



HAL
open science

Cinégénie de la défiguration dans la trilogie Unrest de Philippe Grandrieux

Manon Thiery

► **To cite this version:**

Manon Thiery. Cinégénie de la défiguration dans la trilogie Unrest de Philippe Grandrieux. Art et histoire de l'art. 2017. dumas-02045617

HAL Id: dumas-02045617

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02045617v1>

Submitted on 22 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

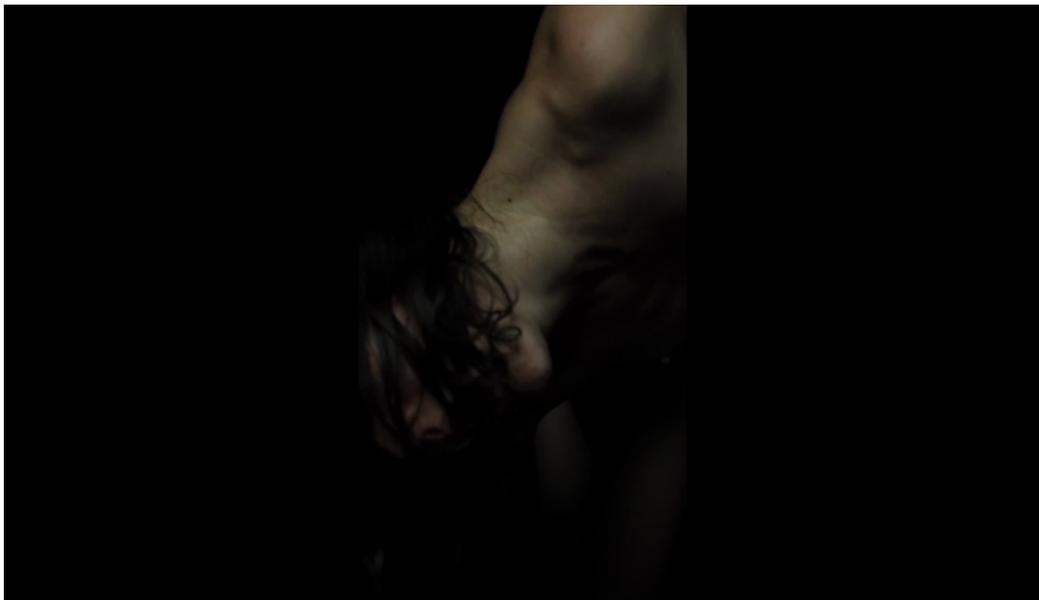


ARTS, LETTRES, LANGUES,
SCIENCES HUMAINES ET
SOCIALES

UNIVERSITÉ
PAUL-VALÉRY
MONTPELLIER 3

Université Paul Valéry Montpellier 3
Master Arts du Spectacle
Parcours Études cinématographiques et audiovisuelles

Cinégénie de la défiguration dans la trilogie *Unrest* de Philippe Grandrieux



Manon THIERY
n° étudiant : 21200769

sous la direction de M. Vincent DEVILLE

Mémoire de Master 1
Année universitaire 2016-2017

Je, soussignée Manon Thiery, déclare avoir rédigé ce travail sans aides extérieures ni sources autres que celles qui sont citées. Toutes les utilisations de textes pré-existants, publiés ou non, y compris en version électronique, sont signalées comme telles. Ce travail n'a été soumis à aucun autre jury d'examen sous une forme identique ou similaire, que ce soit en France ou à l'étranger, à l'université ou dans une autre institution, par moi-même ou par autrui.

Date : 29 mai 2017

Signature :

Je désire remercier mon Directeur de mémoire Monsieur Vincent Deville pour son soutien et ses conseils avisés qui ont été, dans mes recherches et la rédaction de ce mémoire, d'une grande aide.

J'adresse également mes remerciements à Nathalie Remadi, qui a accepté de répondre à mes questions et qui m'a accordé, durant sa résidence au CCN Montpellier sur le projet *Unrest* de Philippe Grandrieux, un temps précieux.

tu t'éloignes des noms
filant le silence des choses

Alejandra Pizarnik, *Les travaux et les nuits*, Granit, p. 45

Défiguration
à l'image
de l'infigurable.

E, *PAUME DE GAZE CONTRE LA PEAU DE GRAND BRÛLÉ DU PAPIER*, p. 113

Table des matières

Introduction.....	6
Première partie : la danse comme récit ?.....	13
1. La poïétique du cinéaste.....	13
2. Contrôles et échappatoires.....	19
3. Chorégraphie et chorée-graphie.....	27
4. Intensités affectives, « matters of fact ».....	35
Deuxième partie : déformations de la chair, états du corps humain et du corps filmique....	43
1. Les animalités du corps : corps-insectes, corps-bêtes et corps-monstres.....	44
2. Le corps informe, ou sans contour : corps-force, corps-mouvement, corps-fond.....	56
3. L'enlèvement des figures au réel, nouvelles coordonnées.....	63
4. Ouvrir les limites du corps filmique.....	68
Conclusion.....	73
Filmographie.....	77
Bibliographie.....	84
Annexes.....	89
Annexe 1 : entretien avec Nathalie Remadi.....	90
Annexe 2 : retranscription partielle de la lecture réalisée par Philippe Grandrieux.....	98
Annexe 3 : discussion entre Philippe Grandrieux et le public.....	103
Annexe 4 : texte envisagé pour le film de fiction du mouvement <i>Unrest</i>	110

Introduction

Le chercheur et psychiatre Paul Schilder écrivait déjà entre les années 1920 et 1940, dans ses travaux portant sur l'importance des formes dans les phénomènes psychiques et les processus de perception : « Quand le corps tout entier est submergé par la douleur, c'est du corps tout entier que le sujet voudrait se débarrasser¹. » Le cinéaste et vidéaste français Philippe Grandrieux, quant à lui, pour supporter toutes les tensions du corps, a semble-t-il opté non pas pour son abandon total mais plutôt pour un cinéma du sentir, usant d'*une caméra à la place du cœur*².

L'œuvre de Philippe Grandrieux tient dans le paysage du cinéma français une place excentrée. La réalisation de longs-métrages de fiction, mais aussi de documentaires et même d'une trilogie dans laquelle vivent et évoluent à la fois une installation, trois performances et trois films, montre que le processus créatif de Grandrieux se construit surtout sur une base expérimentale : expériences physiques et psychiques du cinéaste, expériences physiques et psychiques du spectateur. Ces éléments, ou essais audiovisuels, peuvent alors être considérés comme transgressifs au sens où ils réinventent l'espace et le temps filmique, affrontent des mesures communément admises, affirment l'existence de nouvelles coordonnées spatiales, temporelles et causales. Dans la trilogie *Unrest*, qui sera l'objet principal de notre étude, Grandrieux propose un langage audiovisuel différent de celui du récit fictionnel, présent dans d'autres de ses films, de *Sombre* (1999) à *Malgré la nuit* (2016).

Cette transgression des codes se retrouve jusque dans la forme même de la trilogie *Unrest*. En effet, trois mouvements la composent : *White Epilepsy* (2012), *Meurtrière* (2015) et *Unrest*. Chaque mouvement regroupe trois formes audiovisuelles : un film, une performance et une installation. L'installation n'est toutefois présente qu'à l'intérieur du mouvement *White Epilepsy*, et n'a pour le moment été présentée qu'une seule fois³. Cette structure, qui rappelle la disposition de la forme picturale triptyque (et nous connaissons l'intérêt de Philippe Grandrieux pour le peintre Bacon et ses triptyques), permet au spectateur d'affronter différents lieux, temps et niveaux de réalité : celle vue et entendue, qui concerne le

1 SCHILDER Paul, *L'image du corps : étude des forces constructives de la psyché*, Gallimard, 1980, p. 123.

2 Titre de l'ouvrage de Philippe Garrel et Thomas Lescure, *Une caméra à la place du cœur*, Admiranda/Institut de l'Image, 1992.

3 Au Netherlands Fotomuseum de Rotterdam du 14 septembre 2013 au 5 janvier 2014.

corps filmique audiovisuel ; la performance qui affirme son caractère éphémère et présent (cela arrive ici et maintenant) ainsi qu'une troisième dimension dans la profondeur du lieu ; et celle enfin qui s'expose dans l'installation. La forme elle-même de l'œuvre *Unrest* propose à l'œil du spectateur l'appréhension d'une œuvre totale qui recherche ses propres limites pour mieux les dépasser, renouvelant ainsi les codes du cinéma classique et les possibles de la perception.

Bien que sa place dans le cinéma français contemporain apparaisse plutôt excentrée, l'œuvre récente de Philippe Grandrieux peut néanmoins compter sur le soutien de deux sociétés de production : Epileptic Film, représentée par Annick Lemmonier et Mandrake Films, représentée par Catherine Jacques. Notre travail d'analyse se veut formel ou figuratif – au sens où Nicole Brenez⁴ le pense et l'exprime – et se concentrera davantage sur la matière filmique et la substance audiovisuelle que sur le contexte de production des films et de la performance. Nous croyons en effet que cette analyse figurative, qui n'exclut toutefois pas le contexte, peut définir et rendre compte des forces et du propos de nos objets. Dans notre cas d'étude de ce cinéma de la sensation, cela se révèle primordial et nécessaire. Notre étude portera sur un corpus principal composé de certains des éléments de la trilogie *Unrest* : les objets-films *White Epilepsy* (2012) et *Meurtrière* (2015), ainsi que l'objet-performance *Unrest* (2016). Nous approcherons néanmoins, dans un corpus secondaire, les films de long-métrage de fiction *Sombre* (1999), *La Vie nouvelle* (2002), *Un lac* (2008) et *Malgré la nuit* (2016) ainsi que le documentaire-portrait *Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution – Masao Adachi* (2011), premier film d'une série co-dirigée par Philippe Grandrieux et Nicole Brenez.

Les corps que montre Grandrieux ne cessent jamais de bouger. Le mouvement, véritable agitation de l'âme, traverse constamment ces corps sans repos (ce que signifie d'ailleurs le terme *unrest*). Les corps se balancent, semblent se répondre ; ils se transforment et signifient, tout en restant pourtant de simples corps de chair et de sang, bien plus qu'eux-mêmes. La chair se pare d'autres qualités, de transparences, ou duretés. Les corps se confondent, s'unissent et s'anéantissent. Grandrieux capte alors de nouveaux possibles. C'est le corps de la *Métamorphose*⁵ de Franz Kafka : un corps dont l'image change, un corps entomologique. C'est le corps du premier homme et le corps de la première femme. C'est aussi

4 BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Paris, Bruxelles, De Boeck Université, 1998.

5 KAFKA FRANZ, *La Métamorphose* (1915), Gallimard, 2015.

le corps agité par le premier des désirs, un désir vital et sauvage, et par la première des peurs. C'est le corps de Nathalie Remadi qui danse dans la performance du mouvement *Unrest* et qui passe par différents états car « tout en étant un art du corps, la danse témoigne de ce besoin de se dégager de ce corps, de s'évader de la matérialité, tout en passant par lui pour vivre et dire ce besoin même⁶. » Ce sont les corps inquiets de l'intranquillité qu'écrivait Pessoa. C'est le corps qui cherche à se satisfaire et qui s'inquiète s'il ne peut y arriver ; car quelque chose manque. Qu'est-ce qui manque aux corps, aux figures dans la trilogie *Unrest* ? Qu'est-ce qui pourrait apaiser, faire cesser la souffrance du manque et le désir insatiable ? Deux choses peut-être : l'être aimé et la mort, que l'absence de fiction et de narration apporte d'une manière qui questionne nos propres limites perceptives. Qu'est-ce qui nourrit les corps que Grandrieux met en scène ? Quelque chose qui ne peut vraisemblablement pas se dire, et qui ne peut naître que dans l'expérience faite à travers la force d'un mouvement, envisagé comme un devenir, sur la permanence d'une forme : sorte d'étincelle. C'est ce que dit Jean-Luc Nancy à propos du pied droit de Cyd Charisse dans *Tous en scène* de Minelli, de ce moment mystérieux où il se passe quelque chose dans le *soulèvement* de ce pied, qui devient un mouvement de danse : « Toutes et tous savent pourtant très bien qu'il n'y a presque rien à savoir ni à comprendre, mais un don toujours renouvelé et dont il vaut mieux ne pas trop chercher à parler. Pas trop, juste ce qu'il faut⁷. »

Si nous retrouvons, dans les longs-métrages de fiction de Grandrieux, des corps qui sont à la fois contraints par leurs désirs, par leurs peurs, et par *quelque chose d'autre*, ces corps sont toutefois soumis à une narration qui utilise – très peu, mais qui utilise quand même – le langage des mots et une logique qui, même si elle s'établit formellement, figurativement, reste ancrée dans un récit fictionnel. Cela fait de ces corps des personnages. Par exemple, dans *Sombre*, Jean fait face à ses désirs sexuels et désirs de meurtre, qui excitent son corps entier. Jean est ce corps, mais il est aussi un loup. *Quelque chose d'autre* peut être, nous le verrons dans notre étude, une bestialité. Dans *Sombre*, la trame narrative contraint les actions de Jean, qui ne sait plus s'il doit les réaliser en tant qu'homme, ou bien dans un comportement de bête, de monstre ; même si Grandrieux joue déjà, dans ce long-métrage, sur les rapports de cause à conséquence. De *Sombre* à *Malgré la Nuit*, les événements semblent être liés de manière à ce que leur ordre permette au spectateur d'avoir une compréhension correcte du

6 BALLANFAT Elsa, *La Traversée du corps : regard philosophique sur la danse*, Paris, Hermann éditeur, 2015, p. 90-91.

7 NANCY Jean-Luc, dans *Cahiers du cinéma*, n°700, mai 2014, p. 6.

récit, même si celui-ci apparaît comme obscur ou disloqué. La parole n'est pas présente dans *White Epilepsy*, ni dans *Meurtrière*, si ce n'est sous la forme d'un cri. Pourtant, il nous semble que dans ces films, tout dialogue par intensités affectives, par fulgurances. Ces images directes rendent ainsi présent « un univers d'impressions vécues, vivantes et à vivre, qu'aucune expression verbale ne suffirait à traduire fidèlement dans leur intégrité⁸ ».

Quel récit trouvons-nous à travers la trilogie *Unrest* ? Les éléments qui la composent ne sont-ils pas, néanmoins et à leur manière, dans une configuration qui leur est propre, narratifs ? Dans la trilogie *Unrest*, les corps ne sont pas même nommés, autre chose semble lier – ou d'une autre façon – les événements formels qui y prennent place. La structure du récit prend alors une toute autre forme et Grandrieux propose à nos regards une autre lecture des images. Continue-t-elle, pourtant, à faire sens ? Bains d'angoisses et de rêveries, les films *White Epilepsy* et *Meurtrière*, ainsi que la performance *Unrest* de la trilogie du même nom proposent quelque chose de mystérieux, d'indicible, qui fait événement – ou accident – au cœur même de notre perception spectatorielle. Ce qui surgit sans avoir été prévu est un accident : la captation d'une goutte de sueur, d'un tremblement... Ce « quelque chose, qui jusque là n'était rien pour nous, sort de l'explosion d'un cratère ou comme d'une source qui monte⁹ » soumet au regard et aux sens l'expérience de la naissance des tensions de l'être et du paraître. Ainsi, à travers la trilogie *Unrest*, la forme perçue, dans toute sa contrainte et toute sa liberté, devient une véritable forme vécue, non seulement par les figures, mais aussi par le spectateur et c'est peut-être là toute la force du travail de Grandrieux.

Cet aspect mystérieux, qui touche certains éléments formels, tend à se rapprocher de la photogénie telle que le cinéaste et théoricien français Jean Epstein la développe – après qu'elle fut introduite par Louis Delluc¹⁰ en 1920 – dans ses écrits sur le cinéma. Notre entreprise se développera autour de deux concepts-clefs, qui appellent les idées de Jean Epstein : la défiguration et la cinégénie. La photogénie a d'abord été pensée par rapport aux images fixes et désignait l'augmentation opérée par la photographie de certains caractères de la figure photographiée, lui conférant ainsi une mystérieuse beauté. Pour Jean Epstein, la photogénie serait l'interaction entre l'objet filmé et l'augmentation de celui-ci par la caméra, ce qui modifierait ainsi la perception sensible du spectateur. Epstein définit très clairement la photogénie dans ce texte-conférence prononcé en 1923 et 1924 :

8 EPSTEIN Jean, *Écrits complets Volume V 1945-1951 : L'Intelligence d'une machine, Le Cinéma du Diable est autres écrits*, Independencia Éditions, 2014, p. 76.

9 MALDINEY Henri, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2007, p. 166.

10 DELLUC Louis, *Le cinéma et les cinéastes*, Paris, Cinémathèque française, 1985, p. 34-35.

« J'appellerai photogénique tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique. [...] Je dis maintenant : seuls les aspects mobiles du monde, des choses et des âmes, peuvent voir leur valeur morale accrue par la reproduction cinématographique¹¹. »

La photogénie comme révélateur rendrait ainsi visible la part secrète des êtres et des choses en reconfigurant leur nature. Le temps du cinématographe apparaît pour Epstein comme « extrêmement déformable¹² » et « les figures qui se trouvent déplacées dans un tel mouvement, ne restent pas semblables à elles-mêmes¹³ ». C'est ce « tel mouvement », ce perpétuel devenir de la forme travaillée dans l'œuvre de Grandrieux par la défiguration qui nous conduit au terme de cinégénie. Celle-ci requiert, tout comme la photogénie certaines conditions d'apparition. La cinégénie a lieu dans le mouvement et y trouve sa source : il s'agit, dans le travail de Grandrieux, d'une cinégénie qui, à travers son dynamisme visuel et acoustique, son rythme, ne laisse pas indemnes les figures. La défiguration donne à la photogénie une action déformante et déterminante : devenue cinégénie de la défiguration, active dans la forme, elle altère les figures et rend ainsi sensible un caractère – qui était alors imperceptible – de leur existence, une vérité plus profonde et jusqu'ici inconnue. Ces mouvements de défiguration déforment-ils les repères, les couplages normés (déliier «les choses de leurs découpages normés¹⁴ ») que nous avons l'habitude de voir et de connaître dans le réel mais aussi dans un cinéma de fiction ? La défiguration désigne les forces de transformations qui affectent formellement la figure où elle prend forme, dans son jaillissement, et la font, lors de ses apparitions, varier. Nous désirons établir une économie et une typologie des (dé)figures, identifier le processus de défiguration et ses effets, ainsi que les rapports entre la cinégénie et la disparition de la fiction, de l'illustration et de la trame narrative à travers la trilogie *Unrest*. Quels sont, dans cette trilogie, les phénomènes qui altèrent l'aspect réel des figures ? Comment Grandrieux, en ouvrant les limites des corps, ouvre-t-il et dépasse-t-il les limites du cinéma, du corps filmique ? Comment nous ramène-t-il à des moments d'avant le langage (pureté de la vision du petit enfant, primitivité de l'humain...) ? Ces questions nous permettent de définir une interrogation qui sera le fil

11 EPSTEIN Jean, *Écrits sur le cinéma Tome I*, Seghers, 1974, p. 137-138.

12 EPSTEIN Jean, *Écrits complets Volume V 1945-1951 : L'Intelligence d'une machine, Le Cinéma du Diable est autres écrits*, op.cit., p. 153.

13 *Ibidem*.

14 BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, op. cit., p. 12.

conducteur de notre étude : comment cet ensemble de phénomènes – cette cinégénie de la défiguration – permet-il à la figure de s'affranchir de ses caractères narratifs, illustratifs et fictionnels ? En d'autres termes, comment s'articulent la cinégénie de la défiguration et la disparition du récit fictionnel ?

À travers cette étude s'élèveront principalement, parmi d'autres, les voix du cinéaste et théoricien Jean Epstein et l'historienne et théoricienne du cinéma Nicole Brenez. Les chercheurs et philosophes, et en particulier Gilles Deleuze, éclaireront notre étude des travaux de Philippe Grandrieux, que nous rapprocherons d'œuvres picturales. Nous nous intéresserons, par ailleurs, aux propos de théoriciens de la danse et théoriciens du récit. Il nous paraît enfin important de donner la parole aux poètes. Nous démontrerons ainsi que la cinégénie, en s'écartant des normes narratives, entretient dans cette sorte de détournement de la narration et de la fiction des rapports importants avec l'imagination et la poésie ; que le *rythme vital* des films et de la performance que nous étudions égale une prosodie, développe un autre schème logique, une autre force signifiante. Puisque la cinégénie demeure intimement liée aux analyses figuratives des films et de la performance – véritables *corps* audiovisuels – qui seront notre point de départ, nous nous pencherons dans un premier temps sur la danse, qui est un élément fortement présent dans la trilogie, et dont nous trouvons certaines prémices dans les longs-métrages de fiction de Grandrieux. Dans un second temps, nous étudierons le corps : quels sont les corps présents dans la trilogie *Unrest*, et en quoi diffèrent-ils des corps des longs-métrages de fiction de notre corpus ? Nous analyserons l'économie et la logique figuratives à travers l'étude des figures, aux prises, dans leurs nouveaux rapports au réel, avec leur propre défiguration pour démontrer que « Malgré les apparences, il n'y a plus d'histoire à raconter, les figures sont délivrées de leur rôle représentatif, elles entrent directement en rapport avec un ordre de sensations célestes¹⁵. » C'est aussi le propos de Jean Epstein :

« Il n'y a pas d'histoires. Il n'y a jamais eu d'histoires. Il n'y a que des situations, sans queue ni tête ; sans commencement, sans milieu, et sans fin ; sans endroit et sans envers ; on peut les regarder dans tous les sens ; la droite devient la gauche ; sans limites de passé ou d'avenir, elles sont le présent¹⁶. »

In fine, le désir de notre recherche n'est pas d'aboutir à une conclusion fermée qui ne

15 DELEUZE Gilles, *Logique de la sensation*, Éditions du Seuil, 2002, p. 18.

16 EPSTEIN Jean, « Bonjour Cinéma » (1921), dans *Écrits sur le cinéma Tome 1, op. cit.*, p. 87.

ferait que figer l'idée selon laquelle une sorte de sentir originel, indicible, serait l'unique moteur de cette machine-cinéma. Il s'agit de découvrir ce qu'ouvre le problème que nous rencontrons dans la trilogie *Unrest* ; problème qui concerne, nous l'avons dit, la disparition de la fiction et de la narration telles qu'elles existent dans le cinéma classique et telles qu'elles apparaissent de *Sombre* à *Malgré la nuit*. À travers cette recherche nous souhaitons parcourir d'une manière autant rationnelle que sensible le champ des possibles qu'offre la trilogie de Philippe Grandrieux, penser cette « étude du moi affectif, irrationnel¹⁷ » que le cinématographe délivre.

17 EPSTEIN Jean, *Écrits complets Volume V 1945-1951 : L'Intelligence d'une machine, Le Cinéma du Diable et autres écrits*, op. cit., p. 124.

Première partie : la danse comme récit ?

« Je suis ce que le Christ ressentait¹⁸. »

– Vaslav Nijinski, *Cahiers*

Au premier regard, la danse en tant que telle n'est pas clairement identifiable dans la trilogie *Unrest*. Tout bouge dans ces mises en scène mais il n'y a ni pas chassé, ni demi-pointe : on ne peut, *a priori*, nommer les mouvements. Certes, les mouvements s'articulent avec une certaine cohérence, sorte d'unité de style et logique des mouvements réalisés, semblable à celle que nous pouvons trouver dans une chorégraphie ; mais *nous ne comprenons pas* ce qui se passe sous nos yeux de spectateurs. Ces mouvements à l'œuvre dans les deux films *Meurtrière* et *White Epilepsy* ainsi que dans la performance dansée – ou danse performative – *Unrest* nous apparaissent inhabituels et inquiètent les sens de notre perception, de même que le dispositif choisi par Philippe Grandrieux : filmer la danse, à moins que cela ne soit danser le film. La danse, elle aussi art du mouvement, rejoint le cinéma dans sa luminance : « Ce corps, éclairé par la danse dans toute la complexité et les paradoxes de ses aspirations, renouvelle ainsi le champ métaphysique. C'est le corps qui prend un sens nouveau, entraînant l'âme dans le même mouvement¹⁹. » Il nous paraît donc nécessaire, avant d'aborder les métamorphoses des corps et mouvements de défiguration, de nous intéresser à la danse présente dans la trilogie *Unrest* et sans laquelle les métamorphoses opérées par les mouvements de défigurations ne pourraient apparaître.

1. La poïétique du cinéaste

Pourquoi, sur notre ligne de départ, évoquer la poïétique de Grandrieux alors que nous désirons développer une analyse figurative ? Il nous semble nécessaire de parler de cette poïétique car elle est à l'image de son œuvre. À l'origine, la danse que nous retrouvons dans la trilogie est une démarche créatrice qui, en elle-même, tend déjà à réinventer les codes et systèmes de production cinématographique (longs-métrages) et audiovisuelles (performances

18 NIJINSKI Vaslav, *Cahiers*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 61.

19 BALLANFAT Elsa, *La Traversée du corps : regard philosophique sur la danse*, op. cit., p. 104.

et installations). Grandrieux surprend dans le choix de la forme hybride de *Unrest*, ce qui peut d'ailleurs entraîner un certain désarroi ou rejet, devant une telle œuvre, pour qui ne connaît pas son travail. Alors que de *Sombre* à *Malgré la nuit*, la forme cinématographique de longs-métrages de fictions était de mise, *Unrest* se présente, et nous l'avons dit dans notre introduction, comme une trilogie – ou triptyque – dont chaque mouvement apparaît scindé en trois éléments de nature différente : un film de long-métrage, une performance et une installation.

La poïétique de Philippe Grandrieux peut être qualifiée, au sens où le cinéaste n'écoute que ses propres envies, désirs, de radicale. Dans la production et dans la création de ses longs-métrages de fiction, déjà, Grandrieux tend à s'affranchir des codes – ou diktats – du cinéma de la fin du XXème siècle. En effet, Grandrieux réalise, mais il réalise en tenant, parfois, lui-même la caméra, utilisant un format DV, laissant de la place aux tremblements d'une caméra portée. Il s'agit ainsi peut-être de mal voir et mal entendre ce qui se donne à voir et à entendre afin de voir et entendre ce qui apparaît voilé, inaudible, dissimulé, indicible ; c'est le *Mal vu, mal dit*²⁰ de Samuel Beckett et c'est tout l'exercice que réalise Philippe Grandrieux, à travers, par exemple, le corps « nu, mal exposé²¹ » de Nathalie dans la performance de *Unrest*. Au creux de sa manière de filmer, Grandrieux introduit de la danse, du chorégraphique comme l'explique Corinne Maury : lorsqu'il filme les longs-métrages de fiction, grâce à un système de ceinture, Grandrieux expérimente un rapport physique de danse avec ce qui est filmé²². Ne pas systématiser. Ne pas se complaire dans la linéarité. Laisser faire le désir. Changer les choses de place pour faire voir des étoiles dans la boue²³. Les limites des éléments signifiants cinématographiques s'ouvrent : la lumière par exemple dans *Sombre* (sous-exposition continue), l'usage d'une caméra thermique pour filmer une des séquences de *La Vie nouvelle*, l'affirmation de l'importance de l'espace sonore, le refus d'un montage linéaire au service de la norme du récit fictionnel. Le montage est vécu et urgent : travail aux côtés de Françoise Tourmen dans le montage des longs-métrages de fiction, montage réalisé seul concernant

20 BECKETT Samuel, *Mal vu mal dit*, Les Éditions de Minuit, 1981.

21 Annexe 3. Grandrieux avait fait venir un dispositif lumineux de Paris, qu'il avait prévu d'utiliser lors de la performance, mais qu'il dit avoir finalement abandonné au cours de la résidence.

22 MAURY Corinne, « Trembler, vaciller chuter, : pulsations de l'instable chez Philippe Grandrieux », lors de la *Journée d'études « Où commence le chorégraphique ? »*, 17 mars 2017, site Saint Charles, Montpellier.

23 Andreï Tarkovski s'exprime sur cette image, qu'il attribue, dans un entretien publié dans *Lettre Internationale n°16*, à Alexandre Dovjenko : « Le grand réalisateur ukrainien Alexandre Dovchenko a dit, une fois, très justement, qu'il voit des étoiles se refléter même dans une mare de boue. Cette image, je la comprends très bien. Et si quelqu'un disait qu'il voit le ciel étoilé et un ange qui vole, ce ne serait là qu'une forme aseptisée, allégorique, tout à fait invraisemblable, éloignée de la vie. ».

White Epilepsy et montage à quatre mains, avec Corinne Thévenon, pour *Meurtrière*. Par ailleurs, les codes classiques du scénario sont volontairement défaits, abîmés, concernant les films de la trilogie, mais aussi les longs-métrages de fiction. De *Sombre* à *Malgré la nuit*, Grandrieux a refusé l'écriture d'un scénario qui serait contraint par les limites et règles traditionnelles des scénarios : refus des séquences découpées en « intérieur/extérieur nuit/jour », refus d'un minutage de la page. Cela aboutit finalement à l'établissement d'un récit constitué de fragments qui pourraient être des poèmes, qui imposent leur propre rythme. C'est le cas, par exemple, pour le scénario d'*Un lac*, dont voici un extrait :

« Le lendemain.
Alexis est seul avec le cheval dans la forêt.
Il cogne avec sa hache, attaque la base d'un arbre.
Il connaît son métier.
Son visage est sans ombre. Un cœur pur.
La caméra est près de lui.
[...]
Il boit avec joie.
C'est bon de boire quand on a soif.
Oui²⁴. »

Nous remarquons ainsi que Grandrieux, dans l'élaboration de ses longs-métrages de fiction déjà, questionne le langage, la narration, le récit fictionnel et ses codes. Dans ces longs-métrages, c'est une histoire de figures, mais c'est aussi l'histoire des figures : l'amour difficile entre Jean, pour qui les pulsions se confondent, et Marie dans *Sombre* : l'arrachement de Mélania à la prostitution par le traître Seymour dans *La Vie nouvelle* : la relation incestueuse entre un frère, Alexis, et une sœur, Hege, lorsqu'un nouvel homme arrive, dans *Un lac* et enfin, dans *Malgré la nuit*, l'errance-périple de Lenz sur fond de snuff-movie. Les personnages évoluent socialement, ils ne sont pas débarrassés de leur condition sociale, et Grandrieux dans ces longs-métrages traduit formellement, même dans la fiction, les rapports qu'ils entretiennent entre eux, avec les autres, avec la société. Les territoires qu'ils habitent sont identifiables, même si Grandrieux aime à brouiller les pistes (plusieurs langues parlées, accents de certains personnages, lieux qui ne correspondent pas à la langue). C'est cependant à travers la trilogie *Unrest* que le cheminement de Philippe Grandrieux court-circuite, bouleverse le plus les étapes et codes standards de la création cinématographique.

Trois pôles, sortes de vases communicants, entrent dans la compréhension de son

24 Extrait disponible sur le site internet de Philippe Grandrieux.

travail : expérimenter, rechercher et ouvrir. Cette démarche, cette poétique ne cesse d'aller au-delà des limites de l'expérience du réel et de la forme cinématographique. Alors que dans ses longs-métrages de fiction Grandrieux semble avoir plutôt travaillé sur la temporalité, sur la fragmentation et le réaménagement du récit fictionnel, dans *Unrest* il est surtout question de flux, c'est-à-dire de mouvements. Là où les cinéastes n'envisagent pour la plupart que de construire, d'agencer leurs images de manière à ce que la clarté de la trame narrative et le suspens fictionnel demeurent une priorité, demeurent lisibles à travers l'image, Grandrieux propose au spectateur la vision, l'expérience de nouveaux rapports au médium et de nouveaux rapports au réel. La complexité de ces rapports, expérimentés par les sens et l'intellect, l'imagination et le savoir, a d'ailleurs été très clairement affirmée dans le documentaire-essai de Grandrieux sur Masao Adachi, qui est également un double-portrait ainsi qu'un dialogue et un questionnement entre les deux cinéastes : « Je sentais que j'arrivais à imaginer concrètement ce que je ne comprenais pas. », « Je voulais faire ce que je ne comprenais pas, c'est ça. » Le passage des images par l'intellection, par l'idée, pose donc problème à Philippe Grandrieux.

Il est d'ailleurs intéressant de constater que Jean Epstein en 1922 a lui aussi questionné ces deux facultés que sont le sentir et le comprendre à travers ce qu'il a nommé la figure lyrosophique²⁵. Il nous semble que dans le travail de Grandrieux, l'idée est présente, au début de la création, mais elle doit absolument se transformer dans l'œuvre, elle doit se concrétiser formellement dans ce passage ; tout en laissant perméable la frontière entre elle et l'affect pur, car « Tel serait proprement l'effet-réalité de l'émotion au cinéma : un saisissement d'idée à travers un saisissement du corps²⁶. » Ainsi, dans le travail préparatoire à la création du film *White Epilepsy*, Grandrieux fait confiance aux mots pour mettre une première fois en forme le film pensé, imaginé et désiré. Ensuite, dans le film *White Epilepsy*, les mots préliminaires ne sont plus des mots ; ils ont traversés les corps et, dans cette traversée, les mots sont devenus quelque chose d'autre. C'est pour cela qu'il n'y a pas de mots entendus ou lus dans les films de la trilogie *Unrest*, c'est pour cela que la narration et la fiction restent des absences. Un mot, une phrase peut affecter un individu ; mais ce mot, cette phrase passe nécessairement par l'intellection, sauf si le système de code est inconnu (nous pouvons par exemple être affectés par la récitation d'un poème donné à entendre en polonais alors que nous ne comprenons et ne parlons pas la langue polonaise) auquel cas les mots ne passent pas par l'intellection. Il ne

25 EPSTEIN Jean, *La Lyrosophie*, Paris, A la Sirène, 1922.

26 BELLOUR Raymond, *Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L, 2009, p. 139.

le récit et qui imposeraient alors leur écriture²⁹. » Dans sa démarche elle-même mais aussi dans le contenu de sa proposition, Grandrieux donne une grande importance aux rapports entre le monde des idées et le monde des sensations. Il s'agit ainsi de rendre visible, nous l'avons dit précédemment, la sensation plutôt que l'histoire ; plutôt que *ce qui peut* se raconter, rendre sensible les forces à l'œuvre dans les formes, ce qui parle déjà. En d'autres termes et pour reprendre les mots du peintre Kasimir Malevitch, celui-ci « Expliquant douze ans plus tard sa composition *Avion en vol* (1915), [il] insistera sur le fait que, dans cette peinture, il ne s'agit pas de "l'image de l'avion", mais de la seule "sensation dynamique" que produit le vol³⁰. » ; ou encore, nous pensons à la survenue du cri plutôt que l'horreur dans le cas du Pape de Francis Bacon. Le processus créatif de Grandrieux peut d'ailleurs s'apparenter à ceux de certains peintres de l'abstraction comme, par exemple, l'avant-gardiste Wassily Kandinsky qui, en effectuant des expériences plastiques a souhaité faire ressentir le Déluge sans le montrer (*Déluge I*, 1912 garde des vestiges figuratifs alors que *Composition VI*, 1913 tend davantage vers l'abstraction, vers la sensation et ce, jusqu'à dans le titre se séparer du mot).

