeurs avec tubas semblent entourer de près un sixième dans leur remontée des profondeurs. Propulsés par les battements de palmes vers la surface, on voit que trois des plongeurs ont leur couteau à la main.

Les têtes masquées émergent de l'eau dans des gerbes de gouttes scintillantes.

Le colonel Marchand décachette une enveloppe et déplie le double feuillet d'une lettre à l'abri du petit salon tourné vers la mer. À travers les canisses et les larges mailles des

filets qui servent de cloison, on entend des voix et le doux ressac des vaguelettes mourant sur la plage. Marchand regarde par-delà les mailles.

L'eau bleue de la crique sauvage est lisse sous le soleil de plomb. Les plongeurs se replient vers la plage, l'un d'entre eux — qui n'est autre que Sentain — s'appuie sur l'épaule de Tierno. Sa jambe traîne et le pied saigne.

Galoup est sur la vaste terrasse ombreuse qui jouxte le petit salon, il regarde Marchand observer la plage et les hommes en slips de bain qui touchent le rivage.

Galoup vérifie que les deux grandes tables de banquet sont correctement dressées. Perfectionniste il rectifie la position d'un verre, d'une fourchette, d'une serviette.

Sur la plage Dom Pierre et Tierno entourent le blessé. Tierno, genou en terre, désinfecte la plaie tandis que Dom Pierre prépare gaze et bande Velpeau. Un groupe d'enfants s'est formé autour du blessé. Galoup s'est approché d'eux.

GALOUP

Si t'es aussi maladroit que t'es mignon, ça promet.

Tierno tourne son regard vers Galoup puis revient à son pansement.

TIERNO (Bas à Sentain.)

Lui, il t'aime pas.

DOM PIERRE (Même ton.)

Méfie-toi.

Galoup retourne se mettre à l'ombre. Depuis le seuil du salon, il observe Marchand qui n'a pas bougé de place et qui regarde la plage à travers le filet.

Fin du banquet. Les hommes boivent et discutent avec entrain. Marchand préside silencieusement.

On apporte un gâteau d'anniversaire.

Le gâteau posé au milieu de l'une des tables. Sentain se penche et souffle les bougies. Applaudissements de ses coreligionnaires. Tous chantent un "Happy Birthday» .

Nuit. La terrasse du mess vaguement éclairée. Marchand est de dos appuyé à la balustrade, il respire l'air parfumé de sel et contemple la voûte céleste toute piquée d'étoiles. Tout est paisible. Galoup fait quelques pas au frais, il sort son paquet de cigarettes et en allume une. Bouffée de tabac.

MARCHAND

C'est vous Galoup ?

GALOUP

Oui...

MARCHAND

Auriez-vous une petite cigarette pour moi ?

Galoup s'approche et lui présente le paquet. Marchand tire une blonde. Il se penche un peu vers la main de Galoup où vacille la flamme du briquet. Le colonel inspire voluptueusement son premier taf. D'un geste désabusé, il montre à Galoup la cigarette qui brasille au bout de ses doigts.

MARCHAND

C'est bête, j'ai repris.

GALOUP

Tout va bien.

MARCHAND (D'une voix étranglée, dure)  
 Merci pour la cigarette ...et pour le reste.

Galoup est sur le point d'ouvrir la bouche, mais Marchand plante son regard dans le regard de Galoup jusqu'à ce qu'il détourne les yeux. Galoup marche vers le mess éclairé.

MARCHAND (Amer.)  
 Bonsoir.

Un camion de la Légion roule sur la route aride qui va bien au-delà des collines d'Arta. Les hommes sont assis à l'arrière sous la bâche. Le camion ralentit à l'approche de l'un des postes de contrôle de la police Djiboutienne. Un policier souriant sort de la guérite et échange un salut amical avec le chauffeur français. Dans ce court laps de temps légionnaires et policiers s'observent placidement. Enfin le policier soulève la barrière qui coupait la route. La voie est libre, le camion peut repartir.

Deux P4 kaki sans portière et un camion de la Légion sont garés au bord d'un à-pic. Les hommes boivent, d'autres clopent en se dégourdissant les jambes. Galoup, face au golfe de Tadjoura, se rafraîchit la tête et le visage avec une bouteille d'eau.

Sentain est assis sur la plate-forme de roches qui surplombent le vide. À ses pieds, on voit une petite stèle funéraire à la mémoire du capitaine de corvette Aymar.

À travers les gouttelettes d'eau qui glissent de son front Galoup regarde la petite stèle battue par le vent.

Cliquetis de métal. Deux hommes en tenue d'escrimeur croisent le fer dans une cour de caserne. Après quelques coups d'observation, l'assaut est bref et foudroyant (bien malin qui peut dire lequel a fait mouche). Pour conclure les

deux escrimeurs se saluent de l'épée et ôtent leurs masques. L'un est un homme blond, sur son plastron brille une médaille d'or, son adversaire n'est autre que Marchand. L'homme blond sourit.

Zone désertique du Goubeth. Un plateau caillouteux qui domine la mer. Des ruines de baraquements couvertes de graffitis, une tourelle rouillée, de la tôle ondulée, des barbelés hérissent ce terrain stérile.

