



**HAL**  
open science

# Le récit plastique dans les films de Philippe Grandrieux : étude sur les effets expressifs de la matière dans *Sombre* (1998) et *Un Lac* (2008)

Amina Louati

## ► To cite this version:

Amina Louati. Le récit plastique dans les films de Philippe Grandrieux : étude sur les effets expressifs de la matière dans *Sombre* (1998) et *Un Lac* (2008). *Art et histoire de l'art*. 2019. dumas-02362017

**HAL Id: dumas-02362017**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02362017>**

Submitted on 13 Nov 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.



UNIVERSITÉ PARIS 1  
**PANTHÉON SORBONNE**

UFR 04 : ÉCOLE DES ARTS DE LA SORBONNE  
CINÉMA ET AUDIOVISUEL  
MASTER 2 (RECHERCHE)  
ESTHÉTIQUE, ANALYSE, CRÉATION  
Année universitaire 2018-2019

AMINA LOUATI

**LE RÉCIT PLASTIQUE  
DANS LES FILMS DE PHILIPPE GRANDRIEUX**

*Étude sur les effets expressifs de la matière dans Sombre (1998) et Un Lac (2008)*



Sous la direction de M. VINCENT AMIEL

SEPTEMBRE 2019

## **RÉSUMÉ**

Un mystère plane autour des fictions de Philippe Grandrieux. Les films se déploient en très peu de mots, et pourtant, il y a récit.

Par l'étude des effets plastiques, nous découvrirons comment ces fictions puisent dans les ressources narratives de la peinture tout en développant une construction dramatique singulière de la plasticité du cinéma.

Mots clés : Fiction – Philippe Grandrieux – Peinture – Récit – Effet – Perception

## **ABSTRACT**

A mystery surrounds Philippe Grandrieux's movies. They carry only a few words but tell a whole story.

Through studying their plastic effects we will see how these movies draw on the narrative resources of painting as well as elaborating a singular dramatic construction with the moving image plasticity.

Keywords : Fiction – Philippe Grandrieux – Painting – Storytelling – Effect – Sense

## REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier :

Vincent Amiel pour ses conseils,

Marc Barbé, Marc Berman et Elina Löwensohn pour la précieuse confiance qu'ils m'ont accordée,

Ainsi que Hyacinthe, pour m'avoir fait découvrir un cinéaste qui a bouleversé ma conception du cinéma.

*« On discute pour savoir si l'auteur du scénario cinématographique [...] doit être un écrivain ou un peintre ».*

Élie Faure<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Référence p. 5.

# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION</b>	<b>5</b>
<b>PARTIE I : UNE ENTRÉE DANS LA MATIÈRE <i>IN MEDIAS RES</i></b>	<b>14</b>
I.1. D'impression à expression	15
I.2. Caractérisation plastique des personnages	28
I.3. Unité structurelle du film	38
<b>PARTIE II : PÉRIPÉTIES PICTURALES</b>	<b>50</b>
II.1. Les temps de pause	51
II.2. Les temps de crise	60
II.3. Climax	70
<b>PARTIE III : L'EMPREINTE D'UNE HISTOIRE OU L'HISTOIRE D'UNE EMPREINTE</b>	<b>81</b>
III.1. Le réel comme matière première	82
III.2. Empreinte de la réalité d'un sentiment	89
III.3. Incarnation du conteur	99
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b>	<b>108</b>

## INTRODUCTION

« *Le roman à l'écran est une erreur fondamentale* »<sup>1</sup>.

Ne serait-ce pas contre-nature que d'infliger tant de textes ou de paroles au cinéma, alors qu'il s'agit fondamentalement d'un art de l'image ? Fernand Léger, peintre et cinéaste français, soulève cette question encore au début des années 20, une période où le cinéma est en pleine quête identitaire et ce notamment face aux disciplines artistiques antérieures.

Si la capacité d'enregistrement factuel du septième art l'a inévitablement conduit à capter des scènes au registre théâtral, comme en témoigne un court-métrage muet pionnier tel *L'Assassinat du Duc de Guise* en 1908, l'historien Élie Faure y regrette surtout le recours à de nombreux cartons textuels qu'il définit comme des « *explications tout à fait intolérables qu'on prodigue sur l'écran* »<sup>2</sup>. En effet, le langage de la pantomime et de la littérature ne sont que des langages ajoutés au médium cinématographique, qui quant au sien, ressortirait davantage de la plastique – le film étant d'abord une image. Ainsi, se pose la question d'une éventuelle écriture graphique plutôt que factuelle du film, Élie Faure se demandant si l'auteur d'un scénario se doit d'être « *un écrivain ou un peintre* »<sup>3</sup>. Son positionnement tend alors fortement à légitimer le cinéaste-peintre, au vu de l'importante malléabilité des composantes matérielles du film, qu'il désigne sous le nom de « *cinéplastique* »<sup>4</sup>.

À ce concept répond celui de la « *plastique animée* »<sup>5</sup> par le peintre Marcel Gromaire qui soutient le génie sculptural du médium, notamment dans les films muets d'Abel Gance ou de Jean Epstein, tout en y regrettant à son tour que l'expressivité engendrée par les formes et

---

<sup>1</sup> Fernand Léger, « Le spectacle » (1924), in *Fonction de la peinture*, Paris, Denoël, 1984, p. 138.

<sup>2</sup> Élie Faure, *De la cinéplastique*, Paris, Séguier, 1995, p. 19.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>5</sup> Marcel Gromaire, *Idées d'un peintre sur le cinéma*, Paris, Séguier, 1995, p. 16.

les tonalités contenues dans la matière du film ne tiennent qu'une place secondaire face au récit littéraire – verbal – de l'histoire<sup>1</sup>. Il précise à ce propos :

« *Je ne veux pas non plus diminuer un seul instant l'importance du conte, mais le transposer seulement en plastique animée. [...] Il faut trouver des rapports nouveaux entre le conte et l'image : ces rapports seront des symboles expressifs* »<sup>2</sup>.

La *plastique animée* sous-tend l'idée d'une construction narrative du film à partir des éléments expressifs que permettent les propriétés de la peinture.

C'est donc la transposition d'un récit littéraire en un récit symbolique. Cependant le symbole contenu dans l'image a pour essence un « *sens non-transparent* »<sup>3</sup> à l'inverse du mot. L'image ne peut donc faire l'objet d'une « *castration sémantique* »<sup>4</sup> comme l'explique plus tard le théoricien Christian Metz, afin de permettre une conversion littérale d'un texte en image. Le moyen d'expression de l'image relève bien plus de l'émotion esthétique, qui est un affect. Ainsi, plutôt que des *signes* expressifs nous parlerons d'*effets* expressifs de la plastique.

Ensuite, parce que le film n'est pas une image mais plusieurs, c'est précisément la succession d'effets expressifs qui pourrait permettre l'élaboration d'un conte. C'est la particularité de l'*image-mouvement*<sup>5</sup>, dont Élie Faure aura rapidement souligné sa particularité « *[d'] incorporer le temps à l'espace* »<sup>6</sup>, ce qui dote alors le cinéma de l'art du temps et donc du récit.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>3</sup> Nelson Goodman, « Quand y a-t-il art ? » in *Manières de faire des mondes*, trad. par Marie-Dominique Popelard, Paris, Gallimard, 2006, p. 103.

<sup>4</sup> Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, éd. Albatros, 1992, p. 88.

<sup>5</sup> Terme de Gilles Deleuze, in *L'image-mouvement, Cinéma 1*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

<sup>6</sup> E. Faure, *op. cit.*, p. 32.

Récit d'images, récit plastique, la conception de l'image animée par Marcel Gromaire questionne ainsi la possibilité pour un auteur de construire une histoire par l'alliance de la peinture et du cinéma.

Toutefois, les recherches portant sur le développement narratif du film et celles sur son expérimentation plastique ne vont pas évoluer sur le même territoire. L'auteur Luc Vancheri distingue le « *cinéma de salle* » du « *cinéma de galerie et de musée* »<sup>1</sup>.

Le premier cas présente les films dits scénarisés, particulièrement dialogués suite à l'apparition du cinéma parlant, et qui se trouvent à l'intérieur de l'industrie cinématographique. Le second cinéma est celui de l'avant-garde que l'auteur décrit comme le cinéma « *laboratoire des autres arts* »<sup>2</sup>. C'est majoritairement au sein de cet espace que se produit l'expérience concrète entre des procédés de peinture au contact de ceux du cinéma, comme par exemple le jeu sur la perception des couleurs, des formes et leurs impacts sur la persistance rétinienne chez Paul Sharits<sup>3</sup> (*T.O.U.C.H.I.N.G* en 1968) ou, plus récemment, le mélange du médium pictural sur pellicule par Christian Lebrat (*Ultra* en 2006) pour qui les œuvres ont été diffusés au Centre Pompidou et au Film Gallery de Paris<sup>4</sup>.

Ce n'est alors qu'avec étonnement et singularité qu'une œuvre en provenance de la sphère expérimentale peut être diffusée au sein des circuits conventionnels du *cinéma de salle*. Et pourtant, à l'orée du XXI<sup>ème</sup> siècle, le cinéma français se voit diffuser tour à tour les longs-métrages d'un cinéaste venu du *cinéma de galerie* : Philippe Grandrieux.

---

<sup>1</sup> Luc Vancheri, *Cinémas contemporains : du film à l'installation*, Lyon, Aléas, 2009, p. 10.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 8-9.

<sup>3</sup> Nicole Brenez, *Cinémas d'avant-garde*, Paris, éd. Cahiers du cinéma, 2006, p. 21.

<sup>4</sup> Christian Lebrat, « Performances pour film », in *Christian-Lebrat.net* [en ligne], 2011, [consulté le 15 mars 2019]. Disponible sur : <http://www.christian-lebrat.net/films/performances-pour-film#1977>

Les sorties de ses fictions *Sombre* (1998), *La Vie Nouvelle* (2002), *Un Lac* (2008) et *Malgré la nuit* (2016) se sont suivies de nombreuses interrogations quant à l'appartenance de ces objets filmiques :

« *Malgré mes difficultés à recevoir ce que je perçois [...] leurs inventions formelles sont de toute évidence bien trop nombreuses et bien trop belles pour être ignorées* »<sup>1</sup>.

Cette note de Jonathan Rosenbaum atteste le caractère quasi-révolutionnaire des films de Grandrieux, et ce notamment dans leur plastique, tout comme la théoricienne Nicole Brenez qualifie cette innovation comme étant « *un moment essentiel dans l'histoire des formes* »<sup>2</sup>. Paradoxalement – étant question de films de fiction – l'auteur Raymond Bellour y décèle un « *scénario très construit sur le plan dramatique, du point de vue du rythme des événements* »<sup>3</sup>. Sans omettre l'ultime précision – du moins concernant les trois premières fictions du réalisateur – qu'il s'agit de films où l'on parle peu ou presque pas<sup>4</sup>. Cela représente d'une part une rupture drastique avec le cinéma narratif français de tradition « *verbo-centré* »<sup>5</sup> pour reprendre la formule de Michel Chion, et induit tout autant que le récit filmique ne peut alors se construire à travers les dialogues, les mots et les signes. Toujours selon Raymond Bellour, le spectateur accède aux films à travers « *un bloc de sensations* »<sup>6</sup>.

Pour qu'il y ait sensation, il faut que l'œuvre émette une impression et dans le cas de Grandrieux, une *pression* sur son spectateur. C'est ce que Nicole Brenez nomme « *le toucher* »

---

<sup>1</sup> Article de Jonathan Rosenbaum, in Nicole Brenez, *La vie nouvelle, nouvelle vision : [à propos d'un film de Philippe Grandrieux]*, Paris, L. Scheer, 2005, p. 15.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>3</sup> Raymond Bellour, *Pensées du cinéma : les films qu'on accompagne, le cinéma qu'on cherche à ressaisir*, Paris, éd. POL, coll. Trafic, 2016, p. 199.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>5</sup> Michel Chion, *La toile trouée*, Paris, Éd. de l'Étoile, 1988, p. 94.

<sup>6</sup> R. Bellour, *op. cit.*, p. 199.

au cinéma »<sup>1</sup>. Cette idée fait alors écho à une citation de Jean Paulhan « *comme si les yeux devaient se faire doigt* »<sup>2</sup> que Pascal Bonitzer a repris par la suite, non pas pour le compte du cinéma mais de la peinture contemporaine. Justement, le propre de la peinture du XX<sup>ème</sup> siècle (déresponsabilisée de son devoir mimétique face au réel) est d'avoir évolué selon des prérogatives sensorielles.

Il a fallu que depuis un tableau découlent des effets expressifs, eux-mêmes engendrés par le mouvement des tracés, des formes, des couleurs, des textures, de la matière en somme. C'est un des dogmes de la *peinture-mouvement*, dont l'artiste Francis Bacon est une figure représentative. Effectivement, Gilles Deleuze décrit ses œuvres comme ayant « *une violence qui n'est plus que celle de la couleur et du trait : la violence d'une sensation* »<sup>3</sup>. Un impact sensitif qui trouverait une possible renaissance dans les films de Grandrieux, car pour en revenir à l'appréciation de Raymond Bellour, certaines séquences s'apparenteraient à « un Bacon à l'état photographique passager »<sup>4</sup>.

Cet « état photographique » nous rappelle que Philippe Grandrieux est le metteur-en-scène de ses films mais aussi l'opérateur caméra à l'épaule, « *dont on sent le poids, la pression sur le corps qui la tient* »<sup>5</sup>. Cette fois-ci, c'est à l'effigie de l'*action-painting*, où l'élan de l'artiste marque la matérialité de son œuvre, que le cinéaste effectue une pression sur la plasticité de son film, en plus de la pression que la plastique filmique exerce à son tour sur le spectateur.

De ces multiples effets plastiques, ne peuvent que découler de multiples sens, symboles. Mais alors, au sein d'un film classé narratif, ne seraient-ce pas ces différents effets de matière

---

<sup>1</sup> N. Brenez, *La vie nouvelle, nouvelle vision : [à propos d'un film de Philippe Grandrieux]*, op. cit., p.11.

<sup>2</sup> Pascal Bonitzer, *Décadrage : peinture et cinéma*, Paris, éd. Cahiers du Cinéma, 1987, p. 44.

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, « Francis Bacon », in Jdey Adnen, *Gilles Deleuze, La logique du sensible : esthétique & clinique*, Saint Vincent de Mercuze, De l'Incidence éd., 2013, p. 23.

<sup>4</sup> R. Bellour, op. cit., p. 207.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 198.

qui parviendrons « à la naissance d'un drame »<sup>1</sup> tel qu'imaginé un siècle plus tôt par Marcel Gromaire ? Est-il réellement possible de prétendre à un récit plastique qui ne nous parle qu'à travers des éléments formels ? Et quand bien même, qu'est-ce qu'une histoire par la matière peut exprimer que le verbe ne pourrait pas ?

**Ainsi, comment Philippe Grandrieux construit-il une fiction à partir d'effets expressifs plastiques et quels sont les enjeux d'une telle approche ?**

Pour ce faire, cette étude se fonde sur *Sombre* (1998) et *Un Lac* (2008). *Sombre* est la première fiction de Philippe Grandrieux et c'est lors de ce tournage qu'il a « inventé son geste »<sup>2</sup> pour reprendre les mots de l'acteur principal Marc Barbé. Dix ans plus tard, *Un Lac* constitue la maturité de ce geste. Ces deux films partagent une durée standard d'environ 90 minutes et présentent un synopsis classique fondé sur un amour impossible. Dans *Sombre*, c'est l'impossible désir entre Jean, serial killer en cavale, et Claire, jeune femme candide qu'il rencontre dans la pénombre des bois. La forêt vierge et enneigée représente l'habitat de la famille d'*Un Lac*. Ici, c'est le désir interdit entre Alexi et sa sœur Hege qui est nœud de tension, jusqu'à l'arrivée d'un étranger dans le tableau familial.

La proximité entre les tableaux et les films a représenté un réel questionnement pour Philippe Grandrieux, comme en témoigne son mémoire de 1978 intitulé *Cinéma / Peinture*, où il mène une réflexion entre « deux pratiques signifiantes »<sup>3</sup>. S'il est terriblement hasardeux

---

<sup>1</sup> M. Gromaire, *op. cit.*, pp. 30-31.

<sup>2</sup> Interview de Marc Barbé par Amina Louati dans *Une hypnose frénétique* [Documentaire en ligne], 2018. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=xVCnPUzp4TI>

<sup>3</sup> Philippe Grandrieux, *Cinéma – Peinture*, Mémoire de fin d'étude, INSAS, 1978, p. 4.

d'établir « *une grammaire du film* »<sup>1</sup>, il est en revanche parfaitement concevable de créer des symboles expressifs à partir de l'infini panel que présentent les œuvres picturales.

Aussi, c'est suivant une démarche pluridisciplinaire que notre étude a lieu. Comprendre le rapport entre cinéma et peinture en termes d'*effets communs*, exclu leur rapport de citation. À titre d'exemple dans *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard, c'est lorsque l'image d'une peinture survient à l'intérieur de l'image du film. Il est exclu également le rapport de fusion entre les deux médiums du type « peinture sur pellicule » comme il en est dans *Ultra* de Christian Lebrat cité précédemment.

Ce rapport plus subtil entre les deux disciplines a été interrogé par Pascal Bonitzer dans son ouvrage *Peinture et Cinéma : décadrages*, de la manière qui suit :

« On en déduira que la peinture, en deçà, au-delà et au cœur même peut-être de ce que la modernité en a fait (de sa réduction systématique à ses éléments moléculaires, la tâche, la ligne, la couleur, la forme) relève de l'art dramatique, et de la mise en scène. Et que le cinéma, dans certains cas, cherche à s'échapper de la fatalité narrative et dramatique que l'industrie lui impose pour rejoindre les ultimes composantes moléculaires de la peinture, son abstraction »<sup>2</sup>.