Ainsi transformée, l'œuvre devient moins intelligible et peut alors laisser de la place à ce qui émerge ; elle s'ouvre, et c'est l'Ouvert d'Hölderlin, de Rilke et de Maldiney qui apparaît. Un Ouvert où ce qui est hors de nous affecte notre être là et qui, en l'affectant, le fait - nous fait - sensiblement exister. Un Ouvert qui permet notre élan dans les puissances d'une imagination libre, insoumise et pure, à travers laquelle la sensation apparaît en tant que guide intime, en tant que rappel de notre présence au monde : la sensation frappe au fond du corps, l'état du corps change, se transforme et c'est dans cette transformation que nous sentons notre être exister plus intensément. Ainsi dans l'Ouvert peut se désarticuler ce qui s'articulait, se déconnecter ce qui se connectait, se défigurer ce qui figurait :

« Ouvrir, entamer, entailler : le fil conducteur de la fiction ; l'unité de la figuration ; la structure qui fait tenir le film ; la logique initiale du dispositif. [...] Cette ouverture s'accompagne inmanquablement d'une étendue des potentiels du cinéma : fiction, figuration, formes, usages se trouvent renversés et du même coup démultipliés, ouverts à un idéal d'infini³¹. »

La présence d'une narration faite de morphèmes, de phonèmes, passe par l'intellection

29 GRANDRIEUX Philippe, « Troisième film », dans *Trafic*, n°50, été 2004, p. 122.

30 NAKOV Andréi, *Malévitch aux avants-gardes de l'art moderne*, Gallimard, 2003, p. 48-49.

31 DEVILLE Vincent, *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 45.

et pourrait contraindre la force des imaginaires du spectateur ; orienter l'imagination en fonction de la fiction qui s'impose, réduire ses possibles plutôt que l'ouvrir. L'intelligence narrative du spectateur – les enchaînements d'action qu'il prévoit en fonction des événements qu'il vient de percevoir – se trouve alors être, dans la trilogie *Unrest*, confuse. La compréhension de ce qui se passe à l'image semble soumise à l'appréhension de ce qui se passe dans le corps de celui qui regarde, et non plus aux rapports logiques, aux rapports de causalité qui lient les événements narratifs des films de fiction : « Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible doit être finalement acceptable comme congruente avec les épisodes rassemblés³². » La surprise, l'étonnement, l'accident sont alors permis :

« Tout événement du sentir, tout surgissement soudain de « moi avec le monde » a lieu dans la *surprise*, c'est-à-dire qu'il excède la prise – comme toute rencontre. Il n'y a de réel que ce qu'on n'attendait pas et qui soudain est là depuis toujours : côté tourné vers nous de la libre étendue. Qu'est-ce donc qui perce jusqu'à soi et à nous dans le sentir et dans le surgissement ? Ce que dit von Weizsäcker dans « Anonyma » : l'événement³³. »

Peut-il y avoir événement dans un film dénué de narration, un film qui ne dit pas, de manière plus ou moins explicite, les rapports qu'entretiennent les êtres et les choses, mais qui les montre et les transforme constamment ? Peut-il y avoir événement dans la danse, dans une suite de mouvements ? La danse pourrait alors s'inscrire en tant qu'image, en tant que métaphore de la pensée, de l'idée, pour emprunter les mots d'Alain Badiou, qui écrit : « La danse est comme un poème ininscrit, ou détracé. [...] La danse est métaphore de la pensée précisément en ceci qu'elle indique par les moyens du corps qu'une pensée dans la forme de son surgissement événementiel est soustraite à toute préexistence du savoir³⁴. » C'est pourquoi un travail expérimental qui est aussi un travail de recherche, mêlant sensibilité et intellection, est nécessaire et passe par la danse.

2. Contrôles et échappatoires

Il nous semble important, dans la progression de notre étude, de décrire à présent la

32 RICOEUR Paul, *Temps et récit I*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 130.

33 MALDINEY Henri, *Penser l'homme et la folie*, op. cit. , p. 84.

34 BADIOU Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 104.

performance du troisième mouvement, *Unrest*, telle qu'elle a été présentée le 28 octobre 2016 au studio Cunningham de l'ICI-CCN (Institut Chorégraphique International - Centre National Chorégraphique Montpellier Occitanie / Pyrénées-Méditerranée) situé à Montpellier. Cette description se veut assez générale et sera ensuite approfondie, analysée, détaillée tout au long de cette recherche.

Durant toute la performance, la lumière est celle de la salle. Philippe Grandrieux est assis sur une chaise, située en bas à gauche des gradins lorsque ceux-ci sont vus de face. Un peu plus avancée dans la profondeur de l'espace scénique, à la gauche de Grandrieux, la danseuse Nathalie Remadi est également assise sur une chaise. Elle porte un peignoir blanc. Le public se situe sur des gradins derrière eux, et les voit de dos. L'espace scénique mesure environ cinq mètres en largeur et dix à quinze mètres en longueur. Un rideau noir épais ferme la profondeur de cet espace. Le sol est noir également. Grandrieux commence la performance par la lecture d'un texte qu'il a écrit avant sa résidence à l'ICI-CCN³⁵. La lecture dure vingt-et-une minutes. Le texte lu par Philippe Grandrieux lors de la performance, avant la prestation de Nathalie Remadi, rejoint par moments le texte envisagé pour la fiction (texte fourni au CNC, alors que le film n'était encore qu'à l'état de projet³⁶). Le narrateur, interne (« Je »), s'adresse à une figure féminine qui semble le hanter, sans que nous puissions l'identifier : elle semble avoir plusieurs identités, elle semble traverser plusieurs lieux et plusieurs époques. Après la lecture, l'assemblée respecte un relativement long silence, qui dure environ cinq minutes. À la suite de ce silence, Nathalie se lève et ôte son peignoir. Elle le pose sur la chaise qu'elle vient de libérer. C'est le début de la danse, qui dure environ quarante-cinq minutes. Aucun morceau de musique ne se fait entendre. Nathalie est nue et commence la danse par un mouvement de pulsation « statique », à côté de la chaise. Nous la voyons de trois-quarts, son corps est dirigé vers la gauche de l'espace, vu depuis les gradins. Nathalie est debout et son buste se replie sur ses jambes. Le mouvement varie dans sa longueur, sa régularité (accélération et décélération) et son amplitude. Le battement commence.

Le mouvement de pulsation va ensuite se déployer et s'amplifier à travers ce corps qui apparaît à la fois très raide et très souple. Il investit l'espace scénique dans une longue et profonde diagonale de la partie droite et basse vers la partie gauche et haute de l'espace scénique. La pulsation est reprise au niveau du sol : le corps de Nathalie est sur son flanc droit, s'ouvre et se ferme sur le sol, tout en se déplaçant dans cette diagonale sans que son

35 Annexe 2.

36 Annexe 4.

corps ne se décolle du sol. Les mouvements sont rapides, spasmodiques, épileptiques mais l'action semble s'éterniser, le temps de la figure dure. Lorsque Nathalie arrive en fin de diagonale, elle se déplace sur la droite, puis, revient plus à gauche. Dans une autre figure, assise les jambes écartées face aux spectateurs, le sexe absolument frontal, Nathalie cogne ses jambes contre le sol. Un certain rythme se dégage de l'intérieur de ses genoux qui retombent lourdement sur le sol. Dans le rythme qu'elle donne, ses cheveux cachent par moments son visage. Elle réalise ensuite une figure dans laquelle elle agite ses bras et ses jambes ; Nathalie est à l'envers, sa nuque contre le sol dissimule sa tête et ses fesses prennent la place de la tête (l'anus prend la place de la bouche, l'organisation des organes change). Elle incarne ici la fin du texte radiophonique *Pour en finir avec le jugement de Dieu* du poète français Antonin Artaud, écrit quelques mois avant sa mort, et qui fut censuré :

« L'homme est malade parce qu'il est mal construit.
Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement,
dieu,
et avec dieu,
ses organes.

Car liez-moi si vous le voulez,
mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe.

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organe,
alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté.

Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers
comme dans le délire des bals musette
et cet envers sera son véritable endroit³⁷. »

Ses bras deviennent ses jambes, et cognent le sol. D'autres mouvements, d'autres figures suivent. Le dernier mouvement de Nathalie est d'une inquiétante frontalité : c'est un balancement lent et latéral des bras, qui, à hauteur de poitrine, se courbent l'un vers l'autre - les mains se rejoignent presque mais gardent environ vingt centimètres d'écart. Ce mouvement latéral dure un moment relativement long, par rapport aux autres figures. Ce mouvement rappelle le mouvement mécanique du temps tel qu'il apparaît à travers certaines horloges. Grandrieux met lui-même fin à ce mouvement : il se lève, prend le peignoir et rejoint Nathalie. Au moment où il la rejoint, Nathalie arrête son mouvement et Grandrieux

37 ARTAUD Antonin, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 1654.

l'aide à remettre son peignoir. C'est la fin de la performance. La présence du texte lu, que Grandrieux a lui-même discuté lors de la rencontre après la performance³⁸, rend compte des hésitations du cinéaste et de la complexité des rapports qu'il entretient avec la fiction et le verbe. Le texte a été nécessaire à l'entrée de la danseuse, il a été la force qui a donné au corps de Nathalie l'impulsion, l'élan ; il « a aidé Nathalie, il a ouvert un espace³⁹ », comme l'a dit le cinéaste. C'est de cette ouverture d'espace que nous vient une première échappée, qui est peut-être, de nos objets d'étude, la plus franche, la plus nette : celle du corps entier, qui s'arrache à la fiction du texte lu, qui s'arrache au verbe narré pour, véritablement, entrer dans la danse.

Cet arrachement, nous le trouvons également dans une logique du battement, rendue sensible à travers la performance : ainsi apparaît un mouvement involontaire de vie (personne ne peut contrôler les battements de son cœur) dans un mouvement volontaire du corps. Ce battement, dans la danse performative de Nathalie Remadi, est montré dans la répétition très rythmée de certains mouvements, comme, par exemple, la toute première figure exécutée, lorsque Nathalie réalise ces pulsations statiques. Elle est debout et le haut de son corps se plie sur le bas de son corps, avant de reprendre sa place initiale. Le rythme que le corps donne à lui-même dans la répétition de ce mouvement semble être, d'abord, régulier, avant d'accélérer, ce qui renforce cette impression de rythme cardiaque, pris dans une tension trop forte et qui devient pour le corps difficile à supporter. En ce sens, le corps l'évacue volontairement à travers la danse. Dans *Meurtrière* et *White Epilepsy*, c'est la respiration qui, en tant que mouvement involontaire, est rendu sensible à travers une augmentation du volume sonore réel de la respiration dans la bande-son ; gros plans sonores avec des déformations liées à un montage temporel qui propose des ralentis dans la respiration, lui conférant cet aspect de rôle bestial. Nous oublions que nous respirons, nous n'avons en effet pas besoin de penser à respirer : la respiration échappe à la conscience mais nous pouvons toutefois, contrairement au battement du cœur, contrairement à la transpiration, à la circulation du sang, au fonctionnement de nos organes ou à la sensation de faim, la contrôler (arrêter de respirer un moment, respirer plus fort, plus vite...). Ces contrôles et non-contrôles sont également visibles dans la recherche qui a eu lieu lors de la résidence : cette goutte de sueur - incontrôlée - que Nathalie essuie et qui fait sens pour Grandrieux⁴⁰, devenant ainsi, alors que cette goutte n'était qu'un simple détail *a priori* insignifiant, un petit événement du corps. Le corps de Nathalie

38 Annexe 3.

39 *Ibid.*

40 Annexe 1.

apparaît, dans les autres figures, comme possédé. Les mouvements agités de son corps, qui se cogne parfois contre le sol, semblent être incontrôlés alors qu'elle les exécute avec une extrême concentration et une profonde et extrême conscience de son corps et de l'espace. Dans les deux films que nous étudions, le lieu du son nous échappe : quelle est sa source ? Est-il vraiment diégétique ? Si pour *White Epilepsy* les bruits de craquements de brindilles coïncident avec l'environnement que nous apercevons, pour *Meurtrière* cependant cela est moins évident car l'espace qui environne les corps ne montre rien d'autre qu'un aplat noir. Dans *Meurtrière*, par conséquent, la seule source possible visible du son serait les corps. Or, bien que l'on puisse attribuer aux corps les bruits de respiration et de râles qui parcourent le film, certains bruits gardent leurs sources mystérieuses. À 00:47:40, par exemple, nous ne percevons pas le visage de ce corps : l'orifice par lequel pourrait provenir le bruit sourd que nous entendons demeure caché, la source incertaine. Ce bruit trouve-t-il sa source dans le corps, de l'intérieur de ce corps ? Comment, dans ce cas, franchit-il la chair ? Ou alors, provient-il de l'invisible à l'entour du corps ? Les sources du son nous échappent et le spectateur s'en trouve ainsi troublé. Par ailleurs, dans le film *White Epilepsy*, la forme limitée par son contour semble vouloir s'affranchir de ce contour, s'en échapper : les transitions entre les plans du film sont des fondus au noir. Les contours des figures apparaissent comme happés par l'espace qui les entoure et, dans cette échappée-disparition, les corps semblent être transvasés d'un espace (l'espace du corps, de la chair) à un autre (l'aplat noir autour des corps) comme c'est par exemple le cas à 00:12:16.



[Timecode : 00:12:16]

Un contrôle s'exerce par ailleurs sur le regard du spectateur : en effet, la lenteur des mouvements dans *Meurtrière* et *White Epilepsy* ainsi que la répétition, presque frénétique, hystérique, pathologique des mouvements dans la performance de *Unrest* ont quelque chose de terriblement hypnotique. Mais cette lenteur, dans les deux films, réalisée à partir d'effets de

montage (ralentis, arrêts sur image et peut-être, enlèvements – véritables rapt – d'images devenues absentes, coupées au montage afin de transformer les mouvements), apparaît également comme étant la source d'une échappatoire du mouvement. Ce jeu de contrôles et d'échappatoires questionne nos limites perceptives et les limites du film. Ainsi, comme l'écrit Philippe Dieuzaide, « Le désir de retrouver l'essence du mouvement humain se manifeste encore dans l'usage de la décomposition par les moyens spécifiques de la cinématographie, le ralenti et l'arrêt sur image, qui morcellent et illimitent le plan⁴¹. » Cette impression de découpage, c'est-à-dire de décomposition et recombinaison du mouvement, fortement présente dans *Meurtrière* et *White Epilepsy*, rappelle les travaux et recherches à la fois plastiques et scientifiques d'Eadweard Muybridge et Etienne-Jules Marey à propos de la chronophotographie ; travaux et recherches qui portent sur ce qui échappe à l'œil humain et qui influencent encore de nos jours des générations de cinéastes et vidéastes, en particulier dans le champ du cinéma expérimental et ce, malgré un « déni de filiation entre Marey et les avant-gardes⁴² ». Ainsi, Etienne-Jules Marey au XIX^{ème} siècle déjà, à travers ses expériences plastiques, décomposait – entre autres choses – les mouvements d'insectes, de bêtes, et d'hommes dans un souci d'analyse scientifique. Marey, quelques années avant les frères Lumière, trouvait les possibles qu'allait explorer le cinématographe : « Marey filme aussi l'annulation du roman, l'impossible du récit. [...] Le raisonnement qui détermine nos articulations et nos enchaînements est déjoué⁴³. » Il rendait ainsi sensible les points temporels du mouvement invisibles à l'œil nu pour « interroger la vie secrète de ces mouvements⁴⁴ » et de ce fait « La chronophotographie aura démasqué les hommes, les poissons les chevaux, les insectes, le savon, la fumée.⁴⁵ » tout comme la photogénie rend visible, fait émerger la vie secrète des êtres et des choses. Il interrogeait tout en s'émerveillant de ces découvertes les rapports entre le mouvement et le temps, saisissait le mouvement déformant :

« Rendre le secret du mouvement violent, de l'évolution des formes, de leur déformation, permet aussi de nourrir le sens du merveilleux qui habite l'expérience

41 DIEUZAIDE Philippe, « Le mouvement, le secret », dans *Admiranda : Figuration Défiguration*, n°5, 1990, p. 63.

42 BRENEZ Nicole, « Etienne-Jules Marey : modèles et investissements problématiques dans le cinéma expérimental récent », dans DE FONT-RÉAULX Dominique, LEFEBVRE Thierry, MANNONI Laurent (dir.), *EJ Marey : Actes du colloque du centenaire*, Paris, Arcadia Éditions, 2006, p. 124.

43 AZOURY Philippe, « Où aller quand on est déboîté ? Marey, Bull, Demenÿ, à l'usure du temps », BRENEZ Nicole (dir.), LEBRAT Christian (dir.), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Cinémathèque française / Edizioni Gabriele Mazzotta, 2001, p. 43.

44 *Ibidem*.

45 *Ibidem*.

mareysienne. Expérience qui met aussi en valeur, comme l'écrit Georges Didi-Huberman, une différence inhérente : différence car le mouvement écarte l'objet, ici l'eau de la baie de Naples, de sa forme initiale, pourtant inhérente puisque créée par son propre mouvement⁴⁶. »

Ce caractère « secret » du mouvement rappelle évidemment, nous l'avons dit, le caractère mystérieux de la photogénie selon Epstein. Le travail de Grandrieux sur le mouvement des corps à l'œuvre dans les deux films que nous étudions peut également être rapproché de celui d'Anton Giulio Bragaglia sur le photodynamisme :

« Inventeur avec son frère du photodynamisme, Anton Giulio Bragaglia tente de faire sortir la photographie de la contrainte de l'instantané, en enregistrant sur la pellicule, pendant la durée d'ouverture de l'obturateur, un mouvement et non une pose. Il ne s'agit pas de transcrire le mouvement ni par le flou, ni par la chronophotographie, mais d'en communiquer une sensation. Les photodynamiques de Bragaglia réalisés en 1911, *Main en mouvement*, *Dactylographe*, *Personnage descendant un escalier* (Autoportrait), saisissent en effet sur la surface sensible la graphie d'un mouvement : le mouvement n'est pas représenté dans une série d'instantanés aux contours nets et précis et qui relève de la chronophotographie, mais dans le continuum visuel d'une figure qui s'est déplacée dans l'espace. Les photodynamiques représentent un mouvement par sa trace continue dans un espace fixe et non la transformation mécanique graduelle d'une forme soumise à un mouvement. [...] La trace du mouvement des photodynamiques rend compte d'une sensation dynamique de la vie, au même titre que les mouvements biologiques du corps, et qui ne peut se réduire à l'image, fût-elle en mouvement⁴⁷. »

Dans la trilogie, le travail de montage et son incidence sur la figure, opéré par Philippe Grandrieux et Corinne Thévenon rappelle également, dans une moindre mesure, le court-métrage *Outer Space* réalisé en 1999 par Peter Tscherkassky, ainsi que l'huile sur toile *Nu descendant l'escalier n°2* de Marcel Duchamp et les photographies hypnagogiques de Raymond Hains, réalisées au verre cannelé, au sens où apparaissent des écarts ou intervalles : dans l'impression de diffraction de la forme à travers cette photographie (phalanges espacées qui donnent l'impression qu'il y a des images absentes entre elles et impression du mouvement de glissement), dans le manque apparent de certaines parties – temps oublié, annulé, aboli, refusé par le montage – des mouvements des corps à l'œuvre dans *Meurtrière* et *White Epilepsy*.

46 DE FONT-RÉAULX Dominique, « Vagues fixes et en mouvement, autour du film *La Vague* d'Etienne-Jules Marey », dans *EJ Marey : Actes du colloque du centenaire*, op. cit., p. 60.

47 BOUHOURS Jean-Michel, « Avant et après...La question des deux images » dans *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, op. cit., p. 39.



Raymond Hains, « *La main multipliée par un jeu de miroirs* », photographie en noir et blanc, 1947

Hypnagogique signifie « Qui précède immédiatement le sommeil⁴⁸. » Il s'agit d'un instant qui d'ailleurs nous échappe, un instant dans lequel le corps et la conscience échappent : quelque chose d'insaisissable. La différence demeure néanmoins en ce qu'il s'agit de supports photographiques, qui ont donc fixé ces déformations pour donner une impression de mouvement dans la diffraction du sujet tandis que dans les deux films que nous étudions, le temps est le nécessaire complice de la déformation car, grâce au montage, il permet le mouvement à l'intérieur de la forme elle-même, brouillant parfois ses contours, rendus flous ; laissant la forme s'échapper dans une autre forme. Ainsi, dans les films de la trilogie, c'est le mouvement qui affecte la forme. Dans le travail des photographies hypnagogiques de Raymond Hains, l'impression de décomposition intervient *autour* du sujet, envahit l'espace alentour pour l'y confondre et donne *l'impression du mouvement*, et en cela son travail formel, bien qu'ayant quelques ressemblances, demeure complètement différent de celui de Grandrieux. Il nous est d'ailleurs impossible de rendre compte de la décomposition présente dans *Meurtrière* à partir de photogrammes. La décomposition du mouvement en photogrammes, image par image ou dans des vues plus espacées, ne permet pas de percevoir les effets de cette décomposition, pourtant sensible dans le film à de nombreuses reprises (par exemples de 14:36 à 16:28, et de 43:30 à 45:50). Cela est pris dans le mouvement, dans la trilogie *Unrest* c'est dans le mouvement que la décomposition intervient et peut être visible.

Il est vrai qu'Epstein appliquait la photogénie à la photographie, mais aussi au cinéma, pensant les conditions d'apparition de celle-ci, qu'il définit en ces termes :

« J'appellerai photogénique tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique. Et tout aspect qui n'est pas

48 REY-DEBOVE Josette (dir.), REY Alain (dir.), *Le Petit Robert 2012, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Le Robert, 2011, p. 1265.

majoré par la reproduction cinématographique, n'est pas photogénique, ne fait pas partie de l'art cinématographique. [...] seuls les aspects mobiles du monde, des choses et des âmes, peuvent voir leur valeur morale accrue par la reproduction cinématographique. [...] La mobilité photogénique est une mobilité dans ce système espace-temps, une mobilité à la fois dans l'espace et le temps. On peut donc dire que l'aspect photogénique d'un objet est une résultante de ses variations dans l'espace-temps.⁴⁹ »

Nous entendons, par cinégénie de la défiguration ceci : le mouvement défigurant révélerait quelque chose (la « part secrète des êtres et du monde⁵⁰ », leur rythme vital), et c'est dans le temps de ce mouvement de défiguration à travers lequel la figure se défait, augmenté comme c'est le cas dans la photogénie ou la phonogénie par des procédés cinématographiques, que ce surgissement aurait lieu. C'est la défiguration qui causerait la cinégénie, la défiguration serait ainsi – dans la trilogie *Unrest* – une des conditions d'apparition de la cinégénie. Et c'est parce que nous entendons la défiguration en tant que mouvement, en tant que circulation d'un état à un autre, que nous avons choisi d'utiliser le terme de cinégénie plutôt que celui de photogénie.

3. Chorégraphie et chorée-graphie

Alors que la danse performative de *Unrest* apparaît clairement en tant que danse, avec une multiplicité de positions prises par le corps mouvant et une chorégraphie⁵¹, nous ne savons pas ce qui anime les corps présents dans les deux films *Meurtrière* et *White Epilepsy*. Certes, ce sont des films, mais les corps du film *Meurtrière* sont ceux des danseuses de la performance du même mouvement ; il en est de même pour la performance de *White Epilepsy*, réalisée par la danseuse et comédienne Hélène Rocheteau, que nous retrouvons dans le film. Les formes de la trilogie *Unrest* semblent être, entre elles, perméables. Les caractéristiques essentielles de la danse sont présentes dans les films *Meurtrière* et *White Epilepsy* : des corps, un espace, et du mouvement, le tout étant dénué d'actions ou d'événements narratifs tels que nous les rencontrons habituellement au cinéma, les cadres

49 EPSTEIN Jean, texte-conférence « De quelques conditions d'apparition de la photogénie » prononcé le 15 juin 1924 à la Sorbonne dans *Cinéma-Ciné pour tous*, 19, 15 août 1924, p. 6-8.

50 THIÉRY Natacha, « L'incandescence d'une utopie théorique et artistique », dans EPSTEIN Jean, *Écrits complets Volume V 1945-1951 : L'Intelligence d'une machine, Le Cinéma du Diable et autres écrits*, op. cit., p. 18.

51 Annexe 3.

spatio-temporels nous sont inconnus, de même que les identités des personnages et les rapports de cause à effet qui animent leurs actions. La présence d'une narration requiert un espace et un temps déterminés, identifiables et reconnaissables, qui doivent, pour ne pas fausser la suite logique nécessaire au maintien de cette narration, correspondre aux actions et aux personnages. Ce que l'on voit dans cette sorte d'hybridation entre danse et vidéo, ce qui est rendu sensible, ce qui s'y passe, c'est ce qui se passe dans les corps : ainsi, « Ce que le cinéma partage avec la danse, c'est donc la construction d'un plan qui déterritorialise pour mieux articuler des fragments du corps, images, paroles, pour restituer au corps ce qui lui a été dérobé dans une construction inédite⁵². » Cette question nous semble alors être tout-à-fait légitime : s'agit-il de danse filmée, ou d'une mise en scène avec un jeu précisément défini et une direction d'acteurs ? Qu'est-ce qui lie et délie les mouvements de ces corps, mouvements ralentis, arrêtés et défaits par le montage, mouvements qui possèdent et donnent leur propre temporalité et qui font partie d'un temps filmique, inexistant dans la performance du mouvement *Unrest* ? Certes, « La danse est ainsi partout, et pas seulement sur scène : elle se trouve dans la nature, dans les courbes des êtres marins et végétaux ; selon Platon, les mouvements de la nourrice qui berce le nourrisson correspondent aussi déjà à des mouvements dansés⁵³. » Mais dans *Meurtrière* et *White Epilepsy*, autre chose que les corps mouvants et l'espace semble lier les éléments entre eux. Il s'agit de ce quelque chose de mystérieux, cette cinégénie que proposent le montage image et le montage son, qui installent véritablement ces deux objets en tant que films et non en tant que danse filmée.

Dans nos trois objets d'étude apparaissent toutefois des chorégraphies, c'est-à-dire l'inscription, le dessin de corps se mouvant dans un espace à travers un ordre défini d'apparition des mouvements : défini par le montage image et son concernant les deux films, par le montage-écriture de l'enchaînement des mouvements concernant la performance. Toute chorégraphie suppose un ordre choisi. Cependant, si cet ordre n'est pas la condition nécessaire au déroulement narratif et fictionnel des événements de la performance et des films de *Unrest*, alors quelle est sa fonction ? La danse peut, bien évidemment, avoir une fonction narrative et illustrative, et d'ailleurs, Adrienne Lois Kaeppler n'hésite pas à rapprocher la structure de la danse à celle de la langue : « Dans l'analyse structurale de la danse, on distingue, pour les mouvements, des concepts analogues aux phonèmes et aux morphèmes : les « kinèmes » et

52 FABBRI Véronique, *Danse et philosophie : une pensée en construction*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 101.

53 BALLANFAT Elsa, *La Traversée du corps : regard philosophique sur la danse*, op. cit., p. 19.

les « morphokinèmes »⁵⁴. » Des chorégraphies proposent, dans l'organisation qu'elles font des mouvements, un discours, racontent des événements, des vies, relatent des situations sociales, sont au service d'une fiction, tout comme peut le faire le montage cinématographique. Elles le font car les éléments qu'elles proposent codent en fonction de leur position dans le temps de la chorégraphie ou du film monté, et signifient le drame ou l'excitation ; parfois, interagissent avec leur environnement, signifiant le rapport entretenu avec celui-ci, ou codant culturellement. Comment et que signifie *Unrest* ? Comment lire *Unrest*, quel travail de lecture effectuer ? S'agit-il d'un langage purement charnel, avec dans *Meurtrière* et *White Epilepsy* des choix de cadrage et de montage qui augmentent la force d'impact – sur notre perception spectatorielle – de ces corps ? La danse performative de *Unrest*, tout comme les films *Meurtrière* et *White Epilepsy*, semble appartenir à un temps qui précède le code : le temps de la perception pure de la petite enfance, le temps des premiers hommes, le temps des sensations, c'est-à-dire le temps de la « sensation corporelle préverbale, par exemple sensation d'avoir à combattre ou à voir, ce qui traduit un comportement symptomatique (par exemple l'anxiété)⁵⁵. » Montrer, donner à voir une sensation est difficile. La sensation ne se voit pas, ne s'entend pas mais se vit : elle parcourt, elle est une onde, elle traverse physiquement et psychiquement le corps. Pour atteindre l'affect pur, Grandrieux choisit dans la trilogie *Unrest* de se défaire – presque complètement – du récit fictionnel au profit d'une sorte de pureté formelle et utilise pour cela un « langage irréductible aux mots », une langue qui n'énonce pas et qu'il avait déjà exploré à travers Mélanie et Boyan dans *La Vie nouvelle* lorsque Boyan, en faisant danser Mélanie, la rend méconnaissable, floue :

« Découvrant dans la danse une expérience différente du corps, intense en ce qu'elle permet d'atteindre des perceptions subtiles, d'être traversé d'états contradictoires, de dire, dans un langage irréductible aux mots, des vérités senties avant toute connaissance, les danseurs font de leur vie cette épreuve intense du corps⁵⁶. »

Nous avons précédemment écrit que Grandrieux se défait *presque complètement* de la fiction : en effet, le corps de Nathalie Remadi est montré après la lecture d'un récit de fiction, opérée par Grandrieux. Cette narration et l'abandon brutal de celle-ci marque un véritable écart, réalise un contrepoint entre un récit qui comporte un nombre considérable d'éléments et

54 GRAU Andrée (dir.), WIERRE-GORE Georgiana (dir.), LOIS KAEPLER Adrienne, *Anthropologie de la danse : genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre National de la danse, 2005, p. 195.

55 GRAU Andrée (dir.), WIERRE-GORE Georgiana (dir.), LYNNE HANNA Judith, *Anthropologie de la danse : genèse et construction d'une discipline, op. cit.*, p. 136.

56 BALLANFAT Elsa, *La Traversée du corps : regard philosophique sur la danse, op. cit.*, p. 21-22.

d'énoncés fictifs. Dans le texte lu⁵⁷, une ou plusieurs femmes sont successivement désignées et introduites dans des espaces et des temps nommés (« princesse florentine », « ballerine comme vous à l'opéra », « Paris », « vous alliez chez Rodin », « les parcs à Saint-Denis », « au bord de la Marne », « dans le fleuve Lang »...) qui semblent appartenir au passé. Grandrieux dresse ainsi, dans une narration fictionnelle, ce qui ressemble à plusieurs portraits fantasmés d'une même femme ; une même femme car Grandrieux utilise tout au long de sa lecture les pronoms « Je » et « Vous ». Dialogue à voix unique... nécessaire à Nathalie. Et puis, lorsque le délire s'interrompt, lorsque la voix du souvenir ou du rêve se brise, le présent revient à travers la performance de Nathalie : c'est ici, c'est maintenant, c'est un corps qui est *en train* de danser et qui, même si la danse est chorégraphiée, ne dansera jamais plus ainsi (lors des prochaines présentations, d'infimes différences, certainement, existeront dans les durées, les intensités, les angles des mouvements dansés). C'est le passage entre la lecture et la danse qui est le moment le plus important de la performance, entre « la force de ce qui a été » et « l'énergie du devenir » (Epstein pensait le cinématographe comme la rencontre entre Dieu, « force de ce qui a été⁵⁸ » et le Diable, « énergie du devenir⁵⁹ »).

Dans la performance *Unrest*, rien ne parasite le rythme du corps. C'est le corps de la danseuse qui donne le rythme, qui donne un temps à l'espace : aucun jeu de lumière, aucune musique ne vient troubler le rythme que le corps (s')impose. Le corps est nu, toute la chair apparaît, le corps est seul et rien ni personne, sauf peut-être le regard du spectateur, ne semble venir à sa rencontre. Le corps s'agite, s'anime d'on ne sait quel feu : quelle rencontre a pu faire naître ces phénomènes, ce trouble du mouvement ? La rencontre, peut-être, entre le corps et l'espace qu'il pénètre... Ce qui transparait, ce n'est pas l'espace scénique du studio Cunningham, ce n'est pas non plus un espace-néant ; c'est un espace fait de tous les possibles. Un espace dans lequel tout ce que montre le corps résonne. Il y a dans cet espace, tout comme dans l'espace-aplat noir de *Meurtrière*, à la fois tout et rien. Dans *Meurtrière*, on n'y voit rien : l'espace demeure complètement noir. Et c'est parce qu'on n'y voit rien que l'esprit peut tout imaginer. Concernant la performance dansée, aucun élément narratif ou fictionnel extérieur ne vient entraver ou coder le surgissement des mouvements. Ainsi et par exemple, si Nathalie avait porté un vêtement ou un justaucorps, cela aurait signifié, selon le vêtement, sa place dans la société, le territoire plus ou moins occidental dans lequel elle vit, sa condition de

57 Annexe 2.

58 EPSTEIN Jean, *Écrits complets Volume V 1945-1951 : L'Intelligence d'une machine, Le Cinéma du Diable et autres écrits*, op. cit., p. 108.

