

La Reine des pommes

Fiche pédagogique de Charlotte Garson

Sommaire :

La réalisatrice

Genèse du film

Les étapes du récit

Quatre axes d'études



La réalisatrice

Valérie Donzelli, devant-derrière la caméra



Née en 1973 à Epinal dans les Vosges, Valérie Donzelli a grandi en banlieue parisienne puis à Lille, avant d'entamer à Paris des études d'architecture qu'elle abandonne pour une carrière d'actrice de cinéma. Après une expérience malheureuse dans des cours de comédie (notamment au Conservatoire d'art dramatique du Xème arrondissement de Paris), elle finit par assumer la part autodidacte du métier, encouragée en cela par un tout jeune acteur rencontré dans une fête à la fin des années 1990 : Jérémie Elkaïm. Si dans *Martha... Martha* de Sandrine Veysset (2000), Donzelli impressionne dans le rôle-titre et reçoit le Prix Michel-Simon, sa carrière ralentit après ce début fulgurant. Elle joue pour les cinéastes français les plus originaux du tournant du millénaire (Agnès Varda, Alain Guiraudie, Delphine Gleize, Anne Fontaine, Guillaume Nicloux, Gilles Marchand, Virginie Wagon...) et brille aussi bien dans le domaine de la comédie (*Ames câlines*, ou encore la série télévisée *Clara Sheller*) que dans le drame (*Martha... Martha, 7 ans*). Pourtant, Donzelli demeure souvent cantonnée à des rôles secondaires qui ne la satisfont pas pleinement, à l'exception du rôle principal de *7 ans* de Jean-Pascal Hattu (2007), qui lui vaut deux prix d'interprétation.



De 2003 à 2008, le premier enfant qu'elle a eu avec son acteur et coauteur Jérémie Elkaïm subit un traitement anticancéreux qui occupe presque à plein temps ses parents, leur interdisant *de facto* une vie professionnelle fournie. Enceinte de son deuxième enfant, Donzelli se filme dans le court métrage de fiction *Il fait beau dans la plus belle ville du monde* en 2008, sous les traits d'une héroïne fantasque prénommée Adèle, comme celle de son long métrage tourné l'année suivante, *La Reine des pommes*ⁱ.

Des cinq années d'allers et venues à l'hôpital pendant la maladie de leur aîné et du journal qu'ils ont tenu, Donzelli et Elkaïm font ensuite la matière du deuxième long métrage de Valérie Donzelli, *La guerre est déclarée*, succès critique (dès sa projection en ouverture de la 50ème Semaine de la critique à Cannes en 2011) également bien reçu par le public (30 000 entrées) malgré son sujet a priori difficile et son montage financier modeste.

Edouard Weil (déjà producteur entre autres de Xavier Giannoli, Valérie Lemerrier ou Olivier Assayas) est partant pour le prochain opus. Toujours coécrit par Donzelli et Elkaïm et intitulé *Main dans la main*, ce long métrage tourné en octobre 2011 a pour acteurs principaux Valérie Lemerrier (*Palais royal*) et toujours Jérémie Elkaïm. Professeure à l'Opéra de Paris, l'héroïne s'éprend d'un jeune miroitier venu de province. Dans ce film non pas chanté mais dansé, « *mystérieusement, dans leur vie quotidienne, les deux personnages se retrouvent synchronisés, obligés de faire les mêmes gestes*ⁱⁱ. »

Genèse du film

Des contraintes créatrices

Scénariste rapide et réalisatrice attachée à conserver son désir de tourner, Valérie Donzelli a défié la temporalité habituelle du financement d'un film français. Non seulement, mécontente de la pauvreté des rôles qu'on lui proposait, elle s'est mise à écrire sur les conseils de Jérémie Elkaïm, mais elle n'a pas attendu la réponse des commissions d'aide au cinéma traditionnellement sollicitées en France pour produire un film. Fin 2008, elle emprunte une caméra DV au producteur de son court métrage *Il fait beau dans la plus belle ville du monde*, Jérôme Dopffer (Les Productions Balthazar). Accompagnée de la directrice de la photographie Céline Bozon, elle aussi complice de son premier court, elle s'envole pour New York. Elle loge chez son amie l'actrice Laure Marsac (qui joue la femme blonde au téléphone dans *La Reine des pommes*). L'objectif ? Un court métrage, sur une trame fragmentaire : l'histoire d'une « *filles qui est toujours la victime* », l'anecdote de la lampe cassée... La chef-opératrice comme le producteur ignorent encore que ces quelques séquences tournées à New York vont constituer la dernière partie d'un long métrage.