Si la peinture peut engendrer des effets dramatiques et que le cinéma peut manifester des formes d'expression à travers ses potentialités plastiques, il pourrait logiquement à son tour créer des effets narratifs à partir de sa plasticité. Ainsi, cet ouvrage de Bonitzer constitue une référence pour résoudre le caractère expressif des images de *Sombre* et *Un Lac*. Ces images seront étudiées via une approche inspirée de l'analyse figurale de Nicole Brenez, qui prône

---

<sup>1</sup> Jean Mitry, *La sémiologie en question : langage et cinéma*, Paris, Éd. du Cerf, 1987, p. 28.

<sup>2</sup> P. Bonitzer, *op. cit.*, pp. 8-9.

l'autonomie expressive des arts visuels, capable de répondre à une logique qui leur est propre (hors de toute contextualisation)<sup>1</sup>.

Philippe Grandrieux ne compte pas parmi les premiers « ciné-plasticiens » pour autant. L'historien de cinéma Noël Burch mentionne déjà le terme d'« *entités plastiques* »<sup>2</sup> pour qualifier les images des films de Sergei M. Eisenstein (*Octobre* en 1927 et *Ivan le Terrible* en 1945 pour ne citer qu'eux). Cependant, si l'on peut retrouver un travail similaire entre ces deux réalisateurs dans la composition de leur plan, tel une damnation d'un personnage par un jeu de lumière ou l'exil d'un autre à travers le (dé)cadrage, la spécificité de Grandrieux réside dans son utilisation d'une caméra 35mm à l'épaule ou bien d'une caméra DV légère, qui, par son mouvement, le dote d'une faculté supplémentaire en termes d'action plastique.

Par ailleurs, les films de Grandrieux n'ont point recours à ce que Michel Condé désigne comme les « *signes de ponctuation* »<sup>3</sup> conventionnels du cinéma qui s'apparentent aux fondus au noir, fondus enchaînés ou volets. C'est donc suivant une approche singulière et libre que Grandrieux compose la structure de son récit. Un récit, qui pour être reconnu comme tel, doit pouvoir comporter certains « *mécanismes constants* »<sup>4</sup> que Yves Lavandier s'est proposé de définir dans son ouvrage *La Dramaturgie*. Ainsi, une œuvre narrative comporte des éléments (personnages ou péripéties) qui lui sont essentiels pour être désignée comme telle, même s'il n'y a pas pour autant de règles scientifiques à l'élaboration du drame. C'est donc de nouveau avec liberté et coutume que Grandrieux semble nous offrir ses histoires.

Ce mémoire fait suite à mon article de recherche *Plasticien du sensible*, qui fit une ébauche des potentialités plastiques dans *Sombre*. Le présent devoir se veut être une réponse

---

<sup>1</sup> Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier, l'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck Université, 1998, pp. 11-13.

<sup>2</sup> Noël Burch, « Plastique du montage », in *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969, p. 59.

<sup>3</sup> Michel Condé, *Cinéma et fiction : essai sur la réception filmique*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 22.

<sup>4</sup> Yves Lavandier, *La dramaturgie : l'art du récit : cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision, bande-dessinée*, Cergy, Éd. Le Clown & l'enfant, 2017, p. 17.

aboutie sur l'étendue du travail de Philippe Grandrieux en termes de matérialité filmique, approfondissant le lien qui unit son cinéma avec la peinture, et bien sûr, découvrir ce qui rend ses fictions si innovantes au sein des circuits conventionnels du cinéma.

Pour cela, nous verrons dans un premier temps comment le cinéaste se saisit de la matérialité du film afin d'en extraire un sens, des personnages, une intrigue. Nous chercherons ensuite à analyser la résurgence de motifs picturaux dans ses films et leur fonction vis-à-vis du drame. Enfin, nous étudierons l'apport plastique exclusif de la prise de vue et quels impacts entraîne cette matérialité sensible sur la narration.

# **PARTIE I**

## **UNE ENTRÉE DANS LA MATIÈRE *IN MEDIAS RES***

## I.1. D'impression à expression

« *L'art du cinéma est un composé inextricable de formes a priori (la cosa mentale que la mise en scène doit faire naître à l'existence sur l'écran) et d'images brutes offertes par le réel.* »<sup>1</sup>.

### I.1.1. Vers une matière abstraite

« *C'est la matérialité du médium filmique qui transparait en premier lieu* »<sup>2</sup>.

Avant même d'entreprendre la construction d'un récit, il faut s'accorder sur son « *mode* »<sup>3</sup>. Dans le cas d'un éventuel mode plastique du récit, le film doit pouvoir faire émerger ses composantes matérielles aux dépens du caractère représentatif des éléments qui le composent.

Dès les premières images de *Sombre*, différents plans de poursuite s'alternent : ils montrent tous la même voiture qui sinue entre les arbres dans une route de montagne. Chaque plan la présente depuis un même axe, rendant ainsi le montage visible, brutal tel un *jump cut*. En revanche, ce que ces plans ont de distinct est une exposition différente, tantôt surexposés, tantôt sous-exposés. Dans ce cas, la voiture disparaît dans la masse noire que forme la route arborée, et seul le ciel reste perceptible. Le son est faible, semblable à un grésillement qui mêle les bruits exacerbés du vent et du moteur du véhicule. Cut. Se substituent soudain des cris vifs d'enfants, les gros plans de leurs visages, à la fois surexcités et tétanisés, devant un spectacle

---

<sup>1</sup> P. Bonitzer, *op. cit.*, p. 100.

<sup>2</sup> Martine Beugnet, *Cinema and sensation: French film and the art of transgression*, Edimburgh, University Press, 2007, p. 3. Traduit de l'auteur : « It is the materiality of the medium of the moving image that first comes to the fore here ».

<sup>3</sup> Marie Anne Guérin, *Le récit de cinéma*, Paris, Cahier du cinéma, 2003, p. 2.

qui restera hors-champ. Des plans de montagne captés depuis une caméra frémissante sonnent la fin de la séquence.

Les éléments filmés changent continuellement de forme. Le ciel, les montagnes, la route, chaque entité représente une certaine masse de couleur dans le cadre, qui par les variations de l'exposition gagne ou perd de l'ampleur. La réalité en devient une masse mouvante et agressive par ces changements soudains de lumière. Les mouvements de tremblés que subissent les plans de montagnes, dissolvent leur forme, rasant leur texture granuleuse et leur attribuent de nouveaux traits.

C'est avec un même impact que les éléments représentatifs d'*Un lac* sont altérés dès l'incipit du film. Des plans larges et en contre-plongée présentent des arbres au branchage infini. Sous-exposés, les arbres deviennent avant tout de longues lignes noires qui découpent le ciel blanc. La chute de l'une d'entre elles, et dont le mouvement est exacerbé par le son, fait alors figure d'un trait de pinceau en mouvement sur la toile blanche des cieux.

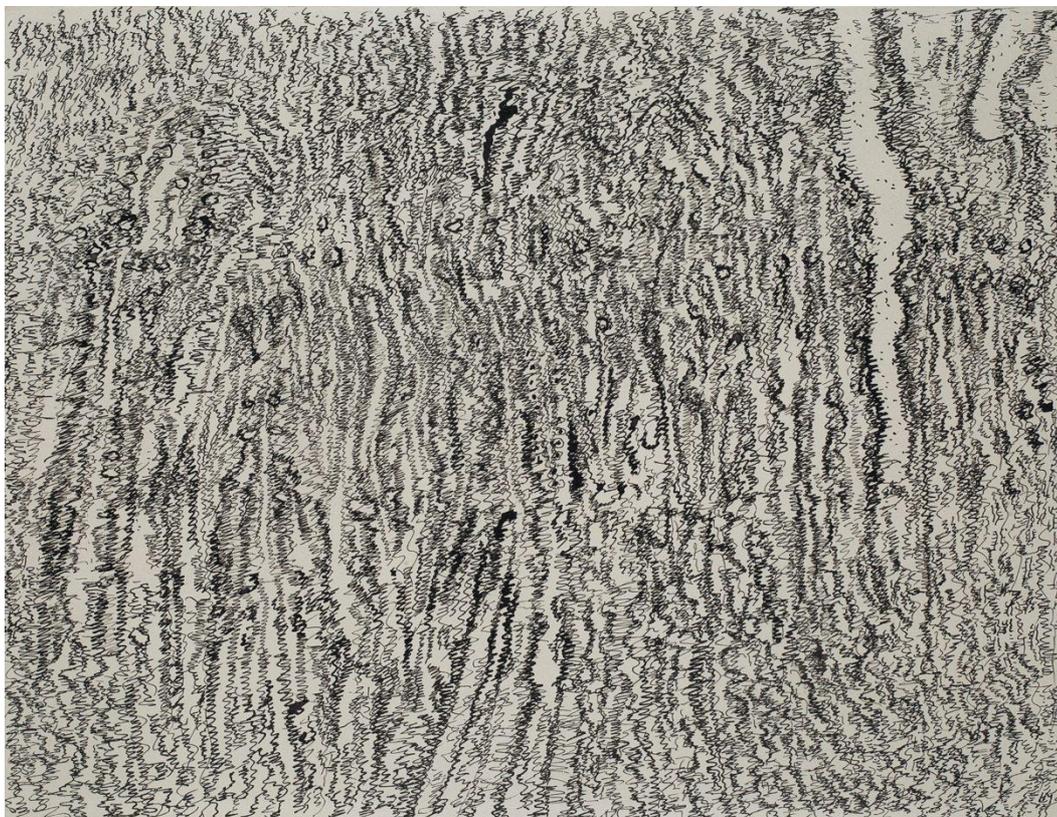
« *Des images peintes ou dessinées par Henri Michaux* »<sup>1</sup>, telle est la première analogie que Raymond Bellour réalise face aux images de Grandrieux.

Les paysages de *Sombre* et d'*Un lac*, par l'abstraction de leur forme, rejoignent les tracés du peintre Henri Michaux, et notamment dans son dessin *Vibrations mescalienne* (1955). Sur un fond clair, ce dessin présente une multitude de tracés oscillants. Tous suivent une orientation verticale, quoique certains, légèrement inclinés, empiètent sur d'autres tracés et créent des points plus sombres. Ainsi l'on retrouve une configuration similaire dans les plans arborescents d'*Un lac*, où s'élancent des troncs verticaux, dont le prolongement des branches s'entrecroise et noircit la zone de l'image. L'oscillation des tracés dans *Vibrations mescalienne* engendre un désordre graphique où les formes refusent la ligne de contour. L'effet qui en

---

<sup>1</sup> Raymond Bellour, « Bords marginaux », in N. Brenez, *La vie nouvelle, nouvelle vision : [à propos d'un film de Philippe Grandrieux]*, op. cit., p. 16.

découle est celui d'une vision altérée par la vibration qui, si l'on se fie au titre de l'œuvre, à pour cause la mescaline, substance hallucinogène.



Représentation abstraite de formes longilignes dessinées [*Vibrations mescalienne*].



Abstraction des arbres par la sous-exposition et le mouvement de la caméra [*Un lac*].

Ce tumulte des contours produit par le tremblement de la main de Michaux est, dans *Un lac*, provoqué par le treblé de la caméra de Grandrieux. Ils parviennent chacun à un même effet, celui d'une perception aliénée par la vibration. En effet, ces plans d'ensemble seront par la suite annonciateurs de la crise d'épilepsie du personnage dans *Un Lac* ou de la pulsion meurtrière dans *Sombre*.

L'incessante alternance entre des images surexposées puis sous-exposées, ajoutée à la frénésie des treblés confèrent inévitablement au film un aspect brutal et pulsionnel. L'informe, étant associé par Pascal Bonitzer à la « *forme esthétique de la pulsion de mort* »<sup>1</sup>, soutient l'idée d'une agressivité sensorielle des images. Elles provoquent un certain « *froissement psychique* »<sup>2</sup>, autant pour la matière filmique que pour le spectateur. S'ensuit alors un plausible éblouissement.

### **I.1.2. Éblouissement haptique de la lumière**

« *Poème [...] sur l'éblouissement physique ou mental* »<sup>3</sup>.

Il arrive parfois – en raison de l'extrême puissance d'une source lumineuse – que l'image du film se retrouve partiellement écrasée, la « *pellicule peau* »<sup>4</sup> touchée.

---

<sup>1</sup> P. Bonitzer, *op. cit.*, p. 100.

<sup>2</sup> R. Bellour, « Bords marginaux », in N. Brenez, *La vie nouvelle, nouvelle vision : [à propos d'un film de Philippe Grandrieux]*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>3</sup> Jean-Luc Douin, « Un lac : fantasmagorie sensuelle » [en ligne], *Lemonde.fr*, 17 mars 2009, [consulté le 5 février 2019]. Disponible sur : [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/03/17/un-lac-fantasmagorie-sensuelle\\_1168844\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/03/17/un-lac-fantasmagorie-sensuelle_1168844_3476.html)

<sup>4</sup> R. Bellour, *op. cit.*, p. 198.

C'est le milieu de l'après-midi dans le paysage d'*Un lac*. Pris à contre-jour, les plans englobent arbres et ciel. Soudain, un rayon de soleil vient transpercer un nuage. Une étendue blanche et vive se disperse sur l'image, et prend progressivement de l'ampleur dans le cadre. Elle brûle littéralement les contours des arbres, des roches et des différents éléments terrestres. Et d'un même élan, la source lumineuse ébranle la pellicule qui se retrouve brûlée.

La brûlure physique du matériau filmique convoque directement la faculté du toucher. La pellicule, qui d'origine est une matière transparente, gagne dans cette détérioration à révéler sa peau, blanchie, palpable.

« *L'effet profondément sensuel et synesthésique de l'image du film [...] retentit à travers l'expressive mise en scène de l'expérience du spectateur présentée dans ces séquences.* »<sup>1</sup>

La synesthésie évoquée par Martine Beugnet est double : elle concerne autant le corps du film que le corps du spectateur, tous deux récepteurs éblouis par la source. Ici la pellicule et la rétine partagent une même réaction vis à vis d'une source trop forte, formant des marques blanches à leur surface. L'idée seule d'une brûlure rétinienne contient le paradoxe de la synesthésie, où deux sens sont intrinsèquement fusionnés. À travers la vision d'une image, le spectateur, qui pourrait se croire en sécurité par la distance irréductible qu'il maintient avec l'écran, peut alors être heurté physiquement selon l'intensité lumineuse qui en émane. Cette percée accomplit une trajectoire à travers différents corps et se perçoit seulement par la vue.

La recherche d'effet haptique à travers la pellicule sera approfondie dans *La Vie nouvelle*, où pour une séquence Philippe Grandrieux a utilisé une caméra thermique. Les acteurs se déplacent dans le noir et les zones de chaleur de leur corps impriment la pellicule en blanc. Ces zones sont mouvantes et irrégulières, la chair perd complètement sa texture. Raymond

---

<sup>1</sup> M. Beugnet, *op. cit.*, p. 2. Traduit de l'auteur : « The deeply sensual, synaesthetic effect of the film image [...] reverberates through the eloquent *mise en scène* of the spectator's experience presented in these sequences ».

Bellour, en parlant de ces « *corps bleuâtres, troués de taches noires* »<sup>1</sup>, appuie leur caractère perforé.



Impression des zones de chaleur du corps sur la pellicule [*La Vie nouvelle*].



Image brûlée au centre par une source de lumière frontale [*Sombre*].

Aussi, l'éblouissement comme perforation volontaire prend un autre sens quand il s'agit d'une lumière artificielle, telle la source d'un phare ou d'une lampe torche.

Lorsque les personnages de *Sombre*, en voiture, ou ceux d'*Un lac*, à pied, sont amenés à se déplacer de nuit, ils ont en main une source pour éclairer leur trajet. Le décor forestier est dépourvu d'éclairage. Ainsi, la lumière des phares ou des lampes torches produit un contraste particulièrement marqué. Qu'il s'agisse des plans présentant frontalement la source ou bien ceux qui présentent la zone « éblouie », chacun a une image partiellement « brûlée », dénuant les éléments représentés de leurs formes. Cela fonctionne d'autant plus dans un lac par son paysage enneigé qui se réduit en « *matière blanche* »<sup>2</sup>. Ironie du sort, c'est justement en vue d'une fouille – et donc d'un accès à une meilleure visibilité – que les protagonistes utilisent leur source. Plutôt que creuser dans la pénombre du paysage, ils creusent dans la matière du film. Il est possible que cet éblouissement lumineux, en détruisant les contours, puisse être source de révélation.

---

<sup>1</sup> R. Bellour, *op. cit.*, p. 206.

<sup>2</sup> Jean-Luc Douin, « Un lac : fantasmagorie sensuelle » [en ligne], *Lemonde.fr*, 17 mars 2009, [consulté le 5 février 2019]. Disponible sur : [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/03/17/un-lac-fantasmagorie-sensuelle\\_1168844\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/03/17/un-lac-fantasmagorie-sensuelle_1168844_3476.html)

### I.1.3. Ouverture d'un sens chromatique

« *Le noir, le blanc, le gris, les diverses couleurs du spectre, ne sont pas seulement des facteurs ornementaux, atmosphériques ou émotionnels du film, mais de véritables idées, qui absorbent les personnages et les évènements* »<sup>1</sup>.

Pascal Bonitzer prend l'exemple du film *l'Avventura* (1960) de Michelangelo Antonioni, où la couleur est fonctionnelle.

