La caméra haptique de Philippe Grandrieux : « le surgissement d'un autre monde »

Fabienne Bonino

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/485>

DOI : 10.4000/entrelacs.485

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Référence électronique

Fabienne Bonino, « La caméra haptique de Philippe Grandrieux : « le surgissement d'un autre monde » », *Entrelacs* [En ligne], 10 | 2013, mis en ligne le 02 septembre 2013, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/485> ; DOI : 10.4000/entrelacs.485

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

La caméra haptique de Philippe Grandrieux : « le surgissement d'un autre monde »

Fabienne Bonino

- 1 Avec *Sombre* (1999), *La Vie nouvelle* (2002) et *Un Lac* (2008), Philippe Grandrieux remet en question les codes conventionnels du cinéma, sans pour autant basculer dans une forme purement expérimentale. Cette réflexion se propose de questionner la manière dont procède le cinéaste pour déconstruire le monde généralement représenté au cinéma. Accordant une place majeure à la sensation, Philippe Grandrieux cherche à intensifier les ressentis des spectateurs. Ce cinéma privilégie l'émergence d'un autre monde, proche d'une enfance vécue dans un inconscient brut. Sans dialogues, le langage des films naît d'une relation physique intense entre les corps, la main occupant une place privilégiée dans cet espace du toucher. Ce cinéma se situe résolument du côté de la sensualité et de la sensation et s'inscrit dans une déstabilisation systématique des procédés de vision : flous, obscurité, vue obstruée. Les personnages des films de Philippe Grandrieux surgissent du noir. Le sonore est exacerbé et la vue entravée ; la caméra propose une vision rapprochée et l'espace devient haptique.

Enfance

- 2 Philippe Grandrieux cadre avec ses yeux, son corps, et permet ainsi le surgissement sensuel d'un cinéma haptique. Ce cinéma se constitue par un rapport étroit entretenu avec l'enfance et un inconscient brut. Ainsi, dans *Sombre*, dès le début du film, une séquence nous met face aux réactions de jeunes garçons et de jeunes filles qui regardent un spectacle de marionnettes. Le spectateur se trouve propulsé dans une sensation spontanée et paroxysmique de la peur, du vécu brut de l'enfant. La force de cette séquence est accrue car nous ne connaissons pas l'objet de cette peur puisque le contre-champ montrant Jean manipulant les marionnettes intervient sept séquences plus loin.

Nous sommes ainsi placés dans l'instant vécu. François Truffaut dans *Les Quatre cents coups* filmait lui aussi des enfants captivés par un spectacle de marionnettes, mais par le choix de cadrages plus larges, il prenait plus de distance avec les visages. Philippe Grandrieux plonge au cœur de cette enfance grâce à des plans plus rapprochés et par le refus de banaliser cette peur en montrant en contre-champ le spectacle qui la provoque.

- 3 Au sujet de *La Vie Nouvelle*, les échanges entretenus entre Philippe Grandrieux et Eric Vuillard son scénariste, parus dans *Trafic* n°44 prouvent que les velléités de départ du réalisateur étaient d'accorder une place importante à l'enfance. Si cette présence n'est pas physiquement conservée, elle reste primordiale dans le ressenti transmis au spectateur. Le réalisateur explique :

Dans *Sombre*, la présence de l'enfance est d'une certaine façon scénarisée mais dans *La Vie nouvelle*, il y a de l'enfance presque constamment. Une enfance qui a à voir avec un refoulement originaire, une chose close à l'intérieur du corps. Sans doute une partie de l'énergie du film est-elle issue de cette opacité très grande de la matière enfantine qui nous occupe encore, qui nous habite, qui nous émeut, qui nous bouge. Jean-Louis Schefer dans *L'homme ordinaire du cinéma* parle formidablement bien de l'enfance. *La Vie nouvelle* est fabriqué avec cette matière inconsciente issue de ce fond commun, quelque chose qui appartient à l'espèce¹.