Donzelli l'avait en tête mais elle ne l'écrit à Paris qu'après ce voyage. Coauteur, Jérémie Elkaïm n'intervient pas sur le premier jet du scénario mais après, pour « *structurer les choses*ⁱⁱⁱ ».

Le tournage, qui dure un mois, commence trois semaines plus tard, en février 2009. Même si elle est à la fois devant et derrière la caméra, Donzelli conserve pendant le tournage une plume vive, réactive : elle visionne les rushes le soir et réécrit les scènes en fonction de ce qu'elle trouve réussi ou raté. Temporalité : réactivité.. L'extrême modicité de son budget (7000 euros, dont la moitié des fonds propres de Donzelli) impose des contraintes que la cinéaste a tôt fait de transformer en véritables partis-pris de mise en scène. D'abord, une équipe réduite, donc polyvalente : tourner à cinq personnes, acteurs compris, implique que Donzelli assure aussi les costumes, la coiffure, le maquillage. Céline Bozon est à la fois chef-opératrice et première assistante à la réalisation (prise par d'autres engagements au bout d'un certain temps, elle délègue à deux autres directeurs de la photographie quelques séquences tournées ultérieurement). L'ingénieur du son s'improvise accessoiriste. En revanche, le fait que Jérémie Elkaïm interprète les quatre amants d'Adèle (Mathieu, Pierre, Paul et Jacques) ne relève pas d'une contrainte financière mais d'un choix d'écriture : ce retour du même visage ménage le dénouement et métaphorise de manière amusante la difficulté à faire le deuil en amour^{iv}.

La petite échelle économique du film a aussi une conséquence sur son image : le coût des éclairages artificiels et des techniciens qu'il aurait fallu employer pour les manier a été réduit par le choix d'un décor central naturel et extérieur : le parc^v. Mais en raison du type de caméra (non pas HD – haute définition – mais DV), les couleurs ont en général tendance à « baver » lorsque les variations de lumière sont fortes. D'où le choix d'une période hivernale et d'une image légèrement neutre. Cette légère grisaille entre bien sûr en écho avec l'humeur morose d'Adèle au début.

Tournant dans un format aujourd'hui rare, le 1:37, moins allongé que les autres, Céline Bozon et son collaborateur de Amazing (la société de postproduction) ont décidé de flouter les bords du cadre afin de distinguer ce format de l'image télévisée. Sorti le 24 février 2010, *La Reine des pommes* a connu un succès public d'estime et séduit une bonne partie de la presse : « comédie française drôle et intelligente » (*Cahiers du cinéma*), « hilarante et hantée » (*Libération*), « libre, ludique, d'une désuétude étudiée » (*Télérama* : Valérie Donzelli est désormais une réalisatrice française qui compte.



Les étapes du récit

De la reine des pommes à Big Apple

NB : les time codes ne sont fournis qu'à titre indicatif

1. Pré-générique et générique : petits malheurs d'Adèle sur la chanson de Charles Trenet « Fais ta vie » (0 à 3mn)
2. Chagrin d'amour : Adèle s'installe chez sa cousine Rachel (3 à 6mn)
3. Au parc : rencontre avec Pierre (6 à 10mn)
4. Première chanson. La femme au téléphone (10 à 17mn)
5. Adèle baby-sitter. Rencontre avec Jacques (17 à 21 mn)
6. Deuxième chanson. Jacques, de l'aventure à la rupture (21 à 31mn)
7. Adèle renvoyée. Au parc : rencontre avec Paul. Troisième chanson (31 à 37mn)
8. La valse des SMS (37 à 40mn)
9. Au parc : Pierre est là, Paul ne vient pas. L'œil « méduse » de Rachel (40 à 47mn)
10. Au parc : Jacques revient (47 à 50mn)
11. Au parc : Paul revient. Colin-maillard sexuel (50 à 54mn)
12. Confidences à Pierre (54 à 58mn)
13. Deuxième valse des SMS : la demande de Paul (58mn à 1h03)
14. Pierre-Paul-Jacques : vaudeville (1h03 à 1h09)
15. La Grosse Pomme (1h09 à 1h13)
16. La femme au téléphone. Souvenir d'enfance. Carte postale à Mathieu (1h13 à 1h17)
17. La nouvelle Adèle, le nouveau Pierre (1h17 à 1h18)
18. Générique de fin : « La Reine des pommes », chanson écrite par Alain Chamfort et interprétée par Lio en 1983 (1h18 à 1h22)