59 *Ibidem*.

danseuse. Ces éléments auraient détourné notre regard, notre sensibilité de la présence du corps. Cet espace scénique est vierge de tout objet qui pourrait déterminer le mouvement, aucun élément – sauf les limites de l'espace – ne peut imposer une action à Nathalie : il n'y a par exemples ni obstacle qui pourrait contraindre le corps, ni autre corps à éviter, ni situation requérant une action qui lui répondrait logiquement, ni décor si ce n'est celui du réel. Comme si, finalement, le corps lui-même s'imposait des contraintes dans le choix des mouvements qu'il effectue, comme s'il lui était nécessaire dans cette totale liberté accordée par l'espace, de *se forcer*.

Le lieu est aussi nu que le corps. Il est montré tel qu'il est, nu, comme aux premières lueurs de l'humanité, sans artifice : « Ce que j'aime beaucoup dans la danse, c'est cette vérité du corps, son énergie, son accablement, sa fatigue, sa désolation, en même temps, ce corps glorieux, cette sorte de souveraineté du corps⁶⁰. » Cela laisse toute la place à l'intime, au dialogue des intimités, au dialogue de deux solitudes : ce qui passe dans le corps de Nathalie et ce qui passe, en venant de manière complètement libre, dans le corps du spectateur (sensation, souvenir, image mentale...) et lui permet d'accéder à quelque chose, sur le plan suprasensible, de plus intense :

« Danser est un processus de création à travers lequel le danseur métamorphose les concepts habituels de temps, d'espace et d'énergie. La danse a une fonction extatique qui « sort le danseur de lui-même », l'arrache à son quotidien et le transporte dans un monde virtuel. Le danseur devient un médium hypersensible, capable d'exprimer et de transmettre des émotions, des expériences et des idées qui, à partir d'une certaine densité de signification, ne sont plus traduisibles en mots. La danse n'existe que dans des situations de performance, et le danseur, considéré comme une entité psychosomatique, en constitue « l'âme et le corps »⁶¹. »

Ainsi, tous les flux sonores et visuels perçus émanent du corps de Nathalie, de son inscription dans cet espace qu'elle évoque en ces termes : « Je dois être très attentive et concentrée sur l'espace et sur l'espace dans mon corps. C'est une attention extrême⁶². » L'absence de musique nous permet de percevoir avec davantage d'intensité les bruits produits par les mouvements du corps de Nathalie, dans ses interactions avec l'espace : l'accélération de son souffle saccadé lorsque son corps se plie en deux, les claquements de la peau contre

60 Annexe 3.

61 GRAU Andrée (dir.), WIERRE-GORE Georgiana (dir.), GIURCHESCU Anca, *Anthropologie de la danse : genèse et construction d'une discipline, op. cit.*, p. 265.

62 Annexe 1.

une matière dure lorsque ses jambes cognent contre le sol, les frottements d'un corps qui se contracte au sol lorsqu'elle réalise la diagonale. Le corps est ici la source de la dynamique audio-visuelle. Le rythme donné par le corps participe ainsi de la création de l'espace et du temps de la performance. Tout comme le cinéma, la danse performative ne reproduit donc pas le temps, elle en produit. Et cela est fort : car le temps de la performance est celui du spectateur de la performance, un temps direct, un temps partagé, avec lequel on ne peut *a priori* pas tricher.

Par ailleurs, des troubles du mouvement se manifestent et accompagnent les troubles de la vision du spectateur des films *Meurtrière* et *White Epilepsy* (contours flous, sous-exposition, sur-exposition, problème de distance et de perspective des corps à l'image). Ces troubles du mouvements font du corps une entité en lutte. Ainsi, le corps instaure une chorégraphie, mais aussi une chorée-graphie. La chorégraphie du corps se règle sur ce qui trouble l'être : instabilités douloureuses, difficulté d'être, tremblements psychiques, ce qui apparaît par le corps est ce qui atteint le corps à travers l'âme. Le corps ne trouve plus le repos, ne semble plus être en mesure de contrôler la chorée qui règle ses mouvements. Il est dérégulé. Le corps semble soumis à la torsion et à la raideur, à des forces internes qui peuvent transformer sa dureté. Ces torsions et ces raideurs conservent toutefois une grande douceur car les mouvements de déformation sont très lents, et rien, ni os, ni sang ne vient franchir la peau (du sang apparaît néanmoins dans *White Epilepsy*, mais c'est un sang qui sort de la bouche ou qui est entré dans la bouche : il ne troue pas la chair) et toute grande douceur est une terrible violence. Il nous paraît important de remarquer que le lieu qui concentre le plus cette torsion, le lieu qui est au centre de la torsion est le bas-ventre. Le corps se module autour du bas-ventre, qui est le lieu des organes reproducteurs. C'est du bas-ventre, à la proximité du sexe, que semble provenir cette force défigurante, qui atteint l'ensemble du corps, qui se courbe autour de celui-ci comme le corps qui se courbe lorsqu'il souffre (crispation, mouvement de recroquevillement, comme dans *White Epilepsy* à 00:08:45) ou qu'il s'offre (expansion, mouvement vers l'extérieur comme dans *Meurtrière* à 00:00:10). Ces deux images frontales aux figures isolées se font écho, tant dans leurs ressemblances (têtes coupées, membres manquants, aplats noirs, nudité, verticalité et même échelle des corps) que dans leurs oppositions (1. recroquevillement / homme / de dos / couleur froide, 2. expansion / femme / de face / couleur chaude).



[Timecode : 00:08:45]



[Timecode : 00:00:10]

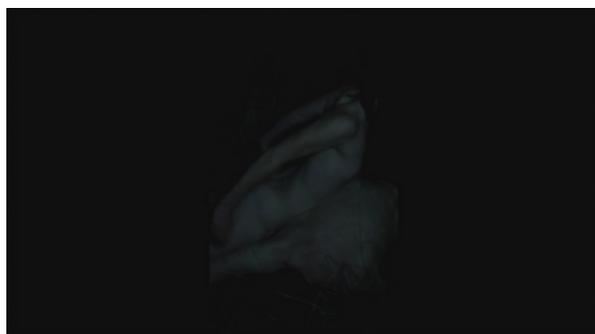
Dans le film *Meurtrière*, les torsions vont même jusqu'à déformer ce qui fait la figure, ce qui la fait tenir debout c'est-à-dire son dos, sa colonne vertébrale. Cette exagération dynamique de la chair, du muscle rappelle les corps excessifs du peintre flamand Peter Paul Rubens. Ce corps complètement tordu à la musculature marquée (00:10:53) ne nous permet plus de différencier les fesses du dos : les lignes des fesses et de la colonne sont aussi fortes et épaisses l'une que l'autre et ne se rejoignent pas, comme si finalement deux corps cohabitaient dans cette image.



[Timecode : 00:10:53]

Les raideurs inscrivent elles-aussi un nouvel état de la chair : une chair affectée, tenue par des muscles durs, une chair qui s'éprouve et qui se définit dans la contraction. Le corps semble atteint, montre le symptôme du mal ou du plaisir qui le parcourt. Le corps ne peut se reposer, malgré l'apparente lenteur à laquelle il est contraint. Ces raideurs ressemblent à celles qui sont provoquées par des mouvements irrépessibles et douloureux dues à certaines maladies ou manifestations neurologiques telles que la chorée (chorée de Huntington et chorée de Sydenham aussi nommée danse de Saint-Guy que Grandrieux évoque d'ailleurs

dans le texte qu'il a lu⁶³ lors de la performance *Unrest*), la dystonie⁶⁴ déformante généralisée ou encore, l'épilepsie. Grandrieux avait déjà introduit cette affection – l'épilepsie – à travers le personnage d'Alexis dans le long-métrage de fiction *Un lac*. Ces raideurs peuvent également être rapprochées de l'effet d'onde qui parcourt le corps lors de sa jouissance sexuelle et participent d'une véritable mise en tension du corps. Ces mises en tension du corps le court-circuitent : des nouveaux rapports se créent. Ce court-circuit, comme l'écrivait Jacques Derrida à propos du travail d'Antonin Artaud, nous « reconduit au bord du moment où le mot n'est pas encore né, quand l'articulation n'est plus le cri mais pas encore le discours, quand la répétition est presque impossible⁶⁵. » Ces chorée-graphies et chorégraphies du corps « soumis à la nécessité de son existence⁶⁶ » le font transiter, circuler par différents états. Le passage entre ces états physiques et psychiques du corps, et le rythme de passage entre ces états dépendent des intensités affectives, de leur ordre et de leur degré de puissance transformatrice. Ainsi, lorsque tous ces passages entre les états du corps s'éloignent des conditions qu'impose un récit de fiction, s'en affranchissent et que de nouveaux rapports surgissent mystérieusement, peut naître l'événement : et « L'événement est une déchirure dans la trame de l'étant. C'est dans le jour de cette déchirure que quelque chose apparaît en livrant son ciel⁶⁷. »



[Timecode : 00:25:23]



[Timecode : 00:23:45]

63 Annexe 2.

64 La dystonie est à la fois un symptôme et le nom d'un groupe de maladies. Le symptôme, ou la manifestation physique, correspond à des contractions prolongées, involontaires des muscles d'une ou de plusieurs parties du corps, entraînant souvent une torsion ou une distorsion de cette partie du corps. La dystonie peut être accompagnée de tremblements. Ces contractions musculaires involontaires se traduisent par des postures ou mouvements anormaux. Sources : Fédération pour la Recherche sur le Cerveau (en ligne : <http://www.frcneurodon.org/>) et Amadys (en ligne : <https://amadys.fr/>).

65 DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 289.

66 Annexe 3.

67 MALDINEY Henri, *Penser l'homme et la folie, op. cit.*, p. 206.

4. Intensités affectives, « matters of fact »

Les peintres l'éprouvent aussi, ce « Besoin d'intensité : besoin d'aller plus loin⁶⁸. » Pour aller plus loin, pour fendre les limites du médium, Philippe Grandrieux dans la trilogie *Unrest* abandonne la fonction narrative des éléments : qu'est cet élément plutôt que qu'est-ce que dit cet élément ? Cet élément, c'est un corps qui traverse des états sans jamais arrêter sa traversée, nous dit Nathalie Remadi :

« Parfois, tu arrives à bout de forces, physiquement tu n'en peux plus et ça lâche, mais ça ne lâche jamais vraiment. Ça lâche, mais ça reprend ailleurs...avec un autre mouvement ! Et puis un autre. [...] Je passe par des états très différents, aussi bien physiques que mentaux. C'est comme un voyage, une traversée. Je commence à un point et je termine autre part... Il n'y a jamais d'arrêt⁶⁹. »

Ce voyage du corps passe par des points de présence qui ordonnent le film ou la performance. Ces points de présence, ou agencement d'intensités affectives, Grandrieux en parle à propos du film de *White Epilepsy* :

« Le film se construit par un agencement d'intensités affectives par lequel se développe la narration, un agencement d'intensités nerveuses. Cette narration particulière conduit celui qui regarde le film à éprouver le monde de *White Epilepsy* depuis ses expériences intimes de la peur et du désir, depuis l'entrelacement affectif qui est le sien⁷⁰. »

C'est donc une narration formelle, constituée d'un agencement d'intensités nerveuses, qui est à l'œuvre dans *White Epilepsy*, instaurant ainsi « un nouvel ordre, l'ordre intense, intensif⁷¹. » *Meurtrière*, *Unrest* et *White Epilepsy* semblent être à la recherche d'un avant du souvenir, fouillent ce qui nous précède, cette réalité, vérité de l'être que nous connaissons en la ressentant intimement. Le cinématographe nous le rappelle en le montrant. Il y a de cela, aussi, dans la pensée du peintre Bram van Velde, lorsqu'il dit : « Ce que je peins est en-dehors de la peinture⁷². » Ce qui est peint, ce qui montré dans le film ou dans la performance, c'est cette image perdue en chacun de nous, dont parle Grandrieux :

68 HOLLAN Alexandre, *Je suis ce que je vois*, Toulouse, éditions érès, 2015, p. 190.

69 Annexe 1.

70 Propos trouvés sur le site internet de la société Epileptic film, qui a produit *White Epilepsy*, dans la filmographie de Philippe Grandrieux.

71 DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Oedipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 101.

72 JULIET Charles, *Rencontres avec Bram Van Velde*, propos de Bram Van Velde, Paris, P.O.L., 1998, p. 33.

« Cette image originale, inaccessible, perdue en chacun de nous, n'est pas une image stable, figurant telle ou telle chose, un corps ou un visage ou un paysage, elle n'est pas ressemblante. C'est une image au contraire défaite, incertaine, multiple, fragmentée, par laquelle s'assemblent les premières sensations du corps aux émotions encore inarticulées, inaccessibles au langage. Ce n'est pas une image, c'est avant tout un montage, non pas des raccords constituant un espace continu, un temps linéaire, mais des rapports intensifs pour reprendre Deleuze, une matrice affective. Cette image serait, dès lors, comme le fond obscur de toute figuration, un point d'aveuglement, un trou noir que nous ne cesserions de projeter sur toutes les autres images⁷³. »

La cinégénie opère jusqu'à – ou depuis – ce point d'aveuglement et permet ainsi à la caméra d'être comme le dit Bram van Velde à propos de la peinture, un « œil aveuglé, qui continue de voir, de voir ce qui l'aveugle⁷⁴. » Cinématographe révélateur, qui rend visible... en gagnant cette « intensité nouvelle » :

« Philippe Grandrieux retrouve par ce chemin plastique, mais dans une langue tout autre, la violence qui traversait ses premiers longs métrages, et qui gagne ici une intensité nouvelle, celle d'un regard qui doit se poser sur ce qu'il ne connaît pas, et se laisser guider par une main qui promet de le perdre, dans un acte de confiance dans l'inconnu qui, pour donner à la caméra d'accéder à la chose même vers quoi elle est tournée – cette manière d'éprouver le monde de manière convulsive que le film nous rend à sa toute fin, et qui est la façon la plus à même d'en comprendre la profondeur sans en trahir le secret – aura commencé par l'envoyer au plus loin d'elle⁷⁵. »

Cinématographe révélateur par conséquent lorsque l'utilisation qu'il fait de certains procédés est la bonne, est suffisante à l'émergence de ce qui fait sensation ; lorsque ce qui apparaît, en apparaissant, *gagne* quelque chose. Ainsi, selon Epstein, la photogénie en tant qu'interaction entre l'objet filmé et l'augmentation de celui-ci par la caméra (gros plans, ralenti...) modifierait la perception sensible du spectateur. La cinégénie de la défiguration, dans la trilogie *Unrest*, en reconfigurant complètement, par l'altération, la figure mais aussi l'espace-temps de la figure, en empruntant ces mêmes procédés et processus plastiques et en leur donnant toute la force (ils font à eux seuls, sans narration traditionnelle ni fiction, tenir le film), modifie elle-aussi la perception sensible du spectateur. Les relations de cause à conséquence, – cette « cinquième non pas dimension, mais direction, celle de la logique⁷⁶ » –

73 GRANDRIEUX Philippe, dans *Cahiers du cinéma*, n°700, mai 2014, p. 60.

74 JULIET Charles, *Rencontres avec Bram Van Velde*, propos de Bram Van Velde, *op. cit.*, p. 25.

75 OLCESE Rodolphe, « Meurtrière de Philippe Grandrieux », dans *A bras le corps* [En ligne], 16/07/2015, consulté le 12 mars 2017, URL : http://www.abraslecorps.com/pages/magazine.php?id_mag=245

76 EPSTEIN Jean, *Écrits complets Volume V 1945-1951 : L'Intelligence d'une machine, Le Cinéma du Diable et autres écrits*, *op. cit.*, p. 81.

se trouvent être réorganisées : dans le cas de la trilogie, elles s'émancipent d'un enjeu narratif fictionnel, qui demeure toutefois, même si la réorganisation y est plus sensible que dans la plupart de la production de films de fiction, présent dans les longs-métrages de fiction de Grandrieux. Cette émancipation de la figure s'accompagne donc de points d'intensités reliés par des flux d'énergie et ordonnés d'une manière qui ne sert pas une narration fictionnelle, qui donne à sentir un temps qu'une structure narrative traditionnelle ne pourrait approcher complètement. Grandrieux l'affirme :

« C'est pas des raccords, qu'il faut, c'est des rapports, des rapports d'intensités psychiques, d'intensités affectives, d'intensités lumineuses, d'intensités sonores... C'est des rapports, qu'il faut mettre en œuvre. [...] C'est une espèce de développement, comme ça, de ces intensités. Et à travers le développement de ces intensités, on accède au fond à la possibilité d'une sorte... d'accès possible au réel⁷⁷. »

Ces points, ces événements traversent la figure et la défont complètement. Certains couplages normés, aux fondements même du corps humain et du corps de l'œuvre, sont également défaits : corps/tête (corps sans tête, tête sans corps), bouche/voix (bouche ouverte largement mais cri non entendu, râles hybrides sans bouche visible), danse/lumière scénique (danse performative sans lumière scénique)... Le spectateur peine à identifier la cause et l'effet car rien ne lui est dit quant au sens de ce qu'il voit : pourquoi le corps se met-il dans telle ou telle position ? Pourquoi ces corps se rejoignent-ils, se séparent-ils ? Est-ce que ces corps qui disparaissent sont des fantômes ? Sont-ils des amants ? Pourquoi ce sang, qui est-elle et qui est-elle pour lui ? Où évoluent ces corps, et quand ? Ne lui reste plus qu'à sentir d'une manière peut-être plus pure, moins contaminée par des éléments fictionnels, illustratifs et narratifs, ce qui lui est montré et qu'il ne pourrait voir sans l'apport de la cinégénie (Epstein écrivait d'ailleurs que « l'affinité du cinématographe pour le mouvement va jusqu'à découvrir celui-ci où notre œil ne sait pas le voir⁷⁸ ») : des corps et leurs passages par différents états, des corps dans l'évolution de leurs formes. En s'évadant ainsi du récit, les figures développent entre elles des rapports non-narratifs. C'est ce que Gilles Deleuze nomme des « matters of fact » : « La question concerne donc la possibilité qu'il y ait entre les figures simultanées des relations non illustratives et non narratives, pas même logiques, qu'on appellerait précisément

77 GRANDRIEUX Philippe, Émission radiophonique, *Poésie et grand écran*, France Culture [En ligne], invités : Philippe Grandrieux, Carole Aurouet, Patrice Rollet, 30 décembre 2016.

78 EPSTEIN Jean, *Écrits complets Volume V 1945-1951 : L'Intelligence d'une machine, Le Cinéma du Diable et autres écrits*, op. cit. p. 112.

« matters of fact »⁷⁹. »

Il est intéressant, dans la pensée de Deleuze, de remarquer l'application particulière de la « matter of fact » à la forme du triptyque. La trilogie *Unrest* sort du rang de la production cinématographique traditionnelle, nous l'avons dit précédemment : trois mouvements et, à l'intérieur de chaque mouvement, trois objets (un film, une performance, une installation). En cela, la forme hybride et mutée d'*Unrest* dans laquelle les figures sont – comme le dit Deleuze à propos du triptyque – séparées, comporte donc trois « panneaux » au cœur même d'une trilogie-triptyque. Ainsi, à travers la mise en regard de trois éléments dans chaque pièce de la trilogie (trois triptyques dans un triptyque), les rapports entre les figures mutent :

« [...] il faut qu'il y ait un rapport entre les parties séparées, mais ce rapport ne doit être ni logique ni narratif. Le triptyque n'implique aucune progression, et ne raconte aucune histoire. Il doit donc à son tour incarner un fait commun pour les Figures diverses. Il doit dégager une « matter of fact »⁸⁰. »

Ce « fait commun » à l'intérieur de ces rapports mutés entre les figures des différents mouvements de notre trilogie-triptyque peut être entendu, il nous semble, au sens de similarités de modes de présence, c'est-à-dire que les figures, bien que séparées, se font néanmoins dans leurs présences, l'écho l'une de l'autre. Ainsi, quelque chose qui n'est ni narratif, ni fictionnel, ni illustratif lie ces figures : peut-être qu'il s'agit de cette « ligature proprement picturale (ou sculpturale) qui ne raconte plus aucune histoire et ne représente plus rien que son propre mouvement⁸¹ » dont nous parle Deleuze, un mouvement intérieur, un affect pur. Les rapports entre les figures deviennent ainsi sensuels et formels. Le traitement que réalise Grandrieux sur certains éléments de la représentation tels que le son, le visage, et la voix évacue ces rapports narratifs, illustratifs et fictionnels. Il n'y a pas de silence, ni dans les films, ni dans la performance, même lorsque qu'aucun bruit ne perce. On se souvient des résultats de l'expérience de John Cage, enfermé dans une chambre anéchoïque (une salle capitonnée insonorisée dans laquelle le son ne peut pas se diffuser) : un être humain entend toujours les battements de son cœur et le son aigu de son système nerveux, et c'est bien cela que Grandrieux donne à entendre à travers, particulièrement, ce relativement long « silence » donné entre la lecture et la danse performative *Unrest*. Il s'agit donc, même dans le son, à travers la trilogie, d'un corps-à-corps, d'un rapport intensif au corps. Le terme « unrest »

79 DELEUZE Gilles, *Logique de la sensation*, op. cit., p. 65.

80 *Ibid.*, p. 68.

81 *Ibid.*, p. 150.

couve par ailleurs plusieurs sens. Il signifie, dans sa traduction, « sans repos » mais aussi « émeute », « tumulte »⁸². Le plus infime des bruits, l'inaudible, devient quelque chose qui est rendu présent avec force : les craquements et frottements des herbes dans *White Epilepsy*, les souffles et pulsations, chaque pose du corps sur le sol dans le cas de la performance *Unrest*. Ces « mouvements acoustiques⁸³ » augmentés par des gros plans sonores et des ralentis sonores possèdent donc une phonogénie qui leur confère une forte puissance d'apparition (« Nous savons déjà voir, nous allons entendre l'herbe pousser⁸⁴. »), et ce jusqu'à la saturation sonore. A travers cette phonogénie, les codes de la narration demeurent mis à mal. En effet, le traitement de la voix ou des voix dans les films *Meurtrière* et *White Epilepsy* refuse non seulement le verbe, mais aussi l'identification de sa source ainsi que « le timbre de la voix comme indice narratif⁸⁵ ». Le timbre de la voix est en effet un indicateur de l'identité, par lequel la reconnaissance de tel ou tel individu est rendue possible. Or, plusieurs timbres de râles et gémissements semblent se répondre, que l'on devine transformés par des effets de montage sonore (ralentissement temporel pour rendre le timbre plus grave, plus plaintif aussi peut-être...). Nous ne sommes par conséquent pas capables de déterminer combien de voix font acte de présence, ni même leur provenance : sont-elles multiples ou bien une ? À quels corps appartiennent ces râles à l'aspect animal et même, monstrueux ? Lorsque nous ne pouvons attribuer une voix à un corps, c'est une part de son identité qui demeure inconnue. Grandrieux démantèle ainsi la voix comme indice narratif. Les râles nous affectent par la voie de l'intensité : variations de leur volume sonore, intonations, modifications de leurs textures par jeu de montage temporel.

Qu'en est-il cependant du visage ? Le visage est le premier moyen, avant la voix, de reconnaissance et identification d'un être. C'est d'abord par le visage que nous pouvons attribuer une identité à un être humain, une individualité. Il ne peut y avoir de corps en vie qui ne possède de visage. Pourtant, dans *Meurtrière* et *White Epilepsy*, certains corps apparaissent sans visage, et en vie. Dans *Meurtrière*, nous n'apercevons pendant les cinquante-deux premières minutes que des bribes de visages : sous-exposée, la chair ne livre pas ses détails, ne permet pas la reconnaissance faciale et donc la distinction des identités. Le spectateur ne peut considérer ces corps en tant que personnages : quel est le rôle de ce corps ? Ce corps a-t-

82 Annexe 3.

83 EPSTEIN Jean, *Écrits complets Volume V 1945-1951 : L'Intelligence d'une machine, Le Cinéma du Diable et autres écrits*, op. cit., p. 213.

84 *Ibid.*, p. 200.

85 GAUDREAU André, JOST François, *Le Récit cinématographique, Cinéma et récit II*, Nathan, 1990, p. 74.

il réalisé cette action, ou bien était-ce un autre corps ? Sont-ce toujours les mêmes corps qui évoluent d'un plan à l'autre, entre ces fondus enchaînés ? L'impression est celle d'une multitude de corps, dont on ne peut parfois même pas identifier le genre (mais lorsque le sexe est montré, il l'est de manière très frontale : le doute n'est alors, dans ces cas-là, pas permis). Une tête et son visage apparaissent à la cinquante-troisième minute du film sans que l'on puisse identifier le corps auquel il appartient (l'avons-nous d'ailleurs vu précédemment, malgré une absence de cheveux blonds ?), et à 00:55:53, le plan est davantage rapproché du visage.



[Timecode : 00:53:14]



[Timecode : 00:56:40]

Rappelons que le gros plan et plus encore, un gros plan sur un visage, est pour Jean Epstein l'un des moyens cinématographiques d'augmentation photogénique. Jacques Aumont développe lui-aussi cette idée :

« Mais sans doute, le visage muet défini par la conjonction physionomie-photogénie, serait du côté de l'*intensif* : un visage dont les traits ne sont pas « groupés sous la domination d'une pensée fixe, mais plus libres, en proie à ce jeu qui sans cesse « fait passer d'une qualité à une autre ». Le visage intensif est celui qui, en termes de technique portraitique, échappe au contour visagéifiant pour laisser affleurer et régner librement des « traits de visagéité », il est du côté de la « puissance », non de la « qualité ». Le visage en gros plan serait donc une présence du visage dans le film qui resterait indéfiniment dans l'émotif, dans l'affectif, sans jamais verser dans le sémiotique⁸⁶. »

Le montage dont use Grandrieux sur ce visage intensif le délivre du contour « visagéifiant » dont parle Aumont. Il redéfinit continuellement ses traits à travers la cinégénie de la défiguration, il fait exister chaque partie du visage pour elle-même, « exprime à l'air

86 AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Éditions de l'étoile / Cahiers du cinéma, 1992, p. 94.

libre toutes sortes de petits mouvements locaux que le reste du corps tient d'ordinaire enfoui⁸⁷ ». L'intensité semble passer à travers la chair elle-même et transforme son contour. La défiguration qui s'opère grâce à ce gros plan, ces variations et ralentissements temporels rythmés par des arrêts sur image laisse apparaître un visage en pleine morphogenèse, loin de tout enjeu narratif, illustratif ou fictionnel. Ce surgissement du visage fait écho au surgissement des visages à la fin de *White Epilepsy*. Intervenant en fin de film, ces surgissements de visages prennent la place d'une conclusion, d'une résolution narrative. Cependant, cette conclusion à la puissance haptique et spirituelle ne vient pas dénouer un schéma actanciel, soulager un éventuel nœud narratif. En effet :

« Pour Epstein, le gros plan est « l'âme du cinéma » [...] Il fait redécouvrir les choses selon des proportions inédites, et permet d'engager avec elles, en fonction de leur changement d'échelle apparent, un rapport nouveau. Pour Balazs, le gros plan extrait son objet privilégié, le visage humain, des dimensions de l'espace pour « le transposer dans une autre dimension ». On retrouve cette idée chez Eisenstein, pour qui le gros plan constitue un outil de dé-naturalisation de l'objet, un moyen de le couper de sa référence réaliste et du sacro-saint ordre narratif pour l'élever au rang d'entité⁸⁸. »

Il y a dans ces gros plans un problème. Ces visages n'apparaissent clairement pas être ceux de l'homme, jeune, et de la femme aux cheveux sombres qui ont évolué tout au long du film (00:13:35) : chevelure surexposée blonde et longue pour la figure féminine (00:53:16), rides et tâches de vieillesse pour la figure masculine (01:03:59). Ces visages en fin de film, ces figures isolées semblent avoir une vie qui leur est propre, comme déconnectés et pourtant si proches de tout ce qui est survenu dans le film avant ces derniers plans, comme si finalement l'enchaînement logique que propose habituellement – dans des films de fiction – le dénouement avait été abandonné au profit de nouveaux rapports logiques dans lesquels causes et conséquences peuvent fonctionner indépendamment l'une de l'autre ou encore, s'inverser. Le spectateur n'est plus totalement certain de ce qu'il a vu : était-il bien jeune, et avait-elle des cheveux noirs ? L'imagination est pleinement permise et ouverte : que vient faire cette figure vieillie ? Que lui arrive-t-il ?

87 DELEUZE Gilles, *Cinéma tome 1. L'Image-Mouvement*, Éditions de Minuit, 1983, p. 126.

88 GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 92.



[Timecode : 00:13:35]



[Timecode : 00:53:16]



[Timecode : 01:03:59]

Enfin, dans notre étude, la danse n'est pas un « récit », ni un moyen du récit, elle est cette « forme de questionnement intensif de l'espace et du temps par le corps », tel que l'écrit Nicole Brenez : « Il existe une forme exacerbée de la scénographie, une forme de questionnement intensif de l'espace et du temps par le corps : la danse. Avec la chorégraphie, les relations spatiales entre les phénomènes se voient explicitées, densifiées par les corps et intensifiées par leurs trajets⁸⁹. » En cela, tout comme les procédés cinématographiques cinégéniques défigurants dont use Grandrieux à travers *Meurtrière* et *White Epilepsy*, elle permet de « dépasser la figuration (c'est-à-dire à la fois l'illustratif et le narratif)⁹⁰ » en produisant ce « mouvement profond qui nous oblige à repenser sans cesse la mobilité⁹¹. »

89 BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, op. cit., p. 289.

90 DELEUZE Gilles, *Logique de la sensation*, op. cit., p. 39.

91 BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, op. cit., p. 290.

Deuxième partie : déformations de la chair, états du corps humain et du corps filmique

« la colonne vertébrale dépasse au-dessus de la tête
il se passe quelque chose comme s'il y avait deux têtes⁹² »

– Simon Allonneau et Laura Vazquez, *Les Fils*

Nous venons de le voir dans la partie précédente : dans les films *Meurtrière* et *White Epilepsy* ainsi que dans la performance *Unrest*, les corps sont intensifs. Parcours d'intensités, d'ondes intensives qui percent même le corps filmique et atteignent le spectateur, les corps, pris dans cette cinégénie, apparaissent en devenir, surgissent dans un passage : ils subissent et participent du changement continu de leurs états, états intérieurs, états extérieurs d'une chair de moins en moins humaine. Ces déformations de corps conduisent au renouveau des figures dans le temps et dans l'espace des films et de la performance : les défigurations signifient, racontent les événements du corps, vécus en lui-même, et qui ne cessent de l'affecter. Ainsi, comme l'écrit Gilles Deleuze à propos du pouvoir du cinéma moderne, qui nous redonne « [...] croyance au monde. [...] C'est seulement, c'est simplement croire au corps. C'est rendre le discours au corps, et pour cela, atteindre le corps avant les discours, avant les mots, avant que les choses soient nommées : le « prénom », et même avant le prénom⁹³. » Cette affection de l'âme ne laisse pas la forme du corps indemne. Le corps, réceptacle comme le film, donne alors à voir ce que le réel auparavant filtrait. Ce qui apparaît est ce qui pose profondément problème aux figures. L'identité des (dé)figures, dont le genre ou le visage sont dans certains plans invisibles, change. Les corps se parent de caractéristiques biologiques animales et monstrueuses. Le fonctionnement du corps et son organisation, dans cette totale perte de repères logiques et spatio-temporels, diffère de sa nature de corps humain, et nous désirons en établir une typologie : corps sans organes, sans repos ou informe, au chevet de leurs propres limites et de celles du corps filmique.

92 ALLONNEAU Simon, VAZQUEZ Laura, *Les Fils*, Collectif Bêta, 2016, p. 1.

93 DELEUZE Gilles, *Cinéma tome 2. L'Image-Temps*, Éditions de Minuit, 1985, p. 224-225.

1. Les animalités du corps : corps-insectes, corps-bêtes et corps-monstres

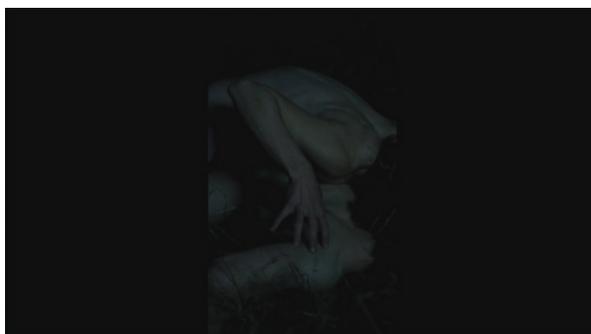
Dans *Sombre*, Jean apparaît comme un loup : il agit comme tel, ses actions ressemblent à celles d'un prédateur, solitaire pourtant, sauvage, indomptable. Jean a besoin de tuer, mais sa rencontre avec Claire change sa qualité de prédateur : c'est lui qui est frappé lorsqu'il défend Claire. Dans *La Vie nouvelle*, Mélanie apparaît, lors de la séquence filmée en caméra thermique, comme une chienne : considérée et traitée comme telle par les hommes, animal vendu, exploité, blessé. Dans les longs-métrages de fiction de Grandrieux, déjà, certaines figures deviennent zoomorphes et ce, au service du germe de la fiction: il s'agit de rendre sensible, de rendre compte de ce qui se trame dans les rapports que les personnages entretiennent avec leur environnement et entre eux. Dans la trilogie *Unrest*, les figures empruntent des caractéristiques physiques et psychiques animales, des comportements visibles dans la vie animale telles que nous la trouvons dans la Nature. Les figures perdent alors plus que leurs identités, que nous ne connaissons pas, et plus que leurs visages ou leurs genres : elles perdent à travers la cinégénie de la défiguration, en apparence, leur nature d'être humain et, dans cette corruption de la forme, rendent compte d'un « polymorphisme initial du corps comme véhicule de l'être au monde⁹⁴ ». Certains corps-insectes voient le jour.