Silence

- 4 Le cinéma de Philippe Grandrieux se fonde sur une utilisation parcimonieuse de la parole afin de laisser place à un langage qui passe résolument par le corps. Pour *Sombre* le réalisateur explique que le scénario de départ qui rendait compte de sensations² se composait de quarante pages. Avec l'aide de collaborateurs, le texte, étoffé de dialogues extrêmement précis est devenu un scénario de cent trente pages. Finalement, il a volontairement été laissé de côté au tournage³. Les dialogues se caractérisent par leur rareté. L'ensemble des répliques échangées fait à peine dix pages dactylographiées. Le début du film déstabilise : nous entrons dans le monde de Jean, un individu taciturne. Il faut attendre plus de quatre minutes pour entendre le son de la voix du personnage principal masculin et dans tous les échanges verbaux avec les prostituées, seul Jean parle. Il leur donne des ordres à l'impératif. Des gémissements de plaisir puis de douleur pouvant aller jusqu'au cri sont émis par les prostituées. Elles ne prononcent aucune parole. Le lien réel qui unit les personnages passe par la relation sensuelle entre les corps. Ainsi, lors de la scène de rencontre entre Jean et Claire, la véritable communication se fait par le biais de la serviette qu'ils échangent afin de s'essuyer à tour de rôle.
- 5 *La Vie Nouvelle* se compose également de respirations, de paroles à peine articulées, de silence, de gémissements qui peuvent être comparés au ressenti premier de l'enfant, avant l'apprentissage du langage.

Langage

- 6 Comme pour les dialogues presque totalement absents au début du film, les ellipses et la perte de tout repère narratif prédominent. Le spectateur est ainsi propulsé dans un univers parfaitement inconnu dans lequel il met du temps à trouver ses repères. *La Vie nouvelle* se sépare plus radicalement de toute trame narrative par la rareté des paroles échangées et une très grande confusion des langues. Seuls quelques mots de français,

quelques phrases en anglais sous-titré, une langue des pays de l'Est pour laquelle le spectateur ne parvient pas à déterminer l'origine sont prononcés. Ici encore, de nombreuses phrases brèves et injonctives : « Stay », « Go », « Don't go ! », « Leave ? », « Leave him ! », « Ok ? », « Ok », « Bon », « Releve-toi », « Debout », « Stand up ».

- 7 Les dialogues des films de Philippe Grandrieux n'expriment jamais l'essentiel. La langue française est déformée en raison d'un accent⁴. Dans *La Vie nouvelle*, les trois langues qui se côtoient sont souvent mal prononcées par ceux qui les utilisent sans les maîtriser. Dans *Un Lac*, l'étrangeté est accentuée car le film est tourné au bord d'un lac Suisse, avec des acteurs de l'Est qui parlent français avec un fort accent : ces effets cumulés ne permettent plus au spectateur de savoir où se situe l'action. Être étranger à la langue afin de mieux entrer dans le surgissement d'un autre monde, telle est la loi de ce cinéma.

Le corps à la caméra

- 8 Philippe Grandrieux accorde une place privilégiée au corps. La première caractéristique, rare dans le cinéma de fiction tient au fait que le réalisateur cadre lui-même ses films. Il est d'ailleurs connu pour son engagement physique total, pouvant même se harnacher à la caméra pour faire corps avec elle. Le cinéaste réfléchit toujours à l'adéquation de l'outil en fonction du projet. Il revendique ainsi l'usage de deux types de caméras dans *Sombre* : une caméra 35 mm et une caméra numérique, par souci d'avoir l'outil le plus approprié pour le plan qu'il tourne. La même préoccupation est visible avec *La Peinture cubiste* (1981) qu'il co-réalise avec Thierry Kuntzel, et pour lequel ils utilisent une caméra paluche⁵ et une caméra 35 mm. Dans *La Vie nouvelle*, il n'hésite pas à avoir recours à une caméra thermique⁶.
- 9 Philippe Grandrieux se rapproche extrêmement près des corps des acteurs filmés. On comprend pleinement le sens de cette affirmation : « Le cinéma est fait avec quelque chose d'extrêmement sensuel. C'est un travail érotique sur la forme.⁷ » La caméra est tenue à l'épaule. Le spectateur ressent jusqu'à la respiration du corps du cinéaste. Cette assertion est particulièrement visible dans *La Vie Nouvelle* comme en atteste un très bel article de Raymond Bellour⁸. Ce dernier, reprenant la distinction entre « cinéma du flux » et « cinéma du plan » énoncé par Stéphane Bouquet dans deux « Répliques » récentes des *Cahiers du cinéma* explique :