Ce découpage en séquences souligne la cohérence narrative du film, finalement plus écrit que sa facture légère et son écriture rapide ne pourraient laisser croire : l'histoire de *La Reine des pommes*, c'est le processus à la fois lent et par brusques accélérations d'un deuil amoureux. Pour continuer à vivre, Adèle s'arrache plusieurs fois à sa mélancolie, d'abord en acceptant de travailler (le pré-générique révélait qu'elle vivait aux crochets de Mathieu), puis en suivant l'injonction de sa cousine (approuvée par Pierre) : rencontrer « *d'autres hommes* ». Son voyage final, une fois de plus impulsé par Rachel avec la bénédiction de Pierre, est un arrachement plus radical puisque les « *autres hommes* » ne lui ont finalement pas permis d'évoluer : la réponse à sa tristesse n'était évidemment pas à



chercher dans d'autres objets d'amour. Elle relève d'une quête plus intérieure. Ce n'est pas un hasard si la carte postale qu'envoie Adèle à son ex-amant Mathieu, dans l'avant-dernière séquence, représente les Tours jumelles du World Trade Center – des bâtiments disparus depuis plusieurs années. Pour Adèle, le couple qu'elle formait avec Mathieu a enfin acquis le statut de souvenir.

Du point de vue de la construction, le processus de deuil passe souvent par un « duplicata » des situations, qui font retour à plusieurs scènes de distance : la prise en charge d'Adèle par Mathieu au parc, la demande réitérée à Rachel de montrer son œil borgne, les deux échanges frénétiques de SMS avec Paul, l'insistance de Jacques à renouer avec Adèle après leur rupture, les deux demandes de Paul à Adèle de coucher avec un autre homme... A cette série de redoublements qui donnent l'impression que l'héroïne s'agite sur place ou trébuche en tentant d'avancer, un retour de personnage s'impose au contraire comme une résolution : il s'agit de celui de la femme blonde, aperçue au parc parisien en pleine tornade émotionnelle, et revue des mois plus tard à New York sur le perron de sa maison, visiblement mère et femme comblée. Cette ultime rencontre d'Adèle – non pas « *d'autres hommes* » mais d'une même femme, scelle la promesse de sa reconstruction émotionnelle.

Axe d'étude 1

Le burlesque au féminin



Le burlesque est un genre cinématographique dont le comique repose avant tout sur la gestuelle. En privilégiant dès le début du film, après l'échange orageux au supermarché, des saynètes purement physiques (le dernier Vélip' que manque Adèle, la glace qu'un passant enfonce sur son nez, les bombes à eau jetées par les enfants, l'exhibitionniste...), Donzelli

s'inscrit dans la lignée des cinéastes-acteurs de *slapstick* de l'ère muette – Charlie Chaplin en tête^{vi}. Le pré-générique privilégie donc les plans larges et un découpage qui inscrit le corps de l'héroïne dans un environnement spatial repérable.

Il faut donc entendre le titre du film comme un programme : si Adèle est la « reine des pommes », c'est en partie parce qu'elle est montrée comme quelqu'un qui *se laisse regarder* plutôt qu'elle ne regarde. D'abord tenue à l'œil par sa cousine dont l'infirmité oculaire semble lui conférer un don de double vue (« *de l'autre œil je vois double* »), elle



passé ensuite sous l'œil de Gladys qui la surprend deux fois avec son mari, ainsi que sous le regard de Paul, le voyeur, qui lui bande les yeux au parc et la regarde encore yeux bandés dans l'appartement.

Adèle a ceci en commun avec les héros burlesques que plus elle est « *victime* » (comme Rachel le lui dira), plus elle compense ce qu'elle subit par un processus que les études cinématographiques sur le genre burlesque ont appelé la « sur-adaptation » (par exemple, quand Buster Keaton tombe, en quelques secondes il fait preuve d'une adresse acrobatique décuplée). Dans le cas d'Adèle, dès que Mathieu la quitte, elle intéresse Pierre, l'amoureux transi, puis Jacques, qui revient plusieurs fois à la charge, tout comme Paul. Comme Valérie Donzelli se filme elle-même, la sexualité de son héroïne l'expose physiquement en tant qu'actrice. Son audace consiste à prolonger le comique y compris dans certaines des scènes sexuelles – par exemple avec l'usage humoristique du klaxon quand Adèle et Jacques font l'amour dans la voiture.