Les positions et mouvements des figures du film *White Epilepsy* peuvent être considérés non pas comme une métaphore mais comme une métamorphose filée : tout au long du film, les figures adoptent, nous l'avons dit, des postures observables dans les comportements et les morphologies de certains insectes. Philippe Grandrieux a d'ailleurs expliqué s'être intéressé à des études entomologiques : « Donc, ça a commencé par *White Epilepsy* où j'ai travaillé essentiellement à partir des textes d'un languedocien, Jean-Henri Fabre, qui a étudié les insectes⁹⁵. » Cela passe donc par la vision de membres corporels humains marqués par des angles à forts degrés, comme c'est par exemple le cas à 00:28:41 : le bras est fortement courbé, similaire à la structure corporelle de certains insectes et même, de certains amphibiens comme la grenouille. La forme de cette chair humaine commence sa mutation. Les personnages trouvent une nouvelle manière de se construire et d'être dans et avec le monde, une manière qui est davantage une construction régulée par les pulsions qui traversent et animent les personnages qu'un cadre social ou géographique, ou une

94 MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Gallimard, 1960, p. 126.

95 Annexe 3.

construction psychologique ou historique (particulièrement présente dans *La Vie nouvelle* : les guerres qui secouèrent l'Europe de l'Est dans les années 1990 marquent la trame narrative du film, dans lequel les personnages entrent dans des conflits liés au partage de territoires-êtres-humains trafiqués, présentés comme des animaux).



[Timecode : 00:28:41]

Ce n'est par conséquent pas un hasard si Grandrieux a montré à Nathalie Remadi des images de grenouilles pendant la résidence à l'ICI-CCN :

« Il nous a montré un documentaire où tu vois des animaux, leurs manières de se mouvoir et d'attaquer... Des grenouilles : pourquoi la grenouille va se mettre à sauter... C'est pas qu'elle le veut ! C'est son instinct de vie, elle doit manger. C'est pour cela qu'elle a cette pulsion, c'est ce désir de vivre, de manger... comme on peut avoir un désir sexuel, se reproduire, et du coup c'est ça qui apporte ce côté primitif dont tu parles. Mais moi j'ai l'impression qu'on a dépassé un peu ça. Des sentiments apparaissent. On s'est dit que ce qui venait, ce qui apparaissait, il fallait le laisser... Même une goutte de sueur que j'essuyais. On est passés dans autre chose, qui laisse place à mes émotions, à mes propres sentiments. Bien sûr il y a ce corps primitif... mais c'est un corps transcende⁹⁶. »

Pourquoi Grandrieux a-t-il fait le choix de montrer le comportement d'une grenouille, plutôt que celui d'un autre animal ? Les figures dans les deux films apparaissent, dans certains plans, genrées (dans ces plans les attributs de genre crèvent l'écran, ils apparaissent frontalement) tandis que dans d'autres plans, les corps des figures assument une certaine androgynie : notre regard peine parfois, surtout dans *Meurtrière*, à identifier le genre de la figure lorsque le sexe, le visage et le torse sont dissimulés. Il faut, pour répondre à notre question, nous intéresser aux « rites naturels » de la grenouille : la grenouille d'eau douce peut, parfois, changer de sexe au cours de sa vie. Ces études documentaires réalisées par

96 Annexe 1.

Grandrieux, sur les insectes et les batraciens, font échos à l'intérêt du peintre danois Asger Jorn pour les insectes, les batraciens et les bacilles de Koch à travers une famille d'êtres hybrides peints qu'il nomme Aganak. Jorn faisait partie du mouvement CoBrA, à qui l'on doit ces termes qui nous semblent correspondre au travail de Grandrieux : « Un tableau n'est pas une construction de couleurs et de lignes, mais un animal, une nuit, un cri, un homme, ou tout cela en même temps⁹⁷. ». Il trouvait, par ailleurs, ses influences dans les peintures rupestres et dans l'art naïf, comme par exemple les dessins que réalisent les enfants. On se souvient évidemment de la figure de l'enfant, présente dans *Sombre* et *Un lac*, mais aussi dans *La Vie nouvelle* :

« 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 bouge⁹⁸. »

Qui nous bouge. Qui nous agite et apparaît suffisamment fort pour faire événement dans notre perception. Qui impose le corps sans repos autour duquel gravite la trilogie. Ce quelque chose à l'intérieur du corps suffit. Fictionner ce quelque chose, serait peut-être lui faire perdre la réalité, la vérité de son existence. Grandrieux rejoint donc, d'une certaine manière, Jorn dans cette recherche de la vie zôé et de l'enfance du regard : « une vie extrêmement première⁹⁹ », primaire, et les rêves, cauchemars et souvenirs d'une perception pure. Henri Maldiney parle ainsi de salut :

« Mais, s'il [l'homme qui se découvre debout au milieu du monde et qui s'étonne d'en être le foyer] eut été un primitif ou un enfant, peut-être qu'en-dehors de toute présence étrangère et de toute question, son geste se fût épanoui en rythme dans tout son corps : il eut dansé ; et il aurait trouvé dans cette chorégraphie les coordonnées rythmiques qui auraient structuré l'espace de son geste et l'auraient arraché à sa condition d'être perdu¹⁰⁰. »

Grandrieux questionne, grâce à un flux temporel ralenti qui « efface les expressions les plus humaines de l'homme, chez qui il [le ralenti] fait réapparaître et dominer la vieille et sûre

97 CoBrA, dans *Connaissance des arts*, n°666, décembre 2008, p. 117.

98 BRENEZ Nicole (dir.), *La vie nouvelle : nouvelle vision, à propos d'un film de Philippe Grandrieux*, Paris, Léo Scheer, 2005, propos de Philippe Grandrieux, p. 192.

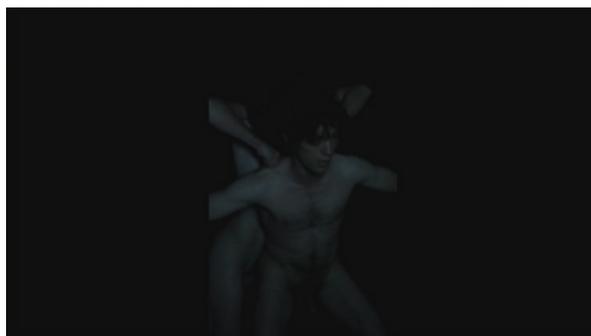
99 Annexe 3.

100 MALDINEY Henri, *Regard Parole Espace*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1973, p. 24.

harmonie des gestes instinctifs¹⁰¹ », le désir, l'instinct et le besoin ; ces forces qui animent et transforment, en le traversant, un corps et qui régulent, dans leur être-avec-le-monde, les vies animales, libres de toutes conventions sociales et culturelles. Les animaux peuvent bien entendu être soumis à des règles instaurées par le groupe dans lequel ils vivent, ou encore, dans les pratiques sexuelles qu'ils entretiennent avec leurs partenaires. Néanmoins il ne s'agit pas de convention : aucun pacte n'a été passé, aucun accord n'a été formulé. Cela est davantage instinctif qu'institutionnalisé. Afin de retrouver cette pureté de la régulation primitive et animale, cette source de l'être, il était donc nécessaire de se débarrasser de la fiction, de l'environnement culturel qui soumet et conditionne. C'est d'ailleurs pourquoi les espaces de *Meurtrière*, *White Epilepsy* et *Unrest* peuvent sembler vides. Rien ne permet de les relier à une société, à une culture, à un temps. Les corps peuvent ainsi surgir et laisser surgir à travers eux ce que la vie humaine socialement et culturellement soumise a dissimulé tout au fond d'elle-même.



© Dimitri Geystor



[Timecode : 00:18:30]

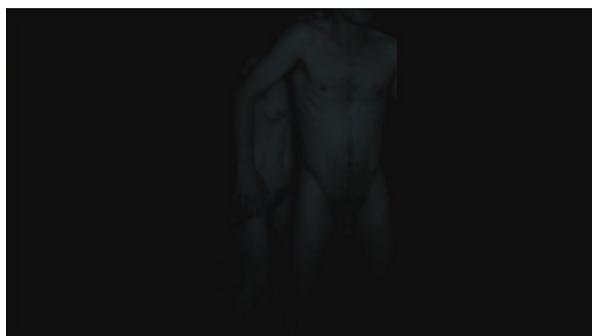
À 00:18:30, la figure féminine touche l'homme et semble exercer une force sur lui car cette figure masculine glisse progressivement, s'affaisse et prend un visage très expressif. Cette « attaque » de la femme rappelle celle de la mante religieuse femelle sur le mâle lors de l'accouplement :

« Manger l'amoureux après mariage consommé, faire repas du nain épuisé, désormais bon à rien, cela se comprend, dans une certaine mesure, chez l'insecte peu scrupuleux en matière de sentiment ; mais le croquer pendant l'acte, cela dépasse tout ce qu'oserait rêver une atroce imagination¹⁰². »

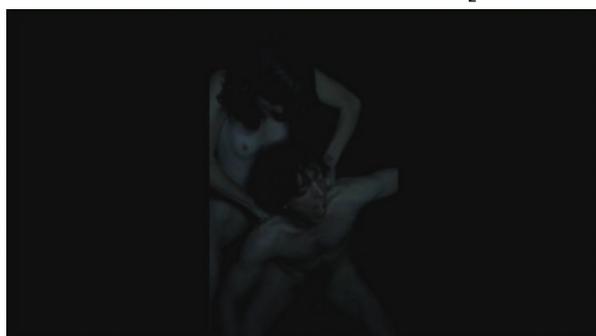
101 EPSTEIN Jean, *Écrits complets Volume V 1945-1951 : L'Intelligence d'une machine, Le Cinéma du Diable et autres écrits*, op. cit., p. 48.

102 FABRE Jean-Henri, *La mante religieuse* (1897), Rennes, Éditions La Part Commune, 2015, p. 47.

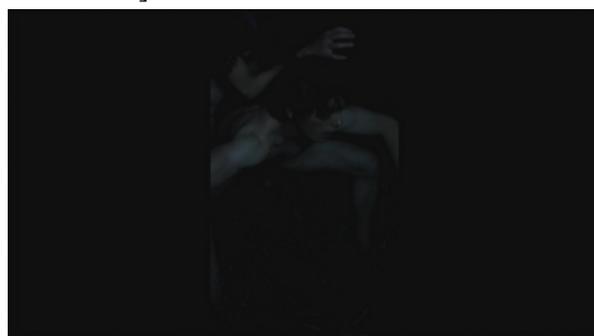
La femme fait disparaître, en s'appuyant sur celui-ci, le corps de l'homme (00:19:50). Il y a des membres partout : quatre membres au total, dont trois convergent vers une même direction. Mais à quoi se raccordent-ils ? Nous ne distinguons plus les torsos. Cette absence du torse de l'homme, devenu invisible car enfoncé dans la profondeur, lui confère une certaine ressemblance avec une araignée (00:21:24), qui possède elle aussi une multitude de membres raccordés à un corps arrondi et plus petit et dont les mœurs sexuelles font caractéristiques communes avec la mante religieuse : « Concluons : les amours de la Mante sont tragiques, tout autant, peut-être même plus que celles de l'Araignée¹⁰³. »



[Timecode : 00:17:24]



[Timecode : 00:19:50]

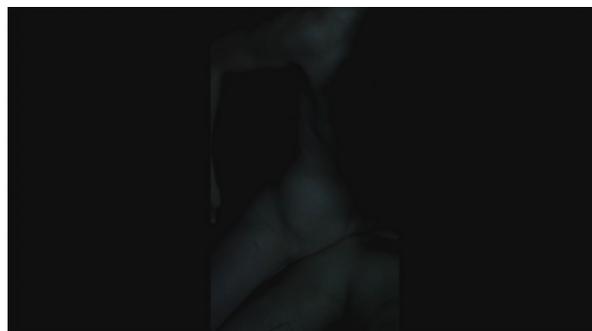


[Timecode : 00:21:34]

La femme, dans *White Epilepsy*, domine ou, en tous cas, exerce son pouvoir sur la figure masculine, causant son mouvement d'affaissement : c'est elle que la caméra suit lorsqu'elle tourne autour de l'homme encore debout, c'est elle qui est au-dessus de l'homme lors du glissement. Cette femme adopte, en se hissant au-dessus de l'homme, le comportement et la forme de la mante religieuse. Le buste de la femme est dans ce plan qui a lieu une dizaine de minutes après le début de l'accouplement (00:31:37) comparable à la partie supérieure du corps de la mante religieuse, à l'abdomen de la mante. En effet, l'aplat noir dissimule une partie du buste de la femme, qui semble alors beaucoup plus fin qu'un

103 *Ibidem*.

buste humain ; et la cuisse de la femme, à gauche, apparaît plus large que le buste. La cuisse ressemble à la partie inférieure du corps de la mante religieuse. Un être microcosmique apparaît à l'échelle de la figure telle que nous l'avons vue depuis le début du film.



[Timecode: 00:31:37]

Ainsi, la figure féminine, à travers une défiguration qui comporte trois phases (agripper le mâle par derrière, réaliser l'acte sexuel, manger le mâle) apparaît mante cannibale (00:33:19). Ce plan de dévoration, nous le retrouvons dans une composition presque identique dans *Meurtrière* (00:46:32). Jean-Henri Fabre signale à travers ses observations, par ailleurs, que :

« Les Orthoptères, dont les Mantes font partie, sont les premiers-nés du monde entomologique. Grossiers, incomplets de transformation, ils vaguaient parmi les fougères arborescentes, déjà florissantes lorsque n'existait encore aucun des insectes à délicates métamorphoses, Papillons, Scarabées, Mouches, Abeilles. Les mœurs n'étaient pas douces en ces temps de fougère pressée de détruire afin de produire ; et les Mantes, faible souvenir des antiques spectres, pourraient bien continuer les amours d'autrefois¹⁰⁴. »

Cette incomplétude de transformation nous semble être au cœur de la cinégénie de la défiguration. La figure n'est plus complètement humaine, n'est plus complètement reconnaissable en tant que telle et ses états sont toujours transitoires, en devenir, toujours emportés dans et par le mouvement. Il y a dans la trilogie *Unrest*, et particulièrement dans *White Epilepsy*, une sorte de morphogenèse du corps, un éternel retour. Les états du corps humain changent : le corps humain, pris dans une circulation, dans une cinégénie, devient celui des Orthoptères, premiers nés du monde entomologique, devient corps-bête, et corps-monstre. La vie se répète sous d'autres formes. Elle est à la fois même et nouvelle.

104 *Ibid*, p. 48.

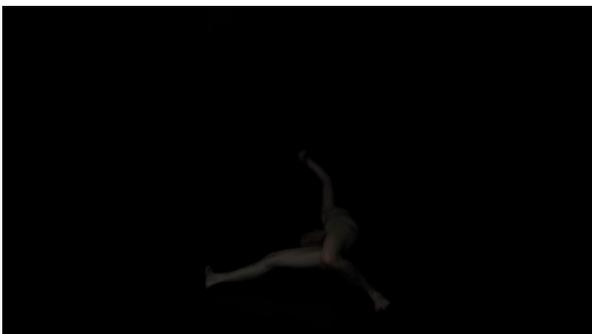


[Timecode: 00:33:19]

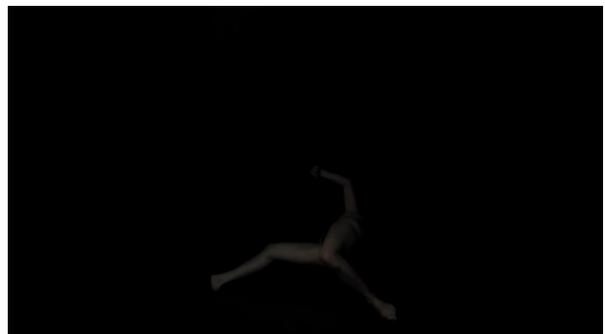


[Timecode : 00:46:32]

Un autre type de corps apparaît : le corps-bête. Le corps devient zoomorphe, mythologique. C'est par exemple le cas dans *Meurtrière*. À 00:12:04, un corps en apparence non-genré (car ses attributs sexuels demeurent invisibles) exécute un mouvement qui, dix secondes plus tard, semble être la cause de la disparition de son visage et qui, à 00:12:36, affirme un corps qui ressemble au corps d'un scorpion. Les deux jambes de la figure deviennent les deux pinces du scorpion ; son bras gauche est devenu un dard, levé et prêt à attaquer. Le scorpion fait partie des arthropodes et plus précisément, des arachnides. Les scorpions ne sont pas considérés comme des insectes. Il est intéressant de remarquer que chez certaines espèces d'arthropodes, après l'accouplement, la femelle, comme c'est le cas dans les amours de la mante religieuse, dévore le mâle ; entreprise risquée ou sacrifice volontaire de la part du mâle qui, en s'offrant ainsi à la femelle, en la nourrissant de son corps, assure la survie de sa progéniture. Ce cannibalisme rappelle les profondeurs de l'instinct de survie des hommes, des premiers hommes ; mais aussi des hommes modernes qui, dans des cas extrêmes par besoin – ou par envie dans le cas d'un désordre psychique – nourrissaient un appétit anthropophage et mangeaient leurs semblables, comme ce fut par exemple le cas lors de grands voyages en mer pendant les grandes découvertes.



[Timecode : 00 :12:04]



[Timecode : 00:12:14]



[Timecode : 00:12:36]



Le visage comme la voix permettent la reconnaissance de l'identité d'un être, en sont les indicateurs. Or, dans les films de la trilogie, les voix développent, comme les visages, de nouvelles manières d'apparaître : voix inhumaines, cris saturés, râles, rugissements et grognements de bêtes. Le spectateur ne rencontre qu'à quelques reprises les visages des corps. Lorsqu'un visage est visible, le corps ne l'est pas et inversement, très souvent lorsque les corps sont visibles les têtes sont coupées par le format de l'image ou rongées par l'aplat noir. À quel corps appartient ce visage (00:56:55) ? Dans *White Epilepsy*, la figure féminine a des cheveux noirs, or, ce visage, qui apparaît en fin de film, possède des cheveux blonds. Cela pose problème. La lumière est-elle venue blondir le cheveu, surexposé ? Le sang qui déborde de sa bouche incite le spectateur à penser, logiquement, qu'il s'agit bel et bien de la femme-mante dévoreuse, même si la couleur des cheveux diffère. Il nous semble cependant que ce visage sans corps est bien plus que cela. Les yeux fermés paraissent être des fentes et le nez, dans cette surexposition coupable, laisse entrevoir deux trous reptiliens : l'arête nous est invisible, à moitié recouverte par une mèche de cheveux, annihilée par cette forte lumière. Par ailleurs, l'environnement de ce visage suscite notre intérêt. Celui-ci est composé de petites branches, qui accrochent la lumière autant que les cheveux. Les cheveux et les branches se confondent : reste-t-il encore des cheveux, ou bien sont-ce des branches qui viennent garnir un ensemble uniquement constitué de chair, de peau ? L'environnement, l'espace contamine-t-il la figure ? Outre ce visage défiguré, ce faciès de serpent, le corps qui fait tenir ce visage apparaît (00:58:56) dans une pose bestiale, une pose qui ne peut convenir aux règles de tenue en société : la tête en avant, sur quatre pattes, la figure perd sa capacité à se maintenir, comme c'est également le cas à 00:40:58 ainsi qu'en surimpression, presque en miroir de cette image, dans *Meurtrière* à 00:47:02. Finalement, à 00:58:56, seul le sang – ou, tout au moins, ce que nous devinons être du sang – transparaît encore. Le sang définit alors, puisque le spectateur ne distingue plus qu'une bouche rouge, cette figure par cette caractéristique et aucune autre :

celle d'être sauvage, celle d'être carnivore.



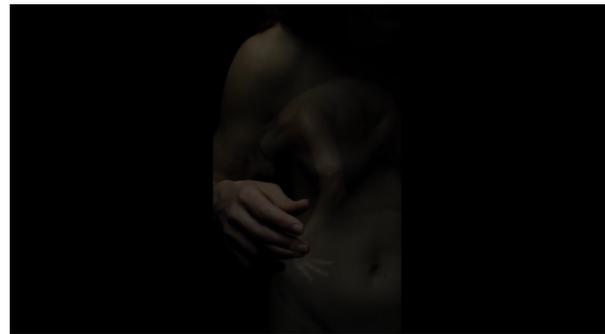
[Timecode : 00:56:55]



[Timecode : 00:58:56]



[Timecode : 00:40 :58]

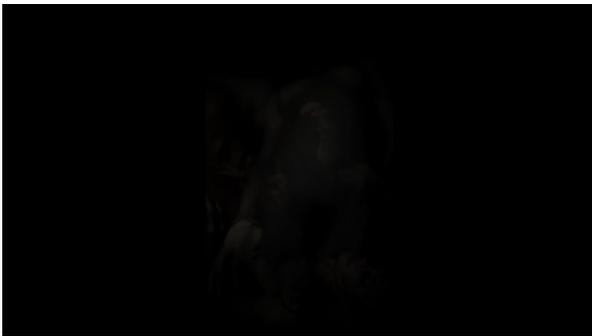


[Timecode : 00:47:02]

Dans *Meurtrière*, pas de sang ; pas de sang mais des corps comme une meute. Une multitude, un amas, un entrelacs, une myriade de corps qui forment pourtant une entité. En effet, leur aspect fantomatique lié aux fondus enchaînés ou fondus du film les lie, les fait se rejoindre : chaque corps est le prolongement d'un autre corps (00:35:15). Grandrieux usait déjà du motif de la foule et plus précisément, du motif du groupe d'individus appartenant au même lieu, peuple ou culture : groupe de figures statiques qui regardent toutes dans la même direction et dont la physionomie semble être caractéristique des pays de l'Est dans les deux premières minutes de *La Vie nouvelle*, grouillement incessant et urbain d'une foule composée d'individus asiatiques dans *Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution* : Masao Adachi. Dans *Meurtrière*, aucun élément d'identification à une société humaine n'est visible : ce groupe de corps ressemble donc davantage à une meute qui, dans le même mouvement, trouve sa proie. Ces apparitions et disparitions font cohabiter les figures, qui, venant de temps différents, sont réunies grâce au montage dans un même espace-temps. Leurs opacités sont différentes, et de ce fait, leur fusion, inévitable. Ainsi, comme l'écrit Evelyne Grossman dans *La Défiguration, Artaud - Beckett - Michaux*¹⁰⁵ :

105 GROSSMAN Evelyne, *La Défiguration, Artaud – Beckett – Michaux*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 94.

« Certains écrivains, par exemple, savent qu'écrire est traversé d'un devenir-animal qui implique un rapport avec la multiplicité qui nous habite : «...c'est l'effectuation d'une puissance de meute, qui soulève et fait vaciller le moi.¹⁰⁶ » L'animal-meute est une force désubjectivante où s'opère l'exploration de ces espaces hybrides qui fascinent Michaux. Cette proximité du non-humain, de l'inhumain, les psychotiques que décrit le psychiatre américain Harold Searles, l'ont eux-aussi rencontrée à un degré aigu. Ils savent ce que signifie être indifféremment un chien, un mur, une pierre, un arbre. Cette perte du sens de l'humain, ils la vivent lors d'accès violents de retour à un stade précoce d'indifférenciation, de fusion avec un environnement non humain dont nous avons depuis longtemps perdu le souvenir tant il est antérieur à toute possibilité de souvenir¹⁰⁷. »



[Timecode : 00:03:04]



[Timecode : 00:35:15]

Mais si le corps, qu'une véritable bestialité transcende et qu'un devenir-animal porte, emprunte les caractères de certains insectes et animaux, il revêt aussi des caractères et des attitudes irréels, inquiétants, monstrueux. À 00:17:02 apparaît un corps retourné, dont les bras prennent la place des jambes et les fesses celle des épaules, comme l'a été le corps de Nathalie Remadi lors de la performance dansée. La tête, en bas, a disparu dans l'aplat noir environnant. Il n'y a rien au-dessus des fesses : le corps est sans tête, sans visage et sa cuisse, repliée contre le bas-ventre, est semblable à un bras replié contre le corps (00:17:35). La figure, en se déplaçant ainsi, devient un monstre que la souffrance plie, un inquiétant *Penseur* de Rodin qui serait vu de dos.

106 DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Éditions de Minuit, 1980, p. 294-295.

107 SEARLES Harold, *L'environnement non humain*, 1960, trad. Gallimard, 1986.



[Timecode : 00:17:02]

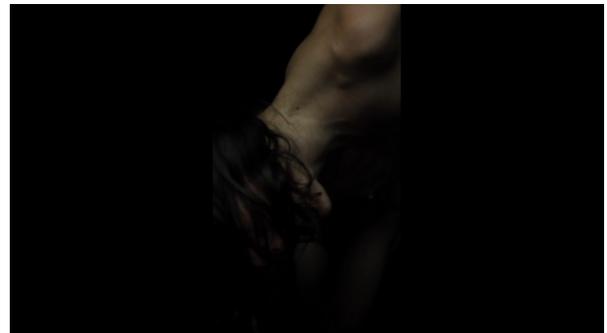


[Timecode : 00:17:35]

Dans les photogrammes qui suivent, les cheveux causent la défiguration. Seule une fente, comme un nez coupé, parvient à transparaître, à percer les cheveux qui recouvrent ce visage invisible. Le spectateur repère le menton et devine une bouche ouverte : ainsi, il pense que cette fente se situe en place du nez et il pense reconnaître logiquement un nez coupé. Il ne s'agit cependant pas d'un nez coupé, mais du creux situé entre la lèvre supérieure et le nez. Les cheveux, en dissimulant ainsi le visage, transforment les repères et les distances. Une nouvelle bouche transforme le visage (*Meurtrière*, 00:56:16) et, en apparaissant dans le mouvement, altère monstrueusement le corps ; redouble la force de cet orifice de dévoration.



[Timecode : 00:06:54]



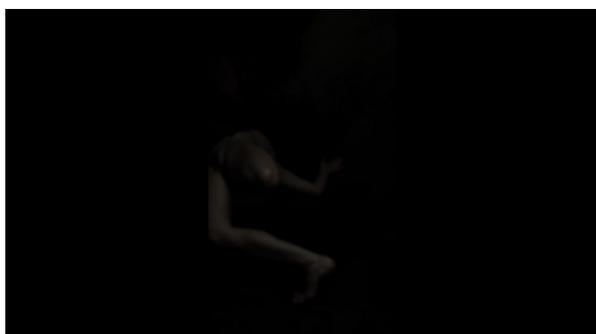
[Timecode : 00:07:48]



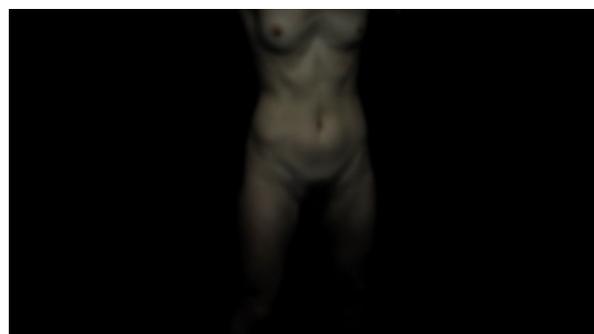
[Timecode : 00:56:16]

Par ailleurs, dans certains plans, des membres corporels disparaissent. A 00:09:57, par

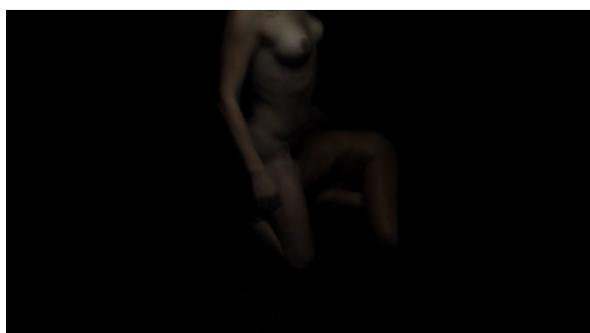
exemple, la jambe gauche de la figure, sous le genou, n'est pas visible. Le genou peut alors sembler être un crâne, rond, lisse et la jambe droite, un bras. Le tout, vu en plongée au lieu d'être vu latéralement. Ainsi, des membres disparaissent, comme happés par l'espace à l'entour : figures amputés, femmes-troncs, *freaks* (00:14:38). Nous découvrons des corps sans tête (comme dans *White Epilepsy* à 00:17:24, par exemple), et des têtes sans corps. Grandrieux met en scène « une forme de démembrement des corps en quelque sorte dévorés par la caméra. Cette dimension du cinéma comme dévoration était du reste annoncée à la fin de *White Epilepsy* par l'apparition, à la fois violente et épiphanique, dans une lumière inattendue et tranchante, de ce visage de femme à la bouche sanglante¹⁰⁸. » Mais parfois, le membre qui n'est pas visible est remplacé par un des membres d'un autre corps. C'est le cas par exemple à 00:44:08 dans *Meurtrière* : le corps de la figure qui a la peau mate est positionné de telle façon qu'il paraît être la cuisse et le mollet gauches de la figure verticale. Des membres apparaissent sans que l'on puisse clairement définir à quel corps ils appartiennent : dans *White Epilepsy*, à 00:26:44 par exemple, le membre que nous voyons entre la cuisse et le bras de la figure du dessus peut appartenir aussi bien à cette figure (être son autre cuisse) qu'à la figure du dessous ; à 00:09:34 dans *Meurtrière*, c'est le bras qui se positionne dans le prolongement du genou.



[Timecode : 00:09:34]



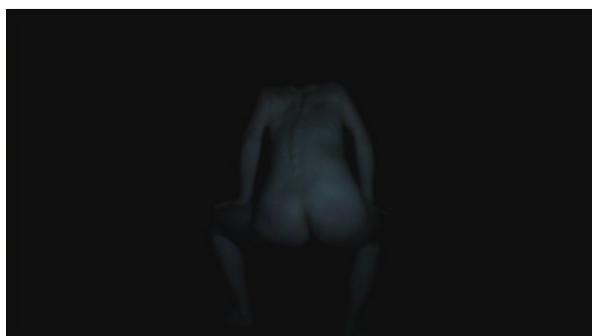
[Timecode: 00:14:38]



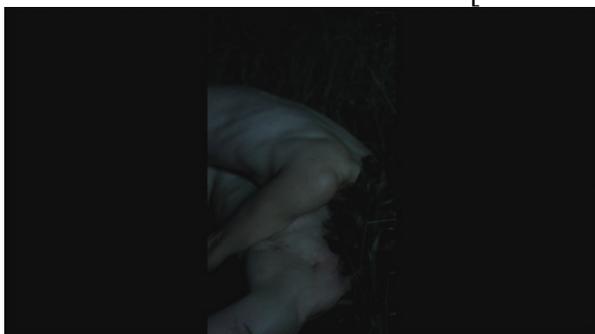
[Timecode : 00:44:08]

108 OLCESE Rodolphe, « Meurtrière de Philippe Grandrieux », dans *A bras le corps* [En ligne], 16/07/2015, consulté le 12 mars 2017, *op. cit.*, URL : http://www.abraslecorps.com/pages/magazine.php?id_mag=245

Nous assistons à la mise en place progressive des difformités du corps. Ainsi, au début de *White Epilepsy*, le corps se désarticule, comme si finalement tous les os se luxaient sans qu'il n'y ait pourtant d'impact extérieur, de cause extérieure à cette déformation. Les malformations et disproportions du corps deviennent de plus en plus importantes : des fesses énormes, une absence de symétrie entre les parties gauche et droite du corps, des bras fins qui paraissent atrophiés (00:06:17). Dans certains cas, les membres apparents ne sont pas identifiables : est-ce un bras difforme, monstrueusement gros, sous la figure, ou une cuisse (00:27:27) ? Est-ce un bras, ou une jambe fine (00:29:52) ? La disposition des membres du corps et leur nature changent. La figure vit et s'organise autrement.



[Timecode : 00:06:17]



[Timecode : 00:27:27]



[Timecode : 00:29:52]

2. Le corps informe, ou sans contour : corps-force, corps-mouvement, corps-fond

L'épuisement des animalités de la figure la conduit à la fuite, à son enlèvement. Les variations de l'opacité, de la dureté de la chair permettent cette fuite et la font osciller entre figuration et abstraction. Le corps dans cette errance fuit par lui-même, la figure se libère de

son contour. L'organisation de ses rapports avec l'espace qui l'entourait se transforme, rend compte de la difficulté d'être des figures. La défiguration gagne un autre degré : celui qui dépasse les limites du corps, qui l'emmène au-delà des impossibilités dans lesquelles le réel – tel que nous l'appréhendons, le monde des phénomènes – le maintenait. De nouveaux types de figures apparaissent, et ainsi « La grande efficacité de la figure consisterait donc moins à représenter qu'à perturber l'ordre même de la représentation où, pourtant, elle s'engage au départ¹⁰⁹. » Le corps, qui donnait à voir ses qualités animales, se pare ainsi de nouvelles puissances et devient corps-force, corps-mouvement, corps-fond. La logique de défiguration devient extrême et la cinégénie dont la défiguration est, dans notre objet d'étude, la condition d'apparition, abolit le contour de la figure. Il ne s'agit ainsi plus seulement de « traits », ou de « comportements » (dé)figuratifs, mais de la mutation de ce qui est aux sources, à la fondation même du corps ; bref, de ce qui fait et ce qui *est* le corps. Il ne s'agit ainsi pas de ce que dit, de ce que raconte le corps : ce qui traverse ici le corps fait événement. La frontière entre le corps et l'espace environnant le corps de la figure – frontière que propose le contour du corps en détachant visuellement la figure du fond – devient poreuse et, à travers certains procédés cinématographiques, donne à voir des étapes d'effacement. Où va le corps ? Disparaît-il dans une profondeur de champ, qui nous est invisible du fait de l'uniformité de l'espace (aplat-surface noir, ou bien nuit ?), ou disparaît-il *dans le montage* ? Comment contenir la chair, soumise à la force d'anéantissement de son être ? L'espace ne donne à l'œil aucune ligne de fuite et joue de l'optique : le corps en devient une et « La vie entière de l'âme humaine est mouvement dans la pénombre¹¹⁰. »

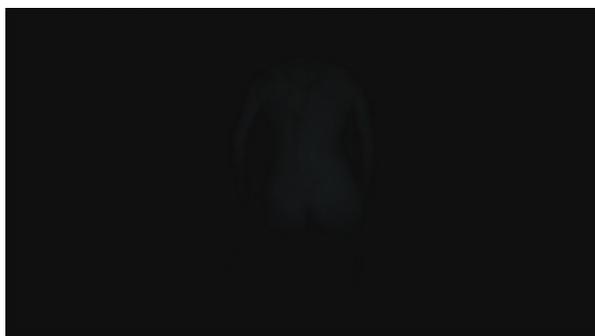
Dans *White Epilepsy*, les figures apparaissent et disparaissent grâce à des fondus au noir, qui rythment le montage du film dans la disparition et la venue des figures. Ces fondus rendent la figure floue et renouvellent constamment, dans le moment de la disparition, le contour du corps : l'étape d'effacement de la figure modifie, progressivement, le lieu de son contour (l'aplat noir ronge, couvre en effet peu à peu la chair en commençant par ses extrémités). Par ailleurs, le contraste, lors des disparitions, devient plus faible entre la chair de la figure et le fond comme c'est par exemples le cas à 00:06:48 et 00:22:25. La figure et le fond finissent alors par se confondre, du fait de la force dissipatrice du corps, qui, puisqu'il disparaît, n'est dans ce moment de la disparition plus que cette force. La figure devient une

109 DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, 2007, p. 222.

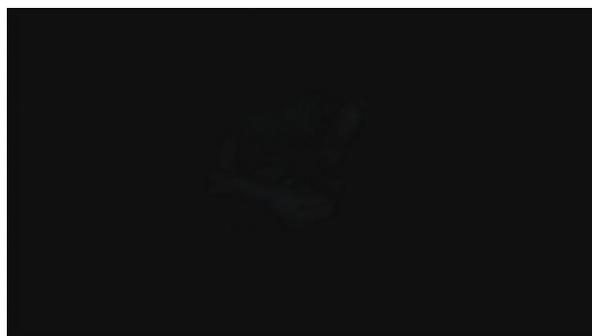
110 PESSOA Fernando, *Le livre de l'intranquillité*, Christian Bourgeois éditeur, 2011, p. 99.

trace.