La singularité du film de Philippe Grandrieux serait alors de traiter le plan comme flux, et inversement. Et cela à l'intérieur même de la vacillation qui le fait passer continuellement de plans nettement architecturés à des coulées de plans sauvages. [...] Cela tient largement au fait que tous les plans du film, ceux-ci comme ceux-là, un par un et ensemble, ont été, comme dans *Sombre*, filmés par une caméra portée à l'épaule et le corps de leur auteur. C'est une poussée qu'on perçoit, qu'on reçoit, une sorte de respiration, pulsation du corps-image qui se transmet sans masque au spectateur et explique cette émotion du corps particulière qu'il ressent, suspendue et au bord de l'effroi mais aussi d'un ravissement devant les choses vues.⁹

Le corps de l'acteur

- 10 L'acteur hongrois Zsolt Nagy qui incarne Boyan joue pour Kretakor, une compagnie de théâtre de Bobigny. Stratis Vouyougas évoque à ce sujet un parallèle qui semble pertinent entre le jeu des acteurs de *La Vie nouvelle* et les recherches de Grotowski, de Kantor en

Pologne et des techniques du happening ou de l'agit-prop du Living Theatre américain. Il souligne l'importance de l'improvisation des corps :

Dans *La Vie nouvelle*, une scène comme celle où Boyan et Roscoe tournent en rond en trinquant tour à tour et en buvant d'un trait leurs verres de vodka semble typiquement dans la lignée de ce théâtre élaboré à partir d'improvisations. La mise en scène, à l'évidence, y est extrêmement complexe ; pourtant son origine n'est manifestement pas dans le langage ou dans l'écrit mais dans l'expression d'un rapport au corps.¹⁰

Brouiller la vue

- 11 Ce cinéma de la sensation exacerbe le toucher comme sens premier. Le cinéaste travaille ainsi sur le brouillage de la vue. *Sombre* présente déjà des procédés qui entravent la vision : des flous, des tremblés, des gros plans fragmentaires qui ne donnent pas de compréhension de l'objet ou du corps filmé, cette fragmentation pouvant tendre jusqu'à une pure abstraction, l'obscurité même des plans qui empêche le spectateur de voir distinctement ce qui est filmé¹¹, les griffures herbeuses qui forment des motifs au défilement très rapide. Cet effet atteint très majoritairement le paysage dans *Sombre*. Souvent il procure un sentiment de malaise comme s'il s'agissait de la violence chaotique de Jean qui était ainsi donnée à ressentir à travers le paysage. Seule Claire peut glisser dans le monde animal du personnage masculin.
- 12 La vue est fréquemment obstruée. *Sombre* est particulièrement significatif de cet effet. Le personnage masculin fait écran. Lors de la scène d'amour entre Claire et Jean, ce dernier la masque, la recouvre, lui fait de l'ombre. Il est laissé dans l'obscurité, dans le flou, dans le hors champ, tandis que Philippe Grandrieux dédie ses gros plans nets à Claire. Elle lutte, conduit la main du tueur quand celui-ci veut reproduire le geste fatal. C'est Claire que l'on voit jouir, Jean, quant à lui crie comme une bête avant de s'éclipser par le bas du plan, après avoir, pour la première fois, éprouvé du plaisir. Sa silhouette de dos, menaçante et sombre, se découpe fréquemment avec pour fond un élément liquide : la mer, un lac.
- 13 Les yeux peuvent être bandés, fermés, frappés de cécité. En ce sens *La peinture cubiste* est emblématique de l'œuvre de fiction que Philippe Grandrieux développera par la suite. Le texte de Jean Paulhan¹² à l'origine de ce film décrit un homme qui rentre chez lui, tard le soir, et éclaire très brièvement afin de ne pas déranger son épouse qui dort déjà. Il repère ainsi tous les obstacles qui peuvent se trouver sur son chemin. Il avance avec le seul souvenir de l'image de l'espace de la chambre. Le filmage, grâce à la caméra vidéo noir et blanc tenue à la main comme une lampe torche, place le spectateur au cœur de l'expérience perceptive de cet homme.
- 14 Dans *Sombre*, une séquence mystérieuse montre un enfant aux yeux bandés. Elle peut être interprétée comme un rêve de Jean. La femme de la séquence précédente, qu'il vient de tuer, est découverte ici par l'enfant, les yeux bandés. Il la caresse du dos de la main. Le filmage est redondant : l'enfant avance, la caméra recule et la scène se répète, vue sous un autre angle. Cette séquence rappelle ainsi les hésitations de la mémoire, du rêve. Elle connote un souvenir traumatique, une sensation récurrente. Elle annonce *Un Lac*. Un curieux bâtiment qui ressemble à un hangar sans fenêtre gît comme une menace dans l'arrière-plan de cette séquence avec l'enfant. Dans *Un lac*, la maison obscure où se joue le drame du départ de Hege ressemble beaucoup à ce lieu étrange.