Des hommes en tricot de corps tiennent à bout de bras des pans de toile pour monter la dernière guitoune. C'est bien le même plateau semé de caillasses et de buissons poussifs, c'est bien les mêmes ruines et la même femme obscène peinte sur le mur. Seule maigre différence ces toiles de tentes dressées, ces quelques véhicules et ce drapeau français qui flotte sur ce poste qui semble abandonné de tous.

En plein air un légionnaire, torse nue, tête penchée sous l'un des robinets, se rince abondamment au-dessus du long évier collectif en métal.

Jour. Des enfants curieux regardent le camp des légionnaires à travers la barrière de grillage. Ils repartent et se fondent dans le paysage de poussière et de lave.

Dans une lumière douce qui dore les sommets et la terre couleur de cendre : assouplissements. Deux légionnaires en position de "saute-mouton" supportent leurs camarades étendus dos contre dos, têtes et bras pendants. Les ombres s'allongent.

Ciel implacable. Une secousse sismique a explosé le bitume par plaques et la route de Tadjoura qui coupe le fleuve de lave dure est affaissée en son milieu, ravagée par une énorme crevasse. La poussière soulevée brouille la vision,

on entend plus que le vacarme des pelleteuses et des travaux de réfection.

La pause de midi. Galoup et les hommes, plus ou moins rassemblés, se restaurent gamelles à la main. Lipoutine a déjà avalé sa ration.

LIPOUTINE

Je fais encore beaucoup.

TIERNO

C'est pas une bouche, c'est un four !

Rires des camarades.

LIPOUTINE

Pour force, il faut je mange, il faut !

UN AUTRE

Y a pas de rab.

SENTAIN (Il lui tend généreusement sa gamelle.)

Tiens, prends... Moi c'est bon, j'en ai assez.

Lipoutine ne se fait pas prier.

GALOUP

Dis voir Sentain puisque tu es tellement bien rechargé, j'aimerais que tu sois de corvée de pompes ce soir.

Un groupe de légionnaires, torses nus, en short, portant pioches et pelles remontent au pas la route qui conduit au campement.

Sur le bord opposé de la route, surgis de nulle part, une femme et deux enfants avec des seaux cheminent vers un point d'eau. Ils croisent les soldats.

Les guitounes, la nuit. Les Légionnaires dorment étendus sur leur lit picot. Galoup circule sans bruit, il les regarde dormir.

Galoup se penche sur l'un des hommes et l'observe. Tourné sur le côté Sentain ouvre les yeux. Leurs regards se croisent.

Plein air. Sur des piquets et des cordes pend du linge humide. L'une des boules à zéro est assis et se rase soigneusement tout en clopant. Devant lui un bol de plastique et un blaireau plein de mousse et un miroir. Soudain le sol, les tentes, les hommes, tout se met à trembler... le miroir, le bol, les gamelles, les cars de métal vibrent, tintent frénétiquement et se déplacent à l'horizontale. Le miroir bascule et se brise. La secousse ne dure que quelques secondes. À l'arrière-plan, deux têtes à la coupe réglementaire apparaissent dans l'ouverture de la guitoune. Les gars sont hilares.

Plein jour. Une route au milieu d'un paysage lunaire. Marchand est assis à côté de son chauffeur qui roule sans forcer le train.

La P4 est arrêtée sur le ruban de bitume, moteur au ralenti. Marchand prend le volant à la place du chauffeur qui s'est poussé d'un cran. Marchand démarre et roule plein gaz. Quelque chose illumine son visage.

Fin de journée. Deux gars préparent la popote du soir. Ceux qui comme Galoup rentrent du chantier s'égaillent : qui vers la douche, qui vers son plumard...

Galoup pénètre dans sa guitoune, crasseux, fatigué... Ôtant d'un geste rapide ses nippes sales, il s'assoit machinalement à sa petite table et sort d'un sac kaki un gros carnet.

Galoup écrit avec application. La lumière du jour jaunit progressivement.

Galoup, la joue posée sur les pages du carnet, s'est endormi. Il ronfle.

On écarte les pans de toile de la tente. Marchand entre par cette ouverture. Le colonel a l'air fringant, il secoue légèrement Galoup par l'épaule. Galoup sursaute.

MARCHAND

Vous vous la coulez douce Galoup. Je comprends pourquoi les travaux n'avancent pas....

Galoup le regarde un peu ahuri...

MARCHAND

Réveillez-vous, mon vieux... (Juste avant de sortir.) ...Et prenez une douche avant le dîner, ça poque ici.

Devant l'une des tentes, on voit quelques paires de rangers impeccablement cirées. Le jeune Sentain, brosse en main, fait reluire une nouvelle paire. Il n'est pas au bout de ses peines, près de lui de nombreuses chaussures bien rangées attendent leur tour. Marchand qui rejoint ses quartiers passe d'un pas pressé.

Nuit. Les deux sentinelles qui assurent le tour de garde font leur ronde. Une P4, conduite par un homme seul, s'arrête à leur hauteur. L'un des légionnaires a braqué sa torche sur le chauffeur. Il reconnaît le colonel Marchand. Salut militaire échangé.

MARCHAND

Belle nuit... Je vais jusqu'à la plage et je reviens.

LEGIONNAIRE

Bien, mon colonel.