La trace traverse l'ensemble du travail de Grandrieux : y a-t-il quelque chose après le souvenir ? Comment vivre avec ce qui nous affecte, avec ce qui a été et qui est toujours, d'une certaine manière (dans le rêve, le cauchemar ou le souvenir) présent en nous ? Dans les films de fiction de Grandrieux et dans le documentaire-portrait *Masao Adachi : il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution*, la trace est davantage figurative et reste dans la représentation. La figure de l'enfant y est en effet récurrente : enfant qui hurle devant un spectacle de marionnettes et enfant aux yeux bandés (*Sombre*), jeune frère témoin (*Un lac*), enfant mort physiquement absent (*Malgré la nuit*), petite fille sur la balançoire (*Masao Adachi : il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution*). Dans *White Epilepsy* et *Meurtrière*, la trace est montrée telle quelle, telle qu'elle affecte et transparaît dans le corps, délivrée de toute iconographie, symbolisme ou représentation. Nous trouvons dans les longs-métrages de fiction de Grandrieux, d'ailleurs, en plus de certaines prémices à la danse (par exemples Claire qui danse dans *Sombre*, et Mélanie tournoyante qui suit le rythme hypnotique des mains de Boyan, qui semblent la sculpter dans *La Vie nouvelle*), des prémices à ces disparitions-apparitions, dans *La Vie nouvelle* (00:46:41), *Un lac* (00:58:00) et *Malgré la nuit* (lorsque Lenz s'aventure dans l'obscurité de la demeure).



[Timecode : 00:06:48]

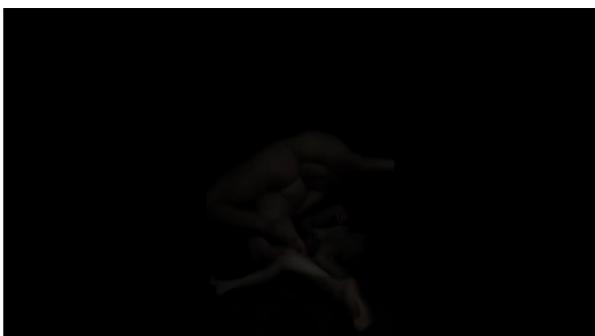


[Timecode : 00:22:25]

Meurtrière fonctionne cependant autrement. La mécanique, la colonne vertébrale est autre. Dans *Meurtrière*, ce ne sont pas des fondus au noir qui définissent les modes et temps d'apparition et de disparition des figures, mais des fondus enchaînés ou fondus du film, qui montrent des surimpressions de corps. Cette sorte de fondu fait voir, en permettant leur cohabitation – un corps disparaît pendant qu'un corps apparaît – dans ce même temps et même espace qu'est l'image, la multitude des corps avant qu'apparaissent les derniers plans : corps multiples dans *Meurtrière*, paire de corps dans *White Epilepsy*, et corps isolé

simplement précédé d'une voix dans la performance dansée *Unrest*. Nous retrouvons d'ailleurs le corps montré dans la multiplicité au début de *La Vie nouvelle*, et cette mise en tension du multiple et de l'individuel. Il y a visiblement un problème de cohabitation des figures : dans *Meurtrière* par exemple à 00:29:48, quelque chose arrive brusquement aux corps. Ils se trouvent séparés, la figure de gauche s'éloigne violemment sur la gauche, celle de droite sur la droite. Certains détails viennent par ailleurs individuer les corps, pour les mettre en tension avec la masse de corps qui apparaît dans *Meurtrière* : la peau des figures semble être de couleurs différentes, et la figure qui a la peau foncée porte un tatouage.

Ces deux procédés plastiques – fondus au noir et fondus enchaînés – en permettant le passage du corps d'un état à un autre (visible / invisible, corps dur / corps évanescent...) entraînent une étrange et fascinante circulation des figures, organisent, en les établissant en tant que corps-force (force de surgissement ou d'anéantissement) et corps-mouvement (mouvement d'apparition ou de disparition) leur éternel retour, leurs renaissances. En effet, dès qu'un corps disparaît, un corps apparaît, comme c'est le cas dans les photogrammes suivants ; à moins que cela ne soit l'inverse... Est-ce qu'un équilibre doit être tenu ? La disparition est-elle la cause de l'apparition ? Comment ces apparitions et disparitions s'articulent-elles, l'une est-elle la cause de l'autre ? Il nous paraît impossible de répondre à ces questions avec certitude, mais il nous semble clair que dans *Meurtrière*, nous voyons les figures s'anéantir l'une l'autre. La force et le mouvement sont visibles dans la forme. La forme, dans ces venues et dissipations, devient celle d'une force (en tant que puissance, moteur) rendue sensible dans le mouvement (orientation : apparition / disparition). Ainsi, à travers cette production dynamique, « Ce n'est même plus l'essence qui apparaît, mais l'apparition qui fait essence et loi¹¹¹. »



[Timecode : 00:11:24]



[Timecode : 00:35:15]

111 DELEUZE Gilles, *Logique de la sensation, op. cit.*, p. 120.



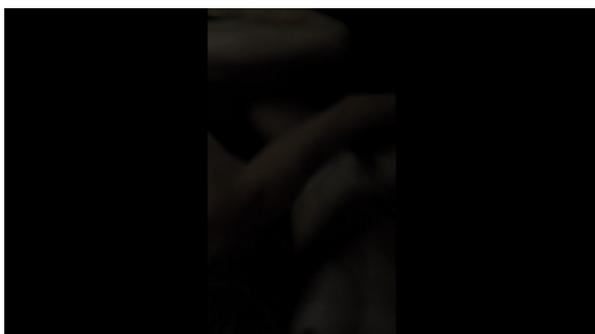
[Timecode : 00:16:24]



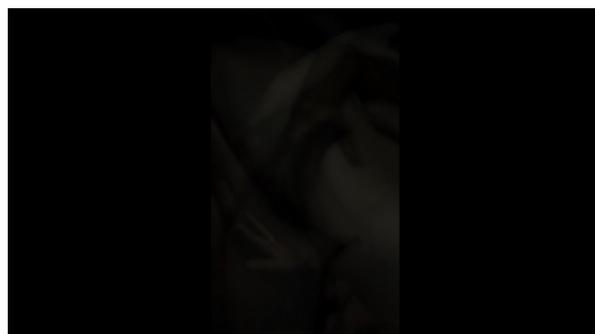
[Timecode : 00:39:58]

Dans la performance dansée cependant, certains des procédés qui participent de la cinégénie de la défiguration ne peuvent être présents. C'est le cas des fondus : alors qu'il était possible pour cette figure d'apparaître en tant que corps-bête et corps-monstre, comment jouer du contour du corps dans ce réel, comment vaincre son opacité sans recourir à ces procédés ? Par la danse de *Unrest* apparaît davantage une figure qui cherche à se défaire d'elle-même plutôt qu'une figure qui y parvient. En dansant, elle s'affirme et s'ancre dans un espace qui n'est pas l'espace des mots, qui n'est pas l'espace de la lecture qui l'a précédée. Le rythme offert par les interactions de la danseuse avec et dans l'espace scénique montre un corps dérégulé. En effet, ses mouvements sont irréguliers : les flexions plus ou moins longues, le corps dans les poses apparaît asymétrique, les mouvements d'orientations contraires (bas puis haut, gauche puis droite), aberrants car répétitifs. Le corps souverain, le corps en tant que corps est remis en question. La danseuse tape les jambes, frotte le ventre et les bras contre le sol afin de rendre sensible la dureté du corps ; tentatives, peut-être, de se confondre avec l'espace environnant, de faire, comme dans les deux films corps avec lui, de devenir un corps-fond. Elle se retourne, tête en bas et teste, met en tension, chair contre sol, chaque partie de son corps. Cette violente confrontation entre le corps et l'espace, la mise en tension de leurs limites formelles affirme la présence des contours de ce corps et de cet espace, ainsi que l'impossibilité pour ce corps et cet espace de se confondre ; de vaincre ces contours formels. Ce sont finalement les derniers mouvements qui règlent la figure, la rendent souveraine : le corps balance les bras dans une dynamique précise, presque mécanique, un tic-tac régulier. Disposés en demi-cercle, à hauteur de poitrine avec les doigts qui se rejoignent sans se toucher, de gauche à droite de manière très régulière, les bras règlent le corps sur son propre temps, sur son rythme intérieur. Ainsi, au lieu de se défaire d'elle-même, la figure de la performance dansée *Unrest* se défait de ce qui l'empêchait d'être souveraine en se réglant sur

son propre battement, sur son propre souffle ou mouvement intérieur, rendu visible et audible.



[Timecode : 00:32:28]

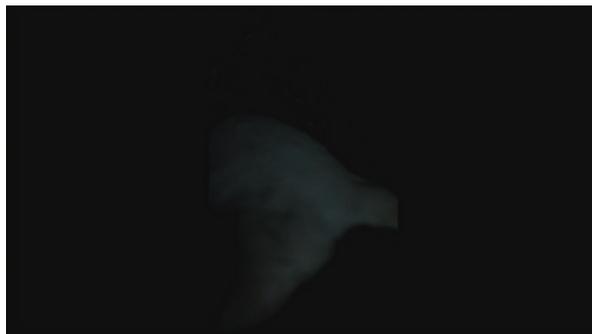


[Timecode : 00:51:39]

Par moments dans *Meurtrière*, l'entrelacement orgiaque et l'amas – sorte de charnier – de corps ne permettent plus la reconnaissance et l'identification des membres des corps, du fait d'un cadrage très rapproché : l'informe brouille notre vue, comme c'est par exemple le cas à 00:32:28 et 00:51:39. La chair, dans ces plans, envahit l'espace. Cette invasion de la chair dans l'espace vient abstraire le plan. Certains procédés, dans les deux films, viennent abstraire la forme : sous-exposition, surexposition, gros plan, flou. Ainsi, à 00:36:24, par exemple, la sous-exposition du plan dissimule les herbes et la tête, si bien que nous ne savons plus où est la tête. Est-elle dans le coin inférieur droit ? Ou bien est-ce que ce sont des poils pubiens qui recouvrent partiellement la chair ? Il n'y a ici plus de corps. Une sorte de triangle de chair à l'aspect malade, blanchâtre, comme vidée de son sang, déjà froide, se donne à voir et rappelle – par ses contours (angle obtus réalisé par le contour inférieur droit) et malgré l'absence d'ouverture de la chair – les morceaux de viande de Francis Bacon ainsi que le *Bœuf écorché* ou la *Carcasse de boeuf* de Chaïm Soutine. Cette image du bœuf ensanglanté appelée mentalement par ce plan est cependant vite oubliée, pour peu qu'on la connaisse, car ce qui se montre ici dans une teinte chromatique froide s'éloigne de la viande, de la figure de la bête morte, ouverte, rouge, éventrée, coupée. Elle apparaît dans ce plan (00:36:24) comme le négatif de ces images. Mais, finalement, ce que nous voyons s'approche davantage d'une forme courbe et blanche sur fond noir : la défiguration questionne ici les limites de la figure et de l'abstraction. La défiguration est ainsi ce « jeu symbolique visant à détruire ou empêcher, dans son ensemble ou en partie, l'établissement d'une corrélation figurative, œuvre ainsi à dissoudre, supprimer ou discréditer l'entreprise de catégorisation elle-même¹¹². »

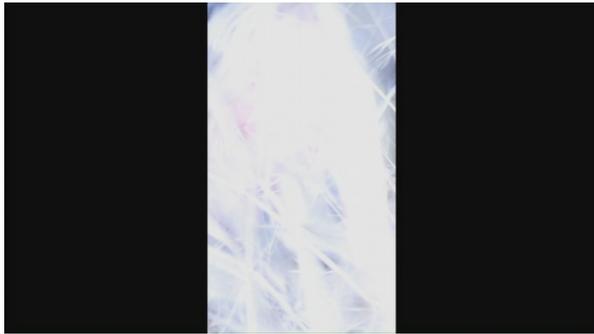
112 BRENEZ Nicole, VANCHERI Luc, « Glossaire : termes mobiles et mots interminables », dans *Admiranda : Figuration Défiguration*, n°5, 1990, p. 75.

Grandrieux emmenait déjà les figures aux frontières de l'abstraction dans ses longs-métrages de fiction (on se souvient par exemple de la course-fuite dans *La Vie nouvelle*, à 00:08:43, ou encore de Jean se tenant sur les hauteurs du lac dans *Sombre*), mais cette défiguration n'était pas libre de tout enjeu narratif. Par ailleurs, à 00:59:51, le visage de la femme disparaît complètement dans une surexposition d'intensité croissante. La lumière vient abstraire complètement ce que nous avons vu et reconnu en tant que visage : les traits du visage, les traits qui délimitaient le visage des cheveux-branches disparaissent engloutis par cette lumière. Ici, le spectateur fait l'expérience de la lumière, de l'aveuglement. Le gros plan effectué en plongée instaure une déformation ainsi qu'un effet de flou : à 01:01:20, nous apercevons d'abord une forme ovoïde avant de nous rendre compte qu'il s'agit d'un crâne et donc, d'une figure, celle d'un vieillard. Les figures ne demeurent dans ces moments plus reconnaissables, signe que la défiguration fonctionne. C'est aussi cela, cette « vie nue » dont parle Grandrieux : il s'agit non seulement d'une vie qui ne se construit et ne se raconte pas psychologiquement, historiquement ou socialement, mais aussi d'une vie qui rend formellement sensibles les incessantes transformations qui s'opèrent en l'être humain et dans son monde puisque, selon la loi de Lavoisier, « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme¹¹³. » Enfin, la transgression des limites que le réel pose au corps n'est pas sans conséquence sur le corps filmique ; elle entraîne la mutation de celui-ci à travers de nouvelles coordonnées spatiales, temporelles et causales.



[Timecode : 00:36:24]

113 LAVOISIER (DE) Antoine-Laurent, à qui l'on attribue cette maxime, reprend ici une idée formulée auparavant par Anaxagore de Clazomènes. Dans son intégralité, le texte suppose, dans le *Traité élémentaire de chimie*, Paris : Cuchet, 1789, p. 140-141, que : « [...] rien ne se crée, ni dans les opérations de l'art, ni dans celles de la nature, et l'on peut poser en principe que, dans toute opération, il y a une égale quantité de matière avant et après l'opération ; que la qualité et la quantité des principes est la même, et qu'il n'y a que des changements, des modifications. »



[Timecode : 00:59:51]



[Timecode : 01:01:20]

3. L'enlèvement des figures au réel, nouvelles coordonnées

Ces défigurations, qui mènent les figures aux frontières de l'abstraction, sont les actrices, dans leur cinégénie, de l'enlèvement des figures au réel. Enlèvement des figures, faisant écho au rapt apparent des images à travers le montage, rejouant le temps. De nouvelles coordonnées spatiales, temporelles et causales se mettent en place et font vivre dans *Meurtrière* et *White Epilepsy* de nouvelles articulations : insoumises à tout enjeu narratif, ces coordonnées peuvent émanciper la figure de certains phénomènes du réel. Nous l'avons vu, à travers les modifications de l'opacité des corps et leur configuration anatomique changeante, impossibles dans le réel. Étudions maintenant les effets de la force gravitationnelle, ou plutôt, de son apparente absence, qui introduit la logique figurative du flottement, de la lévitation.

Les corps que Grandrieux met en scène dans *Meurtrière* ne peuvent être localisés que grâce à leur position dans le plan et à leur position par rapport aux autres figures présentes dans le plan : le corps est en haut, en bas, à gauche, à droite, en-dessous de, au-dessus de. Aucun repère ne se présente à nous, aucun autre vocabulaire n'est ici possible. Par ailleurs, les corps apparaissent écrasés, comme s'ils ne cessaient jamais d'éprouver le poids de leur propre chair. Les corps, même s'ils nous semblent être lourds, nous apparaissent également terriblement légers, comme soumis à une pesanteur différente de celles que nous fait éprouver le réel : à 00:37:06 dans *Meurtrière*, cette étrange pesanteur permet aux corps d'être pris dans une composition circulaire. Cette paradoxale lourdeur du flottement des figures – sortes d'impondérables – nous semble être très significatif des changements opérés par la cinégénie de la défiguration sur le réel et les corps, ainsi que de la mise en tension de puissances éloignées qui s'y rejoignent pourtant.



[Timecode : 00:37:06]

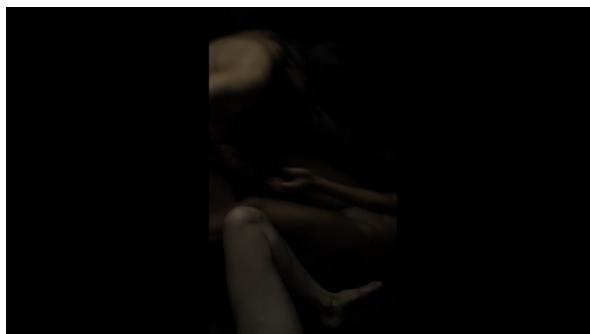
Les espaces de *Meurtrière* et de *White Epilepsy* sont faits de forces centrifuges et centripètes, au sens où les figures s'attirent entre elles et attirent notre regard (rapprochement des figures, force centripète à 00:16:49 dans *White Epilepsy* par exemple) ; au sens où les figures semblent soumises à une certaine difficulté d'être et d'être ensemble dans un même espace-temps (éloignement des figures, force centrifuge à 00:50:54 dans *White Epilepsy* et à 00:29:48 dans *Meurtrière*). La cinégénie de la défiguration transforme ainsi l'espace-temps (« le temps est inséparable de l'espace qu'il oriente¹¹⁴ », nous dit en effet Jean Epstein), et peut renverser complètement la « polarisation causale ou logique¹¹⁵ ».



[Timecode : 00:16:49]



[Timecode : 00:50:54]



[Timecode : 00:29:48]

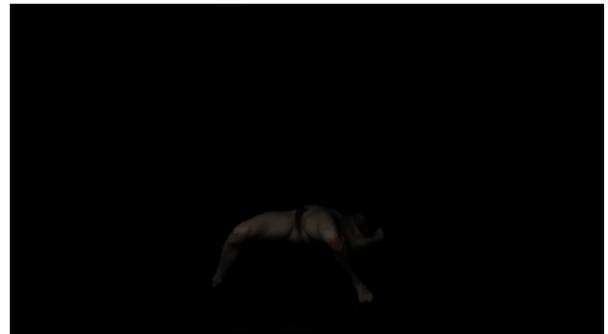
114 EPSTEIN Jean, *Écrits complets Volume V 1945-1951 : L'Intelligence d'une machine, Le Cinéma du Diable et autres écrits*, op. cit., p. 86.

115 *Ibid.*, p. 87.

Il nous paraît, de plus, impossible de définir avec certitude le sens des images : où se trouve la surface sur laquelle les corps évoluent, sur laquelle ils se tiennent ? Nous sommes désorientés ; et la seule forme sur laquelle notre regard peut s'accrocher, c'est le corps car, en se donnant à voir dans cet espace complètement noir, les corps apportent la lumière et attirent notre œil. Bien qu'aucun repère visuel n'ait été fourni au regard, dans *Meurtrière* et *White Epilepsy*, il y a une sensation de vertige : l'espace, en effet, redéfinit les rapports qu'entretient notre regard avec le proche et le lointain. Notre regard subit le trouble : où est-ce que je me tiens, en tant que spectateur, par rapport à ces corps ? Est-ce que je les vois en plongée, ou bien en contre-plongée ? La non-perception de la profondeur, due à ces aplats noirs qui entourent les corps – et dont nous trouvons déjà les prémices dans certains plans d'*Un lac* – confère aux images une certaine planéité, une certaine picturalité. Nous ne distinguons pas l'élément sur lequel les corps prennent appui (c'est le cas dans *Meurtrière* à 00:09:57 et 00:13:10 par exemples) : nous ne savons pas, par conséquent, dans quel sens s'applique la force gravitationnelle. Les figures chutent-elles vers le bas, ou bien flottent-elles comme aspirées vers le haut ? Elles semblent subir une attraction autre que celle que nous laisse croire le sens de l'image, décidé par Grandrieux à travers les possibilités offertes par le montage (effets de miroir horizontal et vertical qui permettent le retournement de l'image). Les figures évoluent dans un espace-temps qui méprise les lois physiques.



[Timecode : 00:09:57]



[Timecode : 00:13:10]

Par ailleurs, les corps ne s'élancent pas. Ils n'exécutent jamais de saut et ce, même dans la performance dansée dans laquelle les règles spatiales et temporelles demeurent pourtant celles du réel, celles de la scène située en face de nous ; corps toujours ramenés à la vérité de leur être, à la fois à leur matérialité de corps écrasés, et à leur anéantissement lorsque, dans *Meurtrière* et *White Epilepsy*, ils disparaissent. Dans la performance dansée, la

lumière elle-même – une lumière néon, rappelons-le – rend compte de la réalité et de la vérité du corps : elle ne le sublime pas. Ce corps nu, non sublimé, est beau dans la pauvreté de son apparition, au sens où la figure incarnée par Nathalie Remadi a besoin de peu de choses – si ce n'est de rien, sauf d'un regard posé sur elle et de la cinégénie de la défiguration dans la dynamique de ses mouvements – pour être présente avec force : pas de musique, pas d'effet de lumière scénique, pas de maquillage, pas d'estrade, pas de costume, pas d'accessoire, pas de décor. Seul le corps peut attirer le regard et se mettre en tension avec l'espace qu'il habite. Alors que dans la lecture qui a précédé la performance dansée des lieux et temps précis étaient évoqués¹¹⁶, la performance dansée, bien qu'éphémère contrairement aux films qui peuvent être vus plusieurs fois, propose quelque chose d'intemporel.

De plus, puisqu'il n'y a pas d'élévation physique des corps dans les deux films et dans la performance (ils ne sautent pas, ne cherchent pas à quitter de manière franche ce sur quoi ils se meuvent), ils oscillent comme « La vie [...] oscille entre le besoin et la satisfaction du besoin¹¹⁷. », entre une horizontalité et une verticalité archaïque, recherchent un horizon vers lequel tendre. Cependant, si le corps – qui paraît léger mais aussi très lourd, dans les deux films et dans la performance dansée – n'est pas sublimé, et s'il ne s'élève pas, comment peut-il être gracieux ? Comment des mouvements qui participent d'une défiguration, des mouvements aussi éloignés de ceux de la danse classique, pourraient-ils pourtant contenir de la grâce ? Guillaume de Sardes écrit que la légèreté du corps ne suffit pas :

« Mais la légèreté, pas plus que la facilité, n'est la grâce. Pour que grâce il y ait, à la légèreté doit venir s'ajouter une certaine *qualité* du mouvement déterminée à la fois par la vitesse (lente, normale, rapide, etc.) et la variation de celle-ci (vitesse continue, accélération, décélération). C'est la maîtrise de cette qualité qui donne de la grâce aux mouvements¹¹⁸. »

Cet ajout d'une certaine qualité du mouvement déterminée par la vitesse et la variation de celle-ci correspond à l'augmentation cinégénique, qui transforme la qualité en puissance. Le travail de Grandrieux, à travers la trilogie *Unrest*, repose sur ces variations de la vitesse du mouvement, sur ces changements de rythmes temporels qui font du corps une puissance. Cinégénie et défiguration vont ainsi de paire. C'est à travers la danse, par exemple, que le

116 Annexe 3.

117 BACHELARD Gaston, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement* (1943), Librairie José Corti, 2015, p. 333.

118 DE SARDES Guillaume, *Nijinsky : sa vie, son geste, sa pensée*, Éditions Hermann, 2006, p. 167

corps de Nijinsky se transforme, devient autre. Sa musculature très développée, lorsqu'il danse, gagne, en jouant de la qualité du mouvement, une grâce certaine, une puissance mystérieuse, tout comme le corps raide et mal exposé de Nathalie Remadi. Ce n'est plus une figure à la musculature développée qui danse, à la musculature épaisse de fauve, c'est un ange :

« Nijinsky represented for Cocteau a new type of artistic model and performer due to the absolute contrast he offered between performance and reality. If on stage he was god-like, a mixture of winged grace and slender power, once off he appeared strangely hunched, over-muscled and awkward¹¹⁹. »

Certaines figures, vues précédemment (par exemples, à 00:10:54, à 00:12:04, à 00:17:35) peuvent être réversibles, c'est-à-dire que le plan peut être inversé horizontalement et/ou verticalement sans que cela ne rompe avec le déroulement spatio-temporel et logique du film (car ce sur quoi elles reposent n'est pas visible) et révèlent ainsi des espaces simultanés : « Ces procédés [images à double sens ou figures à retournements], utilisés dès la préhistoire, mettent en scène des apparitions magiques ou merveilleuses et captivent toujours le regard. Ils révèlent des espaces simultanés dans l'œuvre et multiplient ses possibles¹²⁰. » Ce caractère magique n'est pas inconnu de Jean Epstein, qui en fait l'une des forces de la photogénie, et il nous semble que la cinégénie de la défiguration s'approche elle-aussi très fortement de la magie, du mystère et de la poésie.

Par ailleurs, un déplacement entre deux espaces s'opère. L'espace autour des figures, dans *Meurtrière* et *White Epilepsy*, semble être, rappelons-le, un aplat noir, ponctué d'herbes et de branches dans *White Epilepsy*. Demandons-nous cependant : est-ce que des paysages ne sont pas, dans ces deux films, néanmoins présents ? Le paysage n'est-il pas rendu sensible dans un autre espace que l'espace du visible ? Autrement dit, est-ce que nous faisons l'expérience, dans ces deux films, de paysages sonores ? La nature se rappelle à nous par l'émission de grognements sauvages, hurlements lointains et frottements de végétaux (frottements de végétaux visibles et audibles). Le paysage, en envahissant l'espace sonore du film, prend ainsi de nouvelles qualités et coordonnées spatiales : nous sommes libres d'imaginer le paysage que nous entendons. Mais ne pas voir le paysage qui nous est donné à

119 S. WILLIAMS James, *Jean Cocteau*, Londres, Reaktion Books, 2008, p. 46.

120 LE FUR Yves (dir.), *Picasso primitif : Exposition jardin du quai Branly, 28 mars au 23 juillet 2017*, Paris, Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, Paris, Flammarion, 2017, p. 156.

entendre peut inquiéter notre perception. Être en effet dans l'incapacité de voir ce que nous pouvons pourtant entendre concourt à l'intranquillité de notre corps de spectateur ; intranquillité qui rejoint celle des corps à l'œuvre dans les films et dans la performance de *Unrest*. En cela, l'éventuelle identification du spectateur au personnage ne passe pas par des caractéristiques physiques ou narratives (« le personnage s'habille comme moi, agit comme moi », « le personnage aime faire les mêmes choses que moi, sa situation familiale ou professionnelle ressemble à la mienne »...) : la proximité des figures et du spectateur est liée à la similarité des sensations qui les traversent, et qui participent davantage d'une immersion que d'une identification.

4. Ouvrir les limites du corps filmique

Ces différents types de corps accompagnent la déformation du corps filmique. L'utilisation de ce format vertical, avec ces bandes latérales noires, dans *White Epilepsy* et *Meurtrière*, diffère du modèle « traditionnel » du corps filmique, diffère d'un format standard de diffusion. Notre perception de l'image se soumet à ce format et ces bandes latérales noires, en prolongeant l'espace plongé dans le noir d'une salle de cinéma, instaurent une véritable proximité du spectateur avec les figures. Lorsque les figures ou les herbes ne sont pas coupées par au moins un des quatre bords de ce cadre vertical, les deux espaces – l'espace du film et l'espace de la salle de cinéma – se confondent, se prolongent l'un l'autre. Ces deux espaces deviennent un : les figures n'apparaissent plus *devant* le spectateur, mais *avec* lui. L'expérience réalisée dans la salle de cinéma devient alors haptique, c'est-à-dire que « la vue elle-même [découvre] en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique¹²¹. » Sans ces bandes latérales noires et sans cet aplat noir qui entoure la figure, une telle immersion n'aurait pu être produite. Nous appartenons, en tant que spectateurs, au hors-champ de ces deux films, pourvu que la salle soit plongée dans le noir. L'œil du spectateur perçoit l'image autrement, et l'abandon de la narration, en évacuant tout passage par l'intellection du spectateur, permet à cette perception d'être toute entière au service de la sensation : sensation de proximité avec la figure. L'œil devient une caresse ; la fonction de cet organe sensoriel change.

Par ailleurs, l'ouverture, le décroisement de l'espace du film permet à la logique du

121 DELEUZE Gilles, *Logique de la sensation, op. cit.*, p. 146.

flottement de contaminer non seulement les figures, mais aussi le spectateur et la caméra elle-même ; à moins que ce ne soient ces infimes mouvements flottés de la caméra qui contaminent les figures. Il y a circulation de cette logique du flottement, et cette circulation s'exporte au-delà des figures. Les plans semblent être, en apparence, fixes : en effet, les mouvements de caméra, ses déplacements, sont peu visibles pour un œil qui reste focalisé sur la seule chose donnée à voir, c'est-à-dire sur les corps. Or, Philippe Grandrieux porte souvent lui-même la caméra, souvent à l'épaule dans ses longs-métrages de fiction. La caméra dans *Meurtrière* et *White Epilepsy* se déplace elle-aussi. D'abord flottement lent et discret, le cadre rend compte, à la fin de *Meurtrière*, d'une véritable instabilité, qui va de pair avec l'instabilité intérieure de cette figure qui crie. L'impression de flottement, à 00:57:59, devient celle d'un tremblement rapide de l'image. Il y a, dans ce plan sur le cri (00:58:28), une véritable mutation qui est une transformation de la temporalité du film. La variation temporelle devient extrême : le temps ici fortement accéléré, associé à de légers mouvements de la caméra, entraîne les secousses qui animent cette figure vue en contre-plongée.

Dans l'espace sonore par ailleurs, le flottement était donné à entendre grâce aux ralentis et effets d'échos ; le son accompagne l'instabilité de l'image et devient, montant crescendo, complètement saturé, inquiétant et disparaît quelques secondes après le cut final. Entre 00:53:00 et 00:55:00 environ, dans *White Epilepsy*, la lumière devient une véritable lumière pulsée : la lumière à travers cette surexposition du visage vient et part régulièrement, dans une nouvelle dynamique, avant que les déformations ne s'accroissent dans la chair de ce visage. Nous entendons d'ailleurs cette pulsation, ce battement de la lumière dans le son sans pouvoir en identifier la source. Ainsi, au sein du film lui-même, la forme change. Le corps filmique, dans les derniers plans de *Meurtrière* et *White Epilepsy*, se défigure, se transforme et ne ressemble pas, formellement, à ce qui a été vu. Les logiques figuratives du battement, du flottement et du tremblement ne demeurent pas uniquement visibles dans la figure : elles envahissent toutes les formes – ou procédés formels (cadre, lumière, son) – et tous les corps. Ainsi, ces passages d'un temps ralenti à un temps accéléré, ces passages du corps au visage, de plans d'ensemble ou demi-ensemble à des gros plans, du flottement au tremblement... font connaître au corps filmique de nouveaux états et participent de sa mutation cinégénique. Il en va de même concernant l'introduction du germe de la fiction et de la narration à travers la lecture de la performance *Unrest*. Les fantasmes et images mentales donnés à l'imagination par la lecture de la performance, et orientant, contraignant celle-ci, sont remplacés par la

réalité et la brutalité de ce corps nu et vu, de ce corps qui danse et affirme frontalement sa présence. Par ailleurs, l'érotisme apparent des figures, dans la trilogie, ne ressemble pas à l'érotisme que nous rencontrons habituellement dans la fiction : la nudité des corps est une nudité cruelle, les poses que prennent les corps, en les déformant, les rendent peu désirables, et les corps sans cesse attirés et séparés évoluent dans une certaine froideur érotique (lumière pauvre, non scénique dans la performance / teinte chromatique froide dans *White Epilepsy* / orangé peu chaud car peu saturé, souvent sous-exposé dans *Meurtrière*). Ces corps ne plaisent pas, ne séduisent pas, mais ils exercent néanmoins une force, une attraction sur notre regard qui dépasse la simple excitation et qui exclue le voyeurisme : le regard les désire car la cinégénie de ces corps le fascine, sans même savoir où, dans l'image, réside ce qui le fascine et quels moyens magiques peuvent y être à l'œuvre.