Mais plutôt que de réduire le film à un burlesque purement « féminin », on soulignera son écriture comique tous azimuts. Celui-ci se traduit d'une part par une grande sensibilité au rythme, toujours très enlevé (abondance de séquences dites « en accolade », comme de petits clips elliptiques qui résument une partie du récit). Et d'autre part par un certain typage des personnages, aussi bien physique (cheveux rabattus sur le front de Pierre, lunettes et imperméable de Jacques). Ce jeu avec les clichés évacue presque toute psychologie des personnages secondaires et permet un certain nombre de gags. Ainsi quand Jacques, après une scène de sexe torride et rapide, s'entend rire au nez par Adèle, le contraste est hilarant entre son excitation et le ton soudain guindé qu'il emprunte : « *Veillez descendre de mon automobile* » sonne comme une injonction policière.

> *Piste pédagogique* : Relever les situations qui peuvent relever du cliché : la femme en colère qui jette par terre son téléphone, le bon père de famille qui séduit la baby-sitter, l'étudiant transi d'amour dans sa chambrette... En quoi ces situations mille fois vues sont-elles traitées de manière neuve ?



Axe d'étude 2

Pierre, Paul, Jacques : le jeu de l'amour et du hasard



L'interprétation par le même acteur de Pierre, Paul et Jacques, dont les trois prénoms renvoient à une expression générique (autant dire « tous les hommes »), met en scène de manière ludique l'aveuglement amoureux d'Adèle^{vii}.

Chacun incarne un type de relation amoureuse : amour idéal pour le timide Pierre, séduction pour Jacques (notamment par l'argent : voiture et « *très bon restaurant* »),

coup de foudre sensuel pour Paul. La valeur archétypale du personnage de Paul est soulignée par une citation littéraire : la moralité du conte de fées *le Petit Chaperon rouge* de Charles Perrault^{viii}, qui révèle que les « loups doucereux » sont les pires pour les jeunes filles (sur le tournage, l'équipe appelait ce personnage « le loup »). La veine du conte de fées est aussi creusée visuellement dans certains plans, par exemple celui où Adèle, que l'on voit dormir encadrée par les bords d'un miroir, apparaît comme la belle au bois dormant.

Les fermetures à l'iris (procédé désuet qui renvoie à l'ère du cinéma muet) ainsi que le *split screen* (quand Adèle prépare la scène de sexe voyeuriste) sont autant de procédés qui s'amuse de la succession de ce trio d'archétypes. L'initiation d'Adèle prend des allures de valse à trois temps, chacun de ces hommes ayant un mode de communication privilégié : disponibilité à tout moment de Mathieu, surgissements de Jacques à tout bout de champ, art de l'entrée et surtout de la disparition pour Paul, qui refuse le téléphone mais se révèle maître du sms (ses ordres sont intégrées par le film lui-même puisqu'ils deviennent des cartons : « *demain/même lieu/même heure* », et « *demain/même lieu/même homme* »).

Mais le scénario s'amuse aussi à tisser dans le quotidien répétitif d'Adèle et de Rachel des coïncidences improbables : carte de visite de Jacques retrouvée au bon moment quand Adèle sort son mouchoir, réapparition à New York de la blonde du parc, Valérie Donzelli qui aime les films d'Eric Rohmer et de Jacques Demy, a retenu de ces auteurs-réalisateurs le goût pour le hasard qui fait ou défait bien les choses.

> *Piste pédagogique* : Comparer la rencontre d'Adèle et Paul dans *La Reine des pommes* et celle de Solange et Andy dans *Les Demoiselles de Rochefort*. Comment le montage traduit-il le choc du coup de foudre ?

> Lecture complémentaire : *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes (Seuil, 1979).