Notamment le blanc, qui d'après lui « *connote l'absence, la désaffection, le vide* »<sup>2</sup>. Cet effet peut s'appliquer aux images blanches de surexposition d'*Un lac*. Il s'agit effectivement de plans où se produit une disparition, concernant à la fois la perte de matière filmique tout comme d'information sur ce qui est représenté dans l'image.

Si l'on poursuit l'étude des couleurs dans *Un lac* et dans *Sombre*, force est de constater qu'une couleur se fait régulière. Raymond Bellour la définit comme « une couleur froide et irradiante »<sup>3</sup>. Ce coloris bleuté, légèrement verdâtre, envahit les séquences précédées du meurtre de Jean. En intérieur comme en extérieur, la teinte verte recouvre immédiatement sa peau et les sources lumineuses, tel un fard ou un voile. Suivant un même procédé, le corps d'Alexi subit une même radiation bleutée. Cependant, il s'en voit enlacé uniquement lors de son travail en extérieur, au sein de la forêt enneigée. Par ailleurs, son retour au foyer contraste par l'intense chaleur visuelle dégagée par les faibles teintes rouge-orangées d'une bougie. Un foyer où les personnages retrouvent soudainement les couleurs carminées de leur peau.

À l'encontre de la vitalité, la couleur glauque intervient dans les deux films telle une présence mortifère. Jean se retrouve envahi par la trace physique de son crime. Quant à Alexi,

---

<sup>1</sup> P. Bonitzer, *op. cit.*, p. 97.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> R. Bellour, *op. cit.*, p. 197.

cette présence chromatique lui rappelle la précarité de son travail au sein d'un environnement glacé, susceptible à tout moment de l'ensevelir.

La teneur délétère de ces couleurs a la particularité de ne pas être artificielle mais présente au préalable dans la nature. Le travail de Philippe Grandrieux a consisté ainsi à révéler cette caractéristique à partir de la matière environnementale. En ce sens, son travail plastique face aux éléments enregistrés avoisine celui de Stan Brakhage<sup>1</sup>.

*« La relation la plus travaillée par l'œuvre de Brakhage concerne donc l'engagement de la perception dans le monde, ce tissu temporel complexe d'esquisses, d'anticipations, de perspectives et de ressouvenirs où se découpent les formes par lesquelles les choses nous apparaissent, la trame fertile que notre usage pratique nous habitue à tenir pour inerte et indifférente »<sup>2</sup>.*

Dans la série de courts-métrages *Dog Star Man* (1961-1964) de Stan Brakhage, de nombreux gros plans sur des éléments de la flore et de la ville se succèdent suivant un montage proche du *flickering*<sup>3</sup>. Les plans qui cadrent des branchages, par leur succession rapide, révèlent le caractère agressif de la végétation. Ces « *griffures herbeuses* »<sup>4</sup> se retrouvent dans *Sombre*, où défilent des images végétales de nouveau sous une forte cadence. Néanmoins, plus que par l'échelle de plans et la rapidité du montage, l'outil préférentiel de Philippe Grandrieux en matière de révélation formelle semble être le flou.

---

<sup>1</sup> R. Bellour, *op. cit.*, p. 201.

<sup>2</sup> N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier, l'invention figurative au cinéma*, *op. cit.*, p. 406.

<sup>3</sup> Le *Flicker* désigne un montage proche du clignotement, in N. Brenez, *Ibid.*, p. 302.

<sup>4</sup> Fabienne Bonino, « La caméra haptique de Philippe Grandrieux » [en ligne] *Openedition.org*, octobre 2013, [consulté le 14 mars 2019]. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/entrelacs/485>

Par l'utilisation d'une importante gamme de flou, les corps parviennent à se révéler sous de nouvelles formes. Eisenstein considérait que le cinéaste « *taille un morceau de réalité par les moyens de l'objectif* »<sup>1</sup>. Ici, Grandrieux reprend cette formule à la lettre, où selon le degré de flou appliqué, le corps s'altère et fusionne avec un autre de même couleur. Dans le film *Meurtrière* (2015) qui appartient à une trilogie de films expérimentaux du réalisateur, ce sont les corps humains des danseuses qui, suivant le degré de flou et le positionnement des corps, créent un troisième corps. La forme d'un oiseau, puis d'un arbre, la fusion du corps des danseuses présentent une ouverture d'interprétation.

Néanmoins si la sollicitation de l'imaginaire du spectateur ne semble pas être guidée, il en est différemment dans un film de fiction comme *Sombre*.

Au milieu du film, on retrouve une danseuse, surélevée sur le podium de la discothèque *l'Olympe*. Les lumières stroboscopiques, venant de tout part, aspergent son corps de couleurs vives. Cadrée de près par l'opérateur, celui-ci peine à suivre ses mouvements, ce qui engendre flous et tremblés. Les contours bousculés, il ne reste plus que la couleur beige de la peau qui s'imbibe des couleurs environnantes. L'image ainsi présente dans le cadre peut faire écho à une peinture de 1984 d'Henri Michaux et qui est répertoriée sous le nom d'*Untitled [KC 505]*. Trois formes longilignes et de tons beige-carminés se situent au centre du tableau. Autour d'elles, différentes couleurs bleutées empiètent sur leurs contours. Quoiqu'il s'agisse d'une peinture abstraite, les proportions et la couleur des formes centrales invitent la personne réceptive de l'œuvre à y voir des silhouettes humaines, mais comme diffuses, troublées, déshumanisés. Jean Starobinski, dans son étude accordée aux œuvres de Michaux, mentionne la capacité évocatrice de ses peintures qui « *hantent les bords de notre champ de conscience* »<sup>2</sup>. Sous couvert

---

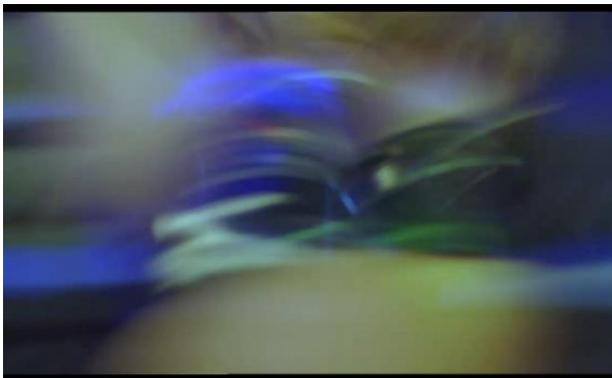
<sup>1</sup> Expression de S. M. Eisenstein, in P. Bonitzer, *op. cit.*, p. 56.

<sup>2</sup> Jean Starobinski, « Témoignage, combat et rituel », in *Henri Michaux*, Paris, Cahier de l'Herne, n°8, 1966, p. 356.

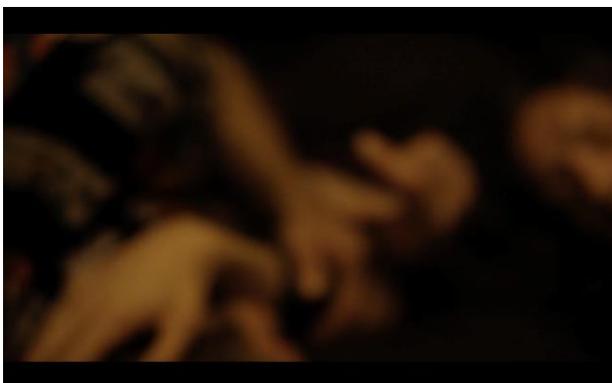
d'abstraction, se cache un véritable choix d'associer à une forme des caractéristiques de textures ou couleurs qui soient connotées culturellement, le spectateur étant indirectement guidé dans son interprétation. L'idée d'une déshumanisation par l'altération de la couleur beige est une hypothèse dans le cas d'*Untitled [KC 505]*, et probablement une certitude dans *Sombre*, où le plan qui dissout les couleurs de la danseuse est suivi du gros plan sur Jean, en proie à une victime-objet.



Formes et couleurs ont été entremêlées par coups de pinceaux [*Untitled KC 505*].



Les rapides mouvements de caméra dissolvent les couleurs de la danseuse [*Sombre*].



Les mains perdent progressivement leur forme suivant l'intensité de flou [*Malgré la nuit*].

Dissoudre l'aspect figuratif des éléments filmés permet à Grandrieux de faire émerger leurs qualités formelles, qui, simples « tâches colorées »<sup>1</sup> comme en peinture, pourvoient l'image d'idées suivant les connotations culturelles qu'elles comportent. Le formel se retrouve ici plein de profondeur et répond aux attentes d'un cinéma narratif selon Marcel Gromaire, où l'on pourrait « tout évoquer en couleur et en plastique »<sup>2</sup>.

#### **I.1.4. Le lac : ce trou noir**

*« Le lac, je l'ai très vite pensé comme un verrou qui interdisait de rendre l'accès de cette famille au monde, comme un lieu troué, un trou noir »<sup>3</sup>.*

Pour la conception du lac, Philippe Grandrieux entreprend la même démarche déformatrice qu'il applique à ses images.

Le lac est par définition une grande nappe d'eau creusée dans la terre. Mais en termes de forme et de couleur c'est une large fosse, qui, bordée de longs arbres ténébreux, se voit emplie d'une couleur sombre, tirant sur le noir. Le « trou noir » est donc le lac ramené à son aspect formel. Cependant la valeur plastique du trou noir se joint à sa valeur symbolique, qui est sa mise en corrélation avec les éléments culturels d'une description formelle similaire. Il peut être alors associé au verrou, par le creux noir que forme la serrure.

Le lac emprunte la connotation culturelle du verrou, qui se rapporte à l'enfermement. L'association d'une valeur plastique à une valeur symbolique permet de véhiculer des idées

---

<sup>1</sup> Philippe Grandrieux, *Cinéma – Peinture, op. cit.*, p. 3.

<sup>2</sup> M. Gromaire, *op. cit.*, p. 22.

<sup>3</sup> Interview de Philippe Grandrieux par Benoît Basirico « Philippe Grandrieux : Un lac » [en ligne], *cinezik.org*, 9 mars 2009, [consulté le 10 novembre 2018]. Disponible sur : <https://www.cinezik.org/infos/affinfo.php?titre0=20170109141254>

comme dans un langage. C'est d'ailleurs un des principes de l'esthétique de la suggestion. Jean-Luc Douin dans son article consacré au film *Un lac* avance que celui-ci « *puise ses repères à l'Est, chez Murnau, Tourneur* »<sup>1</sup>. Le réalisateur Jacques Tourneur représente un des maîtres de la suggestion au cinéma et le critique Michael Henry Wilson précise que dans ses films « *le spectateur occidental a besoin de clés car tout y est signe* »<sup>2</sup>.

Une qualité formelle s'ajoute cependant au lac, suivi – comme l'on devrait s'y attendre – d'une nouvelle association symbolique, car il s'agit d'un trou noir « réfléchissant ». Le lac est le berceau de la représentation par son pouvoir mimétique de la réalité.

« *La représentation opère toujours dans une double direction contradictoire : en direction de la chose, par le biais de la ressemblance, et en direction de son absence, par le mirage, le faux prestige qu'elle constitue* »<sup>3</sup>.

La présence d'un lac s'avère naturellement récurrente dans le film éponyme, mais également dans *Sombre*. Occupant ainsi une place centrale dans les deux films, le lac, par sa capacité réflexive, instaure l'idée globale d'une dualité. Suivant le principe de la représentation et de sa double direction évoquée supra par Bonitzer, les personnages en bordure du lac se retrouvent comme malgré eux face à eux-mêmes. Au contact de leur reflet, ils appréhendent les formes qui sont les siennes, se heurtant à soi-même, mais en restant impuissants face à une image qui ne peut être atteinte dans son intégrité.

---

<sup>1</sup> Jean-Luc Douin, « Un lac : fantasmagorie sensuelle » [en ligne], *Lemonde.fr*, 17 mars 2009, [consulté le 5 février 2019]. Disponible sur : [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/03/17/un-lac-fantasmagorie-sensuelle\\_1168844\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/03/17/un-lac-fantasmagorie-sensuelle_1168844_3476.html)

<sup>2</sup> Michael Henri Wilson, *Jacques Tourneur ou La magie de la suggestion*, Paris, éd. du Centre Pompidou, 2003, p. 120.

<sup>3</sup> P. Bonitzer, *op. cit.*, p. 69.

Dans *La Vie nouvelle*, il n'y a pas de lac, mais il y a un miroir. Parmi les dernières séquences se trouve celle où le jeune protagoniste du nom de Seymour s'écroule devant la glace, ayant échoué dans sa quête. Pris de colère, il s'acharne à vouloir comme effacer le reflet de son visage, mais en vain.

La confrontation intérieure des personnages est rendue perceptible par la dualité qu'impose la réflexion. Cette ambivalence pulsionnelle représentée par le reflet instaure le premier motif du film. Le motif, selon Marie Anne Guérin, constitue la trame porteuse du film<sup>1</sup>.

« La matière du récit »<sup>2</sup> cinématographique se forge alors progressivement à travers différents motifs plastiques qui viennent structurer les séquences du film. La trame est lancée, peuvent alors venir les personnages.

---

<sup>1</sup> M. A. Guérin, *op. cit.*, p. 34.

<sup>2</sup> *Ibid.*

## I.2. Caractérisation plastique des personnages

« Introduire les personnages, nommer ses héros en un plan-portrait ou en une séquence, geste ou action, sont des enjeux narratifs qui enracinent le récit, lui donnent un ton et une atmosphère »<sup>1</sup>.

### I.2.1. Une apparition

L'apparition du personnage principal constitue « [l'] événement initial du récit »<sup>2</sup>. La séquence qui l'introduit dans le film doit alors fournir les informations essentielles pour cerner le personnage. Et cela, dans un film de Grandrieux, doit pouvoir se faire indépendamment du dialogue.

Dans *Sombre*, la séquence d'introduction de Jean, serial killer en cavale, se fait en réalité indirectement par les premières images du film, qui présentent, avec distance, une voiture solitaire déambulant dans les routes sinueuses des montagnes. C'est dans les séquences suivantes, que l'on retrouvera Jean, en gros plan, dans cette même voiture. Mais entre ces deux moments se trouve la scène dans laquelle l'on découvre pour la première fois le visage du protagoniste. Dans un intérieur foncièrement sombre, dont seuls quelques motifs de papiers peints viennent confirmer le lieu, se détache un visage marqué dont seul un profil est légèrement éclairé. Ce visage d'homme se rapproche alors d'un autre, féminin. Jean saisit le corps de la jeune femme et le manipule jusqu'à ce que la vie s'en échappe. La pénombre se confirme, et seule la silhouette d'une main à peine perceptible vient se poser sur le papier peint floral.

La main d'Alexi, protagoniste d'*Un lac*, est également difficile à percevoir, d'autant plus qu'elle apparaît cadrée de près dès la première image du film. Ce n'est pas l'obscurité qui

---

<sup>1</sup> M. A. Guérin, *op. cit.*, p. 25.

<sup>2</sup> *Ibid.*

nous empêche de l'identifier mais son mouvement frénétique, tranchant brutalement dans un tronc d'arbre à l'aide d'une hache. Une brutalité intensifiée par le bruit saillant du contact métallique sur le bois. Il s'ensuit un plan rapproché sur le visage d'Alexi. Celui-ci, contrairement à Jean, est parfaitement éclairé par la lumière diffuse qui emplit la forêt. Cependant, malgré l'immobilité de son visage, la tremblée qui régit le plan, secoue ses traits telle une vibration. À la fin de la séquence, Alexi sera victime d'une de ses crises d'épilepsie.

*« D'entrée de jeu se noue le rapport entre l'œil impassible de la caméra et le découpage affectif de l'histoire. Mais également le point de vue du cinéaste sur la lumière à la façon dont il éclaire l'acteur, et sur le cadre qui qualifie l'espace mis à la disposition du personnage »<sup>1</sup>.*

Suivant cette description de Marie Anne Guérin dans *Le Récit au cinéma*, les caractéristiques d'un personnage se présentent à la manière dont celui-ci s'inscrit dans la plastique du film et notamment dans la lumière et le cadre.

Noyé dans l'obscurité, Jean apparaît immédiatement comme un personnage opaque. Opacité, qui remet d'ailleurs en cause son « apparition » dans le film, tant celle-ci n'est que partielle. Cadré de profil et régulièrement de dos, il donne l'impression de fuir le cadre. À plusieurs reprises, des plans présentent son crâne de dos, où celui-ci se retrouve entièrement noir par une lumière en contre-jour. Ce crâne rejoint les valeurs plastiques d'un trou noir. Tout comme la valeur symbolique accordée précédemment au lac, une association naît entre cette figure et le verrou. Ainsi il y aurait irrémédiablement quelque chose qui restera secret, caché et verrouillé dans la personnalité de ce personnage. On peut alors comparer ce plan avec un autre issu du *Trouble Every Day* (2001) de Claire Denis. Le personnage de Shane Brown souffre de pulsions meurtrières similaires et son occupation du cadre tend à rejoindre celui de Jean : c'est

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

dans un gros plan particulier que Shane effectue l'action d'avaler une pilule. Au départ, c'est sa main qui est cadrée au centre. Elle prend la pilule et se dirige vers la bouche de son propriétaire. Sauf que, recouvert d'un drap, la tête entière de Shane est plongée dans l'obscurité. Seuls le reste de son corps et tous les autres éléments extérieurs sont éclairés. La main, pour nourrir son maître, semble alors pénétrer dans une obscure cavité. Il y a là quelque chose de monstrueux qui se manifeste dans la configuration du plan. Jean comme Shane, par leur crâne « trou noir », gagnent en ténèbres et érigent un aspect de monstruosité, indice de leurs pulsions criminelles.



Apparition de Jean de dos dans un intérieur peu éclairé [*Sombre*].