[Timecode : 00:58:28]

La forme globale de l'œuvre, enfin, dépasse les limites formelles des films de fiction et documentaires. Nous l'avons déjà dit : *Unrest* est une trilogie dont chaque mouvement se compose de trois pièces, c'est-à-dire d'un film, d'une performance et d'une installation. Variations complémentaires et nécessaires, multitude de visions qui se rejoignent sous un seul nom, qui se rejoignent autant que les corps se rejoignent en surimpression et se confondent comme les corps se confondent avec l'espace qui les entoure... La forme de *Unrest* ressemble en cela aux affections des corps des figures, en garde certains aspects. La forme globale de l'œuvre, ainsi elle aussi défigurée (trois pièces dans chaque mouvement, trois mouvements unis sous un nom, deux parties¹²² dans la pièce-film du mouvement *Unrest*), expérimente d'autres limites et d'autres configurations que celles habituellement utilisées dans un cinéma mis en forme de manière narrative et fictionnelle :

122 Annexe 2.

« Il est donc essentiel à la chose et au monde de se présenter comme « ouverts », de nous renvoyer au-delà de leurs manifestations déterminées, de nous promettre toujours « autre chose à voir ». C'est ce que l'on exprime quelquefois en disant que la chose et le monde sont mystérieux¹²³. »

Mystérieux comme la photogénie et la cinégénie de la défiguration. Les mains des figures dans *Meurtrière* et *White Epilepsy*, orientées à plusieurs reprises vers le hors-champ lorsqu'elles ne sont pas en contact avec le corps, suggèrent cette « autre chose à voir ». Il est par ailleurs intéressant de remarquer le caractère toujours changeant de la trilogie : aucun élément écrit ou pensé n'est définitif. Il y a dans *Unrest* le côté « pas décidé » d'une méthode de travail instinctive, cette brèche dans laquelle peuvent se glisser les possibles. Comme le précise en effet Nathalie Remadi¹²⁴, les éléments dansés, même s'ils ont été écrits, peuvent être modifiés et il demeure toujours dans cette interprétation à la fois libre et contrainte une certaine part d'improvisation.

Ce caractère toujours changeant de la trilogie tient également au fait que certaines parties de la trilogie ne sont pas encore décidées : cela fut par exemple le cas concernant la lumière que Philippe Grandrieux avait fait venir de Paris¹²⁵ pour la performance *Unrest* et qui n'a finalement pas été utilisée. C'est également le cas concernant le choix de l'interprète de cette performance, puisque l'expérience que Grandrieux avait réalisée avec une danseuse à Boston n'avait pas été concluante¹²⁶, ou encore, concernant le film *Unrest*, en préparation et tournage. Grandrieux travaille à tâtons, fonctionne à partir de ses expériences. Aucune idée n'est fixe, le désir est seul guide : la fiction écrite¹²⁷ du film *Unrest* pourrait par conséquent être modifiée au cours du tournage et/ou du montage. Certaines parties du texte pourront être abandonnées, tandis que d'autres éléments apparaîtront peut-être au cours d'une improvisation ou d'une erreur, d'un accident. En cela, *Unrest* peut être considéré comme « un monde en formation, toujours en cours de formation, jamais "formé"¹²⁸ », tout comme les figures de *Meurtrière* et *White Epilepsy* qui ne sont finalement jamais complètes (dissipations des corps, renouvellement de leurs contours, corps auxquels il manque des membres, tête sans corps...), qui apparaissent toujours dans le changement de leurs états et rendent visible

123 MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945), Gallimard, 2014, p. 390.

124 Annexe 1.

125 *Ibidem*.

126 *Ibidem*.

127 Annexe 4.

128 ESCOUBAS Eliane, « Le phénomène et le rythme : l'esthétique d'Henri Maldiney », dans *Revue d'Esthétique* n° 36/37, Janvier 2000, Paris, p. 141-148.

l'affect, source de défiguration. La cinégénie de la défiguration, dans la trilogie *Unrest*, en reconfigurant, en ré-organisant, en transgressant les formes et les enjeux narratifs, illustratifs et fictionnels de la (re)présentation, prend ainsi comme la photogénie pour Jean Epstein le rôle terrible mais pourtant nécessaire de révélateur.

Conclusion

« Y si estuviera separado de ese árbol que veo, de ese sol que veo, ¿ veria ese árbol ? ¿ veria ese sol ?¹²⁹ »

– Antonio Porchia, *Voix réunies*

Pour conclure notre étude monographique, réalisons la synthèse des conditions d'apparition de la cinégénie de la défiguration, qui, rappelons-le, est le résultat à la fois de la libération des figures de l'emprise de la narration, de l'illustration et de la fiction, et de l'utilisation de certains procédés cinématographiques dans le cas des deux films ou éléments chorégraphiques dans le cas de la performance. Autrement dit, c'est parce qu'aucune narration ne vient parasiter la monstration des corps que le corps peut inventer une autre logique et un autre langage, un langage purement formel qui est celui de la défiguration ; défiguration qui, à travers ces procédés, instaure une cinégénie.

Nous trouvons dans les longs-métrages de fiction de Philippe Grandrieux certaines prémices à la cinégénie de la défiguration, mais c'est toutefois dans la trilogie *Unrest* qu'elle est poussée à son paroxysme. En expérimentant l'impact d'un récit, à travers ses hésitations quant à la présence du texte de fiction qu'il a lu au début de la performance de *Unrest* et l'anéantissement de celui-ci dans les deux moyens-métrages *Meurtrière* et *White Epilepsy*, Grandrieux cherche de nouvelles manières de lier et délier les figures, de nouveaux êtres à révéler dans le paraître : Grandrieux désire « se détourner des formes fictionnelles¹³⁰ » et « démanteler les codes narratifs¹³¹ ». La poïétique de Grandrieux, en répondant aux « lois de la nécessité intérieure, que l'on peut tranquillement appeler spirituelles¹³² », fait dialoguer étroitement la contrainte et la liberté et cela participe d'une mise en tension de la création elle-même, du surgissement d'un monde. Ainsi, dans la trilogie *Unrest*, ce qui lie et fait

129 PORCHIA Antonio, *Voix réunies*, Toulouse, éditions érès, 2013, p. 410. Dans la traduction française du même ouvrage : « Et si j'étais séparé de cet arbre que je vois, de ce soleil que je vois, verrais-je cet arbre, verrais-je ce soleil ? »

130 DEVILLE Vincent, *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, op. cit., p. 73.

131 *Ibid.*, p. 74.

132 KANDINSKY Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (1954), Paris, Gallimard, 1989 [imp. 2006], p. 140.

fonctionner ensemble les figures, ce qui les fait vivre et circuler, ce ne sont pas des échos narratifs, ce n'est pas la résolution d'un problème qu'aurait posé un récit de fiction. Ce qui les lie appartient au domaine de la sensation, et plus encore, de l'affect pur, c'est-à-dire d'une perception qu'aucun autre élément – qui passerait à la fois par nos sens et notre intellect (compréhension du récit, résolution mentale d'une intrigue de fiction ou d'un schème narratif...) – ne vient troubler. Des points de présence sont alors donnés à sentir dans l'événement ou l'accident, et ces points organisent une manière de monter, de dérouler le temps basée sur la survenue et la traversée, dans l'image, d'intensités affectives qui remplacent les « points forts » ou liaisons d'un récit narratif ou fictionnel. La chorégraphie dans *Unrest* et les mouvements des figures dans *Meurtrière* et *White Epilepsy* prennent alors l'allure d'une chorée-graphie tant la difficulté d'être de la figure transparaît dans les positions qu'elle prend ; difficulté d'être, pour emprunter le terme à Jean Cocteau, mais aussi glorieuse souveraineté de l'être qui malgré cette difficulté, est. Il *est* dans un rythme organisé par la pulsation, par la vibration et par le travail des souffles. Raideurs et chorée installent ainsi l'instabilité du corps, son trouble, son apparente désorganisation. La danse ne s'établit pas comme récit.

Les figures traversent, à travers une logique figurative du flottement, différents états. Notre typologie des corps offre à voir leurs animalités et leurs infortités. Le corps prend différents aspects. Ses métamorphoses font apparaître un corps-insecte, celui de la mante religieuse ; figure de dévoration, amour et mort de l'être aimé. Le corps-bête révèle la nature sauvage et primitive de l'être, régi par ses instincts, pulsions et désirs. C'est dans son devenir-animal qu'il montre la vérité de son être et ce qui arrive, ce qui se passe en lui. Dans nos trois principaux objets d'étude, il n'est ainsi plus question de culture, ni d'appartenance sociale car le corps en vient à être dénué de ses capes culturelles et sociales : « La défiguration [...] suspend la reconnaissance sociale de soi par les autres¹³³. » Corps nus, corps qui montrent dans leur chair ce qui les anime. Le corps, dans la cinégenie de la défiguration, n'appartient qu'à lui-même. En cela, le corps est souverain. Il n'est plus limité par ces aspects culturel et social du monde, il n'est plus limité par la narration ou la fiction. Il s'en échappe. Il ne doit plus répondre de son existence. Les seules contraintes qui lui sont imposées sont celles du monde des phénomènes, celles des lois physiques et de ses propres limites, que les procédés

133 LE FUR Yves (dir.), *Picasso primitif : Exposition jardin du quai Branly, 28 mars au 23 juillet 2017*, op. cit., p. 208.

cinématographiques viennent rompre. Le corps prend ainsi l'apparence de son mouvement intérieur, que la cinégénie de la défiguration rend visible, grâce à certains procédés cinématographiques (flou, surexposition, ralenti, gros plan, fondus...) que nous retrouvons dans la photogénie selon Epstein, et grâce à une certaine qualité du mouvement qui, dans le rythme de la chorégraphie de *Unrest* devient puissance. Le corps devient corps-monstre. Le cadre tronque ses membres, ou des membres prennent la place d'autres membres ; la figure prend ensuite l'aspect d'un morceau de viande. La monstruosité de la figure lui fait atteindre ses limites : son essence d'être humain, autant altérée, semble trouver un refuge aux frontières avec l'abstraction, vers laquelle la figure se met à tendre. Les limites du corps commencent à se fendre.

Le régime figuratif subit d'autres affections, plus violentes peut-être. La figure se défait alors complètement. Elle devient corps-force, corps-mouvement et corps-fond. Les contours de la figure, à travers certains procédés cinématographiques que sont les fondus au noir et enchaînés, changent constamment. La figure devient la seule ligne de fuite, rend compte du problème de ces corps : celui de la cohabitation. Les figures ne sont plus régies par des conventions culturelles ou sociales et par conséquent, ce dénuement qui est aussi une grande liberté les rend à la fois plus fortes et plus vulnérables car elles doivent trouver une nouvelle manière de vivre ensemble, une nouvelle manière de concilier le corps individué et la multiplicité de corps. En prenant ces qualités (force, mouvement et fond), la figure les transforme en puissances. Abandonnant ce qui la constituait, la figure en vient à apparaître exclusivement dans ces puissances grâce aux effets de montage et, pour la performance, grâce au passage d'un récit de fiction à la dynamique d'une chorégraphie. Ainsi, la figure se réorganise, et va même jusqu'à changer ses organes de place ou les absenter. C'est le corps sans organes, c'est cette possibilité organique jamais comblée :

« Le corps humain est une pile électrique
chez qui on a châtré et refoulé les décharges,

dont on a orienté vers la vie sexuelle
les capacités et les accents
alors qu'il est fait
justement pour absorber
par ses déplacement voltaïques
toutes les disponibilités errantes
de l'infini du vide,
des trous du vide

de plus en plus incommensurables
d'une possibilité organique jamais comblée¹³⁴. »

Modifiant l'orientation et la dimension du temps, la cinégénie transforme le régime visuel et le régime auditif de l'image. L'espace environnant la figure participe de son enlèvement au réel. La figure réinvente en effet les coordonnées spatio-temporelles et causales à travers la transgression de certaines des lois physiques et phénoménales du réel. Figures réversibles, espaces coupés à la traverse (paysage sonore plutôt que visible), rejet d'une logique de la cause à la conséquence sont autant de conditions nécessaires à l'existence d'une cinégénie de la défiguration. Espace, temps et causalité sont ainsi, tout comme la figure, altérés. Ces trois « lignes » se trouvent être affectées par les événements et accidents de ces corps que la pulsion dirige et que le désir fait rois.

Ces événements formels ouvrent les limites du corps et les limites du corps filmique, donnent à voir le caractère magique, poétique et mystérieux de la cinégénie de la défiguration. Celle-ci nous permet ainsi d'approcher du méconnaissable et du suprasensible à travers une expérience et une connaissance sensibles du monde et de soi, à travers la vision d'un corps présenté dans sa pureté et dans sa pauvreté, d'un corps qui affronte sa nature et sa matérialité, d'un corps qui persiste dans son être malgré les forces contraires et tensions qui à la fois inquiètent son existence et lui donnent l'élan nécessaire à sa sauvegarde. Enfin, nous pouvons croire qu'en terminant la trilogie *Unrest*, dont un des trois objets-films et l'installation manquent¹³⁵, Philippe Grandrieux s'aventurera, par et à travers l'unité de son œuvre, vers une métamorphose totale des corps humain et filmique pour toujours retrouver la vie nouvelle de l'image, car :

« ce quelque chose qui intéresse la conscience est l'image, suivant une possible variation étymologique – l'*image* est le dernier état des insectes à métamorphose complète, ainsi le papillon dont Marey s'acharnait à recueillir le vol ; mais en grec *papillon* se dit *psyché*, magie des reflets et des ombres¹³⁶. »

134 ARTAUD Antonin, *Œuvres, op. cit.*, p. 1656.

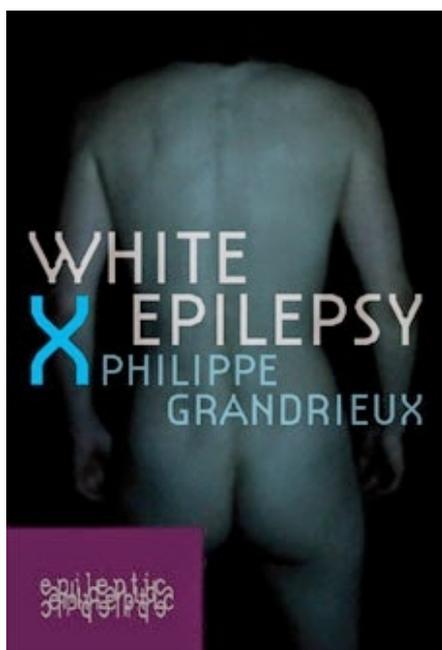
135 Au 14 mai 2017.

136 THOREL Sylvie, *Le Nadir de la grâce : Essai sur la figure et la défiguration*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2012, p. 298.

Filmographie

Corpus principal

Trilogie Unrest



White Epilepsy (2012)

objet-film

Pays : France

Réalisation : Philippe Grandrieux

Production : Epileptic Film / CNAP / CNC / Région Languedoc-Roussillon

Image : Philippe Grandrieux

Montage : Philippe Grandrieux

Son : Corinne Thévenon

Montage son, design sonore et mixage : Philippe Grandrieux

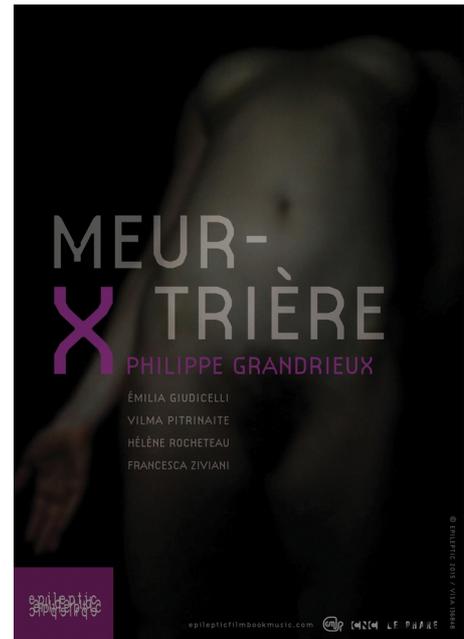
Trucages (ralentis, fondus au noir) : Arnaud Chelet – ike no koi

Collaboration : Marc Hurtado

Format : DCP 1.85 2K 24Sps / couleur / sonore / son 5.1 > au centre de l'image / pcm à 8

Durée : travail à partir d'une version qui dure 66 minutes

Interprétation : Hélène Rocheteau, Jean-Nicolas Dafflon, Anja Röttgerkamp, Dominique Dupuy



Meurtrière (2015)
objet-film

Pays : France

Réalisation : Philippe Grandrieux

Production : Epileptic Film

Image et son : Philippe Grandrieux

Montage : Philippe Grandrieux et Corinne Thévenon

Design sonore : Philippe Grandrieux

Musique originale : Ferdinand Grandrieux

Format : DCP 21i/s / couleur / sonore / son 5.1 mono centre image

Durée : 60 minutes

Interprétation : Emilia Giudicelli, Vilma Pitrianite, Hélène Rocheteau, Francesca Ziviani

Unrest (2016)
objet-performance

Pays : France

Texte : Philippe Grandrieux

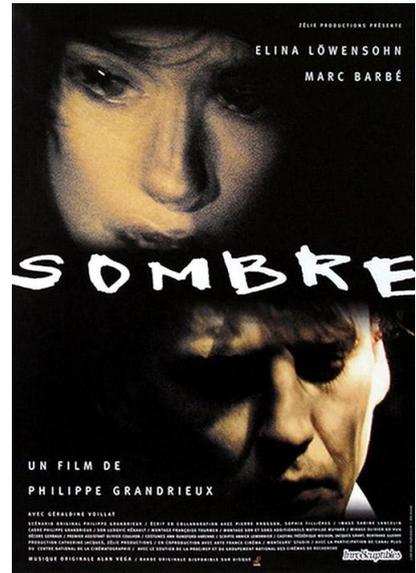
Production : Epileptic Film / ICI-CCN (Centre Chorégraphique National de Montpellier Languedoc-Roussillon)

Interprète : Philippe Grandrieux (lecture), Nathalie Remadi (danse)

Durée : 60 à 75 minutes environ

Représentation : le 28/10/2016 au studio Cunningham – Agora de l'ICI-CCN (Institut Chorégraphique International - Centre Chorégraphique Montpellier Occitanie / Pyrénées-Méditerranée) situé à Montpellier

Corpus secondaire



Sombre (1998)

Pays : France

Réalisation : Philippe Grandrieux

Scénario : Philippe Grandrieux, Sophie Fillières, Pierre Hodgson

Production : Catherine Jacques - co-production Arte France Cinéma, Monteurs' Studio

Directrice de la photographie : Sabine Lancelin

Montage : Françoise Tourmen

Soundtrack : Alan Vega

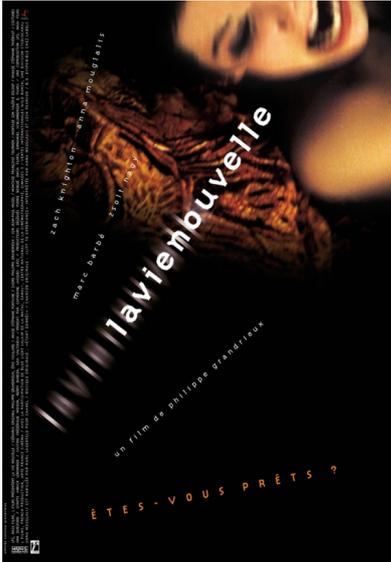
Format : 35 mm / 1/66 / couleur / son dolby SR

Durée : 112 minutes

Distribution : Diaphana Films

Sortie française : 27 janvier 1999

Interprétation : Marc Barbé, Elina Löwensohn, Géraldine Voillat



La Vie nouvelle (2002)

Pays : France

Réalisation : Philippe Grandrieux

Scénario : Philippe Grandrieux, Eric Vuillard

Production : Catherine Jacques – co-production LPZ / L Films / Maïa Films / French Production / Arte France Cinéma

Montage : Françoise Tourmen

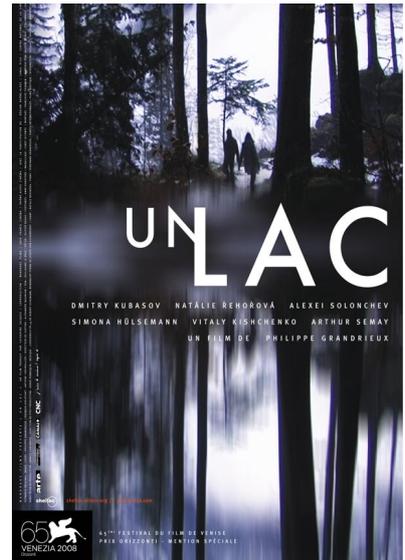
Musique : Étant Donnés (Eric et Marc Hurtado)

Format : 35 mm / 16 mm / 1/85 / couleur / son dolby SRD DTS

Durée : 102 minutes

Distribution : Mars Distribution

Interprétation : Zachary Knighton, Anna Mouglalis, Marc Barbé, Zsolt Nagy



Un lac (2008)

Pays : France

Réalisation : Philippe Grandrieux

Scénario : Philippe Grandrieux

Production : Catherine Jacques – co-production Mandrake Films / Arte France Cinéma / Rhône-Alpes Cinéma

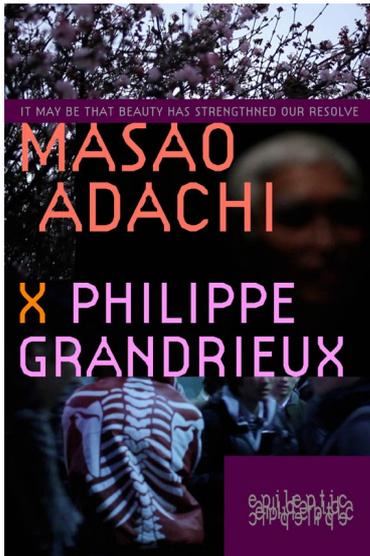
Cadre et image : Philippe Grandrieux

Montage : Françoise Tourmen

Format : 35mm / 1/85 / son dolby SR

Durée : 90 minutes

Interprétation : Dmitriy Kubasov, Natalie Rehorova, Alexei Solonchev, Vitaliy Kischenko, Simona Hülsemann, Arthur Semay



Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution : Masao Adachi (2011)

Pays : France

Tournage : Tokyo, Japon

Réalisation : Philippe Grandrieux

Collaboration : Nicole Brenez

Production : Epileptic Film

Format : DCP / couleur

Durée : 74 minutes



Malgré la nuit (2015)

Pays : France

Réalisation : Philippe Grandrieux

Scénario : Philippe Grandrieux, Rebecca Zlotowski, Bertrand Schefer, Jean-Henri Butterworth

Production : Mandrake Films / 1976 Productions / Epileptic Film / Ohmstudio / La Maison de prod

Montage image : Françoise Tourmen

Son et montage son : Konstantin Sakellaropoulos

Directrice de la photographie : Jessica Lee Gagné

Musique originale : Ferdinand Grandrieux

Sortie française : 6 juillet 2016

Distribution : Shellac

Format : DCP 1/85 / couleur / son dolby SR

Durée : 156 minutes

Interprétation : Kristian Marr, Ariane Labed, Roxane Mesquida, Paul Hamy, Johan Leysen

Bibliographie

Classement thématique

THÉORIES DU CINÉMA

AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Éditions de l'étoile / Cahiers du cinéma, 1992

BELLOUR Raymond, *Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L., 2009

BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Paris, Bruxelles, De Boeck Université, 1998

BRENEZ Nicole (dir.), *La vie nouvelle : nouvelle vision, à propos d'un film de Philippe Grandrieux*, Paris, Léo Scheer, 2005

BRENEZ Nicole (dir.), LEBRAT Christian (dir.), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Cinémathèque française / Edizioni Gabriele Mazzotta, 2001

DE FONT-REULX Dominique, LEFEBVRE Thierry, MANNONI Laurent (dir.), *EJ Marey : Actes du colloque du centenaire*, Paris, Arcadia Éditions, 2006

DELEUZE Gilles, *Cinéma tome 1. L'Image-Mouvement*, Éditions de Minuit, 1983

DELEUZE Gilles, *Cinéma tome 2. L'Image-Temps*, Éditions de Minuit, 1985

DELLUC Louis, *Le cinéma et les cinéastes*, Paris, Cinémathèque française, 1985

DEVILLE Vincent, *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, Presses universitaires de Rennes, 2014

EPSTEIN Jean, *Écrits complets Volume V 1945-1951 : L'Intelligence d'une machine, Le Cinéma du Diable est autres écrits*, Independencia Éditions, 2014

EPSTEIN Jean, *Écrits sur le cinéma Tome I*, Seghers, 1974

EPSTEIN Jean, *La Lyrosophie*, Paris, A la Sirène, 1922

GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2015

GAUDREULT André, JOST François, *Le Récit cinématographique, Cinéma et récit II*, Nathan, 1990

ESSAIS PHILOSOPHIQUES

BACHELARD Gaston, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement* (1943), Librairie José Corti, 2015

BADIOU Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1998

DELEUZE Gilles, *Logique de la sensation*, Éditions du Seuil, 2002

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Oedipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Éditions de Minuit, 1980

DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, 2007

MALDINEY Henri, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2007

MALDINEY Henri, *Regard Parole Espace*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1973

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945), Gallimard, 2014

MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Gallimard, 1960

RICOEUR Paul, *Temps et récit I*, Paris, Seuil, 1983

THÉORIES DE LA DANSE

BALLANFAT Elsa, *La Traversée du corps : regard philosophique sur la danse*, Paris, Hermann éditeur, 2015

DE SARDES Guillaume, *Nijinsky : sa vie, son geste, sa pensée*, Éditions Hermann, 2006

FABBRI Véronique, *Danse et philosophie : une pensée en construction*, Paris, L'Harmattan, 2007

GRAU Andrée (dir.), WIERRE-GORE Georgiana (dir.), *Anthropologie de la danse : genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre National de la danse, 2005

SCIENCES DE LA VIE ET DE LA TERRE

FABRE Jean-Henri, *La mante religieuse (1897)*, Rennes, Éditions La Part Commune, 2015

LAVOISIER (DE) Antoine-Laurent, *Traité élémentaire de chimie*, Paris, Cuchet, 1789

ESSAIS SUR LA PEINTURE, ESSAIS SUR LA LITTÉRATURE

GROSSMAN Evelyne, *La Défiguration, Artaud – Beckett – Michaux*, Paris, Éditions de Minuit, 2004

HOLLAN Alexandre, *Je suis ce que je vois*, Toulouse, éditions érès, 2015

JULIET Charles, *Rencontres avec Bram Van Velde*, Paris, P.O.L., 1998

KANDINSKY Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (1954), Paris, Gallimard, 1989 [imp. 2006]

LE FUR Yves (dir.), *Picasso primitif : Exposition jardin du quai Branly, 28 mars au 23 juillet 2017*, Paris, Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, Paris : Flammarion, 2017

NAKOV Andréi, *Malévitch aux avants-gardes de l'art moderne*, Gallimard, 2003

S. WILLIAM James, *Jean Cocteau*, Londres, Reaktion Books, 2008

THOREL Sylvie, *Le Nadir de la grâce : Essai sur la figure et la défiguration*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2012

LITTÉRATURE ET AUTRES

ALLONNEAU Simon, VAZQUEZ Laura, *Les Fils*, Collectif Bêta, 2016

ARTAUD Antonin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004

BECKETT Samuel, *Mal vu mal dit*, Les Éditions de Minuit, 1981

KAFKA Franz, *La Métamorphose* (1915), Gallimard, 2015

NIJINSKI Vaslav, *Cahiers*, Arles, Actes Sud, 2000

PESSOA Fernando, *Le livre de l'intranquillité*, Christian Bourgeois éditeur, 2011

PORCHIA Antonio, *Voix réunies*, Toulouse, éditions érès, 2013

REY-DEBOVE Josette (dir.), REY Alain (dir.), *Le Petit Robert 2012, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Le Robert, 2011

SCHILDER Paul, *L'image du corps : étude des forces constructives de la psyché*, Gallimard, 1980

ARTICLES

BRENEZ Nicole, VANCHERI Luc, « Glossaire : termes mobiles et mots interminables », dans *Admiranda : Figuration Défiguration*, n°5, 1990

CoBRA, dans *Connaissance des arts*, n°666, décembre 2008

DIEUZAIDE Philippe, « Le mouvement, le secret », dans *Admiranda : Figuration Défiguration*, n°5, 1990

ESCOUBAS Eliane, « Le phénomène et le rythme : l'esthétique d'Henri Maldiney », dans *Revue d'Esthétique* n° 36/37, Janvier 2000, Paris

EPSTEIN Jean, texte-conférence « De quelques conditions d'apparition de la photogénie » prononcé le 15 juin 1924 à la Sorbonne dans *Cinéma-Ciné pour tous*, 19, 15 août 1924

GRANDRIEUX Philippe, « Troisième film », dans *Trafic*, n°50, été 2004

GRANDRIEUX Philippe, dans *Cahiers du cinéma*, n°700, mai 2014

NANCY Jean-Luc, dans *Cahiers du cinéma*, n°700, mai 2014

OLCESE Rodolphe, « Meurtrière de Philippe Grandrieux », dans *A bras le corps* [En ligne], 16/07/2015, consulté le 12 mars 2017 URL:
http://www.abraslecorps.com/pages/magazine.php?id_mag=245

AUTRES SUPPORTS

GRANDRIEUX Philippe, Émission radiophonique, *Poésie et grand écran*, France Culture [En ligne], invités : Philippe Grandrieux, Carole Aurouet, Patrice Rollet, 30 décembre 2016

MAURY Corinne, « Trembler, vaciller chuter, : pulsations de l'instable chez Philippe Grandrieux », *Journée d'études « Où commence le chorégraphique ? »*, 17 mars 2017, site Saint Charles, Montpellier

Annexes

Annexe 1 : entretien avec Nathalie Remadi

Retranscription de l'entretien réalisé avec Nathalie Remadi le 26 octobre 2016 à Montpellier, soit deux jours avant la présentation à l'ICI-CCN (Institut Chorégraphique International – Centre Chorégraphique National Montpellier Occitanie / Pyrénées-Méditerranée) de la performance du mouvement *Unrest* de la trilogie du même nom.

M.T. : Comment a commencé la résidence ? Concernant votre méthode de travail, est-ce que Philippe Grandrieux a choisi, en quelques sortes, de te « briefer » ou bien as-tu directement proposé ou expérimenté des choses ?

N.R. : Alors, par où ça a commencé... On est passés par tellement de choses ! En fait, il m'a dit deux phrases le premier jour de la résidence. On s'est retrouvés dans le studio et je me souviens de ses deux premières phrases... Il m'a dit : « J'ai très peur. » et « Ne te juge pas. » Cela a été le point de départ. Moi qui ai l'habitude de travailler avec des chorégraphes, jamais on ne m'a dit ça ! Déjà, avouer que l'on a peur, qu'on ne sait pas où l'on va... Il avait des idées, mais ça allait vraiment être une recherche. Les premiers jours, la première semaine de la résidence, on a vraiment fait une recherche. Il ne faut pas vouloir... Il ne faut pas que tu veuilles. Moi, je ne savais pas quoi faire. Il me disait juste : il faut que tu occupes cet espace, ce temps qui nous est accordé. Je viens d'une formation très académique où on me dit ce que je dois faire, on me dit les pas de danse... J'ai fait beaucoup de classique, maintenant je fais du contemporain, et d'un seul coup ça a été le néant pour moi, je me suis dit : « mais je ne sais plus danser ! » Ça a donc été beaucoup d'improvisation.

M.T. : Oui, parce que dans ta formation, tu as fait une école de danse...

N.R. : J'ai commencé la danse à cinq ou six ans. Je ne sais pas ce que c'est que ne pas danser, en fait... J'ai fait le Conservatoire, en Normandie. Un Conservatoire de région, comme on en trouve aussi à Montpellier... J'ai fait toutes les classes en danse classique, jusqu'à mes dix-huit ans. Pendant les deux dernières années, j'ai vraiment eu l'idée de devenir professionnelle, avant, c'était du loisir, tu ne t'en rends pas bien compte quand tu es petit. C'est ma mère qui m'avait inscrite et puis je me suis dit que finalement, j'avais envie de me dédier à ça donc j'ai fait une formation pré-professionnelle, toujours dans ce conservatoire, et à mes vingt ans, j'en

ai eu ras-le-bol, toutes ces années en institution... Alors, j'ai arrêté la danse et je suis partie à Bruxelles. J'ai fait des études de langues à l'Université, et au bout d'un an je me suis rendue compte que la danse, c'était ce que je voulais faire. À ce moment de ma vie, je ne voulais pas retourner en France, je voulais danser quelque part, et en même temps j'adorais les langues. J'ai décidé de partir en Espagne et j'ai fait le Conservatoire Supérieur de Danse à Madrid jusqu'en juin dernier. Je sors de l'école ! Et en même temps, j'ai travaillé avec des compagnies là-bas.

M.T. : Et tu n'as pas l'impression de déconstruire ce que tu as assimilé à l'école ? Ou bien est-ce que tu ressens ce travail avec Grandrieux comme une sorte de prolongement ?

N.R. : Non, pour moi ce n'est pas une déconstruction ; justement, ça rassemble tout. Moi qui renie un peu mon passé de danse classique, j'ai fait tout un trait dessus et en fait, quand j'ai dit à Philippe que j'étais danseuse classique, il m'a dit : « Ah, je l'ai vu...il y a quelque chose, tu vois, qui fait partie de toi, de cette discipline du corps, de la rigueur... », même si je ne monte pas sur les pointes. Et je me suis dit que mais oui, c'est bête de vouloir effacer, ou renier tout ce que j'ai pu faire, car c'est ce qui fait mon corps aujourd'hui. Tout prend sens. Je me suis dit : « c'est ça la danse, en fait, ce n'est pas faire un pas de chat... » Et pour la performance de vendredi, Philippe dit que ce n'est même pas une étape du travail que l'on va présenter, pas un work-in-progress ; pour lui, c'est le travail qu'on a à cet instant T.