La P4 roule à vive allure la route en lacets qui mène à la crique déserte du Goubeth. Marchand se gare et coupe le contact.

Ressac léger. Couché sur le volant Marchand murmure quelques mots. A qui s'adresse-t-il ?

Un bruit de pierre dans les éboulis. Plus haut en surplomb, on devine la lueur du camp. Quelqu'un dévale la rocaille pentue. L'homme, en t-shirt et treillis, cours vers la grève, il enlève ses vêtements puis ses lourds rangers et pique une tête dans la mer.

L'homme, qui ne peut être qu'un légionnaire, nage longtemps droit vers le large, vers la masse noire de l'île. Maintenant il fait demi-tour et revient jusqu'à la plage.

Le jeune homme s'ébroue sur les galets puis il s'assoit et allume une cigarette. Il fume en se laissant sécher par la brise.

Marchand s'approche...

Sentain surpris noue à la hâte une serviette autour de ses reins.

MARCHAND

Première classe Sentain...

SENTAIN (Gêné par sa tenue)

Présent, mon colonel.

Marchand sourit.

MARCHAND

Rhabillem-vous et n'oubliez pas vos chaussures, je crois qu'il est grand temps pour nous de rentrer.

Tandis que le jeune homme enfile ses vêtements. Marchand essaie vainement de s'allumer une cigarette.

MARCHAND

Avez-vous songé sérieusement à faire carrière, Sentain ?

SENTAIN

Non, mon colonel.

MARCHAND

Accepteriez-vous d'être mon ordonnance ?

SENTAIN

Oui, mon colonel.

MARCHAND

Vous pouvez refuser, c'est une offre, pas un ordre. Surtout ne croyez pas que ce poste soit une sinécure. C'est du travail... vous serez mon chauffeur, vous aurez des horaires bizarres et cela vous coupera quelque peu de vos camarades.

SENTAIN

Pourquoi moi, mon colonel ?

MARCHAND

Si vous croyez ne pas avoir les qualités requises, vous vous trompez. Je ne sais pas votre histoire, mais je vois les choses et je vois en vous. Vous valez bien mieux que vous ne le pensez. Réfléchissez-y et donnez- moi une réponse lorsque vous aurez pesé ma proposition.

Ils marchent vers la P4. Marchand s'acharne sur son briquet qui ne fonctionne pas. Sentain craque une allumette et protégeant à deux mains la petite flamme offre du feu à son supérieur.

MARCHAND

Merci, mon garçon... (Le temps de savourer le goût du tabac.) ...Vous vous entendez bien avec vos parents ?

SENTAIN

J'ai pas de mère et pas de père.

MARCHAND

... Savez-vous quelque chose de vos origines ?

SENTAIN

Non, mon colonel. On m'a trouvé un matin dans une cage d'escalier...

MARCHAND

Trouvé, dites-vous ?

Marchand s'arrête et regarde de haut en bas le jeune légionnaire.

MARCHAND

Eh, ben apparemment ça a été une belle trouvaille.

Nuit, toujours la plage. Un homme est agenouillé sur les galets, les épaules affaissées et le corps secoué de sanglots secs. C'est Galoup.

Galoup lève les yeux vers la voûte étoilée.

Tout là-haut parmi les nombreuses étoiles qui peuplent l'hémisphère boréal brillent les constellations de l'Aigle, d'Antinoüs et de la Flèche.

Ce ciel nocturne se transforme en une planche d'atlas céleste du début du XVIIIe siècle illustrée de figures allégoriques représentant les constellations.

Nuit. Marseille, le petit appartement du Panier. L'évier est juste sous la fenêtre ouverte Galoup a le regard qui se perd au-dehors tandis que ses mains, plongées dans l'eau chaude et la mousse, finissent la vaisselle de son dîner.

Jour. Le camp du Goubeth. Tout est vu dans le viseur d'un fusil à lunette. C'est la corvée d'eau. Tierno et Sentain portent de lourds jerricans en plastique à chaque bras. Deux enfants nomades sont pendus à leurs basques, les mains pleines d'objets emballés dans du chiffon. Le rond du viseur se met à suivre les enfants... Puis mouvement brusque, images floues.

Un fusil démonté : crosse, culasse, lunette, canon etc... Galoup est installé devant ses quartiers, il huile et astique avec science chaque élément de son arme. À ses côtés, deux légionnaires sont plongés dans l'entretien obligatoire de leur arme.

Les gamins s'installent au milieu de la troupe à même le sol. Ils étalent sur leurs chiffons des fleurs de sel aux formes bizarres, des œufs frais, des petites bombes volcaniques qui cachent au cœur de leur croûte noire des cristaux d'améthystes... Très vite un groupe se forme, les légionnaires regardent le maigre trésor, palpent, hésitent, marchandent. Les plus jeunes ou les moins blasés d'entre eux achètent une babiole ou la troquent contre du Coca, des gâteaux secs, du lait concentré...

Galoup s'est approché, il contemple une fleur du lac salé qu'un enfant pose dans le creux de sa main, objet dont il n'a que faire. L'enfant le regarde, attend... Galoup prend la fleur de sel et fait lentement demi-tour avant de disparaître sous sa tente pour en ressortir aussitôt avec un lot d'orangeades. L'adjudant dépose devant les gosses les six packs de jus de fruit en guise de paiement et y rajoute une poignée de menue monnaie.