Shane portant la pilule à sa bouche, cachée par l'ombre [*Trouble Every Day*].

Face à cette noirceur, Alexi – avec son visage frontal et pleinement éclairé dans le cadre – semble se présenter au premier abord comme un jeune homme limpide et pur. Néanmoins, la vibration que le cadre fait subir à son visage engendre un effet d'impuissance, une non-maîtrise de ce mouvement qui se trouve à la fois en lui et en dehors. Quelque chose de l'ordre de la pulsion apparaît ; une vibration qui préfigure autant sa crise d'épilepsie que le désir involontaire qu'il éprouve pour sa sœur. Par ailleurs, il se retrouve également cadré de dos à plusieurs reprises, et cela notamment face au lac. Curieusement Jean possède aussi un plan de même valeur, de dos, faisant face au lac. C'est face à leur propre opacité, leur propre part d'ombre que les personnages sont alors renvoyés.

Dans *Un lac* comme dans *Sombre*, le protagoniste s'avère taciturne et prisonnier de sa pulsion. Cet enfermement s'accroît par une échelle de plans très rapprochée du sujet qui l'isole, voire l'étouffe.

Quoiqu'enfermés dans le cadre, les protagonistes bénéficient d'une durée du plan généreuse pour accomplir leur action, et cela même une fois l'action accomplie.

Dans son ouvrage *Slow Cinema*, Tiago de Luca évoque la particularité des films d'auteurs contemporains à présenter « *des personnages errants et observateurs* »<sup>1</sup> souvent indissociables de « *dispositifs temporels allongés et autoréflexifs* »<sup>2</sup>. En effet, on compte des plans d'une durée prolongée sur Jean comme sur Alexi, qui précisément n'accomplissent parfois aucune action si ce n'est que d'observer les alentours. En s'attardant sur un personnage davantage de temps que n'en requiert son action, le spectateur se voit dérouté – le plan semble avoir perdu son objectif, qui, de coutume, sert à montrer une action. Justement parce qu'ils ont perdu leur but, ces plans attribuent à Jean et Alexi un caractère d'errance. L'objectif des personnages n'est pas pour autant inexistant, il se résout à la survie.

Les deux protagonistes vivent dans une précarité, qui se trahit par un attribut matériel avec lequel ils sont jumelés dès le départ. Pour Alexi, c'est cette hache avec laquelle son corps fusionne. Pour Jean, c'est sa voiture. Plusieurs plans le présentent littéralement en fusion avec son véhicule, notamment lorsque le haut de son corps se mêle au pare-brise (de masse colorée analogue). Ces deux attributs témoignent d'une vie de cavale pour l'un, d'une vie de bucheron pour l'autre, où leur objectif commun est de parvenir jusqu'au bout du jour sain et sauf.

---

<sup>1</sup> Luca de Tiago, *Slow Cinema*, Edinburgh, Edinburgh university press, 2016, p. 9. Traduit de l'auteur « a [...] well-known version of modernist art cinema characterized by observant and errant characters, elliptical and dramatized narrative structures, minimalist mise en scène, and/or the sustained application of elongated and self-reflexive temporal devices such as the long take ».

<sup>2</sup> *Ibid.*

D'après Yves Lavandier, il y a un potentiel de récit dès que les trois éléments du schéma qui suit ont été définis : « *personnage – objectif – conflit* »<sup>1</sup>. Les personnages sont dépeints dans leur opacité et leur errance fait de leur objectif la survie. Quant à ce qui est *conflit*, il s'agit de l'irréversible collision qu'ils engendrent avec la matière, c'est-à-dire avec les nombreux corps environnants.

### **I.2.2. Un corps parmi les autres**

Le conflit vêt la forme d'un *entrechoc*. Et cette idée s'établit dès les premières coupes du montage de *Sombre* et d'*Un lac*.

Les plans de poursuites sur la voiture de Jean ainsi que ceux qui présentent Alexi coupant du bois partagent une même singularité de montage : la succession de plans depuis un même axe. « Jump cut » ou « faux raccord », ces effets participent à la fragmentation du personnage représenté. Cet aspect fragmentaire fait écho au métier d'Alexi, qui est dans une constante relation de rupture avec la matière végétale. Ce fractionnement trouve également une filiation avec le métier de Jean, mais de façon plus subtile. Dans le premier quart du film, des plans montrent Jean, qui s'exerce à sa profession de marionnettiste. Sa tâche rejoint celle d'Alexi dans la manipulation parcellaire des corps. Mais elle rejoint aussi celle de Boyan, le pourvoyeur de prostituées dans *La Vie nouvelle*, qui remodèle le corps des jeunes femmes.

« *Boyan est ce que l'on pourrait appeler 'le Maître des Formes', comme en attestent les nombreux plans sur les mains, ceux le montrant en train de toucher, palper, comme s'il*

---

<sup>1</sup> Yves Lavandier, *op. cit.*, p. 30.

*cherchait à sculpter les corps. [...] Son rapport aux autres corps est cependant totalement mortifère – ‘le Maître Déforme’* »<sup>1</sup>.

Aïcha Bahcelioglu met en évidence la faculté déformatrice du traitement des corps par Boyan. Effectivement, tout modelage de la matière exige par essence une impulsion, un heurt. Il y a donc d’un côté le corps émetteur d’une puissance, et de l’autre, le corps récepteur, dont la résistance est mise à l’épreuve.

Les corps récepteurs – ou résistants – se trouvent être les victimes de Jean dans le cas de *Sombre* et les longs arbres taillés dans le cas d’*un Lac*. Dans les deux cas, les corps résistants, humains et végétaux, sont traités d’une même façon. Plastiquement, l’anatomie humaine se retrouve filmée comme le serait un paysage, contribuant au concept du « *body landscape* »<sup>2</sup>. C’est suivant cette approche que transparaissent les personnages féminins à l’écran.

Durant sa cavale, lorsque Jean fait la rencontre d’une jeune femme, de nombreux gros plans la présentent les cheveux au vent. C’est le cas de Claire et de sa sœur Christine. Une fois en voiture, leurs cheveux virevoltent d’un même élan que les longues herbes du pré en arrière-plan. Hege, la sœur d’Alexi, a une longue chevelure brune qui dans certains gros plans s’apparente aux tiges des roseaux. Mais encore, les corps féminins sont parcourus tels des chemins. Lorsque Jean glisse sa main sur le corps d’une femme, il n’est perceptible à l’image que l’avancée d’une main sur une étendue de peau, dont les courbes indiquent plusieurs directions. Comme les routes de montagne, la peau est devenue une surface palpable, et pour reprendre les mots de Hélène Vally, une « *surface sensible* »<sup>3</sup>. Car c’est une matière réactive,

---

<sup>1</sup> Aïcha Bahcelioglu, « Expériences de la catastrophe », in N. Brenez, *La vie nouvelle, nouvelle vision : [à propos d’un film de Philippe Grandrieux]*, op. cit., p. 43.

<sup>2</sup> Martine Beugnet, op. cit., p. 94.

<sup>3</sup> Hélène Vally, « Entre flou et netteté, la peau comme surface sensible », in Priska Morrissey, Emmanuel Siety, *Filmer la peau*, Rennes, éd. Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 61.

qui appelle au contact des doigts. Dans *Trouble Every Day*, les femmes et victimes de Shane, sont également filmées à travers plusieurs gros plans, qui progressent sur leur corps par un mouvement de panoramique.



Gros plan sur les cheveux de Christine qui volent au vent [*Sombre*].



Très gros plan sur le corps de la compagne de Shane [*Trouble Every Day*].

« *Ce dévoilement, voire cette exhibition de la chair tend à concentrer le regard sur la carnation et les qualités texturales de la peau plutôt que sur la forme générale qu'elle contient* »<sup>1</sup>.

La mise en évidence de la texture de la peau aux dépens même de sa forme, comme le note ici Sophie Wallon, renforce l'aspect floral du corps féminin mais le détache tout autant de son humanité. Lorsque Jean effleure un corps c'est toute la signification de ce qu'est effleurer qui est remis en cause : l'écart est infime entre la saisie d'une fleur et son arrachement du sol. Mais confondre le grain d'une peau avec les graminées est bien imprudent car il en va d'une vie dans le cas d'une femme. Voir la texture d'un être humain d'un même œil que la texture des plantes relève de la pureté – tout comme de la dangerosité – d'une âme ignorante, semblable à celle de l'enfant.

---

<sup>1</sup> Sophie Wallon, « Esthétique de la peau et dramaturgies incarnées dans le cinéma français du corps », in *Ibid.*, p. 74.

### I.2.3. La figure de l'enfant

« Sans doute une partie de l'énergie du film est-elle issue de cette opacité très grande de la matière enfantine qui nous occupe encore, qui nous habite, qui nous émeut, qui nous bouge »<sup>1</sup>.

Philippe Grandrieux reconnaît qu'une entité de l'ordre de l'enfance longe la structure de ses films. Tout d'abord, l'on note la présence systématique d'un personnage enfant.

Johannes, le petit frère d'Alexi, apparaît dans des valeurs de cadre bien différentes de ses aînés. Lorsqu'il est porté sur les épaules de son frère, les plans qui le présentent ne montrent que son visage en bas du cadre avec une immensité d'espace au-dessus de lui. Cet espace est exclusivement comblé par le ciel, en arrière-plan. Par la suite, lorsqu'il participe à la recherche d'Alexi, il survient un plan où son visage se retrouve complètement irradié par la source d'une lampe torche et qui, par la surexposition, le rend pour ainsi dire totalement opaque à l'image.



Johannes porté sur les épaules de son frère, cadré en contre-plongée dans un champ large [*Un lac*].



Éclairé frontalement par une lampe torche, le visage de Johannes perd ses traits [*Un lac*].

L'opacité qui envahit son visage tout comme l'important vide qui l'entoure dans le cadre pourrait présumer le caractère secret de la compréhension enfantine du monde, puisque, n'étant pas entièrement déterminée par les codes du langage, l'enfant se crée une logique personnelle

---

<sup>1</sup> Article de Philippe Grandrieux, in N. Brenez, *La vie nouvelle, nouvelle vision : [à propos d'un film de Philippe Grandrieux]*, op. cit., p. 192.

des évènements qu'il appréhende. Sur la base de recherches psychologiques sur l'expérience du jeune enfant, Raymond Bellour relève la particularité d'*Un lac* d'articuler ses images « *en termes d'intensités, de formes et de rythmes, [...] informant l'expérience du tout petit enfant, permettant de construire sa réalité* »<sup>1</sup>.

La capacité de l'enfant à prêter une attention particulièrement aigüe au rythme et à l'intensité des événements (qu'il découvre sous une forme abstraite) dénote de son hypersensibilité.

Cette faculté enfantine se définit dans une séquence à part entière dans *Sombre*. Un très jeune garçon, les yeux bandés, avance lentement sur l'herbe frétilante d'un champ. L'exposition du plan varie brutalement selon le passage des nuages dans le ciel. L'enfant tient ses mains en avant de son corps, en attente d'une éventuelle collision. Son corps ne cesse de rejoindre le flou de l'image, par intermittence. Il heurte les fines branches d'un buisson. Plus loin dans le champ, sa main s'appose alors de façon fortuite sur les cheveux d'une jeune femme, inerte.

Les variations d'exposition et de netteté traduisent les différents niveaux d'intensité que traverse l'enfant. Les similitudes formelles et de textures que présentent les plantes et la chevelure de la jeune femme permettent de juger de l'association qu'en fait l'enfant.

Par les différentes pulsations et formations, c'est à rebours des repères langagiers que le spectateur est invité à appréhender le récit filmique<sup>2</sup>. Tout comme ces spectateurs enfants en séquence d'introduction de *Sombre*, dont les émotions ne cessent de vaciller face au spectacle de Guignol. Chaque séquence où se manifeste la figure de l'enfant peut être considérée comme

---

<sup>1</sup> R. Bellour, *op. cit.*, p. 215.

<sup>2</sup> Nicole Brenez dans une interview par Fergus Daly, in *Experimental Conversation* [Documentaire], 2006.

une clé d'accès au film, où le spectateur est renvoyé à « *l'hypnose légère mais prégnante qu'un dispositif singulier favorise dans le corps animal d'enfant qui s'abandonne au cinéma* »<sup>1</sup>.

Ainsi, être attentif au registre plastique dans lequel évolue un personnage permet alors de le caractériser, de définir la fonction qu'il occupe aux côtés des autres et au sein du récit. La figure de l'enfant comporte la fonction supplémentaire d'instaurer son processus perceptif comme contribuant à l'unité formelle du film.

---

<sup>1</sup> R. Bellour, *op. cit.*, p. 16.

### I.3. Unité structurelle du film

« *Quand le spectateur a l'impression que chaque scène découle logiquement des précédentes et qu'ensemble, elles entraînent les suivantes, cela donne une cohésion organique à l'œuvre qui, naturellement, renforce son unité d'action et l'ensemble de sa structure* »<sup>1</sup>.

#### I.3.1. Un corps de film unique

« *Dans le film, une pellicule-peau s'est formée, pour toucher la folie d'un moi-univers, par une endoscopie sans équivalent* »<sup>2</sup>.

Cette peau du film, que Raymond Bellour attribue à *Sombre*, renseigne sur sa structure qui s'établit sous une forme corporelle. À l'intérieur de celle-ci, les événements ne pourraient se succéder autrement que suivant une *cohésion organique* littérale.

Tout d'abord, comme le précise Philippe Grandrieux, « *le premier travail passe par l'écriture* »<sup>3</sup>. C'est l'étape de construction de la trame du récit mais qui ne doit être considérée que comme « *squelette de l'organisme autonome représenté par le film* »<sup>4</sup>. En effet, ce squelette de mots distille les places qu'occuperont chaque *séquence-organe*, mais sera ensuite recouvert d'*images-chair*, le rendant invisible à l'écran. Ainsi, le film suit les mêmes étapes que celles de la construction du corps humain en dessin. En peinture, Elizabeth Lavezzi constate que même pour un personnage couvert de drapés, « *le peintre dessine d'abord le nu* »<sup>5</sup>. La structure du

---

<sup>1</sup> Yves Lavandier, *op. cit.*, p. 303.

<sup>2</sup> R. Bellour, *op. cit.*, p. 199.

<sup>3</sup> Interview de Philippe Grandrieux par Benoît Basirico « Philippe Grandrieux : Un lac » [en ligne], *cinezik.org*, 9 mars 2009, [consulté le 10 novembre 2018]. Disponible sur : <https://www.cinezik.org/infos/affinfo.php?titre0=20170109141254>

<sup>4</sup> E. Faure, *op. cit.*, p. 32.

<sup>5</sup> Elizabeth Lavezzi, « Les draperies et le nu », *Diderot et la littérature d'art : aspects de l'intertexte des premiers Salons*, Orléans, Paradigme, 2007, p. 49.

film rejoint alors celle du corps, qui se construit par couches superposées sur une base finalement non-visible mais nécessaire.

Cependant, la forme corporelle du film se parfait réellement dans *Sombre* et *Un lac* parce qu'elle prend vie. En surface de ce corps, l'incessante variation de l'exposition et des angles de l'image aboutissent à une forme d'oscillation permanente que Raymond Bellour regroupe sous l'appellation « *pulsation du corps-image* »<sup>1</sup>. Cette pulsation visuelle prend le rythme d'une respiration, tantôt régulière, tantôt discontinue, mais qui ne s'arrête jamais. Elle est soutenue par une bande sonore qui amplifie les souffles incertains de Jean ou ceux acharnés d'Alexi, mais aussi le halètement de son cheval et l'importante brise qui circulent entre les arbres.

Ce perpétuel mouvement respiratoire est également présent dans *Trouble Every Day*. Chaque scène où Shane se renferme sur lui, le bruit de son souffle se propagent dans tout le lieu. L'organicité du son et de l'image est, selon Martine Beugnet, emblématique d'une certaine tranche du cinéma français contemporain, dont elle qualifie les œuvres de « *film bodies* »<sup>2</sup>.

Ces films-corps, par l'impression de « *volume et de densité* »<sup>3</sup> qu'engendrent les paramètres audio-et-visuels, participent à une « *continuité du récit* »<sup>4</sup> que Marie Anne Guérin oppose à l'aspect fragmenté des films au découpage scène par scène. Ici, l'enchaînement des séquences s'avère fluide et les actions y sont souvent imbriquées de sorte qu'elles réalisent une jonction entre les scènes précédentes et à venir. C'est le cas lorsqu'Alexi rentre chez lui au début du film. Son mouvement se poursuit de la séquence en extérieur à la suivante, en intérieur, et par-dessus laquelle les variations plastiques de l'images continuent d'enrober la pellicule.

---

<sup>1</sup> Raymond Bellour, « Des corps renouvelés », *Trafic* n°44, hiver 2002, p. 23.

<sup>2</sup> M. Beugnet, *op. cit.*, p. 149.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 2. Traduit de l'auteur « *the images and sounds create an impression of volume and density* ».

<sup>4</sup> M. A. Guérin, *op. cit.*, p. 17.

Au sein de l'organisme qu'est le film, le déplacement des personnages peut être perçu comme différentes cellules qui rentrent alors en contact avec d'autres. Chaque séquence dans *Sombre* comme dans *Un lac* repose sur la collision ou la séparation de deux corps humains. Jean se heurte à ses victimes, celle-ci subissent ou s'enfuient. La vie d'Alexi est mouvementée par les différentes caresses qu'il échange ou qui lui échappent, notamment une fois l'intrusion d'une cellule étrangère dans sa famille, représentée par le personnage de Jurgen.