- 15 Ce thème des yeux bandés est repris ensuite dans *Sombre* lorsque Jean ordonne à la prostituée de la caravane de se masquer les yeux. Il est aussi question pour Claire, lorsqu'elle joue la cliente pour sa sœur animatrice, de se cacher les yeux et d'essayer de deviner par le toucher. Ce motif des yeux bandés ou fermés renvoie à la sensation tactile accrue : les personnages acceptent de ne pas voir. Le spectateur peut ainsi imaginer ce qu'ils ressentent. Par extension, on peut affirmer que ce thème traverse *Sombre* par le choix de filmer avec deux diaphragmes en-dessous de ceux utilisés habituellement, afin d'obscurcir l'image. Le cinéaste expliquant le tournage de la scène de baignade évoque ce besoin paradoxal de ne plus voir quand il cadre :

Le cadre consiste en cela : montrer cette relation charnelle et immédiate. Il y a des moments où je ferme les yeux quand je cadre. On pourrait penser qu'en fermant les yeux, ça cadre mal ; en réalité, ça cadre exactement où il faut car on est dans un rapport intime avec le monde qui est autour de soi, comme les aveugles doivent l'être avec l'univers. Ils ont une perception du monde très fine, sensorielle. Si par moments on ferme les yeux et on continue le mouvement, il prend une force incroyable, parce qu'il n'est pas lié à du visible, il est transmis de manière très érotique.¹³

L'espace haptique, faire corps avec la création

- 16 Cette attitude se rapproche de ce que décrivent Gilles Deleuze et Félix Guattari au sujet de l'espace haptique. A la fin de leur ouvrage *Mille Plateaux*, ils opposent l'espace lisse associé à l'haptique et l'espace strié, vision plus lointaine en lien avec l'optique. Dans *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Gilles Deleuze revient sur les différents aspects de la valeur de la main en distinguant le digital, le tactile, le manuel propre et ce qu'il entend par « l'haptique » :

Enfin on parlera d'*haptique* chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite dans un sens ou dans l'autre, ni subordination relâchée ou connexion virtuelle, mais quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique. On dirait alors que le peintre peint avec ses yeux¹⁴.

- 17 Ainsi les artistes, engagés dans leurs œuvres font corps avec leurs créations : le peintre est près de la peinture lorsqu'il peint, le compositeur n'entend pas car il a une audition rapprochée alors que l'auditeur entend de loin. « L'écrivain lui-même écrit avec une mémoire courte tandis que le lecteur est supposé doué d'une mémoire longue.¹⁵ » Cette vision rapprochée liée à l'haptique semble propre à l'artiste engagé dans sa création. Le récepteur de l'œuvre quant à lui est dans un rapport plus distant. Philippe Grandrieux contraint le spectateur à se rapprocher au plus près des choses et des êtres, quitte à perdre la netteté. Il nous fait pénétrer dans l'espace haptique, dans un lieu de proximité et d'affects intenses, au plus près des corps.
- 18 Dans *La vie Nouvelle*, la séquence tournée en caméra thermique place les acteurs dans une situation paradoxale. Submergés dans l'obscurité totale, ils jouent en aveugle. Le réalisateur est le seul à les voir dans le viseur. L'enregistrement de cette image qui transmet des informations quant aux zones de chaleur du corps humain renvoie à une sensation haptique qui déforme la réalité. La belle Mélanie se transforme en une bête fauve. Son insensibilité au monde qui l'entoure, perçue jusqu'à présent, se révèle désormais à l'image.¹⁶