Dans la lunette du fusil, on voit Sentain poursuivant sa corvée d'eau. Brusquement quelque chose entre dans le champ du viseur et dérobe Sentain au regard. La lunette glisse et récupère vite le jeune légionnaire qu'elle suit dans ses allées et venues. La masse qui un instant s'est interposée entre la lunette et Sentain se révèle être un treillis militaire, c'est Marchand. La lunette du fusil suit maintenant le colonel puis s'immobilise lorsque Marchand croise Sentain et l'aborde. On voit le jeune homme verser de l'eau sur les mains de Marchand qui s'asperge pour se rafraîchir la tête, le visage et le cou... Sourire de Marchand, ses lèvres s'animent, mais on ne peut lire ce qu'il dit au jeune soldat.

Jour. Le chantier de la route de Tadjoura. Sous le soleil, les hommes s'échinent avec pelles et pioches.

En dépit du danger et des travaux inachevés, un minibus local s'est engagé sur l'un des bords de cette plaie ouverte. Dans le vacarme, la poussière soulevée et malgré les injonctions et les cris des Français qui tentent de l'en dissuader, le chauffeur réussit à franchir l'obstacle encouragé par ses propres passagers qui regardent avec un certain détachement ces pauvres soldats sales et fatigués.

La pause. Les soldats terrassiers boivent de l'eau, des sodas et sortent leurs gamelles. Sentain oublie sa ration, son regard est attiré à l'extérieur du cercle des mangeurs.

Un peu à l'écart, juste abrités par une toile, trois légionnaires (des musulmans qui font le ramadan) s'économisent et supportent l'épreuve, allongés et silencieux dans leur petit carré d'ombre tandis que le reste de la troupe se restaure et se désaltère sans se soucier de leur sort.

Sentain rejoint les hommes qui jeûnent. Il s'accroupit près d'eux et se met à bavarder doucement. La présence du jeune légionnaire, son geste renforce quelque chose... et fait

que les trois hommes paraissent soudain moins seuls et peut-être plus forts.

Galoup mange, il mange machinalement presque compulsivement sans plaisir ses mâchoires mastiquent, sa gorge déglutit mais c'est le regard qui compte, son regard rivé sur Sentain, un regard tendu comme un doigt prêt à presser sur la gâchette.

*On voit de très près le cadran d'une boussole qui paraît énorme, l'aiguille folle tourne sur son pivot incapable de pointer le nord. Dans le même temps, on entend une respiration haletante, désordonnée, au bord de l'asphyxie.*

*Une étendue d'un blanc aveuglant barrée par des montagnes. Et toujours ce souffle court, douloureux.*

*Le visage de Sentain brûlé par le soleil, couvert de poussière et de sel.*

*Sentain perdu au milieu des étendues arides.*

Fin de jour, après le labeur du chantier. Au moment où Galoup sort de sa guitoune avec savon, serviette et rasoir Marchand l'intercepte.

MARCHAND  
Galoup...

GALOUP  
Oui, mon colonel.

MARCHAND  
Juste une minute.

GALOUP  
Quelque chose qui cloche ?

MARCHAND

Non, tout va bien. Je voulais seulement vous prévenir... C'est décidé, je vous enlève Sentain. Je le veux... comme ordonnance.

GALOUP

Impossible le chantier a du retard.

MARCHAND

À la place prenez qui vous voulez. Tenez, je vous donne Blondin, mon ancien chauffeur. Remettez-le à niveau, il est ramolli... Allez, je vous laisse à vos ablutions.

Marchand s'éloigne abandonnant un Galoup songeur avec son nécessaire de toilette dans les mains.

Nuit. Le campement du Goubeth. Galoup en proie à ses insomnies marche au hasard. Au passage, il écarte doucement la toile d'une guitoune et regarde par l'ouverture. Le petit groupe des musulmans ne dort pas, ils mangent des dattes et boivent du Fanta en écoutant un transistor qui diffuse en sourdine des prières. L'un des hommes lui tend le paquet de dattes, Galoup entre et prend un fruit.

SELIM

Vous arrivez pas à dormir, mon adjudant ?

GALOUP (En arabe)

Je dors jamais que d'un œil.

Sélim le reprend, Galoup a mal prononcé l'un des mots.

GALOUP

Bon, extinction des feux... coupez-moi cette radio et paddockez-vous. Allez, bonne nuit.

Galoup laisse retomber la toile de tente sur les trois hommes qui murmurent un bonsoir. Le transistor se tait et les lumières s'éteignent

Nuit. Dans la réserve où sont stockées les provisions de bouche, des mains prélèvent à la lueur sourde d'une torche électrique des sacs de riz et de sucre qui disparaissent dans un paquetage kaki.

Près de l'entrée du camp de la Légion, sous le vieux château d'eau... Tierno et Dom Pierre sont de garde cette nuit, mais ils paraissent fébriles comme s'ils guettaient l'arrivée de quelqu'un. Pour patienter ils fument accroupis derrière de vieux fûts rouillés.

Des pas dans la nuit. Sentain apparaît chargé d'un lourd paquetage qu'il dépose au pied de Tierno.

TIERNO  
Ça va ?

SENTAIN  
Oui... c'est lourd.