De façon plus vaste, la dynamique même qui régit le scénario s'effectue selon des contacts humains. Ce n'est pas un hasard si Guillaume Massart voit dans *Un lac* une « *variation de Théorème* »<sup>1</sup>. Ce film de Pier Paolo Pasolini sorti en 1968 propose un scénario résolument plastique, au sens où il présente l'histoire d'une combustion : dans une famille bien établie, la venue d'un étranger vient implorer cet organisme. À travers le contact physique, l'étranger engendre un déclic d'ordre existentiel (suivi d'un changement comportemental) chez chacun des membres de la famille. Telle une calcination, chaque séquence travaille le mélange chimique qui opère entre deux corps. Cette conception du récit traduit chez Pasolini d'une « *vision plastique de la réalité* »<sup>2</sup> et elle rejoint celle de Grandrieux.

« *Voir, c'est voir en peintre* »<sup>3</sup>. Ainsi, concevoir l'histoire de *Sombre* ou d'*Un lac*, c'est construire un corps de film au sein duquel, à chaque membrane, se croisent deux couleurs, deux formes, deux blocs de matière.

### **I.3.2. Les embranchements dans l'espace du drame**

Les différents croisements entre les personnages principaux et secondaires permettent de gravir progressivement la structure du récit. Le film narratif étant un « *espace de*

---

<sup>1</sup> Guillaume Massart, « Un Lac » [en ligne], *Filmdeculte.com*, mars 2009, [consulté le 25 novembre 2018]. Disponible sur : <http://www.filmdeculte.com/cinema/film/Un-Lac-2889.html>

<sup>2</sup> Luc Vancheri, *Cinéma et peinture : passages, partages, présences*, Paris, éd. Armand Colin, 2007, p. 151.

<sup>3</sup> *Ibid.*

*dramatisation* »<sup>1</sup>, les protagonistes ne peuvent se dérober sans agir et interagir entre eux. Pour cela, deux grandes possibilités de communication leur sont offertes : la parole et le geste.

« *Sans dialogues, le langage des films naît d'une relation physique intense entre les corps, la main occupant une place privilégiée dans cet espace du toucher* »<sup>2</sup>.

Fabienne Bonino, en relevant cette « *importance primordiale accordée au toucher* »<sup>3</sup> dans les films de Philippe Grandrieux, incite fortement à penser que le drame se trouve concentré dans la paume d'une main.

Le cadrage des mains en gros plan s'avère récurrent dans *Sombre* et *Un Lac*, notamment lors de la rencontre entre deux personnages. Si un geste de la main peut être un simple signe cordial et anodin, une fois cadré en gros plan il aspire soudainement l'enjeu dramatique de la séquence. La scène finale de *l'Avventura* (1960) de Michelangelo Antonioni illustre ce principe à la perfection. Lorsque l'infidèle Sandro rejoint son épouse Claudia en vue d'implorer son pardon, celle-ci reste de marbre. Seule sa main, hésitante, s'élance dans un mouvement en direction de l'épaule de Sandro. Filmé en gros plan, le mouvement de sa main se suspend alors un instant, pour finalement reprendre sa trajectoire et se déposer sur l'époux. Elle lui a pardonné. C'est dans ce geste que le public a dû placer toute son attente afin de connaître le dénouement de la séquence. Cette attente nécessaire que suscite la fiction naît par la fameuse question « *qu'est-ce qui va se passer ?* »<sup>4</sup>.

Est-ce que cette main va parvenir au bout de sa trajectoire ? C'est tout l'enjeu de *Sombre*, lorsque Jean pose sa main sur une femme ou bien dans *Un Lac*, quand Alexi enlace sa

---

<sup>1</sup> M. A. Guérin, *op. cit.*, p. 8.

<sup>2</sup> Fabienne Bonino, « La caméra haptique de Philippe Grandrieux » [en ligne] *Openedition.org*, octobre 2013, [consulté le 14 mars 2019]. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/entrelacs/485>

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Reprise d'une formule de Jean-Paul Sartre par Yves Lavandier, *op. cit.*, p. 73.

sœur. Le geste de Jean suit la progression d'un rituel meurtrier : lorsque sa main s'achemine jusqu'au visage d'une jeune femme, son poing se hisse dans sa bouche. À ce stade, soit il poursuit son mouvement et étouffe sa victime ou bien sa main se voit brusquement déviée. Cette déviation du geste aura permis à plus d'une de se sauver. Si pour sa part Alexi n'effectue aucun rituel de ce type, la limite entre la caresse fraternelle et incestueuse est difficilement perceptible, précisément parce qu'elle survient dans la continuité d'un même geste. Lorsqu'il retrouve sa sœur Hege et l'enlace, sa main se poursuit sur le corps de la jeune femme suivant une durée et une étendue bien plus larges que raisonnable. Là encore, ce geste a su être dévié, mais cette *tension dramatique* sera renouvelée autant de fois que leurs deux corps seront amenés à se rencontrer.

Cependant, la dramatisation du mouvement entre deux corps est d'autant plus graduelle qu'il s'agit de « la » rencontre du film.

Le premier contact entre Jean et Claire se fait selon une longue progression. D'abord, deux voitures se croisent en bordure de forêt. La pluie obstrue la visibilité des vitres des véhicules. Jean baisse à moitié sa vitre et Claire répond par ce même geste. Il se font face à face mais leur corps se trouvent encore dans deux zones distinctes. Claire quitte alors sa voiture et monte dans celle de Jean. Ils partagent alors pour la première fois un même cadre. Ce cadre est tout autant cet espace privé de la voiture de Jean que l'espace du champ cinématographique. Ce rapprochement trouve son point d'orgue dans le gros plan qui cadre la main de Jean, tenant une serviette qu'il tend vers le visage de Claire.

Pour Jean, tendre ainsi son poing en direction d'une femme représente un *déjà-vu* et pourtant il surprend. Sa main, accompagnée du textile de la serviette, s'adresse avec délicatesse à ce corps étranger. Claire accepte le présent et, par ce geste, perpétue cette résonance de mouvements corporels amorcée entre les deux individus. Il y a un écho des gestes qui se

prolonge par l'écho de leur profil : tour à tour des gros plans sur le visage de l'un et l'autre s'alternent. Plus encore que deux figures qui se répondent, la lumière accentue tant la brillance de leurs pupilles, que celles-ci en deviennent réfléchissantes. On note une pareille correspondance mimétique dans la rencontre entre Hege et Jurgen, qui, malgré un intérieur faiblement éclairé, présentent des miroirs oculaires. C'est la rencontre de deux âmes sœurs qui semblerait être suggérée.



Première rencontre entre Jean et Claire dans la voiture [*Sombre*].



Première rencontre entre Hege et Jurgen au foyer. La lumière met en évidence l'aspect complémentaire de leur profil [*Un lac*].

Si ces résonances et connections plastiques ont lieu entre différents plans, il est également possible qu'elles agissent au sein d'un plan unique.

### I.3.3. Le plan tableau

« *Tout compte sur l'écran, comme sur une surface peinte* »<sup>1</sup>.

Chaque détail de composition participe à la valeur plastique du plan<sup>2</sup>. Pascal Bonitzer définit la présence d'un « *plan tableau* »<sup>3</sup>, lorsque l'unité formelle du plan possède une fonction « *dialogique* »<sup>4</sup>, qui se manifeste par l'interaction significative entre les éléments internes au cadre.

Jurgen, l'étranger d'*Un lac*, fait précisément la rencontre d'Alexi au sein de ce que serait un *plan tableau*. Son apparition dans le film se fait d'abord au travers d'un plan moyen, où seul le bleu de son anorak est perceptible d'entre les branchages forestiers. Il s'approche d'Alexi, qui est assis immobile face au lac. À l'entente de ces bruits de pas, Alexi se retourne et fait face à son interlocuteur. Les deux hommes se retrouvent alors cadrés dans un vaste plan d'ensemble, où la composition des éléments suit rigoureusement la règle des tiers. Les lignes horizontales du paysage se reflètent dans le lac et instaurent une symétrie centrale de l'image. Les silhouettes dressées d'Alexi et Jurgen sont disposées sur chacune des lignes de force verticales du cadre. Après un temps mort de quelques secondes, Jurgen rejoint le point fort où se situe Alexi. Il embarque sur son rafirot et, ensemble, ils prennent le large.

Si le plan est un tableau, alors le caractère intrusif de Jurgen se traduit par la pointe de bleu qu'introduit sa présence dans un paysage de couleur homogène. Le bleu est une couleur que l'on ne trouve presque pas dans la nature, d'où la difficulté des premiers peintres à se procurer des pigments bleus<sup>5</sup>. D'un point de vue chromatique, le contrechamp sur Alexi, assis

---

<sup>1</sup> M. Gromaire, *op. cit.*, p. 14.

<sup>2</sup> P. Bonitzer, *op. cit.*, p. 29.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Xavier Langlois, *La technique de la peinture à l'huile*, Paris, Flammarion, pp. 281-284.

de dos, présente une parfaite harmonie entre la grisaille de ses vêtements et ceux des roches en arrière-plan. Sa fonte dans le paysage serait quasi-totale si ne transparaisait pas le léger beige d'une de ses oreilles. Ce beige est le seul indice qui puisse le détacher du camaïeu minéral.



L'étranger Jurgen fait tâche dans le paysage homogène avec son anorak bleu [*Un lac*].



Assis face au lac, Alexi porte des vêtements qui fondent dans le paysage [*Un lac*].



Face à face entre Jurgen et Alexi, où les deux jeunes hommes sont positionnés symétriquement sur les lignes de force du cadre [*Un lac*].

Ainsi, c'est un étranger immédiatement reconnu comme tel qui s'avance sur un territoire dont l'appartenance est accordée à Alexi, s'il l'on en croit le discours tacite des couleurs. Mais alors, quand ces deux hommes se lèvent et se retrouvent l'un et l'autre face à face – et cela suivant la parfaite symétrie du cadre – le conflit colorimétrique laisse place à un duel.

L'expression d'une dualité comprend plusieurs motifs formels reconnaissables, dont l'un d'entre eux est la juxtaposition de deux personnages à une même échelle dans un seul cadre. Dans l'*Avventura*, Claudia et sa meilleure amie Anna sont présentées plus d'une fois dans un plan qui comprend leurs deux corps dans une même posture et à une même échelle. Ce cadrage préfigure la rivalité amoureuse qui les attend. Sur un même principe, ce duel entre Jurgen et Alexi pourrait annoncer la rivalité qu'ils entretiendront pour Hege. La symétrie du plan, à la fois horizontale (entre le personnage et son reflet dans le lac) et verticale (entre la silhouette terrestre de chacun), propose une représentation inédite de l'*alter ego*. Alexi ne se retrouve pas face à un, mais deux alter egos : son propre reflet et la silhouette de Jurgen. Ce pléonasmisme d'une double dualité confère au conflit amoureux d'Alexi un aspect interne et externe. Cependant, il semblerait que l'*alter ego* extérieur ait plus de facilités à prendre le pas.

En effet, pour déterminer lequel des deux personnages aura l'ascendant sur l'autre, il convient de s'intéresser à la dynamique du *plan tableau*.

« *En quoi consiste l'effet dynamique d'une image ? L'œil suit la direction d'un élément. Conserve l'impression visuelle qui entre en collision ensuite avec la poursuite de la direction du second élément. Le conflit de cette direction forme l'effet dynamique dans la perception du tout* »<sup>1</sup>.

Si Sergei Eisenstein conçoit la dynamique d'un tableau selon les différentes orientations que les éléments représentés font subir au regard du spectateur, alors Philippe Grandrieux en propose une variante. Dans les plans tableaux d'*Un lac*, c'est autant les directions induites par les lignes de fuite du paysage que les mouvements des personnages qui rentrent en interaction.

---

<sup>1</sup> Concept de S. Eisenstein repris par François Albera, in *Cinématisme : peinture et cinéma*, Bruxelles, éd. Complexe, 1980, p. 26.

De nouveau dans un plan large, les deux garçons marchent à la recherche d'un arbre à couper. Les nombreux troncs d'arbre, par leur rigide verticalité, découpent le cadre tels des barreaux. Si Jurgen quitte paisiblement le cadre, Alexi s'arrête soudain. Il apparaît comme enfermé entre deux troncs. La dynamique de l'image semble traduire le blocage du personnage, qui n'a pu suivre le mouvement de Jurgen hors du cadre. Non seulement le corps d'Alexi persiste dans le cadre, mais il se retrouve doublement cadré par les lignes des troncs d'arbre. À cette partie de l'image s'ajoute une obscurité qui manque de peu de masquer son corps.

Séquestré dans son ombre, s'annonce le début d'un combat pour Alexi qui l'oppose à Jurgen mais aussi contre lui-même. La subtilité de composition d'un seul plan, en matière de couleurs, de lumières et de dynamiques, parvient à créer une interactivité entre les éléments, et échafaude le premier nœud dramatique de l'histoire. C'est grâce à des effets narratifs inspirés de ceux présents sur la toile d'un tableau qu'est survenu l'élément perturbateur.



Alexi et Jurgen marchent côte à côte. Tandis que Jurgen quitte le cadre, Alexi s'arrête et apparaît comme encloué parmi les arbres [*Un lac*].

## CONCLUSION I

Afin d'établir un récit au registre plastique, il fut premièrement nécessaire de révéler la matérialité du film.

Dans *Sombre* et *Un lac*, une pression est exercée sur les composantes plastiques du film, ce qui suscite alors différentes impressions chez le spectateur. L'action engendrée sur l'image par les paramètres de l'objectif (exposition, tremblé, flou) atteint et altère la forme des éléments représentés. Cette altération convertit alors les figures en formes abstraites, modulables. À l'instar des dessins abstraits d'Henri Michaux, plusieurs effets sensoriels resurgissent depuis ces formes « informes ». Il survient notamment un effet haptique, par l'émergence d'une *pellicule peau*, qui paraît palpable. À sa surface, différentes teintes se mêlent. Lorsqu'une couleur vient dominer le cadre, elle s'accompagne d'une idée. Ainsi, la couleur tout comme la forme et la texture renvoient à une valeur symbolique. Par ce système d'association d'une valeur plastique à un symbole culturel, se crée un mode de langage suggestif. C'est ainsi que le lac noir des deux films induit les idées d'enfermement et de dualité, qui s'avèreront être les motifs phares du récit.

La caractérisation des personnages s'effectue selon un même principe. C'est suivant leur insertion dans la plastique du cadre que sont définies leurs particularités. Cadrés de dos ou dans une faible lumière, les deux protagonistes masculins – Jean dans *Sombre* et Alexi dans *Un lac* – apparaissent mystérieux, voire inquiétants, dès la première image du film. La pulsion qu'ils renferment se trahit par les vibrations du cadre. Cette pulsion les met en conflit avec les corps qui les environnent, c'est-à-dire la nature et les personnages féminins. Ces derniers sont filmés d'une même façon que le serait un paysage (*body landscape*). Voir une continuité des courbes du corps féminin dans celles de la nature relève d'une perception purifiée de tous repères culturels, tant elle se fonde sur l'expérience primaire des formes et de leur intensité.

Elle s'apparente à la vision du personnage enfant, qui est récurrent dans les deux films. Sa présence est à valoir comme une clé d'accès au récit, puisque le spectateur est invité à appréhender l'histoire selon cette même sensibilité aux formes.

L'histoire des deux longs-métrages se construit effectivement selon une cohésion formelle. La structure du film suit la forme d'un corps organique. Le scénario y fait figure de squelette sur lequel sont intégrés les différents organes représentés par les séquences, pour enfin, être enrobé de la peau qu'est l'image. Les différentes oscillations visuelles et sonores qui régissent ce grand corps de film lui procurent un rythme respiratoire. Différents embranchements s'y produisent. Ces jointures se font par le mouvement des personnages, dont le contact physique marque l'interaction. La correspondance entre deux corps est donc de nature tactile, mais elle peut également être plastique. C'est le cas lorsque deux plans entretiennent une résonance formelle. Quand une interaction plastique se crée au sein d'un seul plan, on parle alors de *plan tableau*. La composition de l'image agence des liens entre les différents éléments représentés comme sur un tableau. Aussi, la symétrie entre le corps de deux protagonistes a pu induire un rapport de confrontation entre les deux. La subtilité des effets picturaux permet ici d'élaborer, en silence, le premier nœud dramatique des films.

L'apparente plasticité de *Sombre* et d'*Un Lac* a établi un système de narration basé sur les formes et les symboles. Ainsi, les péripéties à suivre ont de fortes chances de déployer des effets symboliques inspirés de ceux dont foisonne l'art de la peinture.

Andreï Tarkovski pensait que la subtilité des propos renforçait le trait de pinceau<sup>1</sup>. Peut-être que, dans un film, c'est le trait de pinceau qui renforcerait la subtilité des propos.

---

<sup>1</sup> Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, éd. de l'Etoile, 1995, pp. 45-46.

**PARTIE II**  
**PÉRIPÉTIES PICTURALES**

## II.1. Les temps de pause

« Refaire, réutiliser les motifs, reconstruire des scènes, réorganiser son propre récit à partir d'une même source est un écho cinématographique au travail du peintre »<sup>1</sup>.

### II.1.1. Formation d'un lien affectif

Lorsque les secousses du cadre s'apaisent et qu'une vague de silence ralentit le rythme du récit, l'image de *Sombre* et d'*Un lac* retrouve son caractère figuratif. Ce terrain calme devient alors propice à l'union entre les personnages. La « *figure du lien* »<sup>2</sup> se forme à travers un motif pictural, que Marie Anne Guérin caractérise par le contact « *main dans la main* »<sup>3</sup>.

« Dès le début du film, la relation fusionnelle et incestueuse qui unit Hege et Alexi se déclare dans la réunion de leurs mains »<sup>4</sup>.