Axe d'étude 3

Une ode à Paris et à la Nouvelle Vague



Dès les premiers plans du film, la ville de Paris est immédiatement reconnaissable : immeubles, mobilier urbain mais aussi monuments (l'Hôtel de Ville). Les Parisiens reconnaîtront aussi le Parc Montsouris, dans le 14^{ème} arrondissement, au sud de la capitale. Longeant la voie ferrée du RER B, il juxtapose ce signe d'urbanité à une nature domestiquée mais verdoyante. Il est situé tout près de la Cité universitaire, où Pierre a une chambre d'étudiant. Lieu central du film (même en exil à

New York Adèle se promène à Central Park), ce parc où Adèle est d'abord promenée comme une petite fille (voire une poupée désarticulée) devient un lieu de rencontres amicales et amoureuses (Pierre, Paul), un lieu quotidien (les cousines se séparent le matin de part et d'autre du terre-plein). Ses recoins recèlent une part de mystère attirante mais inquiétante (ce que confirmera l'expérience sexuelle « *troublante* » qu'Adèle y subit).

L'inscription des situations dans le tissu de la capitale française est l'un des héritages de la Nouvelle Vague qui affleure dans le film. Comme Jacques Rivette dans *Le Pont du Nord* ou Agnès Varda dans nombre de ses films (dont *Cléo de 5 à 7*, 1962), Donzelli associe aux trajets dans Paris l'expression des humeurs et des sentiments intimes. De très nombreux films de la Nouvelle Vague (dont ceux de François Truffaut, de Jean-Luc Godard, d'Eric Rohmer) alternent des séquences « en chambre » et des séquences de rue ou de parc, ce que fait aussi *La Reine des pommes* (dans un raccord, le lit de Rachel et le parc deviennent deux décors successifs d'une même conversation à bâtons rompus qui semble continuer du soir au matin).

Mais si Donzelli partage avec d'autres cinéastes français de sa génération cet amour des trajets parisiens (Christophe Honoré avec *Dans Paris*, Emmanuel Mouret avec *Changement d'adresse*), elle hérite aussi d'un cinéma plus ancien, celui-là même que les critiques-cinéastes de la Nouvelle Vague vénéraient : Chaplin mais aussi le film de Marcel Carné devenu un classique dont les spectateurs connaissent les répliques par cœur. « *Vous êtes riche et vous voudriez qu'on vous aime comme un pauvre* », la réplique d'Adèle à



Jacques après un rire cruel devant sa déclaration d'amour, est presque mot pour mot celle de Garance (interprétée par Arletty) au riche soupirant qui l'entretient, Edouard (Louis Salou) dans ce film de Marcel Carné. Quand elle explique sa rupture à Rachel, Adèle se contente d'un lapidaire « *C'est politique* » : la vision de la lutte des classes qui transparaissait dans la réplique de Jacques Prévert écrite pour Carné se trouve une nouvelle jeunesse.

> *Piste pédagogique* : Comparer les rencontres d'Adèle au parc de celles des films *Nadja à Paris* (1964) et *La Femme de l'aviateur* (1980) d'Eric Rohmer. Comment l'espace à la fois naturel et très « bordé » des parcs est-il intégré à l'intrigue, aux déplacements des personnages, aux dialogues ?

Axe d'étude 4

Faire feu de tout bois : une mise en scène inventive



Fermement ancré dans le parcours d'un seul personnage, *La Reine des pommes* prend des libertés avec l'unicité de sa texture visuelle et sonore. Son récit quelque peu archétypal en fait un terrain d'essai idéal pour toutes sortes de trouvailles de mise en scène, à commencer par la voix *off* (qui rappelle parfois l'usage qu'en ont fait François Truffaut ou Alain Resnais). Son rôle premier ?

Comblant les ellipses temporelles (elle apparaît pour la première fois pour raconter le nouveau travail de baby-sitter d'Adèle). Elle est l'équivalent parlé d'une séquence « en accolade », permettant d'avancer rapidement dans le récit. Mais sa tonalité littéraire a aussi le don de transformer l'anecdote en destin. Au fur et à mesure que le film avance, son usage se fait redondant (elle énonce ce que le spectateur peut voir : « *Gladys gifle Jacques et congédie Adèle* »), d'où un effet comique. Enfin, elle provoque le rire lorsque sa solennité neutre cite des paroles ordurières (« *et un dernier (sms) qui dit : va te faire enculer* »).