Tierno ôte en vitesse son ceinturon, son casque et tend son fusil à Sentain qui s'harnache et s'apprête à prendre sa place.

TIERNO  
Pas de problème, je serais là dans les temps.

Tierno hisse le fardeau sur ses épaules et disparaît dans la nuit.

Les deux hommes sortent de leur cachette et reprennent leur ronde.

Nuit. Un petit camp nomade. Tierno déballe la manne de son paquetage : sacs de riz, semoule de couscous etc....

Les femmes et les enfants sont groupés autour des vivres. Avec sérénité et empressement, chacun remplit sa cuvette et tous partagent équitablement ces denrées providentielles jusqu'à la plus petite brisure, jusqu'au plus petit morceau.

Camp des nomades. Près du feu Tierno, visiblement vanné, boit avec les hommes le thé qu'on lui a préparé.

Campement du Goubeth. Galoup croise la ronde de nuit.

GALOUP

T'es seul ? Et Tierno, où est-ce qu'il est ?

DOM PIERRE

Pisser, chef.

Galoup plante son regard dans celui de Dom Pierre qui ne baisse pas les yeux.

Camp des nomades. Tierno s'est assoupi devant le feu qui meurt.

Le Goubeth. C'est l'aube, les hommes (qu'on a tirés en vitesse de leur lit) sont rangés en carré. Au centre, face à Galoup, se tiennent au garde à vous : Tierno, Sentain et Dom Pierre. Tierno est deux pas en avant. L'insigne de la Légion a été arraché de sa manche et des larmes coulent le long de ses joues. Sentain est pâle, ses yeux luisent de rage.

GALOUP (A Tierno)

Abandon de poste.

SENTAIN (Toujours au garde à vous, il hurle.)

Mon adjudant ! Il a fait ça pour les gens, mon adjudant.

GALOUP

Abandon de poste.

SENTAIN (Même posture, même conviction.)

C'est injuste, mon adjudant. Il a le droit de s'expliquer, mon adjudant !

Galoup submergé par une montée d'adrénaline oublie tout sang-froid et du revers de la main frappe Tierno au visage. Le jeune Noir ne bronche pas, tout son être est agité d'un tremblement qui trahit l'effort qu'il fait pour ravalier la colère et la honte.

Presque instantanément et comme au ralenti le poing de Sentain part, mu par une force longtemps réprimée. Le poing fend l'air et s'écrase avec une grande violence sur la face de Galoup qui en perd l'équilibre.

*Des doigts poudreux aux ongles sales repliés convulsivement sur une boussole. Au centre du cadran, l'aiguille tourne sur elle-même comme une girouette qu'on ne peut arrêter. L'horloge du temps s'affole...*

Goubeth. Camp de la Légion au petit matin. La main du colonel Marchand écarte le pan de toile qui obstrue l'ouverture de sa tente. Il regarde Galoup rejoindre un camion de l'armée, il voit aussi Tierno, Dom Pierre et Sentain rangés au garde à vous devant le véhicule. Galoup arrache des épaules du légionnaire qui les porte les trois paquetages qu'il jette dans la poussière au pied des fautifs.

Visage de Marchand.

Visage tuméfié de Sentain qui le regarde puis Sentain, avec la fierté de celui qui ne quémande aucune faveur, détourne ses yeux pour regarder droit devant lui.

Marchand, vaincu, laisse retomber la toile comme un rideau se ferme sur une scène de théâtre.

*Dans les rafales de vent brûlant, un homme est à genoux sur la croûte de sel. C'est Sentain. Soudain le Légionnaire lance au loin avec toute l'énergie qui lui reste l'objet inutile. Avec une espèce de cri, il tombe sur le ventre comme entraîné par son propre élan. Il reste là sans bouger, les bras repliés sur la tête sous ce soleil terrible.*

*Le bleu du ciel. Le visage de Sentain vient troubler cet à-plat de couleur. Une barbe de plusieurs jours, des lèvres crevassées, l'angoisse plisse le front entre les yeux et le regard est anormalement mobile.*

*On voit une incroyable étendue de sable, une étendue vide... comme une légère dépression au centre de nulle part. Loin, loin ce qui pourrait être des collines. Est-ce cela que Sentain regarde avec effroi ?*

*Des pierres, des pierres, de vagues buissons desséchés, Sentain marche. Il s'est fait une espèce de turban avec sa chemise pour protéger son crâne. Il avance d'un pas chaotique, les mains vides, l'air égaré.*

*Sentain a fait halte sous le parasol d'un épineux. Le dos appuyé au tronc rugueux il boit une dernière gorgée d'eau. Autour c'est une savane aride et clairsemée, ce paysage de collines est hostile, mais laisse comme un vague espoir, l'espoir que des êtres humains pourraient parfois le hanter : bergers, nomades, caravaniers qui sait ?...*

*Nuit. À la clarté de la lune. Sentain émiette entre ses doigts des biscuits de survie périmés rongés par les moisissures. Sa bouche recrache ce qu'il mâchait à l'instant. D'un geste énervé, il vide le contenu de son sac sur le sol. Hormis quelques dattes, les denrées qui restent sont pourries, inutilisables. Sentain ramasse la petite boîte d'allumettes et se met à les froter les unes après les autres. Rien, aucune étincelle, aucune flamme. La boîte lui tombe des mains. Il se met à rire, d'un rire nerveux, hystérique. Il lâche entre ses dents : "Salaud!"*