Depuis ses représentations picturales millénaires, l'amour, fut-il énoncé dans un cadre mythologique entre Eros et Psyché, ou bien religieux entre la Vierge et son fils, a trouvé un moyen de s'incarner par le doux contact d'une paume. Au revers d'un empoignement brusque de la chair, la caresse se reconnaît par son toucher, où seuls les doigts effleurent le corps aimé.

Dans le film *Mère et fils* (1997) d'Alexandre Sokourov, toute l'affection du fils pour la mère se comprend par la seule délicatesse de leurs étreintes. Les gros plans sur les mains s'apparentent à des détails de peintures tant le geste est décuplé dans le temps. Ainsi, dans *Un*

---

<sup>1</sup> M. A. Guérin, *op. cit.*, p. 13.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Fabienne Bonino, « La caméra haptique de Philippe Grandrieux » [en ligne] *Openedition.org*, octobre 2013, [consulté le 14 mars 2019]. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/entrelacs/485>

*lac*, le contact des doigts entre Alexi et sa sœur relève d'une même intensité. La douceur y est amplifiée par le port récurrent d'un gant sur la main d'Hege. La texture de la laine introduit une forme de chaleur dans le cadre, où l'arrière-plan gèle par la neige. Dans *Sombre*, l'union des mains de Claire et Jean n'est pas non plus dépourvue de textile. La première rencontre de leur main se fait par l'échange d'une serviette<sup>1</sup>. La dernière se produit en même temps que Claire ôte ses vêtements. Entre les deux, lorsque Jean récupère son costume de loup que Claire a secrètement essayé, il plonge son visage dans ce textile à la recherche d'une senteur que la voleuse aurait oublié.

La douceur de ce costume d'animal rejoint le magnifique pelage du cheval d'*Un lac*. Alexi et les membres de sa famille n'auront de cesse d'effleurer sa toison, comme en témoignent les nombreux gros plans d'une main qui se réfugie dans la fourrure du cheval. L'animal semble concentrer un point chaud, une chaleur affective. Dans un très gros plan, Alexi, le visage partiellement fondu dans la crinière de l'animal, lui murmure à l'oreille. À hauteur de la bouche du jeune homme, l'immense battement de paupière du cheval répond au murmure. La réunion concentrée des cinq sens d'Alexi et du cheval établit une harmonie dans le cadre.



Hege essuie une larme d'Alexi de sa main gantée [*Un lac*].



Très gros plan sur la texture du pelage et de la peau, où Alexi et le cheval partagent un même cadre [*Un lac*].

« *Le cinéma est un espace qui rend possible et allégorique (il suffit d'un plan) le lien concret entre deux corps qui s'équilibrent l'un l'autre* »<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> M. A. Guérin, *op. cit.*, p. 35.

L'homme et l'animal évoluent ici dans un contexte affectif, où leurs sensibilités sont mises en corrélation. Raymond Bellour le définit comme une « *unité du vivant* »<sup>1</sup>, dévoilant un rapport complémentaire, où chacun transmet quelque chose à l'autre.

Si la liaison par le toucher est démonstrative d'une affection, elle peut également être accompagnée d'un désir de transmission.

Toujours dans un gros plan sur leurs mains, Alexi nettoie celles de son petit frère, Johannes, au contact de l'eau puis d'un tissu. La séquence s'entrecoupe par un plan rapproché sur le visage de l'enfant, qui observe en silence ces mouvements doux et didactiques. Il sera par la suite témoin de la transmission du rite matrimonial qui unit Hege à l'étranger Jurgen.

L'attraction immédiate qu'ont éprouvée ces deux amants fut une aubaine pour Liv, la mère de famille, qui a senti le moyen d'éloigner définitivement sa fille des tentions incestueuses de la maison. Dans la sobriété d'un intérieur à peine éclairé, la cérémonie matrimoniale débute par une passation. Liv tient fermement un livre, dont la plastique l'apparente manifestement à une Bible. À travers un plan rapproché, les mains de Liv viennent glisser le livre dans celle d'Alexi. Il a aussitôt la responsabilité d'effectuer le rite. Sa lecture du texte est difficilement audible, en revanche, les différents gros plans qui se succèdent en disent long. Détachés de l'obscurité de la pièce, les visages cadrés de profil de Hege et Jurgen se font écho. Les visages frontalement cadrés d'Alexi et Johannes sont alors simples témoins de cette union.

Cependant, ce mariage scelle un lien officiel entre Jurgen et la famille, mais qui n'est pas encore affectif. Suite à une de ses crises d'épilepsie, Alexi s'est retrouvé égaré dans la forêt et ce fut Jurgen qui est parvenu à le reconduire au foyer. En signe de remerciement, Liv effectue un long effleurement sur son visage. Comme l'avait défini Marcel Gromaire, l'insistance « *sur*

---

<sup>1</sup> R. Bellour, *op. cit.*, p. 225.

*le développement d'un geste* »<sup>1</sup> met en évidence une signification. Ainsi, c'est au moment précis de cette caresse que l'étranger fut véritablement uni à la famille.

La prépondérance du contact par le toucher se justifie aussi par la cécité de la mère. Ses mains, qui furent à la fois détentrices d'affection et de textes religieux, contribuent à la représentation d'un archétype.

### **II.1.2. Archétype de la Vierge**

« *Vous êtes devant un film particulier, qui [...] peint des archétypes et des archaïsmes* »<sup>2</sup>.

L'archétype est le fruit d'une représentation abondante et permanente de certaines figures dans les arts visuels. Aussi, par l'étendue immesurable des peintures chrétiennes, Christophe Damour y détermine des formes symboliques « *immédiatement reconnaissables et universellement reconnues au sein d'une " mémoire collective occidentale "* »<sup>3</sup>. L'une d'elle est la *figure mariale*.

Dans *Sombre*, Claire s'oppose à sa sœur Christine par sa virginité. Elle partage cette caractéristique avec Hege, dans *Un lac*, qui est vierge malgré-elle au vu de sa vie en autarcie avec ses frères. Elle s'y trouve face à une unique figure féminine qui est la Liv, la mère. La

---

<sup>1</sup> M. Gromaire, *op. cit.*, p. 14.

<sup>2</sup> Jean-Luc Douin, « Un lac : fantasmagorie sensuelle » [en ligne], *Lemonde.fr*, 17 mars 2009, [consulté le 5 février 2019]. Disponible sur : [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/03/17/un-lac-fantasmagorie-sensuelle\\_1168844\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/03/17/un-lac-fantasmagorie-sensuelle_1168844_3476.html)

<sup>3</sup> Christophe Damour, « La Vierge au deux visages », in Vincent Amiel, Anne Surgers, *Les images aussi ont une histoire*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2012, p. 87.

composition des personnages « à partir d'archétypes »<sup>1</sup>, comme l'a souligné Jean-Luc Douin, tend alors à regrouper ces personnages féminins autour d'une même icône.

Ainsi, la figure maternelle approcherait les traits d'une Vierge Marie. Le visage de Liv apparaît distinctement dans un plan en intérieur étonnamment fixe. Elle est cadrée au centre, le visage frontal et éclairé d'une fine lumière en douche. Ses cheveux se fondent dans l'obscurité de la pièce, de sorte que seule sa carnation couplée au doré de son collier vient se détacher du noir environnant.

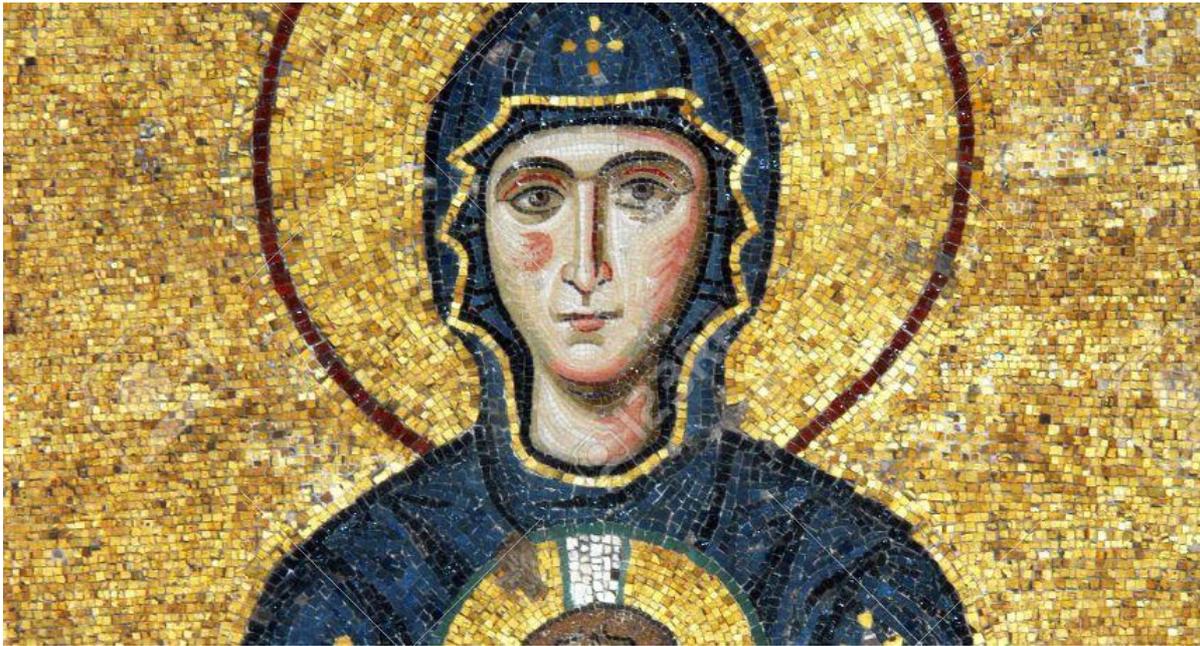
Sa posture calme et méditative l'éloigne des représentations mariales baroques et théâtralisées<sup>2</sup>. En effet, son apparent « *hiératisme* »<sup>3</sup> l'affilie aux figures mariales les plus ancestrales. L'art byzantin fait partie des premiers à développer un archétype de la Vierge par ses nombreuses peintures et mosaïques. Justement, une mosaïque de la basilique Sainte-Sophie en Turquie présente une figure mariale singulièrement proche du plan rapproché sur Liv. Tout d'abord, elle est dépeinte dans une même position centrale et frontale. L'orientation de la lumière en douche crée les mêmes zones d'ombre sur le visage de la madone, notamment au-dessous des arcades sourcilières et du menton. Plus encore, le fondu du noir des cheveux de Liv dans l'arrière-plan (noir uni) recouvre sa tête à la manière d'un voile. Elle est le seul personnage à porter des bijoux, dont la teinte dorée la rapproche une fois de plus des parures de la Vierge et du fond or de la mosaïque.

---

<sup>1</sup> Jean-Luc Douin, « Un lac : fantasmagorie sensuelle » [en ligne], *Lemonde.fr*, 17 mars 2009, [consulté le 5 février 2019]. Disponible sur : [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/03/17/un-lac-fantasmagorie-sensuelle\\_1168844\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/03/17/un-lac-fantasmagorie-sensuelle_1168844_3476.html)

<sup>2</sup> C. Damour, « La Vierge au deux visages », in *op. cit.*, p. 90.

<sup>3</sup> *Ibid.*



La figure de la Vierge byzantine est centrale et frontale dans un décor uni doré [Détail d'une icône mariale de la basilique Sainte-Sophie].



Liv, la mère, partage les valeurs de cadrage et d'éclairage d'une icône byzantine [*Un lac*].

L'analogie formelle entre le plan-portrait de la mère d'*Un lac* et le détail d'une mosaïque mariale byzantine, permet d'invoquer une même symbolique archaïque dans le film. L'intangible droiture et sérénité de la madone confère à Liv le pouvoir protecteur d'une icône.

C'est la présence de la mère qui est source de réconfort. Elle est d'ailleurs indissociable du foyer, seul espace clos et chaleureux de la forêt enneigée.

« *L'espace de la maison est toujours plongé dans une obscurité confinée qui ne permet pas de comprendre la géométrie du lieu [...]. Aucune fenêtre, aucune source lumineuse visible, seulement ce traitement en clair-obscur* »<sup>1</sup>.

Même étant vue de l'extérieur, la forme globale de cette maison sans ouverture ne parvient à une figure précise : elle s'apparente à une masse hexagonale compacte. Dans un plan large, une silhouette vient alors se détacher de la masse obscure que représente la maison. Il s'agit de Liv. Dans *Sombre*, Fabienne Bonino remarque la présence d'une maison au volume similaire<sup>2</sup>. En revanche, la silhouette qui se détache de cette grande forme géométrique n'est pas celle d'une mère mais celle d'un enfant, le jeune enfant aux yeux bandés. Ainsi, cette mystérieuse maison établit un lien physique entre l'enfant et la mère, éveillant l'hypothèse d'un foyer allégorique du « ventre maternel ».

L'intérieur de la maison présente effectivement une obscurité caverneuse adoucie par des lueurs rougeâtres en provenance d'une bougie. Éclairées de la sorte, les pièces, quoiqu'indicibles dans leur totalité, concentrent une importante chaleur. Plusieurs plans présentent les enfants de Liv dans leur sommeil. La respiration d'Alexi, Hege et du petit Johannes se mêle à leur rythme cardiaque. Dans *Mère et fils* de Sokourov, la mère détient un même cocon empli de chaleur et de clair-obscur en provenance de la cheminée. Par leur douce agitation, les bruits du crépitement du feu participent à l'aspect prénatal du foyer. Les étreintes entre la mère et le fils n'y sont alors que mises en abyme.

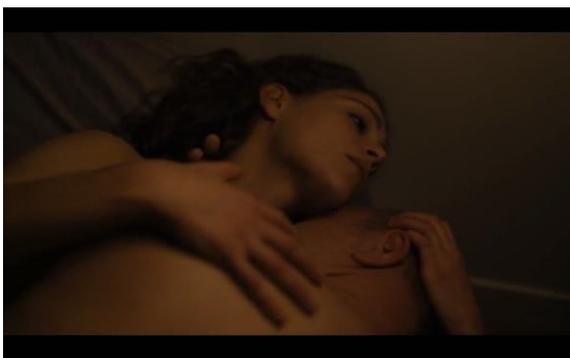
---

<sup>1</sup> Fabienne Bonino, « La caméra haptique de Philippe Grandrieux » [en ligne] *Openedition.org*, octobre 2013, [consulté le 14 mars 2019]. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/entrelacs/485>

<sup>2</sup> *Ibid.*

La mère, en enrobant son fils de ses bras et de son aura, manifeste une ultime ressemblance avec la figure mariale, à savoir le port de son enfant. Dans son étude, Christophe Damour relève que « *les effets symboliques de postures faisant délibérément référence à la Vierge Marie* »<sup>1</sup> confèrent à la scène d'un film une « *dimension sacrée* »<sup>2</sup>.

La posture de la *Vierge à l'enfant*, où un personnage féminin surélevé tient contre sa poitrine un personnage masculin, s'avère récurrente dans les films de Philippe Grandrieux. Cependant, il ne s'agit pas d'une madone mère, mais d'une madone amante. Dans *Malgré la nuit*, la jeune femme prénommée Hélène serre contre elle son amant suivant cette position sacrée. Mais alors qu'ils sont initialement allongés au sol, c'est l'inclinaison volontaire du cadre qui surélève le corps d'Hélène. On remarque un même équilibre du cadrage dans *Un lac* et dans *Sombre*, qui se produit lors de la première relation sexuelle d'Hege et de Claire. Si les deux jeunes femmes semblent adopter une posture mariale de façon inconsciente avec leur amant, la dimension sacrée qui en émane concorde parfaitement avec la singularité de l'action. L'union entre Hege et Jurgen comporte la sacralité du mariage et sonne la délivrance d'Hege des tensions incestueuses envers Alexi. Pour Claire et Jean, leur union est différente de toutes les précédentes de Jean, serial killer, qui se trouve alimenté d'un trouble sentiment amoureux.



L'amante porte à sa poitrine son compagnon dans une position qui rappelle la Vierge à l'enfant [*Malgré la nuit*].



Hege enlace Jurgen. L'inclinaison de la caméra rehausse son corps [*Un lac*].

---

<sup>1</sup> C. Damour, « La Vierge au deux visages », in *op. cit.*, p. 88.

<sup>2</sup> *Ibid.*

Au cours de ces deux séquences, la caméra se recentre progressivement sur le visage des jeunes femmes, qui se retrouvent en gros plan. Leur expression faciale recouvre la totalité de l'écran. Elle s'apparente à celle d'une idole sacrée en extase par « *la tête fortement inclinée sur le côté et la bouche entrouverte* »<sup>1</sup> comme il en est dans l'*Extase de Sainte-Thérèse* par Le Bernin. Philippe Grandrieux, par une mise en scène de l'orgasme faisant écho à une iconographie religieuse, abat la « *contradiction ontologique entre le sacré et le pulsionnel* »<sup>2</sup>.

Les motifs picturaux de tendresse et de sacralité ont permis d'instaurer des moments de répit, dans lesquels ont pu se former des unions amoureuses ou affectives entre les personnages. Néanmoins, si l'une de leurs pulsions agressives refait surface, elle risque alors de briser instantanément la sérénité établie. Les liens se dénouent, les figures se déforment.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 95.

## II.2. Les temps de crise

« *La beauté d'une image, Caravage en flammes, en flou, en vibrations, en danses, en chaleurs glacées se cherche et se trouve en troublant et irradiant l'écran* »<sup>1</sup>.

### II.2.1. Défiguration

Dans *Sombre* et *Un lac*, la plastique de l'image se met en crise dès lors que les mouvements pulsionnels s'accélèrent. L'agitation provoque des flous, des tremblés – une perte des figures.