Mains et gestes

- 19 L'œuvre de Philippe Grandrieux est traversée par une très forte importance accordée aux mains qui traduit la prépondérance de cette caméra haptique. Dans *Sombre*, Jean est marionnettiste et il tue les femmes qu'il choisit avec ses mains. L'obscurité des images ne permet pas de comprendre immédiatement ce qui se passe. Au départ, on ne perçoit que les doigts de Jean dans la bouche de sa victime. Par la suite, on distingue son autre main qui étrangle. La main est l'arme du crime, elle permet le basculement entre plaisir intense et mort, entre Eros et Thanatos. Lors d'une séquence en intérieur dans une chambre d'hôtel, Jean répète les mouvements des mains dont il a besoin pour son métier.
- 20 Dans *La Vie Nouvelle*, on retrouve le même motif avec le personnage de Boyan. Homme sensuel et élégant dont la silhouette évoque aussi le personnage du vampire, il est un être trouble. Aïcha Bahcelioglu dans un article intitulé *Expériences de la catastrophe, l'humanité tremblée* fournit une analyse éclairante à ce sujet :
- Boyan est ce que l'on pourrait appeler « le Maître des Formes », comme en attestent les nombreux plans sur les mains, ceux le montrant en train de toucher, palper, comme s'il cherchait à sculpter les corps. C'est le cas de la séquence de la transaction, celle où il rase le sexe d'une prostituée, et surtout, celle où il coupe les cheveux de Mélania. Son rapport aux autres corps est cependant totalement mortifère – « le Maître Déforme » – puisqu'il a pour conséquence de les vider de leur substance : Roscoe, dépouillé de sa chair, Seymour et Mélania de leur humanité. Boyan, pourvoyeur de corps, exploite la chair, donc s'en nourrit (comme les chiens), c'est pourquoi le destin de Mélania, sa créature, est de finir épuisée : lors de la scène de danse, les mains de Boyan font tourner Mélania, puis progressivement épousent ses contours, malaxent la figure, la sculptent, la modèlent. Mélania termine dans ses bras, défaillante.¹⁷
- 21 *La Vie Nouvelle* par le biais de cette importance primordiale accordée au toucher permet également ce passage ambigu de l'érotisme à la souffrance ou à la mort.
- 22 *Un Lac* est entièrement traversé par l'importance que le cinéaste accorde aux mains des acteurs qu'il filme. Dès le début du film, la relation fusionnelle et incestueuse qui unit Hege et Alexi se déclare dans la réunion de leurs mains. Des gros plans consacrent ensuite le fait qu'Alexi lave les mains de l'enfant, de même qu'ils attirent l'attention sur le livre (une bible visiblement) que tient la mère. Les mains de Hege et Jurgen qui se prennent fébrilement seront la première annonce de la déclaration de leur amour près du torrent. Les mains de la mère sur le visage de Jurgen quand il ramène Alexi qu'il a retrouvé dans la neige, sont révélation au sens photographique du terme. Les mains d'Alexi sur les cheveux de Hege, les mains du père sur les épaules d'Alexi, l'enfant qui touche le visage de ses parents endormis afin de s'assurer du retour du père sont la preuve de l'intensité des relations qui se jouent entre les personnages. La main du père et des autres convives qui coupent ou brisent le pain, les mains du père sur le cheval qui vérifient l'état de la blessure, les mains du père sur Alexi après une crise d'épilepsie, la mère qui touche Hege quand elle lui annonce son départ, témoignent encore de cette nécessité primordiale de toucher les êtres aimés. La main en avant de la mère aveugle quand elle se déplace évalue l'espace. Les mains de la mère sur le visage de Jurgen quand ils partent, la main de l'enfant dans celle de la mère en regardant la barque s'éloigner, la main de la mère sur l'épaule d'Alexi signifient le drame de la séparation.

- 23 Le toucher est particulièrement exacerbé dans *Un Lac*, et si les personnages parlent assez peu, dans une langue qui peine à être compréhensible tant leurs accents sont prononcés, le contact tactile entre les corps est primordial. Tout se noue dans ces tensions, dans ces gestes : le drame de la séparation avec Hege dont le destin est de quitter cet univers clôt par le lac.