*Un camion de la Légion roule sur une piste. À l'arrière sous la bâche il y a cinq hommes ballottés : on reconnaît Tierno, Sentain, Dom Pierre. Assis en face sur l'autre banc il y a l'adjudant Galoup et un sergent. Galoup sort un paquet de chewing-gum de sa poche et le passe au*

*sergent. Le sergent se sert puis tend le paquet vers les trois hommes. Don Pierre décline son offre de la tête et ne desserre pas les dents. Tierno regarde ses rangers et Sentain fixe Galoup avec une espèce de sourire. Le sergent hausse les épaules et rend le paquet à son propriétaire qui ostensiblement fait claquer une bulle entre ses lèvres.*

*Un arrêt. Dom Pierre descend du camion, Tierno lui passe son barda. Dernière poignée de main. Galoup le regarde et frappe sur la tôle. Le chauffeur démarre. Le camion s'éloigne rapidement dans la poussière. Dom Pierre reste seul, immobile, au bord de la piste. Le silence et la solitude des lieux sont impressionnants.*

*Le visage de Tierno. Nous nous éloignons de lui à l'allure d'un véhicule qui prend de la vitesse.*

*Tierno n'est plus qu'une silhouette au milieu des champs de lave.*

*L'arrière du camion dans le soleil déclinant. D'un côté Galoup et le sergent, de l'autre Sentain. Le camion s'arrête. Galoup, l'air détendu mais pressé d'en finir, allume une cigarette. Sentain se lève énergiquement, balance son sac par-dessus bord et saute du camion. L'adjutant et Sentain se regardent. Sans attendre Sentain cogne sur le haillon. Au signal le moteur vrombit et le camion s'ébranle. Sentain est de dos, Galoup a détourné la tête.*

*SENTAIN (Il crie)*

*À tout de suite, mon adjudant !*

*La grève lugubre du lac Assal. Près du sol... du sel, du sel, toute cette blancheur éblouissante. Au bord l'eau transparente, peu profonde, est d'un vert couleur de verveine progressivement sa teinte change du turquoise à l'indigo. Poussées par le vent des vaguelettes affreusement régulières heurtent du même rythme la rive salée.*

*Des empreintes de pas à la surface grise du sel.*

*Un corps tordu gît sur le ventre, la peau brûlée par le soleil et le sel. Treillis et t-shirt cartonné comme minéralisés. On pense à un oiseau fauché par la mort, condamné à ne jamais pourrir, à l'éternité. On reconnaît à peine le visage de Sentain. Ses mains ont fouillé comme des griffes les quelques flaques d'eau trouble saturées de sel.*

*Des troupeaux de nuages survolent l'impossible lac Assal. Venant de très loin une caravane lente, étirée glisse sur le très vaste miroir de sel. Le convoi s'approche au rythme posé des animaux de bât. Cela prend le temps qu'il faut. Maintenant on voit les détails, les lourds fardeaux, les naseaux, les larges doigts des pattes, et le licou qui relie les bêtes au chamelier. Filiforme vêtu d'un t-shirt et d'un pagne l'homme à la peau très sombre avance les mains posées sur la canne qui barre sa nuque.*

*Les pieds nus dans les sandales font halte devant cette chose étrange, un corps couché au creux d'une flaque. Le chamelier se baisse, il tâte du bout de son bâton cet aérolithe de chair inerte. Mais rien ne se passe : pas de râle, pas de tressaillement Le chamelier retourne alors d'un coup la masse sans vie.*

*On voit la bouche, les lèvres ornées d'un horrible dépôt salin qui fait comme une fleur vénéneuse sur cette moitié de visage. Silence. L'une des bêtes blatère.*

Jour. Lac Assal. Un camion, une Jeep de l'armée française, une poignée de légionnaires. Perché sur la Jeep l'un des hommes observe le lointain avec des jumelles. D'autres semblent rechercher des indices, des traces... Tierno gratte la croûte de sel de ses mains... soudain il exhume un objet, quelque chose de mat et qui brille en un éclair comme du verre au soleil. Tierno exhibe sa trouvaille : une boussole.

Dressée au milieu du Grand Barra, sorte de vaste dépression de sable où rien ne pousse, une table : c'est-à-dire une longue planche avec en guise de pieds ou de tréteaux des piles de caisses de l'armée. Officiant au centre de ce repas de campagne il y a le colonel Marchand encadré par ses hommes. Le repas est silencieux seulement troublé par un vent fort qui fait claquer la toile au-dessus de leurs têtes et secoue vigoureusement les câbles. Galoup est assis en bout de table. Aucune hostilité déclarée, mais d'un côté quelque chose soude les hommes autour de leur chef tandis que de l'autre Galoup, avec son mouchoir noué sur le crâne et son visage cruellement brûlé par le soleil, semble isolé, à l'écart comme un homme tombé dans la fosse à purin et dont les

compagnons feignent d'ignorer l'horrible odeur qui les repousse.