Cette soudaine déformation de l'image se rapproche de ce que Pascal Bonitzer décèle comme « *irruption d'un mouvement-fou en peinture* »<sup>2</sup>. Ce mouvement hystérique prend effet dans le dérèglement de la perspective mathématique, engendrant une « *image anamorphotique* »<sup>3</sup>. L'*anamorphose* entretient cependant un double mouvement avec la réalité représentée. Dans *Les Ambassadeurs* (1553) de Hans Holbein le Jeune<sup>4</sup>, la célèbre tête de mort anamorphosée implique tout d'abord un « déplacement » de la forme de l'objet. En revanche, l'objet est susceptible de regagner sa forme figurative s'il est observé depuis un autre point de vue. Ainsi, comme le précise Gérard-Julien Salvy dans son étude du tableau, cette « *image à fois fixe et changeante, que nous voyons et en même temps ne voyons pas* »<sup>5</sup> présente une insertion partielle dans la réalité. Apparaît le second mouvement de l'anamorphose, qui réside dans son déplacement entre réalité du tableau et monde allégorique.

---

<sup>1</sup> Lionel Soukaz, « L'âge nouveau », in N. Brenez, *La vie nouvelle, nouvelle vision : [à propos d'un film de Philippe Grandrieux]*, op. cit., p. 135.

<sup>2</sup> P. Bonitzer, op. cit., p. 57.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>4</sup> Iconographie en annexe, p. 124.

<sup>5</sup> Gérard-Julien Salvy, « Mouvantes réalités », in *Cent énigmes de la peinture*, Paris, Hazan, 2018, p. 134.

Dans *Mère et fils*, la déformation anamorphique s'applique à l'image entière du film. La réalité représentée à l'image subit une altération constante et absolue, inclinant les personnages vers le sol. Ce mouvement « *transcendant* »<sup>1</sup> de l'anamorphose pourrait ici métaphoriser le poids de la mort qui pèse au-dessus du fils et de sa mère, mourante. Dans *Sombre*, les effets anamorphiques ne surviennent que ponctuellement dans le film. Lorsque Claire est parvenue à s'enfuir de l'emprise de Jean, elle conduit une voiture à toute vitesse. Au sein d'un gros plan, les traits de son visage se troublent frénétiquement par les mouvements de la caméra. Sa figure se décline en autant d'anamorphoses qu'il y a de vibrations. De nouveau, s'affaisse sur l'image un poids allégorique, mais qui est celui du danger.



Défiguration de l'image par anamorphose qui produit un étirement oblique des figures [*Mère et fils*].



Anamorphose engendrée par le bougé. Le visage paraît constamment étiré [*Sombre*].

La défiguration par anamorphose rend visible les puissances extérieures, métaphorisées, qui planent au-dessus des protagonistes. Elle se distingue d'une autre forme de défiguration, causée par un mouvement interne, spasmodique.

« *Les visages sont pressés, tordus, froissés, " bougés ", les corps dépliés dans un espace-temps convulsif* »<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> P. Bonitzer, *op. cit.*, p. 57.

<sup>2</sup> *Ibid.*

Cette violence organique, que Pascal Bonitzer pointe dans la peinture contemporaine, et notamment cubiste et expressionniste<sup>1</sup>, semble resurgir dans les figures pulsionnelles de Grandrieux.

Alors qu'ils ne subissent aucune atteinte physique, Alexi, dans *Un lac*, et Jean, dans *Sombre*, se retrouvent à plusieurs reprises comme balafrés à l'image. L'intensité de certaines ombres insère de vives marques sur leur visage, pouvant aller jusqu'à l'amputation par une plongée partielle du visage dans le noir. Mais encore, ce « *morcellement des figures* »<sup>2</sup> est mouvant, il change selon les aléas de lumière dans le cadre. Ainsi, la balafre par le noir se produit de façon instantanée et répétitive. Les protagonistes se trouvent rongés par une zone d'ombre turbulente, qui s'apparente plausiblement à leur pulsion.

La « dé-figuration » semble être un moyen d'ouvrir les corps et d'y montrer « *les forces intérieures qui montent dans la chair* »<sup>3</sup>. C'est un effet plastique que Gilles Deleuze a spécifiquement attribué aux œuvres expressionnistes de Francis Bacon.

« *Peindre le cri, plutôt que l'horreur* »<sup>4</sup>, ici l'expression d'une sensation prévaut sur la représentation. Dans son tableau *Head VI* (1949), l'artiste a dépeint une figure ecclésiastique, dont la partie haute du crâne est dégradé par des coups de pinceaux (*shallow depth*). Sa bouche, grande ouverte, se présente comme un antre noir au centre de la toile. Il est attendu que, depuis cette ouverture, se propagent les radiations d'un cri strident. Cependant, la dégradation par coups de pinceau du sommet du crâne sous-tend une implosion de la figure. Ainsi, on pourrait supposer que la radiation sonore du cri, au lieu de se propager à l'extérieur du corps, se serait retournée contre lui. Cette hypothèse s'applique d'autant mieux au cri sourd d'Alexi, ou de Boyan dans *La Vie nouvelle*. Dans un gros plan particulièrement serré, le jeune homme mime

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> P. Bonitzer, *op. cit.*, p. 81.

<sup>3</sup> G. Deleuze, « Francis Bacon », in Jdey Adnen, *Gilles Deleuze, La logique du sensible : esthétique & clinique*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>4</sup> *Ibid.*

un large cri. Le haut de son visage comme le reste de son corps se situent dégradés hors du champ. Le cadre vibre, mais aucun cri ne s'entend. Le bruit se résout au bourdonnement du vent. Tout comme la figure implorée de *Head VI*, Alexi et Boyan tentent d'émettre un son depuis leur gorge noire, mais celui-ci semble se distiller dans leur corps au rythme des vibrations du cadre.



Motif du cri de la figure peinte par Bacon. Le haut de son visage est dégradé par des coups de pinceaux [*Détail Head VI*].



Le cri sourd d'Alexi est intensifié par un cadre en très gros plan et vibrant [*Un lac*].



Le gros plan sur Boyan décline à nouveau le motif du cri sourd [*La Vie nouvelle*].

La défiguration sur le modèle du cri baconien permet de rendre perceptibles les spasmes, les agitations intérieures<sup>1</sup>. Malheureusement pour eux, les protagonistes masculins sont contraints de vivre avec leur pulsion, non-évacuable. De son côté, le spectateur doit lui aussi faire face à une agitation, qui est celle du cadre.

### II.2.2. Drame du décadage

« *Le décadage est une perversion, qui met un point d'ironie sur la fonction du cinéma, de la peinture, voire de la photographie, comme formes d'exercice d'un droit de regard* ».<sup>2</sup>

Les cadrages et reprises du cadre par Philippe Grandrieux exercent sur le regard du spectateur une « *prise physique* »<sup>3</sup>. Commence alors un jeu de perception, où le sujet circule entre deux tableaux : le champ et le hors-champ.

Parmi les scènes-clés de *Sombre*, il y a la scène du lac. Jean emmène Claire et sa sœur Christine se baigner en bordure de forêt. Le trio se sépare, Christine et Jean rejoignent une autre rive et disparaissent de la vue de Claire. Sauf qu'elle entend par la suite le cri strident d'une femme. Elle s'empresse de rejoindre le cri, qui semble être celui de sa sœur. Quand elle arrive près de l'autre rive, un plan la présente de face, perdue dans un plan d'ensemble. Elle se précipite vers un hors-champ. Le plan qui suit n'est alors pas exactement un contre-champ. De dos, Claire est cadrée à l'épaule par l'opérateur qui la suit dans sa course, trébuchant vers des formes de couleur chair qui apparaissent en flou devant elle. La mise au point est sur Claire, ainsi selon sa progression vers l'informe masse beige, les corps de Christine et Jean retrouvent

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> P. Bonitzer, *op. cit.*, p. 83.

<sup>3</sup> R. Bellour, *op. cit.*, p. 199.

peu à peu leurs figures. Le décadage constant provoqué par le déplacement rapide de la caméra à l'épaule fait que l'état du corps de Christine n'est découvert qu'à la dernière seconde du plan.

Le spectateur perd toute la clarté de la situation, ce qui rend la séquence quasi-insoutenable. Les différents décadages retardent la compréhension des formes, et le spectateur se retrouve contraint d'attendre la stabilisation du cadre.

Il se produit ce que Pascal Bonitzer définit comme un « *suspense non-narratif* »<sup>1</sup>. Cette notion se caractérise par un sentiment de frustration, due à des angles, des cadrages, ou des durées qui « *mettent en valeur l'insistance d'un regard* »<sup>2</sup>. En peinture elle correspond à la *dynamique* de l'image dans le cadre, c'est-à-dire la faculté d'une image à orienter notre regard, et cela notamment vers un hors-champ. Le cadrage frustrant ou inhabituel se trouve être un des moyens de tension dramatique du peintre<sup>3</sup>, qui est ici renouvelé par le cinéaste.

La facilité de mouvement de l'opérateur à l'épaule permet, comme le remarque Marie Anne Guérin, de produire un cadrage « *mimétique de l'action dramatique du film* »<sup>4</sup>. Dans chaque scène de crime, les secousses du cadrage progressent proportionnellement à la violence de Jean. Il en est de même dans *Un lac*. Lors de la promenade en cheval entre Hege et Alexi, l'accélération de l'animal provoque un décadage systématique, qui s'intensifie. La situation devient opaque : ne sont visibles que des parcelles d'informations, tels un bout de visage, une écorce, des poils de crinière.

Le spectateur en vient à douter de sa propre perception, ne pouvant distinguer le vu du non-vu. Et pourtant, ce peu d'informations reçues permet paradoxalement de pressentir le danger de la situation. L'addition d'un cheval et de sa cavalière imprudente, qui descendent à toute allure une forêt densément peuplée d'arbres, induit – par ces indices visuels – un fort

---

<sup>1</sup> P. Bonitzer, *op. cit.*, p. 83.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> M. A. Guérin, *op. cit.*, p. 57.

risque d'accident. Raymond Bellour parle de « *violence de l'information* »<sup>1</sup>. C'est le spectateur qui, en additionnant les bribes d'éléments portés à l'image, conclut à une violence. À la manière d'Edgar Degas dans son tableau *Intérieur* dit *Le Viol* (1869)<sup>2</sup>, c'est de « *conjecture en conjecture* »<sup>3</sup> que l'angoisse s'accroît. Malgré l'absence de violence d'action dans le tableau, l'accumulation d'un corset à terre, d'un homme apposé dans l'ombre faisant barrage à la porte et d'une jeune femme dénudée, dos au reste de la scène, appelle au drame. La suggestion de la violence nous tient en haleine. Une séquence particulièrement représentative de ce procédé serait la scène où Boyan coupe les cheveux de Mélanie dans *La Vie nouvelle*. Capturée par Boyan, Mélanie, à peine vêtue d'un sous-vêtement, est placée sur une table. Boyan s'approche d'elle, armé d'un couteau de chasse. Débute une séquence particulièrement étirée dans le temps, où ne se produit aucune violence effective, hormis la coupe des cheveux de Mélanie au couteau. L'opérateur suit les mouvements du jeune homme, décadrant Mélanie à tour de rôle. On ne peut que « craindre » le pire.

Ainsi, le décadre angoisse en opacifiant la vision du spectateur. Mais cette opacité est d'autant plus redoutable lorsqu'elle survient dans une séquence nocturne.

### **II.2.3. La terreur d'une nuit noire**

« *Un lac ravive des images qui hantent son auteur : la maison, le lac, le corps dans la pénombre, la peur primitive* »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> R. Bellour, « Bords marginaux », in N. Brenez, *La vie nouvelle, nouvelle vision : [à propos d'un film de Philippe Grandrieux]*, op. cit., p. 17.

<sup>2</sup> Iconographie en annexe, p. 125.

<sup>3</sup> G-J. Salvy, « L'art, c'est le vice », in *Cent énigmes de la peinture*, op. cit., p. 286.

<sup>4</sup> Jean-Luc Douin, « Un lac : fantasmagorie sensuelle » [en ligne], *Lemonde.fr*, 17 mars 2009, [consulté le 5 février 2019]. Disponible sur : [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/03/17/un-lac-fantasmagorie-sensuelle\\_1168844\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/03/17/un-lac-fantasmagorie-sensuelle_1168844_3476.html)

Si la nuit est le terrain privilégié des peurs ancestrales, c'est sûrement parce qu'elle représente cette ombre immesurable, capable de frapper de cécité n'importe quel homme et de tout temps. En ce sens, les scènes de nuit de Philippe Grandrieux présentent un « *réalisme apparent* »<sup>1</sup>. Raymond Bellour y décèle une « *lumière noire qui emplit nombre de ses images et les maintient comme à l'écart des seuils moyens de la visibilité* »<sup>2</sup>.

Les forêts de *Sombre* et d'*Un lac* sont dépourvues de tout éclairage artificiel. Ainsi, les séquences nocturnes ne démentent pas l'obscurité totale qui s'y établit. Lorsqu'Alexi finit de couper du bois, il doit impérativement rentrer au foyer avant que la nuit ne tombe. Autrement, sa vision encourt d'être paralysée jusqu'à l'aube. Cependant, à la vue de l'amour naissant entre Jurgen et sa sœur, il s'enfuit dans la forêt au crépuscule. Sa course se poursuit jusqu'à ce que le noir de la nuit envahisse la globalité de l'image. Alexi est perdu. Le spectateur aussi.

Si Raymond Bellour considère que le réalisateur a inventé une « *nuit expérimentale* »<sup>3</sup>, ces séquences nocturnes témoignent surtout de l'expérience de la nuit. Aux antipodes d'une *nuit américaine*, qui craint le manque de lisibilité, Philippe Grandrieux rend compte au cinéma de la terreur essentielle de la nuit : le noir total. Les salles obscures, qui abritent à ce moment-là les spectateurs, n'auront jamais autant mérité leur nom.

Néanmoins, l'obscurité de la nuit ne fait pas pour autant disparaître les éléments de l'image, elle les dissimule. Se produit un hors-champ dans le champ.

« *Voir c'est entrer dans un univers d'êtres qui se montrent, et ils ne se montreraient pas s'ils pouvaient être cachés les uns derrière les autres ou derrière moi* »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> R. Bellour, *op. cit.*, p. 197.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2005, p. 82.

Ce hors-champ interne au cadre correspond au sixième et dernier cas de hors-champ défini par Noël Burch, qui se caractérise par un élément situé derrière le décor à l'image<sup>1</sup>.

L'ombre nocturne est cependant un décor particulier. S'il est adjacent à une source de lumière, l'individu dissimulé peut alors d'un pas surgir dans le champ. En effet, des faisceaux lumineux s'invitent ponctuellement dans les scènes nocturnes de *Sombre* et d'*Un lac*, précisément lorsque les personnages patrouillent. À la recherche d'Alexi ou bien d'une victime dans le cas de Jean, lampes torches et phares de véhicule ont pour mission d'extraire un corps de la pénombre. À l'écran, seul un huitième de l'image se trouve éclairé. Dans ce recoin lumineux, l'apparition d'un corps lointain se fait progressive. La silhouette de la prostituée éclairée par les phares de Jean est d'abord inidentifiable. Seule son avancée vers la voiture permettra de distinguer sa forme humaine de celle d'un spectre.

En revanche, l'apparition d'un corps à proximité dévoile un spectre fulgurant. C'est le cas lorsque le visage de Jurgen est soudainement éclairé par une torche. La violence du contraste exacerbe ses traits. La dimension caravagesque<sup>2</sup> que Lionel Soukaz attribue à certaines images de Grandrieux, s'entend particulièrement lors de ces scènes d'apparition. Elles se produisent à la manière du *David avec la tête de Goliath* (1607) où le corps de David ressort partiellement de la pénombre, tenant en évidence la tête effrayante du géant<sup>3</sup>. Ainsi contrastées, les figures sont terribles. Mais le réel effroi réside dans ce fond noir – le fond d'ombre – dont l'étendue est indéterminée, semblable à la nuit. L'obscurité peut potentiellement dissimuler autant de créatures qu'imaginables.

---

<sup>1</sup> Noël Burch, « Nana ou les deux espaces », in *Praxis du cinéma*, Paris, éd. Gallimard, 1969, p. 30.

<sup>2</sup> Lionel Soukaz, « L'âge nouveau », in N. Brenez, *La vie nouvelle, nouvelle vision : [à propos d'un film de Philippe Grandrieux]*, op. cit., p. 135.

<sup>3</sup> Iconographie en annexe, p. 125.



Contraste violent du très gros plan de Jurgen dans une scène nocturne [*Un lac*].

Inspirées de la part obscure des tableaux, les figures de Grandrieux se troublent et échappent à la visibilité du spectateur. Face à ce manque d'information grandissant, l'angoisse s'accroît, tout comme le rythme général du récit s'accélère. La tension se dirige tout droit vers un climax.

## II.3. Climax

« C'est l'événement final, et [...] paroxystique, qui apporte une réponse définitive à la question dramatique »<sup>1</sup>.

### II.3.1. Transcendance

Il est un temps où le récit approche un « *point de non-retour* »<sup>2</sup>. Suivant la définition qu'en donne Yves Lavandier, le climax naît d'une crise dramatique tellement forte qu'elle engendre une surélévation sans égal dans la continuité du récit<sup>3</sup>. Chez Philippe Grandrieux, ce moment est aisément perceptible « *tant le film semble alors se lever au-dessus de lui-même* »<sup>4</sup>.