Surgissements

- 24 A cette cécité recherchée s'associe un phénomène récurrent dans l'œuvre du cinéaste : le surgissement d'un personnage sorti de la nuit. Claire surgit des ténèbres et s'avance lentement vers Jean, sans mot, alors que ce dernier est sur le point de tuer la danseuse de la boîte de nuit. Sa seule arrivée va l'empêcher de commettre le drame.¹⁸ Le réalisateur de *Sombre* parvient à faire éprouver une sensation très forte grâce à la durée du plan : il laisse le temps nécessaire de l'apparition de Claire en filmant les ténèbres avant et après.
- 25 Le même type de surgissement primordial débute *La Vie nouvelle*. Cette séquence place le spectateur dans un rapport hypnotique et inquiet. Un plan d'ensemble montre une foule qui avance dans les ténèbres. La caméra effectue un zoom lent jusqu'à se fixer sur le visage d'une femme en très gros plan : une autre femme, plus jeune est en arrière-plan, sur sa gauche. L'image bouge légèrement sous l'effet d'un tremblement de la part du filmeur et le son, comme une menace sourde et vibrante, accompagne ce surgissement. Repartant d'une vue d'ensemble, le zoom avant s'approche sur le visage d'une autre femme située sur la droite de la première. Le même son troublant accompagne cette avancée. La caméra qui bouge toujours un peu reste quelques instants sur ce visage. Retour à une vue d'ensemble, zoom avant sur une troisième femme à droite des deux autres. Elle est plus âgée et le plan est encore plus rapproché à la fin, cadrant seulement un regard d'où s'échappe une larme. Cette séquence se termine par un gros plan sur le visage de la femme aperçue en arrière-plan de la première. On entend le même son. Cette foule anonyme apparaît dans la nuit la plus profonde, on ne distingue que vaguement l'herbe au sol. Les visages sont filmés dans un effet de clair-obscur.
- 26 Dans *Un Lac*, le surgissement d'un personnage sorti de l'obscurité est fréquent. Lorsqu'Alexi rentre le soir, Hege l'attend devant la maison et marche à sa rencontre, la lumière décline. Suivent des plans visiblement tournés dans un intérieur d'où émerge, indistinctement, la chevelure de la sœur, filmée de dos, un lent travelling de haut en bas sur le visage flou de la mère, puis des fragments de très gros plans sur les visages de Hege et Alexi. Ces séquences sont particulièrement étranges en raison d'une perte de repères. On n'aperçoit que rarement un mur marron sombre en arrière-plan. Plus majoritairement, l'espace de la maison est toujours plongé dans une obscurité confinée qui ne permet pas de comprendre la géométrie du lieu : il y a vraisemblablement un couloir, une grange où dort le cheval. Cette prégnance des ténèbres sur les intérieurs conduit à un recours constant à ce type de surgissement : les personnages glissent hors de la nuit. Ce traitement de l'espace et des corps pris dans une intimité troublante est particulièrement déstabilisante pour le spectateur. Il semblerait que l'on soit à l'intérieur de la grange lugubre de *Sombre*. Aucune fenêtre, aucune source lumineuse visible, seulement ce traitement en clair-obscur. Les personnages qui sont ainsi soumis à ce surgissement prennent un sens profond, ils deviennent Icône, de la pureté pour Claire, de la douleur pour les femmes de la *Vie Nouvelle*. Les personnages d'*Un Lac* sont tous soumis à

ce régime qui leur confère une puissante présence au-delà de l'histoire liminale racontée ici.

Exacerbation du sonore

- 27 Les trois films de fiction de Philippe Grandrieux accordent une importance primordiale au traitement du son. Dans *Sombre*, les sons, précis, varient d'intensité, passant brusquement de très fort à très faible. Dans ce film la musique a aussi une grande importance : d'Alan Vega à Bauhaus, elle signifie le trouble qui agite Jean.
- 28 Dans *La Vie Nouvelle*, la relation de la musique et du son est volontairement plus confuse : la bande son a été travaillée avec *Etant donnés*, un duo composé de Marc et Eric Hurtado. Les deux frères ont réalisé des glissements subtils entre son et musique, la musique étant prise comme un son. Le spectateur ressent davantage cet univers étrange grâce à ce traitement du sonore. Comme à son habitude Philippe Grandrieux est très attentif aux zooms sonores qui permettent, lorsque le toucher est au cœur de l'action, de ressentir le contact de la peau, le bruissement des pas, les mouvements des corps, la matière dont sont faits les vêtements.
- 29 Dans *Un Lac* la musique occupe une part plus modeste n'apparaissant qu'à travers le chant de Hege qui reprend *Liederkreis Op. 39* de Robert Schumann qui se poursuit ensuite au piano. Le son occupe encore une part déterminante. Il est pris de manière très proche et amplifie les ambiances par des zooms très fréquents sur les respirations, les souffles, humain ou animal (cheval), le vent, le bruissement de la neige sous les pas, les coups portés par la hache sur les arbres, l'eau du torrent, les sons liés aux affleurements, aux attouchements, le son des vêtements. Entre toucher exacerbé et sons précis, *Un lac* met en scène le passage tragique de l'enfance à l'âge adulte, la jeune femme s'apprête à assumer la séparation définitive. L'hyperacousie accentue l'importance accordée au moindre mouvement.