Djibouti. Fin de journée. Caserne mère de la Légion. Dans sa chambre Galoup, habillé en civil, boucle son sac de voyage. Dans la penderie entrouverte sont accrochés des cintres vides, deux gros cartons sont empilés près du matelas nu et un autre plus petit fermé de ruban adhésif est posée sur une cantine en métal. Galoup jette un dernier regard comme pour vérifier que tout est en ordre ou qu'il n'a rien oublié puis il ramasse son sac, le cale sur son épaule et sort en refermant la porte.

Dehors sous la véranda un Légionnaire le salue, Galoup répond par un signe de la main.

Soir. Aéroport d'Ambouli. Galoup passe le premier contrôle de police, récupère son sac sur le roulant et se met vaguement à faire la queue à l'un des comptoirs d'enregistrement son billet en main. Soudain depuis le grand hall d'accueil, c'est-à-dire de l'autre côté des parois vitrées qui isolent la zone d'enregistrement, des voix s'élèvent... un chœur d'hommes entonne a cappella un chant d'adieu lent et solennel, un chant de la Légion. Et puis surgi de la foule, de nulle part, il est là... juste derrière les vitres de séparation... l'homme à la chemise noire... il regarde Galoup... Galoup le regarde... Galoup semble noyé et comme étreint une dernière fois par ces voix qui emplissent l'espace...

...Galoup s'approche, colle son visage à la vitre... mais il n'y a rien, il n'y a rien à voir...

3.

La plage de Doralé. Le visage de Mona Lisa... elle rit sous les branches de l'arbre qui sert de perchoir au singe. Soudain des cris stridents, le singe gueule ouverte montre les dents. Les traits convulsés de Mona Lisa, la fureur dans ses yeux. Des larmes roulent le long de ses joues.

On voit sa main blessée, un peu de sang coule de la morsure peu profonde. Attaché à sa chaîne le macaque saute sans discontinu de l'arbre au mur et du mur à la branche comme effrayé par son propre geste. Oubliant la douleur Mona Lisa prend une baguette dans sa main valide et fouette l'animal qui ne peut s'échapper.

Marseille, quartier du Panier. Matin. Une courette d'immeuble vu d'en haut. Galoup finit d'étendre sa petite lessive de célibataire puis range sa cuvette en plastique et ses pinces à linge. À raz du sol un singe au poil jaune tire

sur sa longue chaîne qui racle avec un sale bruit le ciment de la cour.

Crépuscule. Le quartier de Malmousque sur la Corniche. On voit l'entrée des bâtiments de la Légion étrangère. Un panneau lumineux annonce : "Bureau des engagements - 24h-24".

Intérieur des locaux. On voit un homme en jeans et polo assis de dos. En face le sous-officier de service est à son bureau.

SOUS-OFFICIER (Avec une pointe d'accent étranger.)  
Bonjour, comment allez-vous, vous parlez français ? vous êtes français d'origine ?

L'HOMME  
Oui.

SOUS-OFFICIER  
D'où vous venez ?

L'HOMME  
Euh... de Toulouse.

SOUS-OFFICIER  
Ah. Comment vous avez connu notre adresse ?

L'HOMME  
Par un copain.

SOUS-OFFICIER  
Un ancien Légionnaire ?

L'HOMME  
Oui.

SOUS-OFFICIER

Est-ce que vous avez des histoires ou des affaires en cours avec la justice ?

L'HOMME

Non.

SOUS-OFFICIER

Pas du tout. Vous n'êtes pas recherché... La drogue ?

L'HOMME

Non plus, j'y touche pas du tout.

SOUS-OFFICIER

Vous fumez même pas ?

L'HOMME

Non.

SOUS-OFFICIER

Vous pouvez me montrer vos bras, s'il vous plaît ?

Soir. L'une des rues en pente de Marseille. "LE DRINK" un snack-bar tout en profondeur. Sur une étagère près de la télé qui marche il y a un petit buste de Légionnaire et un fanion. La clientèle est exclusivement masculine.

Galoup boit debout au comptoir. Brusquement comme surpris par l'œil indiscret de la caméra, il plaque sa main sur l'objectif. La caméra bascule. Noir.

Noir puis lumière du jour. Une pièce d'étoffe recouvre quelque chose. Une main soulève le chiffon... On voit alors les yeux grands ouverts d'un homme. En dépit de la peau brûlée et des traces de sel, on reconnaît Sentain, il murmure : " Perdu... perdu..." Une femme se penche, arrange le chiffon sur la poitrine de Sentain puis verse quelques gouttes d'eau entre ses lèvres crevassées. Maintenant on voit le corps entier vêtu d'un treillis

crasseux allongé entre les pieds et les sacs dans la travée centrale d'un véhicule. Les passagers des hommes, des femmes et des gamins du coin sont un peu entassés sur leurs sièges... Tout paraît anodin : l'attitude, les regards, les bavardages et par-dessus tout ça la musique joyeuse de l'autoradio. Le minibus local fonce sur la route qui mène à Djibouti.

En pleine journée. Un faubourg de Djibouti. Dans une cabane de tôle et de bois Lucy dort sur son maigre matelas posé à même la terre battue. Une femme entre et la tire de son sommeil sans ménagement. La femme parle vite dans sa langue, très vite. Lucy se lève d'un bond, met vaguement de l'ordre dans sa mise, range à la va-vite une natte, une marmite et une assiette avec des restes de riz et de poisson. La femme sort, Lucy lui emboîte le pas en courant.