Mélangant volontiers les tons (érotisme de la séquence dénudée du parc, comique boulevardier quand Jacques et Adèle sont surpris ensemble, crudité des conversations avec Rachel et langage châtié de Jacques ou de Pierre...), Valérie Donzelli n'hésite pas à jouer de l'effet « patchwork » entre différentes séquences : fermetures à l'iris des années 1910, *split screen* façon années 1970, super-8 du *home movie* pour le souvenir d'enfance qu'Adèle raconte à la femme blonde à New York, ou encore plans d'une méduse filmée dans un aquarium new-yorkais quand Adèle s'exclame, devant l'œil malade de Rachel : « *C'est*



beau. On dirait une méduse » – ce décrochage visuel étant moins illustratif qu'onirique, à la manière dont la méduse a pu métaphoriser la mélancolie des personnages d'*On connaît la chanson*, d'Alain Resnais (1997).

L'effet de collage, qui est aussi une façon d'assumer une part d'amateurisme, fonctionne autant pour les références implicites à d'autres films que pour l'usage des deux chansons qui ouvrent et clôturent le film. Quant aux trois chansons originales (dont la musique est composée par Benjamin Biolay), « Souvenir d'amour », « Aujourd'hui encore » et « Le coup de foudre », elles opèrent un glissement doux dans le moment chanté sans faire de *La Reine des pommes* une comédie musicale. Les deux premières surviennent d'ailleurs comme des réponses à des questions de Rachel (« *Tu l'aimais tant que ça?* » ; « *Tu n'arrives pas à l'oublier?* ») et la troisième après un bref échange avec Paul (« *Qu'est-ce qui nous arrive ? – Je ne sais pas.* »). Plus que comme des hommages au cinéma « enchanté » de Jacques Demy, les chansons constituent des décrochages fantasques qui décentrent le récit et le dialogue, les mettent en suspens. On voit par là que pour Donzelli, le comique comme le mélodrame tiennent décidément à une intuition de la juste durée, c'est-à-dire du rythme ; accélérations comiques, ellipses ou au contraire dilatation d'un instant privilégié.

> *Piste pédagogique* : Qu'est-ce qui différencie les dialogues du parler quotidien ? (réurrence de certains mots : « pourri », effet de rime entre la chanson du début, celle de la fin et ce que dit Rachel à Adèle dans sa lettre en *off* (« fais-ta vie ma reine »). Comment la conversation de Pierre et d'Adèle autour du suicide aurait-elle pu être tournée par un autre cinéaste ?

ⁱ Voir *Genèse du film*.

ⁱⁱ Thierry Chèze, « Valérie Donzelli et Jérémie Elkaïm, l'accord parfait », site *lexpress.fr*, 31 août 2011.

ⁱⁱⁱ Idem.

^{iv} Voir *Axe d'étude 2*.

^v Voir *Axe d'étude 3*.

^{vi} Dans la chambre de Pierre on aperçoit un portrait de Paulette Goddard, actrice et compagne de Chaplin.

^{vii} La scène dans laquelle Pierre, Gladys et Rachel surprennent Jacques et Adèle sous les yeux de Paul a nécessité d'autant plus d'astuce (l'acteur étant le même) qu'aucun postiche n'était utilisé pour la barbe de Paul. Les différents plans ont été tournés à plusieurs semaines d'intervalle.

^{viii} « Je dis le Loup, car tous les Loups

Ne sont pas de la même sorte ;

Il en est d'une humeur accorte,

Sans bruit, sans fiel et sans courroux,

Qui privés, complaisants et doux,

Suivent les jeunes Demoiselles

Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles ;

Mais hélas ! qui ne sait que ces Loups doucereux,

De tous les Loups sont les plus dangereux. »

Charles Perrault, *Le Petit Chaperon rouge*, 1697



A propos de l'auteur du dossier :

Charlotte Garson est rédactrice aux Cahiers du cinéma et à la revue Etudes depuis 2001. Elle est l'auteur de *Amoureux*, un essai sur la rencontre amoureuse au cinéma destiné aux jeunes cinéphiles (Cinémathèque française/Actes sud junior), d'une monographie sur Jean Renoir (*Le Monde/Cahiers du cinéma*) et de l'ouvrage pédagogique *Le Cinéma hollywoodien* (*Cahiers du cinéma/CNDP*). Elle intervient fréquemment dans les salles françaises et forme les enseignants du dispositif « Lycéens au cinéma ». Elle collabore à la programmation du Festival des 3 Continents de Nantes ainsi qu'à l'émission de critique de France Culture « La Dispute ».