Le diagramme

- 30 La caméra haptique de Philippe Grandrieux permet le surgissement d'un autre monde au sens deleuzien du terme. La remise en question de l'approche du cinéma conventionnel procure un effet de diagramme. Dans son analyse Gilles Deleuze explique :
- C'est ce que Bacon appelle un Diagramme [...] C'est comme une catastrophe survenue sur la toile, dans les données figuratives et probabilitaires. [...] C'est comme le surgissement d'un autre monde. Car ces marques, ces traits sont irrationnels, involontaires, accidentels, libres, au hasard. Ils sont non représentatifs, non illustratifs, non narratifs. Mais ne ils sont pas davantage significatifs ni signifiants : ce sont des traits asignifiants. Ce sont des traits de sensation, mais de sensations confuses (les sensations confuses qu'on apporte en naissant, disait Cézanne) ? »¹⁹
- 31 Ce parallèle nous semble pertinent car le cinéma de Philippe Grandrieux reste attaché au figuratif, bien que se rapprochant par les procédés utilisés, il n'est jamais qu'expérimental. Seule une partie de l'image est attaquée, elle est diagramme. Le corps du cinéaste mène cette déroute par les choix particuliers qu'il opère, nous l'avons vu. Le hasard intervient lorsqu'il cadre en fermant les yeux :

C'est comme si la main prenait une indépendance, et passait au service d'autres forces, traçant des marques qui ne dépendent plus de notre volonté ni de notre vue. Ces marques manuelles presque aveugles témoignent donc de l'intrusion d'un autre monde dans le monde visuel de la figuration. Elles soustraient pour une part le tableau à l'organisation optique qui régnait déjà sur lui, et le rendait d'avance figuratif. La main du peintre s'est interposée, pour secouer sa propre dépendance et pour briser l'organisation souveraine optique : on ne voit plus rien, comme dans une catastrophe, un chaos.²⁰

- 32 Le diagramme serait une part inconsciente de la création qui viendrait laisser des traces pour rompre la tentative de figuration. Gilles Deleuze évoque les hachures droites et courbes qui s'insèrent dans la peinture de Vincent Van Gogh à partir de 1888. Il semble que le cinéma de Philippe Grandrieux ait à voir avec ces traits de sensations confuses qui inexorablement le rapprochent du chaos. Quelque chose d'inquiet pointe dans cet autre monde, entre mort et érotisme, une menace sourde comprise entre la guerre et le loup²¹, tenaillée par le vertige possible et la perte inconsolable d'une beauté inconsciente : celle de l'enfance. Dans cet autre monde, celui du diagramme, la vision est modifiée. On voit peu, mais paradoxalement, dans cette obscurité féconde, on discerne davantage. Les êtres y surgissent. Les corps sont perceptibles jusqu'à donner l'impression qu'on les touche.

NOTES

1. Nicole Brenez (dir.), *La vie nouvelle nouvelle vision à propos d'un film de Philippe Grandrieux*, Paris, Léo Scheer, 2005, (propos de Philippe Grandrieux), p 192.
2. Entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse « Le monde à l'envers », *Cahiers du cinéma* n°532, février 1999, pp. 39-40.
3. Cf. <http://www.horschamp.qc.ca/Emulsions/grandrieux.html>, [consulté le 30 avril 2013].
4. Cf. *Sombre*, Claire et sa mère parlent français avec un accent yougoslave.
5. Jean-Pierre Beauviala ingénieur et réalisateur qui a travaillé pour Eclair crée sa propre société à Grenoble : Aaton. En 1973, il invente la paluche une petite caméra de vingt centimètres qui se tient à la main ou peut être fixée. Elle émet un signal en noir et blanc. Elle est câblée par fibre de verre à un moniteur vidéo et permet de visualiser instantanément les images. Ces images peuvent être enregistrées sur une cassette vidéo. Le boîtier de contrôle et le moniteur sont portés à la ceinture.
6. Ce type de caméra sert essentiellement aux ingénieurs pour des opérations de résistances des matériaux, afin de déceler des défauts dans des pièces. Ces caméras sont étalonnées en fonction d'une échelle de température, entre 28° et 35° ou au contraire 10°. La caméra transforme les variations thermiques en niveaux de gris, c'est une caméra qui n'a besoin d'aucune émission lumineuse. Philippe Grandrieux explique à ce sujet qu'il a tourné avec ses acteurs dans le noir total. Il était le seul à voir dans l'objectif.
7. Entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse « Le monde à l'envers », *Cahiers du cinéma* n°532, op. cit.
8. Raymond Bellour, « Des corps renouvelés », *Trafic* n°44, hiver 2002, pp. 21-24.
9. *Ibid.* p. 23.