M.T. : La trilogie est, selon les mots de Grandrieux, un travail sur l'inquiétude. Dans *Unrest*, Grandrieux désire rendre compte de la « force d'anéantissement », que l'on peut trouver dans la mort et dans la jouissance. Comment traduit-on, finalement, avec son corps, cette force ? As-tu l'impression de danser avec cette sensation d'inquiétude ?

N.R. : Ce que Philippe recherche, c'est un corps. Un corps inquiet, c'est quoi ? C'est un corps en vie. On est inquiet car on cherche des réponses... Mon corps n'est jamais apaisé. Ça rejoint la pulsion qu'on trouve dans *Meurtrière*. Le point de départ, c'est la contrainte. Là, maintenant, on fixe les mouvements, on les écrit. Il y a une part de liberté mais on s'est rendu compte que ça ne pouvait pas être que de l'improvisation. L'idée, c'est qu'on a une trame, on a des figures qui sont sorties, et je dois passer par ces choses là. On a un début, on a une fin, ça

on le sait, on le répète ; et moi à l'intérieur de cela j'ai une grande part de liberté, c'est-à-dire que chaque jour je vais le vivre différemment, au niveau des intensités, des durées... Mais il n'y a rien de psychologique. On est passés par des moments qui faisaient surgir en moi des émotions, on partait dans des trucs psychologiques et on a vu que ce n'était pas la bonne direction car cela touche à des choses beaucoup trop personnelles. En tant qu'interprète, quand je danse *Unrest*, ce qui me dirige c'est mon rapport pur aux lois physiques, à la gravité... Je vais penser : « là, je dois pousser le sol... là, je dois pousser mon dos... là, je lutte contre la gravité, il ne faut pas que je tombe... là, il faut que j'arrive à... » Parce que si je me dis que je dois danser la joie, ou bien la tristesse, ou la jouissance, c'est impossible. La joie, la tristesse, ça apparaît pour celui qui regarde... Mon rapport à ce travail là, c'est du vrai, et c'est ça qu'il recherche. C'est quoi le vrai ? C'est un corps qui doit lutter, contre ce poids, la gravité...

M.T. : C'est vraiment un rapport à ton espace, à l'espace scénique et à l'espace du corps...

N.R. : Oui, exactement !

M.T. : On retrouve aussi ce rapport à la gravité dans *Meurtrière*, où finalement il n'y a plus vraiment de sens dans cet espace, où les corps sont comme enchevêtrés dans cet espace inhabituel... Est-ce que toi, en dansant, tu as l'impression de rechercher des sortes de déconnexions avec l'espace ? Est-ce que tu cherches à la fois la rupture et l'inscription, une sorte de double-rapport à l'espace ?

N.R. : Pour moi, c'est tout le contraire. Je dois être très attentive et concentrée sur l'espace et sur l'espace dans mon corps. C'est une attention extrême. On est passés par cette sorte d'abandon, car Philippe aussi recherchait ça. On le voit dans *Meurtrière*, cet abandon qui mène à une transe... Tu es abandonnée à toi-même, tu ne sais plus où tu es... et en fait, ce qu'on fait là pour *Unrest*, c'est pour moi complètement l'inverse. Et je pense que pour celui qui regarde aussi, je pense que c'est difficile, car c'est un corps nu. C'est de la sensation... un travail très sensoriel. Là, aujourd'hui, on va tourner pour la première fois, on va commencer à quatorze heures. Il va filmer. Mais ça ne sera pas la performance, c'est autre chose. Je ne sais pas du tout ce que ça va être. Il m'a juste dit : « Mercredi, on tourne ! » Ils nous ont même mis dans une autre salle, comme ce n'est pas la même chose... Il va y avoir cette lumière carrée, au

milieu, qui n'est pas dans la performance. Une plate-forme carrée qui pend, à deux mètres du sol à peu près, dans une salle complètement noire.

M.T. : Est-ce que tu seras seule à danser cet après-midi, comme dans la performance ?

N.R. : Oui ! Après, je ne sais pas ce que ça va être. En tous cas, pour la performance, Philippe a viré cette lumière. Il n'y aura que la lumière de la salle, des néons. Je ne dirais pas que c'est moche, mais ce n'est pas une lumière scénique. Au début, il a fait venir cette lumière carrée de Paris, et au bout de quatre jours, il a choisi de l'enlever. Il a écrit un texte aussi. Je ne sais pas si tu connais un peu le processus, il commence toujours par écrire, et ce qu'il écrit mène toujours à la performance, à la danse, et la danse mène ensuite au film, et le film à l'installation. Cette fois, il va lire le texte pour la performance vendredi. À chaque fois le texte disparaît... Donc, au bout du quatrième jour il ne voulait plus de la lumière, mais il se questionnait aussi sur le texte, il n'en voulait plus... Moi, je lui disais : « Mais tu ne vas même plus vouloir de danseuse à la fin ! » et en fait le texte est revenu. Le texte, c'est le début de la performance, il va le lire et ensuite, c'est moi. Cette lecture fait partie de la performance. C'est le texte qu'il a écrit avant même que ça commence, avant même que je ne le rencontre. Après, Philippe m'a aussi parlé du film, qui sera un film de fiction, et qui devrait être réalisé en décembre, alors est-ce qu'il veut que j'y participe... ? Est-ce qu'il veut mélanger plusieurs choses... ? Je ne sais pas, c'est le mystère ! On ne sait jamais vraiment à l'avance, il peut d'un coup tout changer. C'est aussi pour cela que je ne savais pas à quelle heure j'allais pouvoir te voir ! Il suit son instinct en fait, mais dès qu'il a « le truc »...

M.T. : Dans *Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution* : Masao Adachi, on entend cette phrase : « Je voulais faire ce que je ne comprenais pas... » Je ne sais plus si c'est Grandrieux lui-même qui la prononce ou si cela vient de Masao... Mais je crois qu'elle trouve une certaine résonance dans le travail de Grandrieux.

N.R. : Oui, oui c'est ça ! Et puis c'est difficile d'expliquer un tel travail...

M.T. : Il utilise par ailleurs le terme de « morphogenèse ». Dans ce que tu fais, dans la performance, est-ce que tu reconnais cette morphogenèse du corps ?

N.R. : Tu parles de transformation ?

M.T. : Oui, de transformation, de défiguration, de décomposition... ou bien même, de création, de tentative de retrouver un geste en quelques sortes primaire, un « premier mouvement », un instinct, quelque chose d'assez archaïque finalement.

N.R. : Oui, en tous cas ça a été notre point de départ, c'est ce qu'il a travaillé. Il me disait, justement : « Moi, je recherche un corps. » Il dit « archaïque » dans le sens « corps dénué de toutes ses capes sociales et psychologiques, juste un corps animal pratiquement ». Il nous a montré un documentaire où tu vois des animaux, leurs manières de se mouvoir et d'attaquer... Des grenouilles : pourquoi la grenouille va se mettre à sauter... C'est pas qu'elle le veut ! C'est son instinct de vie, elle doit manger. C'est pour cela qu'elle a cette pulsion, c'est ce désir de vivre, de manger... comme on peut avoir un désir sexuel, se reproduire, et du coup c'est ça qui apporte ce côté primitif dont tu parles. Mais moi j'ai l'impression qu'on a dépassé un peu ça. Des sentiments apparaissent. On s'est dit que ce qui venait, ce qui apparaissait, il fallait le laisser... Même une goutte de sueur que j'essuyais. On est passés dans autre chose, qui laisse place à mes émotions, à mes propres sentiments. Bien sûr il y a ce corps primitif... mais c'est un corps transcendé. « Morphogenèse » je peux comprendre, en effet, car je passe par des états très différents, aussi bien physiques que mentaux. C'est comme un voyage, une traversée. Je commence à un point et je termine autre part... Il n'y a jamais d'arrêt.

M.T. : Tu me parlais de cette goutte de sueur, que tu essuies... Justement, il s'agit d'un mouvement qui paraît anodin, à propos d'une chose – la sueur – qui ne peut être contrôlée. Pourtant, vous avez choisi que cela puisse faire sens. Est-ce que ce ne serait pas, finalement, une sorte d'événement du corps ?

N.R. : Complètement. C'est quelque chose qui arrive, qui m'arrive. C'est ça, lorsqu'il dit « Il ne faut pas que tu le veuilles... » Il y a un côté « pas décidé » et pour lui, c'est ça, l'art, c'est quelque chose qui arrive. Et souvent, il dit : « Si tu veux écrire, écrire une belle phrase, tu ne peux pas. C'est quand ça t'arrive, tu vois, dans la main.... » Et moi, dans la danse, c'est ça. Je ne sais pas si j'ai réussi à vraiment le trouver, mais j'essaie. Ça m'arrive, je bouge car il y a

comme une force involontaire et en même temps cette volonté d'être « dedans ». C'est un travail très contraignant et très libre, c'est la contrainte et la liberté.

M.T. : Oui, comme deux forces contraires mises en tension. C'est à la base, il me semble, de beaucoup de choses, des lois physiques, des phénomènes, et même de la création finalement...

N.R. : La danse pour moi c'est ça, ce n'est que du mouvement, que de la vie. Et en fait, il n'y a pas de formes, mais des flux.

M.T. : Des flux d'intensités...

N.R. : Mais là, si on me demandait sur quoi je travaille, en une phrase, je ne pourrais pas l'expliquer. Je dirais : « J'occupe un espace... ».

M.T. : En tous cas ce que tu dis fait sens, pour moi, et rejoint ce sur quoi je travaille.

N.R. : Ah ! On en parle beaucoup, avec Philippe. On met des mots sur ce qu'on fait. Mais il y a eu de grands moments de blancs dans notre travail. Ça a été très vite. Le fait d'être seulement deux... c'était un vrai face-à-face, dans une grande salle... « On ne peut pas », « qu'est-ce qu'on fait », « on ne sait pas », « ok », « alors comment faire », « je recherche ce type de corps, j'essaie »... et d'un coup tu as des doutes, alors ça contamine l'autre et il faut se rassurer. Donc ça va très vite ! Mais on a réussi. Même le deuxième jour, on faisait des choses incroyables. On voyait parfois que ce n'était pas ce qu'on voulait, mais il fallait passer par là, par ces moments de crise. On a eu un week-end de déconnexion, Philippe est parti à Paris, et moi je suis partie dans les Cévennes. On s'est retrouvés le lundi. Je me suis demandé s'il allait remonter dans le train, s'il allait revenir. J'ai confiance en lui, et il a confiance en moi. Mais je savais qu'il avait peur, qu'il avait déjà essayé avec une danseuse quand il était à Boston, que ça n'avait pas marché. Je me disais : « Si ça se trouve, peut-être que là, il voit que ça ne va pas, encore... » Et en fait, il est revenu, lundi ! On a réalisé plein de choses, on a vraiment fabriqué quelque chose. La première semaine, c'était beaucoup plus de la recherche, on cherchait, on cherchait, on cherchait... C'est un travail aussi sur la solitude. Ce troisième mouvement, c'est ça... Je me sentais tellement seule. Maintenant, ça a changé, car ces jours-ci je prends

davantage de confiance et de sécurité. Mais les premiers jours, dans ce grand espace vide, nue, face à Philippe... et lui-aussi se sent très seul, car tu es face à toi-même finalement. J'ai aussi découvert des choses de moi-même, et ça fait peur... C'est la solitude de l'être. C'est très beau ! Et c'est dur, ce n'est pas facile, comme processus.

M.T. : Finalement, à travers cette solitude et cette recherche, quelle est la place du désir ?

N.R. : Ce n'est que du désir. C'est ça, quand je dis que je ne suis jamais apaisée, que je suis toujours dans la contrainte... Parfois, tu arrives à bout de forces, physiquement tu n'en peux plus et ça lâche, mais ça ne lâche jamais vraiment. Ça lâche, mais ça reprend ailleurs... avec un autre mouvement ! Et puis un autre... C'est parce qu'il y a toujours un désir qui n'est jamais assouvi, finalement. C'est ça ce qu'il recherche, c'est ça l'inquiétude de *Unrest*. Tu as du désir, mais tu n'arrives pas à être complètement satisfait, complètement assouvi... et c'est ça qui te maintient, qui fait que tu continues. Alors parfois, tu crois que c'est bon, et en fait non, et ça repart. C'est ça aussi dans le mouvement et dans le corps qu'il a voulu mettre en avant.

M.T. : Est-ce que la performance va encore évoluer ? Je veux dire, après la présentation de vendredi ?

N.R. : Oui, ce n'est pas une œuvre figée. Elle est écrite, mais elle va certainement encore évoluer. En fait, on l'a écrite en dix minutes. Enfin, Philippe a écrit son texte, avant la résidence, mais là, je parle de la danse. En dix minutes... Parce qu'on avait fait tout ce travail. Et c'est venu : « on commence comme ça, on fait ça, tu finiras là... ». Et on a écrit. Comme une chorégraphie, finalement ! Et moi, je me disais : « On ne va jamais pouvoir chorégrapier ! » Et en fait, si. C'est vivant, l'œuvre est vivante aussi, jusqu'au jour même de la performance, ce sera quelque chose de nouveau... Et bien sûr, il y a le désir de présenter la performance dans d'autres endroits. La performance peut évoluer à chaque fois. Et puis c'est un plaisir de travailler avec Philippe. Ses deux premières phrases, ça le résume ! On cherche à ce que ça soit juste, on ne veut pas faire du faux. C'est une toute autre vision des choses. Qu'est-ce qui est vrai ? C'est ça, ce qu'il recherche, et c'est ça, *Unrest*. Le vrai, c'est juste un corps, qui lutte et qui doit rester en vie, en mouvement, tout le temps, comme le mouvement du cœur... Il y a toujours une pulsion, ou pulsation plutôt. C'est à ça que je pense quand je

danse. Pour moi, c'est dur de trouver les mots, d'expliquer cela... c'est pour ça que je danse. Hier, avec Philippe, on s'est dit qu'il allait terminer sa vie en dansant. Souvent, il dit : « Quand je te vois... j'aurais voulu danser ! ». Le corps, pour lui, c'est un émerveillement, une puissance... Et moi, j'ai dit : « Tu vois, moi, j'ai l'impression de ne jamais trouver les bons mots pour m'exprimer... alors moi je terminerai ma vie sur une chaise à bascule à écrire des livres et toi tu seras en train de danser ! »

Annexe 2 : retranscription partielle de la lecture réalisée par Philippe Grandrieux

Lecture réalisée lors de la performance Unrest (28/10/2016) à l'ICI-CCN de Montpellier. La lecture est effectuée par Philippe Grandrieux et a duré vingt-et-une minutes. Un silence de cinq minutes a ensuite été respecté avant que ne commence la performance dansée de Nathalie Remadi. Nous vous proposons une retranscription partielle du texte écrit et lu par Philippe Grandrieux. Nous n'avons pu définir de paragraphes car Philippe Grandrieux a tout lu d'un seul coup, sans marquer véritablement de pause. Le texte est ainsi morcelé car les conditions d'enregistrement n'ont pu être meilleures.

Je vous attends. Je tremble. Je suis égaré. Face à quoi je me place, le souffle court, la peau rebondie, la bouche sèche ? Et cette lumière de néon qu'éclaire-t-elle qui ne soit invisible autrement, que j'ai tenu si longtemps à distance ? Pourquoi a-t-il fallu que je fouille les regards et l'obscurité (...), la nuit épaisse, (...) quelle image m'a attendue ? Vous dormez. Et votre sommeil est encore si loin. Votre souffle lent et régulier (...). Votre voix me plaît. Aucune ombre ne peut vous assombrir. Votre douceur, c'est votre beauté (...). D'autres que moi ont su vous aimer (...); je suis près de vous, nous sommes ensemble (...). Nous avons commencé nos vies comme des conquérants, elles s'achèvent dans le goût amer de la défaite, la vieillesse nous attend (...) inévitable, éternelle (...). Voilà cette femme, ses cheveux sont coupés, son ventre, flasque et blanc m'interdit tout appétit ; elle cherche la nuit dans le palais déserté (...). Ai-je voulu que tout soit différent, bien plus grand, bien plus inouï, une joie plus intense, une tristesse plus profonde, (...) sans fin ? Vous êtes allongée devant moi, votre robe retroussée, les jambes gainées de bas crémeux, l'eau des cuisses si pâle, la chair (...) grise, hélas. Je suis immobile face à vous, les larmes brouillent ma vue. Il y a dans cette maison l'odeur du sacre (...), c'est l'odeur d'un crime ancien. Vous êtes étendue, offerte à mon regard, une fleur fouillée, froissée dans un désordre de pétales poudrés. Un soleil narcotique vous sépare du monde, une opiacée s'étire dans vos lèvres, contamine le sang et vous tourmente (...). Vous tremblez à ces objets éclairés d'une lumière volage, à cette palpitation du temps (...). Vous êtes devenue un portrait ancien, une figure relâchée, l'ancre épaisse d'une obscurité inquiète, peinte à votre corps de brosse ou fusain. Grain d'étoile bruni, scintillement noir, la beauté constelle votre peau. L'odeur entêtante de votre chevelure épaisse m'enivre (...), sueur

âcre des aisselles, ventre vanillé (...) et les papilles brûlantes, (...) entre vos lèvres le ruissellement d'une joie nouvelle. Pivoine neigeuse, safranée, sous ma main votre sein est une aquarelle baignée d'azur qui retient le battement ralenti de votre poitrine. Vous rêvez et c'est un fragment du passé qui est venu occuper votre esprit (...), cette cadence de la mer (...) les parcs à Saint-Denis, la lumière vacillante de milles bougies infiniment (...) sous les corps accrochent votre regard (...). Ces scènes de mon passé vous tourmentent, occupent vos nuits sous hypnotiques. Leur brusquerie, leur force secouent vos membres (...) et vous jettent (...). Ai-je été ce pantin désarticulé qu'une ronde de jeunes filles insouciantes catapulte (...) par le ciel pelucheux (...) me faisant rougir jusqu'aux oreilles, le désir accru de leur parfum sucré ? Ai-je été cette tête de bilboquet sur laquelle un visage verni fige un rictus halluciné (...), ai-je été le jouet de ces adolescentes placides, (...) l'après-midi, qui malgré leur occupation peuvent exciter l'enfant malade que j'étais, l'enfant malade si heureux et si fier d'être le sujet de toutes leurs afféteries ? (...) je passerai sans très bien comprendre de quoi il s'agissait mais qui devait sans doute déjà me séduire (...). J'écris votre blason, votre beauté m'inspire, vos jambes sont croisées, vous les décroisez, (...) cambrées, l'esquisse au fusain d'une orchidée sauvage (...). J'ai sur la poitrine vos armes, marquées au fer rouge (...) une démarche hautaine de flamants roses, votre robe sombre balance ses plis vaporeux à mes pieds, (...) vous marchez victorieuse, les (...) brisent vos jambes dans une sorte de saccade et impriment à votre corps la lenteur d'une salamandre. Vos omoplates creusent deux ailes d'ange dans votre dos, vos cheveux relevés en chignon dégagent votre nuque duveteuse (...), princesse florentine, votre visage anguleux ralentit la lumière et le jour finissant s'attarde sur vos pommettes hautes et saillantes, se brise sur la pâte fine de votre nez légèrement busqué, estompe vos paupières lourdes qui couvrent en partie vos yeux et donne à votre regard cette ombre (...). Plus nue que nue c'est à la mort que vous êtes exposée. Le dessein osseux de votre corps qui apparaissait de la chair vous rend semblable à nous tous (...) et vous abandonne à la masse d'un peuple en exil. Vous rejoignez les corps de la famille damnée, les myriades de corps que précipite un orfèvre au tourbillon grotesque du jugement dernier. Vous voilà accroupie. Une pose obscène exhibe votre sexe lisse de terre cuite (...), votre corps (...) figure l'étrange arabesque d'une grenouille suspendue en plein saut. (...) vous êtes de nature joyeuse (...), et si délicatement parfumée que je voudrais toujours vous tenir la main et vous suivre (...) mais rien ne semble pouvoir arrêter la danse de Saint Guy qui vous emporte. Le cœur percé d'un trait enflammé, vous vous écroulez, la tête rejetée en arrière, les yeux révulsés, le corps arc-bouté, l'écume

mousseuse à la commissure des lèvres. L'arc hystérique qui vous a renversée contracte vos muscles, paralyse vos membres, vous secoue de ses décharges électriques et allume en vous le désir inextinguible d'être possédée. Les hommes sont autour de vous, l'amphithéâtre est bondé et on se précipite pour vous voir (...), on frappe le diapason et vous tirez la langue. (...) vous serez prise autrement plus tard. Êtes-vous une de ces sorcières qu'un abbé de province excite ? Maudite sur le bûcher, expiez-vous un amour interdit que votre corps en feu (...) la nuit pluvieuse, plus tard (...) la caresse maladroite et vicieuse (...) ? Avez-vous été cette courtisane (...), vous alliez chez Rodin (...). Ailleurs, charbon calciné, terre rouge, (...) sèche incendiée de lumière, peur chaude des bêtes figées sous les arbres, vous êtes étendue sur le sol. Je vous regarde. J'ai voulu que votre sexe soit entièrement rasé. Je vous ai demandé de le faire pour que je puisse voir, ai-je dit, tout voir. Maintenant c'est midi. Aucune ombre où se réfugier. Le soleil au-dessus de nos têtes trouble le bleu si pâle du ciel. Votre corps exhibé à la lumière blanche, mordu par les (...) lumineux, apparaît dans une sorte de beauté excessive qui le dénude davantage. Les cymbales assourdissantes des cigales accentuent cette impression de trop voir, m'aveuglent, et gravent votre nudité comme une espèce d'eau-forte sur le fond enflammé de ma rétine. Le monde autour de vous, assombri par le soleil plein de votre peau, s'estompe. Vous savez ce qu'on dit. Vous le faites. Un orgasme rapide secoue brutalement votre corps ; à quatre pattes, le visage posé contre la terre, les fesses dressées, vous entrouvrez les cuisses (...) pour que le sexe soit déployé. Vous vous courbez et enfoncez votre main, toute votre main, poing fermé. Je suis face à vous comme un enfant devant la mort (...). Je suis épuisé, découragé, j'aimerais tout arrêter et disparaître. Cette obsession de votre corps me dévore (...), votre beauté d'enfant gâtée que vous affichez avec nonchalance m'enchaîne auprès de vous, anéanti. Vous vous moquez de moi, effrontément. Votre rire insolent me repousse, me tient éloigné de vous, vous vous ennuyez, vous baillez, vous vous allongez mollement, lentement sur le lit. Vous ne savez que faire, vous vous frottez nonchalamment contre le drap, vous vous caressez, vous gémissiez trois fois, vous vous laissez aller à votre plaisir. Je suis devenu corvéable à merci, je suis votre bonne que vous maltraitez au gré de vos nerfs et votre putain dont vous disposez selon vos caprices. Je vous regarde vous préparer, aller et venir à petits pas rapides. Votre jupe noire trop serrée entrave le mouvement de vos jambes et m'enflamme. Le bruit sec de vos talons hauts sur le plancher me cloue, me crucifie. Vous partez (...). Vous me menacez de me quitter si je continue à vous agacer avec mes questions. Votre jeunesse me broie ; ne le savez-vous pas ? (...) un plaisir encore plus grand,

une joie cruelle à me voir si pitoyable quémander pathétiquement votre attention ? Avec vous je ne suis rien. Est-ce ce sentiment d'humiliation absolue de moi-même que vous me faites éprouver qui augmente mon désir, ma passion insensée (...) pour vous ? Et dans cette soumission à votre corps ne suis-je pas devenu (...) votre maître ? La nuit, on vous entend errer dans le palais dévasté. Vous avancez comme une coupable, en sueur, toujours sur le qui-vive. Le sang du roi inocule vos mains, coule le long de vos cuisses et coule sur le marbre veiné, le meurtre empeste, le corps putréfié de votre époux pourri en vous et vous infecte, vous êtes sa tombe, on vous entend hurler (...) et votre complice, mon oncle, est trop lâche pour vous être un secours. Vous m'avez assujetti à votre famille, à mon tour d'être inquiet, nerveux, aux aguets. Je vous appartiens (...) et mon corps malingre, bien trop faible pour vous résister a été votre pouvoir et votre soutien. (...). Suis-je un bâtard, un secret de polichinelle exposé au mépris et au sarcasme de tous (...) ? Au petit matin les gardes vous trouvent étendue, inerte, souillée d'excréments, d'urines, mutilée. De vos ongles (...) vous avez lacéré votre visage fardé, vous avez entaillé vos bras avec des silex tranchants, vous avez au cours de vos frénésies nocturnes brûlé votre ventre aux flammes des torches, arraché vos cheveux par poignées et pénétré votre sexe d'objets rugueux jusqu'au sang. (...). Vous êtes hagarde, muette, on vous trouve, perdue, titubante, une ombre en plein jour, on vous porte, vous geignez, on vous lave, on vous soigne, on vous couche. Vous vous endormez brutalement (...). Au réveil, vous ne vous souvenez plus de rien, vous me faites venir. Je vous sens nerveuse, prête à vous rendre (...). L'argent jeté sur les tables (...) et la jouissance d'une maîtresse servile (...) leur ont fait croire à une espèce d'immortalité. (...) le désordre dans lequel vous vous jetez et cette façon de vous mordre les lèvres, au moment de leurs secousses, ont fait de vous la courtisane qu'ils devinent. Ils se ruinent pour vous plaire (...), ils ont cru le monde entier : quelques tours de piste à vouloir attraper le pompon qui s'agite sous leurs nez et les voilà surpris que le manège s'arrête (...), cette queue de lapin illuminée, mal teinte. Ils ont tant voulu arracher le pompon avant tous les autres et qu'ils regardent maintenant bêtement pendre entre leurs doigts et salir leurs mains. Le dimanche, au début de l'été, vous allez au bord de la Marne sous le ciel bleu blanc rouge de France. Vous courez sous les arbres (...). Votre amie vous accompagne, elle est ballerine comme vous à l'opéra, comme vous elle virole sur les pointes (...), comme vous elle va ensuite (...) consoler son banquier, un de ces gros papillons noirs maladroits qui bourdonne autour de vous dans les coulisses, vous emporte, s'essouffle et vous bave dans le dos. Paris est une ruche (...), vos hanches sont

larges, vos seins hauts et petits, les cheveux relevés en chignon, la belle époque modèle les corps. Vous jouez les ingénues, espiègles, surprises, penchées en avant (...) on voit vos popotins charnus. Vous vous accroupissez, vous pissiez en riant, les images circulent sous le manteau, c'est le temps du progrès qui précède celui des massacres, un autre Paris sous la botte vous avez couru d'un hôtel particulier à l'autre avant qu'on ne vous rase. C'est votre corps, le corps des femmes qui raconte le mieux (...), la vie d'un peuple, l'Histoire des nations. Vous dormez. Un sommeil lourd entrave vos membres (...) et votre corps en mesure la puissance, chaque nuit en vous se défait ce qui a été, vos rêves traversent votre chair (...), vous êtes devant moi retenue dans ce monde (...). C'est un monde sans soleil qui projette ses images contre vos paupières closes, des images familières, un écrin de sauvagerie (...), la douceur de l'apaisement (...) et j'entends confondu à votre souffle un gémissement, une plainte (...). C'est la peur des premiers hommes, de ceux d'avant le feu, la peur du noir, de la nuit épaisse et des fourmis, la peur des orages, du tonnerre, la peur du ciel, la peur du ventre dans lequel nous sommes jetés à notre naissance, et cette peur transmise indéfiniment d'homme en homme depuis la nuit des temps nous tourmente (...). La pénombre m'aveugle. J'écarquille les yeux. Vous flottez à la lisière de la lumière blafarde (...), votre corps se délite devant moi, s'étire et prend des proportions inouïes puis se tasse. Soudainement (...), incertain, chancelant, on vous dirait montée sur des échasses (...). Vous vous arrêtez. Votre immobilité soudaine, sidérante, vous restez les bras le long du corps (...), Pierrot perdu dans le temps, surpris que ça se termine si vite, cette vie (...), votre empereur accomplit encore quelques pirouettes avant de s'effiloche (...). Quand tout est fini, vous êtes en larmes et souveraine. Le cercle des jours referme son massif froid sur la poitrine, achève sa litanie insolente (...). Nous sommes tout près l'un de l'autre. Vous vous reposez. Vous êtes inatteignable. Demain, tout sera fini. Vous serez repartie, nous ne nous reverrons plus. Vous vous baignerez dans le fleuve Lang, dans ses eaux brunes et terreuses, charriant la terre (...). Je me souviendrai de vous (...), ce sentiment confus d'avoir vécu quelque chose lui aussi disparaîtra, alors il ne restera rien, et la volonté d'essayer de me souvenir elle-aussi (...), je ne penserai plus à vous, jamais (...).

Annexe 3 : discussion entre Philippe Grandrieux et le public

Retranscription de la discussion qui a suivi la performance, le 28 octobre 2016, entre Philippe Grandrieux, Nathalie Remadi, l'équipe de l'ICI-CCN et le public.

*C'est une des parties du dernier volet de cette trilogie qui se développe avec *White Epilepsy*, *Meurtrière* et *Unrest*, avec à chaque fois un film et une performance. Pour cette trilogie, tu parlais d'envisager « la vie nue ». Est-ce que tu peux nous en dire quelques mots ?

P. G. : La vie nue, c'est un concept d'Agamben. Il fait une distinction entre la vie bios et zôé. Il y a deux termes grecs pour vie : un terme (bios) correspond à la vie organisée socialement, qui a un corps social, un corps politique, découpé par la morale, par la psychologie, par la loi, par le savoir. Et puis il y a un corps (zôé) qui n'appartient pas à cette catégorie, qui appartient à une catégorie où la vie s'exprime par le pur vivant. J'ai essayé de m'approcher de cette sensation qu'on peut avoir. On est occupés, d'une certaine manière. C'est une vie dans laquelle on rêve, on s'endort, c'est une vie extrêmement première. J'avais des idées comme cela, d'essayer de m'approcher d'un corps qui serait, au fond, entièrement soumis à la nécessité de son existence, à sa pulsation, à son instinct, un corps instinctif, qui ne serait pas organisé par les lois qui nous concernent. Donc, ça a commencé par *White Epilepsy* où j'ai travaillé essentiellement à partir des textes d'un languedocien, Jean-Henri Fabre, qui a étudié les insectes. Et puis, un deuxième travail, avec *Meurtrière*. Le troisième mouvement, que j'ai commencé avec Nathalie, c'est un mouvement dans lequel les choses ont beaucoup bougé, pendant les dix jours où nous avons travaillé ensemble. À chaque fois j'avais écrit des textes pour les performances, mais les textes n'ont pas forcément à voir avec les performances ensuite... Pour les autres performances j'avais supprimé les textes, il y avait juste les performances. Et là j'ai eu envie de voir ce que ça faisait, ce texte et puis Nathalie, elle rentre dans cet espace, je suis complètement impressionné...

*Justement, tu parles du texte, est-ce que tu es arrivé avec un texte, lors de la résidence...

P.G. : Le projet a pas mal bougé. J'avais écrit un texte, que j'ai retravaillé pendant les répétitions, ici, et puis à un moment donné je pensais qu'il n'y aurait pas de texte, après je me suis dit que si, après je me suis dit : comment je fais... ? J'ai même essayé de lire des bouts de

texte mais alors ça devenait complètement culturel, c'était atroce. Je me suis dit : mais qu'est-ce qu'on fait avec ce texte ? À un moment donné on s'est dit : plus de texte. Et puis finalement quand il n'y avait plus de texte c'était moins fort quand tu rentrais sur scène... Donc voilà, c'est devenu le texte que j'ai lu comme ça.

*Et pour toi Nathalie, ce texte a été un appui ? Est-ce que c'est une approche différente de travail par rapport à ce que tu as pu avoir comme expériences ?

N.R. : C'est ça qui était bien, c'est que Philippe n'était pas chorégraphe. Le travail a commencé avec deux phrases qu'il m'a dit : « J'ai très peur » et « Ne te juge pas ». Philippe enlève tout : je me suis retrouvée sans musique, nue...

P.G : Je trouvais que c'était plus beau, un corps comme ça, nu, mal exposé, dans sa nudité... Ce qui a été magnifique avec Nathalie, c'est qu'elle m'a beaucoup appris sur les danseurs, sur la nature du mouvement et le rapport du mouvement au corps et comment le corps dans sa construction musculaire, veineuse, dans ses tissus, dans ce sang, comment c'est le corps dans sa réalité justement la plus opaque, d'une certaine manière, comment c'est ce corps là qui emmène le mouvement, qui est emporté par le mouvement, qui construit l'activité de la danse. Et ça, c'est quelque chose que je n'avais pas vraiment saisi et que Nathalie m'a permis d'apprendre. Parce qu'aussi, les autres pièces que j'avais faites, c'était beaucoup moins construit, il n'y avait pas d'organisation, c'était des choses un peu différentes qui arrivaient...et là, à un moment donné, on a senti que c'était assez beau, on a donné un chemin...et le chemin, il s'est fait en dix minutes. Tac tac tac tac ! Et puis le dispositif m'intéressait, parce que j'étais seul avec Nathalie, chaque jour pendant plusieurs heures, elle face à moi, moi face à elle. C'était assez beau car au début on se faisait face l'un et l'autre et puis à un moment donné on s'est retrouvés l'un à côté de l'autre à regarder l'espace. Ce que j'aime beaucoup dans la danse, c'est cette vérité du corps, son énergie, son accablement, sa fatigue, sa désolation, en même temps, ce corps glorieux, cette sorte de souveraineté du corps. Je trouve ça absolument sublime, je le ressens, et je le ressens entre autres, par Nathalie, par ce que tu donnes...

N.R. : J'ai l'impression d'avoir enfin vraiment dansé... J'ai une formation académique, de danse classique, depuis l'âge de cinq ans de conservatoire et cætera. J'ai travaillé avec

beaucoup de chorégraphes et là, j'ai peut-être enfin dansé pour la première fois de ma vie, parce que c'est quelqu'un qui aime le corps. Les chorégraphes ne sont jamais contents, ils n'aiment pas les corps finalement ! Être nue, comme ça, ce n'était pas facile...