Lucy court à perdre haleine à travers le lacin des ruelles.

Jour, quelque part dans le quartier. Dispensaire est un bien grand mot pour cette pièce à l'équipement très rudimentaire. Sentain est allongé sur une sorte de brancard, un jeune médecin Djiboutien est penché sur lui, il a entrepris de nettoyer les plaies. Lucy entre et regarde par-dessus l'épaule du médecin. Elle voit le visage aux yeux clos et le tatouage sur la poitrine du blessé, le dessin est naïf et représente un cœur qui déclare : "Pas vu, pas pris".

MÉDECIN  
C'est lui ?

LUCY  
Non.

Sentain bouge les lèvres, il gémit un peu et prononce quelques bouts de phrases...

LUCY

C'est un Français...

MÉDECIN

On peut pas le garder ici.

LUCY

Il a déserté, il est perdu... il est comme moi.

MÉDECIN

Prends-le.

Nuit. Dans la cabane de tôle, Sentain dort paisiblement. Lucy le veille.

Jour. Même lieu. Lucy est endormie recroquevillée sur elle-même. Sentain se réveille, il regarde autour de lui comme quelqu'un qui sort d'un coma profond. Il se redresse un peu puis se tourne vers Lucy allongée tout près de lui. Il la regarde longtemps... Cet effort l'a rassasié, il se rallonge et s'endort à nouveau.

Nuit. Lucy et Sentain dorment chastement côte à côte, ils ressemblent à un couple de gisants couché en chien de fusil.

Fin de jour. Une plage. Tout respire la quiétude... les racines de l'arbre qui rampent sur le sable, la mer qui scintille, le bois flotté, les débris qui jonchent la grève humide. Sentain pèse de tout son poids appuyé sur le dos de Lucy... elle le traîne plus qu'elle ne le porte quelques mètres en s'enfonçant dans le sable mou. Difficile. Puis Sentain met pied-à-terre... Elle reste tout près de lui, il essaie en boitant... un pas, un autre, encore un autre... Lucy soutient la marche chancelante du convalescent qui s'appuie sur son épaule.

Jour. Dehors assis sur une pierre Sentain sculpte un objet dans du bois.

Nuit. Lucy et Sentain couchés côte à côte. Lucy remue un peu, elle n'arrive pas à s'endormir, quelque chose la gêne... elle retape le matelas, arrange l'oreiller... ses doigts palpent un objet dur, elle retire la chose dissimulée sous l'oreiller... c'est un pénis sculpté dans du bois.

Nuit. Fragments d'un rêve dans le tintamarre assourdissant d'une discothèque... miroir éclairé au néon. Dans le reflet rose, Galoup ajuste une perruque sur ses cheveux courts... chemise noire largement ouverte... poitrine où brille une épaisse chaîne en or... Galoup jauge l'ensemble... les oripeaux noirs, la chaîne, la raideur de la fausse tignasse... La sono balance une espèce de macarena... dans les lumières tournoyantes Galoup se jette à corps perdu dans cette danse. Figures libres... Galoup improvise soudain métamorphosé.

Une nuit d'encre, quelque part, peut-être vers les montagnes du nord... D'abord on ne voit rien, mais on sent l'espace immense, les larges horizons tout autour qui frémissent... Comme abrité par cette obscurité opaque des semelles battent le sol de poudre et de pierres... on dirait une troupe qui avance. Maintenant des cliquetis, des souffles se mêlent au bruit des pas. À la lueur rapide d'un briquet, on voit un visage creusé par la fatigue, des joues où poussent des poils blonds... Quelqu'un a allumé un fanal... dans la lumière et les myriades d'insectes, un petit groupe passe dans la nuit comme les restes d'une armée dont on imagine les clairons muets, les bannières roulées... des légionnaires sans chefs, hagards, définitivement perdus sur ce bout de terre lointaine.

Devant cette troupe, quelque chose vient. On voit une torche ou bien est-ce une lampe-tempête, qu'importe. D'autres bruits plus familiers, plus touchants, plus humains, des clochettes qui tintinnabulent, des bêlements, des voix d'enfants, des mots inconnus. C'est un petit

cortège... des gens de la Corne, des hommes du désert, reviennent-ils d'une noce ? Une lourde boucle d'oreille luit, les femmes enveloppées de voiles tapent dans leurs mains... Aucun égarement, aucune inquiétude dans leurs regards, ces gens savent d'où ils viennent et où ils vont. Les deux groupes se croisent. Aucun arrêt, aucun mot, aucun signe échangé, qui a vu les soldats ? Les gens du désert cheminent, les lumières s'éloignent, les formes s'estompent, la nuit et le désert reprennent leur droit.

### Note

Ce scénario est écrit en trois parties. La deuxième partie est constituée par le récit de Galoup (Carnet) et son contrepoint. Le contrepoint prend sa source, naît du récit de Galoup. Galoup se raconte dans le champ et hors champ (voix off, voix in, apparitions du texte). Dans le contrepoint, les entraînements militaires, les exercices des légionnaires sont décrits comme des figures de danse, une chorégraphie inspirée par le thème central de l'opéra de Benjamin Britten, BILLY BUD.