10. Nicole Brenez (dir.), *La vie nouvelle nouvelle vision à propos d'un film de Philippe Grandrieux*, op. cit., p. 96.
11. *Sombre* a été tourné en sous-exposant le négatif, ce qui est un choix très radical car définitif.
12. Jean Paulhan, « Petite aventure en pleine nuit », *La Peinture cubiste*, œuvres complètes V, Paris, Claude Tchou pp. 76-78.
13. Philippe Grandrieux, « Baignade interdite/Comment j'ai tourné certains de mes plans », *Cahiers du cinéma* n°532, février 1999, pp. 42-43.
14. Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, op. cit., p. 146.
15. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 615.
16. Dans *Un lac*, c'est le personnage de la mère qui est atteint de cécité. Son rapport au monde va profondément influencer l'importance du toucher pour les autres membres de la famille.
17. Nicole Brenez (dir.), *La vie nouvelle nouvelle vision à propos d'un film de Philippe Grandrieux*, op. cit., p. 43.
18. Cette apparition rappelle une installation vidéo de Gary Hill intitulée *Tall Ships* (1992).
19. Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation* op. cit., pp. 93-94.
20. *Ibid.* pp. 94-95.
21. Emma Baus, « Philippe Grandrieux avant Sombre », *Repérages* n°5, mars avril 1999. Emma Baus rapporte ici les paroles de Philippe Grandrieux au sujet de *Retour à Sarajevo* (1996) : « Lors de l'arrivée en bus à Sarajevo, la jeune bosniaque Maja offre la même pureté face à la monstruosité de la guerre que Claire, dans *Sombre*, face à Jean, un homme obscur, un monstre, au sens de la bête, du loup, de quelqu'un qui sort des forêts du plus profond de l'Europe » ».

RÉSUMÉS

Avec *Sombre* (1999), *La Vie nouvelle* (2002) et *Un Lac* (2008), Philippe Grandrieux remet en question les codes conventionnels du cinéma, sans pour autant basculer dans une forme purement expérimentale. Proche d'un inconscient brut propre à l'enfance, sans dialogues, le langage de ses films procède d'une relation physique intense entre les corps et se situe résolument du côté de la sensualité et de la sensation. Il s'inscrit dans une déstabilisation systématique des procédés de vision : flous, obscurité, vue obstruée. L'espace devient haptique, le toucher est exacerbé, de même que le sonore.

AUTEUR

FABIENNE BONINO

Enseigne à l'Université Stendhal-Grenoble III. Elle est membre de l'équipe de recherche TRAVERSES 19-21 EA3748 composante E.CRI.RE, centre CINESTHEA Docteur en cinéma (« L'art dans le cinéma de Belgique : vers l'image palimpseste », sous la direction de Jean-Luc Lioult, Aix-Marseille I), elle est aussi diplômée de l'École Régionale des Beaux-Arts en section Art (DNSEP) et titulaire du Capes d'Arts plastiques. Elle a publié plusieurs articles parmi lesquels « La singularité de l'approche de l'acte de création dans l'œuvre de Luc de Heusch » paru dans *Filmer l'acte de création* (Rennes, PUR, 2009), « Stephen Dwoskin, de la personnalisation de la caméra à l'érotisme

haptique : le gros plan comme révélation d'un subjectif dérangeant », *Un cinéma du subjectif*, Gérard Leblanc (dir.), Cahiers Louis Lumière, n° 8, juillet 2011.