*Est-ce qu'il y aurait quelques questions ?

*Merci pour le texte et pour la danse. Mais quand même, si je n'avais pas vu la pièce, en vous écoutant, je n'aurais pas du tout imaginé ça. Dans le texte, la prison des fantasmes de l'homme et dans la chorégraphie, la prison des pulsions... Mon ressenti, c'est ça. C'est magnifiquement interprété, mais c'est quand même une tonalité assez particulière...

P.G. : La contrainte, on a travaillé sur la question de contrainte et de liberté du corps. Le corps passe par des moments de grande contrainte et des moments de très grande liberté, une forme de sauvagerie aussi, la pulsion. Le corps qui se redresse, c'est un corps souverain. Une proximité avec un corps qui accepte à la fois la matière pulsionnelle, fantasmatique, son inquiétude, son désarroi, sa force, sa puissance, sa faiblesse... Ce que j'ai ressenti quand Nathalie se redresse, cette façon de se redresser, d'un coup c'est un corps qui est dans cette espèce d'éternité du mouvement, tout le temps.

N.R. : C'est juste qu'on a envie, on a le cœur qui bat, on est là, on est debout, on doit lutter contre la gravité sinon on tomberait tout le temps... C'est une forme de souffrance, car c'est une lutte. Je ne pense pas : je dois danser la joie, je dois danser la tristesse... Je pense : là je dois pousser, tirer, revenir... Et c'est ça, en fait. On est une machine vivante.

*C'est juste une question de curiosité : ça a l'air très spontané, est-ce que c'est vraiment très chorégraphié ou il y a quand même une part d'improvisation ?

N.R. : C'est chorégraphié. La pièce, elle est écrite, après, elle n'est pas figée. Je sais par où je passe, par où mon corps passe, c'est écrit. C'est quand je suis dans l'instant que j'improvise...

P.G. : C'est-à-dire qu'on s'est rendu compte très vite qu'il y avait, au fond, trois éléments qui construisaient le travail. Un premier élément qui était une sorte de corps soumis, une

frénésie... Une sexualité inquiète, l'inassouvissement...ça revient tout le temps, on est tout le temps dans le désir, dans l'appétit, même si à un moment donné on l'assouvit mais en fait, ça recommence... On est tout le temps dans la pulsation. C'est un élément très important de mon travail, que le corps soit une espèce de vibration, de pulsation, qui partait du ventre, du sexe...comme une sorte d'appétit, à avaler l'espace, le temps... Donc ça, c'est toute une ligne du travail. La deuxième ligne qui nous a semblé très importante, avec Nathalie, c'est que le corps par moments est défait. Il s'arrête, il est épuisé, il est fatigué. Dans cette défaite du corps il y a une grande mélancolie. C'est le corps défait, à l'abandon, un corps perdu... Et puis une troisième ligne, qui était la ligne de la contrainte maximale sur le corps. C'est-à-dire, par la tension interne. Il redessine la possibilité de son existence. Ces trois lignes se sont tressées... On est passés par toutes sortes de périodes. À la fin de la première semaine, le vendredi, ça avait été assez difficile car Nathalie se sentait très abandonnée, et moi aussi je me sentais très abandonné. Et puis en fait lorsqu'on s'est retrouvés le lundi, on avait un peu pensés les mêmes choses. Je voulais reconstruire les choses avec elle et en une journée ou deux, c'est apparu, cette ligne, cette diagonale d'ici à là-bas. On ne l'avait jamais pensée. Un jour on était là, assis côte à côte, moi je lisais mon texte, et puis tu t'es levée...elle a fait un pas et elle a commencé. Et, en fait, c'est parti comme ça. On n'a pas fait : « tiens, tu te lèves, tu vas faire un pas, tu vas faire ça... ». Ce n'est pas possible de faire ça, ça n'a pas de sens. En tous cas pour moi ça n'a aucun sens. Ça doit venir de quelque chose qui a à voir avec la nécessité, la nécessité du corps.

N.R. : Je n'ai pas cherché, en fait. Si je suis en train de chercher, je suis déjà dans ce qui va se passer, je ne suis plus dans l'instant...

P.G. : Et maintenant que la pièce est écrite, on peut la refaire n'importe où, elle existe. Nathalie, elle sait exactement son chemin, la courbe. Après, ça peut s'intensifier, mais c'est là.

*Je voulais juste dire que je suis vraiment très impressionnée par ce que j'ai vu. J'ai été assez distante du texte, je ne sais pas si c'est parce que c'étaient des fantasmes d'homme, j'ai plutôt eu l'impression de reconnaître beaucoup de choses alors que là, c'était de la pure nouveauté. Et quand même, le plus surprenant c'est certainement ce que vous avez dit : que c'est la première fois que vous avez l'impression d'avoir dansé, à ce point là ! Alors que, par

moments, je me disais : c'est pas possible, arrête de te faire souffrir... Et que vous traduisiez cela avec cette force...je vous remercie. Je me pose aussi la question de la reproductibilité d'une telle performance. Je sais que c'est chorégraphié, que ça peut être repris...et dans l'intensité de cela, je me demande combien de fois, et comment...

P.G. : Dans la relation que j'ai eu avec toi... Si tu avais été une autre danseuse ou moi quelqu'un d'autre... C'est vraiment une relation extrêmement forte, concentrée, précise qu'on a eue pendant dix jours qui nous a donné la possibilité de nous approcher de ce corps inquiétant... Et Nathalie, c'est extraordinaire ce que tu as fait. Vous avez totalement raison. Ce que tu as donné, ce que tu m'as donné. Parce que c'est sans jugement, il n'y avait pas de jugement, même par rapport à ces questions sur le sexe. Je n'ai jamais été voyeur. Voilà, le corps fait ça, il y a les pieds, il y a le sexe, il y a la bouche...tout ça c'est connecté. Alors forcément, c'est tracé socialement, ça n'existe que dans le champs précisément de la langue, du savoir, de la parole... Ce que tu as fait là, ça me donne le sentiment d'accéder à quelque chose de réel, du réel du corps : qu'est-ce qu'est le corps, dans sa puissance, dans son extrême fragilité, son extrême faiblesse, et on est pris dans cette tension.

*J'ai vraiment compris ce dont tu parles, sur « la vie nue », tu l'as très bien expliqué tout-à-l'heure, mais là, ça devenait évident... C'est le corps, point.

P.G. : Oui c'est ça, je suis d'accord. C'est pour ça que le texte, finalement, ça encombre. Le texte a aidé Nathalie, il a ouvert un espace, si tu veux, mais en même temps...

*Non, mais moi j'aime bien l'écart entre le côté extrêmement, je dirais, social du texte...

P.G. : Et la brutalité du corps.

*Et la brutalité du corps.

P.G. : Hier, en répétition j'avais l'impression d'être dans un crématorium. Vous savez, dans le silence... Et il y a un corps dont on se débarrasse... On ne sait pas quoi faire, il n'y a rien à faire, on attend, on attend rien... Et en fait, il y avait quelque chose de cela qui était venu.

*J'ai beaucoup aimé, je n'avais jamais vu une de vos performances. Et dans vos films, on est tout de suite plongés dans la figure, il n'y a plus d'humain. Ici, il y a eu un passage. On avait un corps qui était humain, au début, extrêmement touché par la société et érotique. Et au fur et à mesure, il est devenu animal, ou juste un corps, de la chair, et j'ai trouvé ça particulièrement intéressant, et c'est quelque chose de nouveau.

P.G. : Oui, c'est peut-être ça, c'est peut-être ce passage...

*Je suis assez d'accord, je trouve que le texte a quelque chose de frustrant, mais pas dans un sens négatif. C'est qu'il fouille énormément dans cette réalité du corps, qui est indicible, en fait. Et le fait que la performance du corps suive, j'ai la sensation que ça légitime encore plus cette vérité unique. On passe à quelque chose et on se rend compte que finalement il n'y a que ça qui existe et que les mots ont beau chercher et fouiller...

P.G. : Oui c'est intéressant, ce que vous dites. C'est la puissance de la danse, et c'est quelque chose que je découvre. La danse... Je regardais de la danse, j'aimais bien la danse, mais là je mesure quelque chose, que c'est directement enclenché dans le réel, dans le corps lui-même. C'est un corps qui n'est pas organisé par le savoir, qui n'est pas réglé par le savoir, qui n'est pas symbolisé, qui ne peut pas être symbolisé. C'est juste là. C'est comme un arbre, un arbre il est là, il n'est pas en train de se demander s'il est là ou pas... Je suis entièrement d'accord avec vous, c'est bien ce que vous dites sur le texte et sur le rapport du texte au corps, car c'est quelque chose sur lequel on pourrait poursuivre le travail.

*Pourquoi Nathalie ? Pourquoi « unrest » ?

P.G. : Si je vous dis que c'était évident, vous n'allez pas me croire... Et pourtant oui c'était évident. On avait d'abord reçu des dossiers. Parmi ces danseuses, cinq ou six étaient vraiment bien. Après, c'est une intuition, et le problème est que c'est un vrai pari, parce que si j'étais tombé sur une danseuse qui au bout d'une journée s'arrête c'est fini, moi je ne peux rien faire, je ne peux la forcer à aller là où moi je désire aller. Donc je suis assez clair au moment des auditions, sur ce que je cherche. Et Nathalie, j'ai vu son énergie phénoménale, la puissance de

son corps, sa présence incroyable, et puis on s'est un peu parlés et j'ai senti que j'allais pouvoir être avec elle tout au long du chemin, qu'elle n'allait pas me laisser tomber. Et « unrest », ça signifie sans repos mais aussi émeute, tumulte... Il y a plusieurs sens dans la traduction d'« unrest ». Le titre est arrivé dès le départ de la trilogie. Je pense que pour l'installation... Le panneau central, je pense que ce sera *Unrest* et autour, *Meurtrière* et *White Epilepsy*. Et, juste avant qu'on se sépare, je voudrais remercier infiniment le centre ICI, Christian et Rostan, toute l'équipe et vous remercier vraiment. Ce n'est pas une parole en l'air, et je ne sais pas qui est dans la salle, mais je voulais vraiment le dire : c'est exceptionnel de pouvoir faire ça, d'avoir une confiance pareille, un lieu magnifique où travailler tous les jours, de croiser des gens supers toute la journée... On était dans une sorte de monde idéal pendant dix jours, pour pouvoir produire, penser, et pas juste penser, mais penser en action, c'est-à-dire penser, être sur le plateau, fouiller quelque chose, revenir... Bravo et merci, c'est extrêmement précieux.

Annexe 4 : texte envisagé pour le film de fiction du mouvement *Unrest*

Texte écrit par Philippe Grandrieux et joint à un dossier de présentation daté du mois de janvier 2016 destiné au CNC et à l'ICI-CCN. Grandrieux présente ce texte en tant que « voix off du narrateur » du film de fiction du troisième mouvement, *Unrest*. Grandrieux précise dans ce dossier que : « Ce troisième mouvement de la trilogie se développera donc sous la forme de deux objets filmiques, d'une part une fiction qui est le récit, conduit par la voix off, d'un homme dominé par le désordre d'une sexualité dérégulée, un homme placé sous l'éclat assombri d'une mémoire inquiétée par une image terrifiante, et d'autre part, arrachée à ce monde fictionnel, la chose corporelle en tant que telle, le corps archaïque. » Nous pouvons par conséquent imaginer qu'il y aura non pas un, mais deux objets-films à l'intérieur du troisième mouvement de la trilogie.

Je lui ai dit que je voulais voir, tout voir. Je lui ai demandé de se raser entièrement. Elle l'a fait. Elle s'est assise en face de moi. Du majeur et de l'index de sa main droite, elle écarte ses lèvres. Son bassin est légèrement basculé en avant, ce qui rajoute à l'obscénité de la pose. La chair apparaît, à vif. Rose bonbon. Elle frotte du bout de ses doigts le bouton de rose qui perle au-dessus de la fente. Elle jouit, un orgasme rapide qui secoue brutalement son corps. Puis elle se met à quatre pattes, le visage posé contre le plancher. Les fesses dressées. Elle entrouvre ses cuisses, suffisamment pour que tout le sexe soit parfaitement déployé. Elle se courbe et enfonce sa main. Toute sa main. Poing fermé. Je regarde. Je suis comme un enfant devant la mort qu'il voit pour la première fois.

L'odeur entêtante des fleurs empeste tout l'appartement. Les volets sont clos. Le corps est étendu sur le grand lit. La porte de la chambre est entrebâillée. On me conduit à la morte. On me tient la main. Je suis bien trop petit et je dois monter sur le rebord du lit pour la voir. Je regarde le visage figé, cireux. On me chuchote à l'oreille, on reste près de moi, puis on m'éloigne. Reste l'image de sa chevelure grise répandue contre la blancheur assombrie de l'oreiller. Reste la lumière laiteuse du jour filtrée par les lourds rideaux tirés. Reste le parfum écœurant des roses. Dehors il fait froid et humide et le jaune colore la prairie jusqu'à la rivière, le jaune fragile des jonquilles. Au printemps un autre jaune vient salir les doigts, c'est le jaune des boutons d'or, un jaune poudré, si précieux, d'un autre siècle.

J'ai cru qu'elle ne viendrait plus. Jusqu'alors, elle avait été d'une ponctualité exemplaire. Je

l'entendais frapper doucement à la porte à l'heure exacte convenue. Cette nuit-là, l'heure était largement dépassée et je l'attendais toujours. Je me suis donc résolu à rentrer chez moi. Sur le chemin du retour, j'ai senti sur mon visage le vent et la pluie fine et la douceur apaisante de l'air et ce fut une joie et la joie est le sentiment le plus grand et le plus violent aussi. C'est la joie qui fait retentir la vie. La vie et la joie sont une seule chose. Le lendemain, j'ai reçu un message : Désolé pour hier. Je serai là ce soir, à l'heure prévue. C'est une femme douce. Elle parle sans jamais élever la voix. Mais je la sais capable d'une grande sauvagerie.

La terre est plus sombre. Les verts y sont étrangement denses et éteints. C'est qu'ici le noir du sous-sol, le noir du charbon, de la vie plus ancienne, fossilisée, remonte et teinte les prés. Souvent en fin d'après-midi, le ciel se charge de lourds nuages et tout devient comme brossé d'une encre épaisse. J'attends que la nuit vienne dans un état de nervosité insupportable. J'ai les oreilles rouges. Je dois les mouiller avec de la salive pour atténuer l'impression de chaleur que cette rougeur inexplicable me procure. La salive mélangée à la poussière du charbon encrasse le lobe de mes oreilles. Je suis sale. Souvent on me le dit. Au début j'avais honte, maintenant ça m'indiffère.

Au cours d'une des trop nombreuses crises qu'elle avait, elle s'est brutalement couchée par terre, devant la porte d'entrée de l'appartement. Puis après un long moment de silence, pendant lequel nous sommes restés moi debout et elle étendue sur le sol, d'une voix terrible elle m'a dit qu'il me faudrait lui passer sur le corps si je voulais sortir d'ici. Je suis retourné dans ma chambre et j'ai regardé par la fenêtre le grand arbre et le massif de fleurs et la cour terreuse et au loin les deux cônes noirs des crassiers qui s'élèvent près des puits de mine. Il me semble bien qu'il pleuvait. Une de ces pluies rapides qui ne parviennent pas à apporter la fraîcheur attendue. Le soir nous avons dîné côte à côte dans la salle à manger, sans parler. Plus tard dans la nuit, ne parvenant pas à dormir, je me suis branlé et j'ai éjaculé en silence dans ma main. Je me branlais presque chaque soir à cette époque et sûrement qu'elle devait voir les auréoles de mon sperme séché maculer mon pyjama et les draps. Jamais elle ne m'en fit la remarque. Une fois je l'ai entendue marmonner toute seule, il exagère, en faisant mon lit. Je n'éprouvais aucune honte à ce qu'elle soit le témoin de mes turpitudes. Nous étions déjà l'un et l'autre devenus bien trop monstrueux.

Cette nuit, la sixième depuis que nous nous sommes retrouvés pour la première fois, quelque chose me semble différent, le sentiment d'une menace sourde, indicible. Elle reste longtemps dans la pénombre, allongée sur le dos. Je m'accroupi face à elle. Je la vois mal. La pâleur de

sa peau nue se détache de l'obscurité, confondant les parties de son corps, les rendant plus vagues, incertaines. Il me semble que sa jambe gauche a enflé. Le pied aussi m'apparaît comme déformé, gonflé, les ongles noircis. Je crois voir des taches brunes sur la peau et le bleu pâle des veines affleurer. Le reste de son corps disparaît, anamorphosé, écrasé par la perspective en une seule masse informe. Sa respiration est sensiblement modifiée, plus profonde peut-être, plus lente, de sorte que je ne peux discerner le moindre mouvement de sa cage thoracique. Tout le corps est figé dans une immobilité étrange, comparable à celle de certains insectes qui font le mort attendant que leur proie soit à la bonne distance pour pouvoir s'en emparer soudainement. Faire le mort était aussi un de mes jeux préférés.

C'est l'été. Les volets sont clos pour que la chaleur n'entre pas. On ouvre seulement le soir, quand le soleil décline à l'horizon. Alors depuis la fenêtre je peux voir les champs et les forêts et au loin le doux mouvement des collines. Le ciel est limpide, sans nuage. Cette journée je l'ai passée en partie au bord de la petite rivière qui traverse le pré en pente. J'aime jouer dans l'eau. J'aime regarder le mouvement heurté des libellules, leurs brusques changements de direction, leurs arrêts au-dessus du courant, et je ne sais rien de ce qui peut les inciter à poursuivre leur vol dans une direction plutôt qu'une autre. J'aime leur corps étrange, tout en longueur et leurs ailes nervurées qui vibrent dans la lumière et leurs couleurs aussi, comme un arc-en-ciel ou comme la queue du paon quand il fait la roue. C'est bleu et vert et jaune et quelques touches d'un autre bleu plus dense, plus épais, donnent aux ailes une intensité sourde, la douceur du velours. L'odeur de vase empeste au bout des doigts. La manche de mon tricot en laine est détremnée. Le jour s'effondre derrière les grands arbres noirs. Mes mains sont froides, glacées par l'eau fraîche venue des hautes montagnes. Plus haut commence la forêt. C'est une vague sombre, une vague noire qui se prolonge à la fin du jour en une ombre froide et menaçante. Quand on s'approche de la forêt on ressent aussitôt sa fraîcheur et cette odeur de mousse si douce, presque sucrée, procure une sensation de plaisir intense. Souvent je ramasse aux pieds des arbres, entre les grandes racines tordues, les bouts d'écorces qui se sont détachées du tronc. Je cherche la plus belle d'entre elles, celle dans laquelle avec mon petit canif je pourrais creuser la forme d'une pirogue. Je retourne ensuite à la rivière. Je dépose mon bateau et je le regarde dériver dans le courant, glisser entre les pierres luisantes recouvertes de mousse brune, je le vois tourner dans les remous et s'échouer entre des branchages. Sous certaines pierres, quand on les soulève, on sent avec ses doigts des vers qui s'y sont accrochés. Les vers sont encapsulés dans une gangue noire, un

fourreau friable. Il m'arrive de les lui apporter et de les regarder se tordre entre les herbes.

Chaque soir après dîner, elle descend à la cave préparer la chaudière pour la nuit. Souvent je reste dans l'appartement en attendant qu'elle revienne. Par les tuyaux en fonte et les radiateurs je l'entends enlever la cendre, agiter les mécanismes de la chaufferie. Je n'aime pas rester seul. Si elle s'absente un peu trop longtemps, aussitôt j'ai peur qu'elle ne revienne pas, peur d'être abandonné. Je plaque mon oreille contre la porte d'entrée et j'écoute le silence de la montée d'escalier, le cœur battant. Quand j'entends la porte de la cave s'ouvrir, je sais que dans très peu de temps elle sera là, alors je me précipite dans sa chambre, sur son lit, et je fais comme si de rien n'était. D'autre fois je l'accompagne. Je descends l'escalier. Les marches sont en granit gris. La rampe de métal est peinte en noir. Les murs bruns sont sombres, sans doute en pierre volcanique. Il fait souvent froid. Je reste à ses côtés. J'ai peur de toute cette obscurité qui nous entoure et puis aussi des rats que l'on entend déguerpir quand on entre dans la cave. Elle doit aller chercher le charbon qui a été mis en tas dans un réduit encombré de bouteilles vides et de toutes sortes d'objets inutiles. Je la suis en m'accrochant à sa chemise de nuit qu'elle porte en dessous d'un peignoir entrouvert, élimé, de couleur bordeaux. À ses pieds, de vieilles babouches affaissées. Le sol est en terre battue. Je la regarde pelleter le charbon avec un seau. Je regarde son corps se courber au-dessus du tas noir. Puis nous allons dans une autre partie de la cave où se trouve la chaudière. Il y fait chaud. C'est une petite pièce qui sert aussi d'atelier d'horlogerie au retraité qui habite l'étage en dessous de chez nous. Avec beaucoup de force elle manipule le levier qui déplace le tamis par lequel tombe la cendre. Ensuite elle remplit la chaudière de charbon avant de refermer la porte en fonte. À l'aide d'une chaînette, elle règle délicatement l'ouverture de l'arrivée d'air, pour que ça tienne toute la nuit. C'est sa fierté que le feu ne s'éteigne pas. J'aime voir, derrière la feuille translucide du mica, flotter les lueurs rouges de la combustion, c'est comme la chair au bout de mes doigts quand je la regarde s'illuminer, traversée par le soleil. Ensuite nous remontons, sans un mot. Je lui tiens la main jusqu'en haut. Je vais me coucher. Je dors dans son lit. Je l'attends. Je l'entends fermer la porte à clefs, éteindre les lumières. Elle entre dans la chambre. Elle quitte son peignoir et se glisse entre les draps. Elle m'entoure de ses bras et se met tout contre moi. Je suis sur le côté du lit. Je sens contre mes cuisses la rayonne de sa chemise de nuit qui est remontée le long de ses jambes et aussi je sens sa peau contre ma peau. Je regarde devant moi. Dans la pénombre de la chambre je vois les motifs que je

connais bien de la tapisserie en toile de Jouy qui recouvre les pans de l'alcôve où est enfoncé en partie le lit. C'est une ronde, des enfants jouent à Colin-Maillard, l'un d'eux à les yeux bandés, les mains tendues en avant, les autres tournent autour de lui, c'est qu'il ne faut pas se faire attraper par le chasseur. J'aimais bien y jouer moi aussi et deviner qui était celle ou celui que j'avais réussi à agripper et qui devait s'immobiliser devant moi et que je devais reconnaître seulement en touchant son visage avec mes mains. Je sens la paume de sa main contre ma joue et la chaleur de son corps me recouvrir. Qu'elles étaient ses pensées quand, m'étant endormi contre elle, elle cherchait à son tour le sommeil. Qu'espérait-elle ? Tout ce temps, dont je voyais bien qu'elle ne savait que faire, attendant seulement qu'il passe, ne la dévastait-il pas ?

À peine commencée, elle veut arrêter la séance. Les traits de son visage sont tirés, de larges cernes ombrent son regard. Elle semble épuisée. Que fait-elle quand elle n'est pas là, avec moi, c'est-à-dire la plupart du temps ? Je n'en ai pas la moindre idée. Je ne la connais pas. Nous nous sommes rencontrés lors d'une soirée, chez des amis communs. J'ai appris deux ou trois choses d'elle au cours de ce dîner, entre autres qu'elle vient de Russie, du centre de la Russie, qu'elle a des origines Tatars, vécu avec sa mère quelques années en Chine puis à Moscou avant de venir à Paris étudier la photographie. Quand elle est partie de chez nos amis, je l'ai suivie. J'ai fait quelques pas avec elle sur le boulevard et quand nous avons été sur le point de nous dire au revoir, soudain je lui ai proposé d'être, comment dire... mon objet. Elle m'a écouté, surprise, mais sans être le moins du monde embarrassée par ma demande. Je lui ai exposé en détails ce que j'attendais d'elle. Elle a accepté, « pour l'argent bien sûr, mais aussi pour voir ce dont je suis capable » m'a-t-elle dit. Depuis je n'ai pas cherché à en savoir davantage sur sa vie. Tandis qu'elle commence à se rhabiller, je lui dis qu'elle peut, si elle le souhaite, vu qu'elle est fatiguée, rester pour la nuit, et que si elle me le permet, je la regarderai dormir. Ce serait la séance d'aujourd'hui, je la paierai pour la voir endormie. Elle m'a souri. Elle ne portait jamais aucun jugement sur mon comportement. Dès que je l'ai vue à cette soirée, j'ai su que c'était elle que j'attendais depuis si longtemps, j'ai su qu'avec elle ce serait possible. Je l'ai conduite dans la chambre. Après quelques temps son corps s'est relâché et ses membres ont été agités de spasmes incontrôlés. Puis elle a sombré rapidement dans le sommeil. Je me suis, bien sûr, souvenu du livre de Kawabata que j'avais beaucoup aimé, *Belles Endormies*. Mais hélas elle n'était pas, comme c'était le cas pour les jeunes femmes du roman, sous l'effet d'un puissant narcoleptique, de sorte que je ne pouvais pas manipuler son

corps sans risquer de la réveiller, tout comme l'avait fait durant plusieurs nuits le vieil Eguchi. Je l'ai regardée. Je m'assoupissais, me réveillais en sursaut, luttant contre le sommeil. Au petit matin l'angoisse m'a terrassé. Le pialement incessant des oiseaux accueillant le jour nouveau, un jour gris à peine levé, pluvieux et chaud, m'accablait jusqu'au dégoût.

Le lendemain soir, j'ai voulu renouveler la situation de la veille, mais cette fois en lui demandant si elle accepterait de prendre un somnifère. Elle a hésité. Il fallait qu'elle me fasse confiance pour accepter de se retrouver exposée de la sorte, à ma merci. Elle m'a dit qu'elle voulait bien, mais pour une seule fois seulement, après cette nuit elle ne le ferait plus jamais. Elle m'a demandé une somme d'argent considérable. Il m'était impossible de marchander, ce qu'elle allait m'offrir n'avait pas de prix. Nous avons bu un verre de vin et je lui ai donné l'hypnotique. Je l'ai laissée seule dans la chambre, le temps qu'elle s'endorme. Ce corps qui allait être abandonné au sommeil, sans la moindre résistance, disponible, m'excitait tout en me procurant le sentiment d'une menace inexplicable. J'ai poussé la porte de la chambre plongée dans l'obscurité. J'ai refermé derrière moi et me suis retrouvé dans le noir. J'entendais sa respiration régulière, paisible. Elle dormait bien. Malgré mes yeux grands ouverts, je ne pouvais rien voir. La nuit épaisse m'aveuglait, brûlait mes rétines dilatées. Je suis resté ainsi, debout, de longues minutes immobile. Mon cœur cognait si fort dans ma poitrine, j'étais comme asphyxié. Le monde avait disparu, ou plus exactement il venait de se contracter entièrement dans cette chambre devenue un trou noir, un de ces objets célestes duquel rien, pas même la lumière, ne peut s'échapper. Je me suis avancé dans la pièce. J'ai buté contre le montant du lit et me suis assis près d'elle. Je sentais sa présence, la masse du corps allongé. J'ai tendu mon bras et posé ma main sur elle. Son corps, sous le drap, était chaud. Son ventre souple ondulait au rythme de son souffle. Je l'ai pincée assez fort, elle n'a pas réagi, le somnifère l'avait donc endormie profondément. J'avais la nuit devant moi. J'ai parcouru le corps, la courbe du diaphragme, les os des côtes saillant sous la peau, la douceur miraculeuse de ses seins, le creux des clavicules, puis le cou disparaissant entièrement dans le creux de ma main et son visage dont la douceur des traits m'étaient dévoilée maintenant d'une toute autre façon, le dessinant en quelque sorte du bout de mes doigts. Sa bouche légèrement entrouverte m'incitait à l'embrasser. Je posais mes lèvres sur ses lèvres humides et glissait ma langue sur l'émail lisse de ses dents que je forçais à s'entrouvrir, libérant un passage à ma langue vers sa langue qui attendait comme un petit animal mouillé qu'on la sollicite. Du fond de son sommeil elle m'embrassa et j'aurais pu croire, si ce n'était les conditions particulières

de ce baiser, qu'elle m'embrassait comme quand on aime. J'ai alors retourné le corps. Son inertie augmentait son poids. Puis je me suis allongé tout contre elle et j'ai respiré à plusieurs reprises, profondément, l'odeur sucrée de sa nuque, l'odeur suave de sa peau légèrement moite mélangée à un parfum musqué, et j'ai enfoui mon visage dans sa lourde chevelure odorante et j'y ai plongé mes mains, comme si je voulais disparaître dans le noir océan qui s'ouvrait en moi. J'ai dû m'endormir un court moment contre elle, dans la douce chaleur de son corps.

Quand je me suis réveillé, j'eus un curieux pressentiment. Elle dormait toujours paisiblement, pourtant il me semblait que quelque chose avait changé en elle. Je laissais glisser ma main le long de son dos, égrenant le chapelet de ses vertèbres jusqu'au sacrum. Du majeur j'encerclai son anus et pénétrai, avec douceur, la boutonnière de chair. Je crus ressentir comme une légère succion autour de mes phalanges. Je retirai aussitôt mon doigt, incrédule, attribuant cette étrange sensation au trouble dans lequel me mettait ce corps abandonné à ma vilénie. Je posai ma main sur son sexe et la pénétrai à nouveau. Là encore il me sembla éprouver une légère succion puis ce fut comme une morsure, assez faible, mais ne laissant aucun doute. De petites dents retenaient mon doigt à l'intérieur de son vagin. Ce vieux mythe du Vagina Denta venait agité son angoisse éculée de castration. C'était d'une telle banalité que je ne pus m'empêcher de ricaner, convaincu d'avoir à faire à une de ces hallucinations si bien répertoriées dans les nosographies psychiatriques. Sa respiration était devenue plus irrégulière. Elle ronflait expirant l'air du bout de ses lèvres en soufflant rapidement. Je craignais que son sommeil ne soit moins profond. Je me mis sur le dos, près d'elle, sans bouger, aux aguets. Fort heureusement, elle dormait toujours bien. Ma pensée s'effiloçait, sautait d'une chose à l'autre sans que je puisse me souvenir de rien. Je me sentis soudain accablé, perdant pieds. Aurais-je voulu une toute autre vie, une vie préservée de cette inquiétude douloureuse qui me retenait hors du monde et m'accablait, empêchait tout ? Je jalousais cette jeune femme endormie à mes côtés, en qui s'incarnait cette vie vivante qui m'était refusée, ou plus exactement cette vie dont je m'étais protégé jusqu'à ce qu'elle finisse par se retirer de moi et m'abandonne à la tristesse, à l'inaction. Avoir la force d'accepter ce qui t'est donné de vivre et le courage de changer ce qui peut l'être, ce bel enseignement du stoïcisme, pourquoi n'ai-je pu m'y conformer ? Peut-être les cartes sont-elles jouées au cours des premiers jours de nos

vies, quand on tombe dans le monde et que plus rien ensuite ne peut en effacer le pli. Je me retournai vers elle. Un désir fou me submergea, le désir de la posséder et de m'anéantir en elle. Je bandai. J'ouvris ses lèvres d'une main et la pénétraï sans ménagement. Je la baisai longuement. L'inertie du corps ajoutait un sentiment trouble de nécrophilie qui ne fit qu'intensifier mon désir. Il me semblait qu'à chaque coup de rein je m'enfonçai d'avantage en elle d'une étrange manière, comme si son corps s'amollissait, devenait plus incertain, perdait ses formes. Les fesses n'avaient plus leur modelé, leur galbe. Son dos s'étalait sous ma poitrine comme s'il s'était répandu sur toute la surface du matelas. Je passai mes mains sous son ventre et attrapai ses seins, mais ils avaient eux aussi perdu toute rondeur et n'étaient plus qu'une ondulation chaude et régulière. Les traits de son visage, que mes doigts avaient parcourus et dont ils conservaient le souvenir de la finesse, laissaient la place à un amas de chair d'où saillaient deux globes oculaires. Ses bras semblaient brisés, comme rentrés dans le thorax. Je ne sentais presque plus ses jambes contre les miennes, mais à la place deux bourgeons turgescents. Tout son corps se liquéfiait de plus en plus vite, devenait une vague de chair puissante qui m'enveloppait et s'accordait au rythme de mes propres pulsations. Quand j'ai joui, ce fut comme si j'étais traversé par la foudre. Je sentis son corps s'ouvrir tout le long de la colonne vertébrale, se déployant en deux lèvres boursouflées, libérant les organes. Le cœur, devenu énorme, battait à vif à une vitesse folle. Et comme je m'effondrais, pris de vertige, mon visage rencontra, à la place de sa chevelure et de son crâne, la matière visqueuse du cerveau dont je pouvais sentir sous mes joues, les circonvolutions. Ce qui avait été son corps, et qui semblait maintenant être une coalescence de ganglions, se décomposait sous moi en m'entraînant dans la pure terreur de sa masse informe. Elle n'était bientôt plus qu'une sorte d'embryon que je sentais s'enrouler, se tortiller sous mon ventre. Puis la chose s'enfonça dans mon nombril et creusa son chemin dans ma chair, juste avant que je ne m'évanouisse.

Quand j'ai repris conscience, le jour commençait à peine à se lever. La lumière affaiblie du petit matin baignait la chambre dans une douce pénombre. J'avais un peu froid, elle dormait toujours les fenêtres ouvertes, été comme hiver. Cet après-midi elle m'emmènera jouer au jardin public qui est juste au bas de la rue. Je regarderai voguer mon petit voilier, accroupi contre le rebord en pierre du bassin. Pendant ce temps elle se sera installée sur un des bancs disposés le long des massifs de thuya. Elle ne lira pas, elle ne fera rien, elle attendra. Je la

regarderai, inquiet de ne pas la trouver au premier coup d'œil. Elle me sourira. Puis elle m'accompagnera au tourniquet. Elle me poussera deux trois fois et je verrai défiler, dans le grincement du manège, le haut des arbres verts presque noirs et les immeubles gris et leurs toits rouges et le ciel bleu et blanc et j'aurai la tête lourde. Ensuite nous remonterons à la maison.