C'est la veille du départ de Hege dans *Un lac*. Isolée dans un coin de forêt, elle fait ses adieux à Alexi. Suite à la délicate caresse qu'elle effectue sur le visage de son frère, Hege entame un chant. C'est un extrait du *Liederkreis Op. 39* de Robert Schumann. Son chant à capella se poursuit au piano, faisant intervenir pour la première fois une musique extra-diégétique dans le film. Alexi s'éloigne progressivement de sa sœur, la musique se renforce. Dans un plan très large, l'infime silhouette d'Alexi se dresse face au soleil couchant. Les rayons creusent une ouverture dans l'épaisseur des nuages. Une brusque ouverture lumineuse que l'on retrouve dans *Sombre*. Alors que les deux amants viennent tout juste de faire l'amour pour la première fois, Jean veut fuir, mais Claire le suit. Ils marchent sur la route nocturne quand une voiture se pointe à l'horizon. Ses phares découpent violemment la silhouette des jeunes gens en contre-jour. Jean se précipite sur la voiture et en ouvre la portière. S'y échappe le son assourdissant de la radio, qui passe *La passion selon Saint Jean* de J. S. Bach. Le tumulte sonore

---

<sup>1</sup> Y. Lavandier, *op. cit.*, p. 173.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>4</sup> R. Bellour, *op. cit.*, p. 218.

rejoint le tumulte visuel : Jean contraint désespérément Claire de monter dans le véhicule, puis menace la conductrice de démarrer aussitôt. Il disparaît ensuite dans la nuit.

Ces deux séquences ont la particularité d'éveiller un certain *sublime*. De par les images en vastes plans d'ensemble d'*Un lac*, et celles fortement mouvementées de *Sombre*, émerge un sentiment de grandeur et de déchainement, qui selon Edmund Burke, fut la raison même des œuvres sublimes<sup>1</sup>. La puissance formelle des images se veut être à l'effigie de « l'idée de la douleur »<sup>2</sup>, qu'éprouvent ici les protagonistes. L'irruption d'une musique classique parfait alors cette ascension dramatique. L'entrée soudaine d'un morceau de J. S. Bach dans *Sombre* acquiert un aspect transcendantal, et cela pour deux raisons. D'une part, il se distingue radicalement de la bande originale du film, composée par le rocker Alan Vega. D'autre part, *La Passion selon Saint Jean* contient ce grain de sacralité qui élève brusquement la séquence dans la Passion religieuse. Dans *Un lac*, la survenue du morceau de Robert Schumann implique une même force passionnelle. S'agissant de l'unique morceau extra-diégétique, il provient littéralement d'une source métaphysique, au sens d'extérieure à la réalité du film.

Les deux climaxes culminent ainsi au point d'atteindre un au-delà. Dans *Un lac*, le plan large situant Alexi face au soleil contiendrait même un pont vers les cieux.

Depuis les nuages, la puissante ouverture lumineuse qui surplombe la silhouette d'Alexi s'esquisse à la manière d'une gravure de Gustave Doré, *Dante et Béatrice au Paradis* (1868). La silhouette du couple y est à contre-jour, faisant face à un tournoiement d'anges et de nuages, au centre desquels scintille une source de lumière. La « composition aérienne »<sup>3</sup> de la gravure reprend le motif pictural de l'Assomption, que Gérard-Julien Salvy décrit ainsi :

---

<sup>1</sup> Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, éd. J. Vrin, 1990, p. 173.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>3</sup> G-J. Salvy, « Un dernier moment de bonheur », in *Cent énigmes de la peinture, op. cit.*, p. 126.

« Laisser sa fresque largement ouverte, en son centre, vers le ciel, nous [invite] ainsi à passer de l'obscurité terrestre à l'éblouissante clarté des cieux, sans intermédiaire »<sup>1</sup>.



Composition aérienne selon le motif de l'Assomption [*Dante et Béatrice au Paradis*].



La silhouette d'Alexi fait face au soleil telle que les silhouettes de Dante et Béatrice [*Un lac*].

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 127.

Par cette ouverture céleste et frontale, Alexi semble se retrouver face à une possible assomption. Cependant, son corps reste à terre, et cela dans un plan particulièrement fixe, contemplatif. Si le motif de l'Assomption n'accompagne pas une élévation physique, elle pourrait alors induire une élévation spirituelle.

« *Mon arrachement à Autrui, c'est-à-dire mon Moi-même, est par structure essentielle assomption comme mien de ce moi qu'autrui refuse ; il n'est même que cela* »<sup>1</sup>.

L'assomption d'un être, selon Jean-Paul Sartre, se résout à l'acceptation de sa propre finitude. C'est une prise de conscience brutale car elle délie deux corps. À présent, Alexi accepte sa séparation définitive avec sa sœur. Dans *Sombre*, la prise de conscience de Jean rejoint ce principe d'assomption : il se sépare de Claire de force, jugeant leur union condamnée. Le frère, Alexi, comme le serial killer, Jean, finissent par accepter l'impossibilité de leur amour. Le motif de l'assomption devient alors symbole d'élévation et de séparation. Mais il ne faut alors pas oublier que l'assomption picturale dépeint une distance qui sépare deux points ultimes. Dans la séquence finale de *Mort à Venise* (1971) de Luchino Visconti, se produit une assomption déclinée. Malgré la maladie, le compositeur Gustav von Aschenbach est assis sur une plage, contemplant la perfection de la silhouette du jeune Tadzio. Celui-ci s'en va vers l'horizon de la mer. Éclairé en contre-jour dans un plan d'ensemble, il se retrouve dans un cadre similaire qu'Alexi ou Dante et Béatrice face aux cieux. Pourtant, l'image se recentre sur Gustav, en contre-champ. Sa tête s'incline, son âme s'envole. Son corps est alors perçu dans un plan large au point de vue aérien. L'assomption s'est produite, ôtant le compositeur de la beauté terrestre.

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 345.

C'est une scène d'adieu, tout comme celle dans *Sombre* et *Un lac*. Le protagoniste est condamné à un exil éternel.

### II.3.2. Exil et marginalisation

« Cette barque a quitté la rive sur laquelle nous nous tenons, mais n'a pas encore abordé à celle de l'île ; pourtant nous devinons que ce voyage est sans retour »<sup>1</sup>.

Dans le tableau d'Arnold Böcklin, *L'Île des Morts* (1880), une barque s'éloigne en direction d'une île, dans le sinistre calme d'un paysage suisse. C'est dans un même « espace énigmatique »<sup>2</sup> que se clôture le drame d'*Un lac*.

Après une dernière étreinte avec sa mère, Hege rejoint Jurgen sur sa barque. Ils désamarrent et prennent le large sur le lac. Sans un mot, la silhouette des deux amants se réduit dans le paysage de pins et de montagnes. À l'horizon, le dégradé et l'adoucissement progressif des couleurs rappelle la perspective atmosphérique du tableau. Celle-ci, comme le décrit Gérard-Julien Salvy, évoque la disparition définitive par une « *frontière entre vie et mort [...] fluctuante, insaisissable* »<sup>3</sup>. Ils disparaissent sous le regard de la mère Liv, du cadet Johannes et d'Alexi, tous immobiles sur la rive du contrechamp.

---

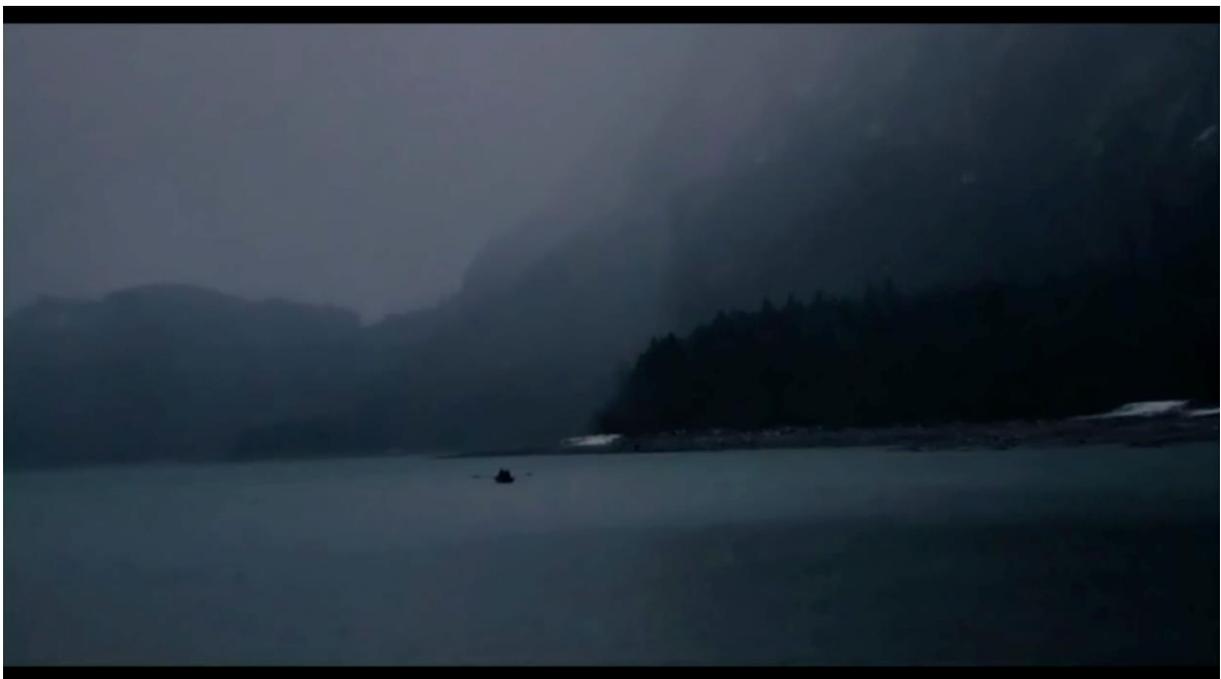
<sup>1</sup> G-J. Salvy, « Une île s'éloigne », in *Cent énigmes de la peinture, op. cit.*, p. 295.

<sup>2</sup> R. Bellour, *op. cit.*, p. 215.

<sup>3</sup> G-J. Salvy, « Une île s'éloigne », in *Cent énigmes de la peinture, op. cit.*, p. 295.



Une barque se dirige vers une île isolée au milieu d'un lac [*L'île des morts*].



Départ de Hege et Jurgen, Leur barque se dirige vers un horizon incertain entre le lac, la brume et les forêts de pins [*Un lac*].

En réalité, le jeune couple ne se dirige pas vers une terre d'exilés – une île des morts – comme les personnages du tableau : ils viennent tout juste de la quitter. La rive où se trouve Alexi appartient à cet « *univers clos* »<sup>1</sup> que décrit Fabienne Bonino, entièrement encerclé par le lac. Et l'île, selon Gérard-Julien Salvy, comporte la « *certitude du bannissement* »<sup>2</sup>.

Dans *Sombre*, les derniers plans sur Jean le condamnent tout autant à rester bannis. En pleine forêt, on le voit agresser une jeune femme puis disparaître dans les branchages. Ici, la limite de l'exilé ne se trouve pas entre son île et le reste des terres, mais entre deux mondes : le monde froid urbain et le monde sauvage de la forêt. Pour Raymond Bellour, Jean n'aura été « *qu'un animal des bois* »<sup>3</sup>, aussi nous l'aurons toujours vu se déplacer sur des routes en marge des villes, en marge de la civilisation. La toute dernière séquence du film présente un long travelling, qui longe successivement les silhouettes des familles venues assister au Tour de France sur une route de montagne. Ce plan est vraisemblablement filmé depuis une voiture, ainsi il pourrait s'apparenter au point de vue de Jean, qui borde la route. Toutes ces formes humanoïdes se succèdent indifféremment. Elles sont vêtues pareil, le visage aliéné par le port de lunettes de soleil. Ces gens sont les représentants d'un monde social, qui ferme définitivement ses portes à Jean, le fugitif. C'est alors qu'après une énième silhouette, le travelling débouche sur le vide, un champ vidé.

« *Le champ vide n'est pas vide : rempli de brume, de visages fugaces, de présences évanouissantes ou de mouvements quelconques, il représente ce point ultime de l'être enfin délivré de la négativité des projets, des passions, de l'existence humaine* »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Fabienne Bonino, « La caméra haptique de Philippe Grandrieux » [en ligne] *Openedition.org*, octobre 2013, [consulté le 14 mars 2019]. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/entrelacs/485>

<sup>2</sup> G-J. Salvy, « Une île s'éloigne », in *Cent énigmes de la peinture*, *op. cit.*, p. 295.

<sup>3</sup> R. Bellour, *op. cit.*, p. 215

<sup>4</sup> P. Bonitzer, *op. cit.*, p. 101.

Ainsi décrit par Pascal Bonitzer, le champ vide résonne ici telle une note finale, étant la toute dernière image de *Sombre*, mais aussi d'*Un lac*. Alexi et sa mère rentrent chez eux et s'enfoncent dans la forêt. La caméra s'élève ensuite sur l'étendue du paysage.

Lorsqu'il est filmé sans personnage, le paysage se vide de toute agitation, de tous tourments. Comme l'île inhabitée du tableau de Böcklin, cette terre devient alors propice à un « *exil au sein du silence* »<sup>1</sup>. Plus de parole, plus de langage, et surtout, plus aucune communication sociétale, il ne reste d'audible que ce que Marc Hurtado décrit comme « *le son du silence sur Terre* »<sup>2</sup>. S'il établit un lieu de recueil et de soulagement, le silence plonge paradoxalement le protagoniste exilé dans la vacuité de son existence. L'homme exilé est, en un sens, déjà mort, car le lieu clos où il se trouve n'est autre que sa tombe. Ou bien alors, l'homme exilé est dans l'impossibilité de mourir, car il ne peut parvenir à quitter sa condition terrestre. *L'Île des Morts* semblerait justement figurer une mort au trajet non pas vertical, de la Terre aux cieux, mais horizontal, où l'humain reste solidement rattaché à la Terre. Alexi et Jean font partie de ces personnages enracinés des films de Grandrieux qui, selon Martine Beugnet, font face à une « *horreur existentielle* »<sup>3</sup>. Leur souffrance serait alors de ne pouvoir s'échapper du monde et d'être ainsi contraints de maintenir leur vie bestiale.

« *Tout y est affaire de plastique, de symbole, d'émotions, tout nous y ramène aux contes, à l'inconscient, à une dimension ontologique* »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> G-J. Salvy, « Une île s'éloigne », in *Cent énigmes de la peinture*, *op. cit.*, p. 295.

<sup>2</sup> Article de Marc Hurtado, in N. Brenez, *La vie nouvelle, nouvelle vision : [à propos d'un film de Philippe Grandrieux]*, *op. cit.*, p. 149.

<sup>3</sup> M. Beugnet, *op. cit.*, p. 108. Traduit de l'auteur : « existential horror ».

<sup>4</sup> Jean-Luc Douin, « Un lac : fantasmagorie sensuelle » [en ligne], *Lemonde.fr*, 17 mars 2009, [consulté le 5 février 2019]. Disponible sur : [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/03/17/un-lac-fantasmagorie-sensuelle\\_1168844\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/03/17/un-lac-fantasmagorie-sensuelle_1168844_3476.html)

Comme le remarque Jean-Luc Douin, les films de Grandrieux, en manipulant des effets plastiques et des motifs de peinture, dotent leur histoire de l'imagerie des contes philosophiques. Par sa force symbolique, les climax de *Sombre* et d'*Un lac* ont permis une envolée dramatique digne d'une Assomption, pour finalement conclure de l'impossibilité de s'élever dans les cieux. Les protagonistes rejoignent ainsi tous les éternels bannis d'un au-delà, d'un monde meilleur et transcendant.

## CONCLUSION II

Les différents temps du récit acquièrent leur rythme selon le motif iconographique qui les parcourt.

Les temps de pause dans *Sombre* et *Un lac* se caractérisent par une image relativement stable et ainsi figurative. S'y établissent des motifs picturaux de paix et d'affection, tels que le motif de l'union entre deux mains. À ce geste se joint l'imagerie de la douceur, par les nombreux drapés, pelages et textiles qui accompagnent le contact des mains. Les deux corps entremêlés s'équilibrent l'un et l'autre et conçoivent une harmonie des formes dans le cadre. La figure maternelle y apparaît telle une icône, et plus précisément, celle d'une Vierge byzantine. Par sa ressemblance, la mère acquiert la même aura protectrice que l'icône archaïque. L'ensemble du foyer s'apparente à un ventre maternel. *L'archétype de la Vierge* se retrouve également chez les amantes. Lorsqu'elles portent leur bien-aimé à leur sein, se rejoue la position de la Vierge à l'enfant. Cette référence sacralise la scène d'amour des personnages, qui les rend inatteignables, cultes. La présence de la figure mariale contribue ainsi à la formation de liaisons en toute sérénité.

Mais ce calme se trouve brisé dans les temps de crise, qui font appel à des motifs picturaux bien plus obscurs. Les différentes agitations des personnages et de la caméra engendrent une défiguration de la plastique du film, dont un premier cas se produit par *anamorphose*. C'est une déformation de l'ensemble du cadre qui induit la pression d'un mouvement général, s'abattant sur l'image. Elle peut ainsi matérialiser la présence du danger. Le second cas de défiguration est la torsion isolée des figures. Morcelés par le cadre et la lumière, les corps de Jean et Alexi se déchirent à la manière des corps peints par Francis Bacon. S'en dégage un mouvement interne, convulsif, symbole de pulsions. Cette agitation opacifie alors la vision du spectateur. Les nombreux décadrages instaurent un *suspens non-narratif*, par l'attente de retrouver le sujet dans le cadre. Lorsque le décadrage est saccadé, le spectateur peine à dissocier le « vu » du « non-vu ». À défaut de percevoir distinctement la scène, l'accumulation des différentes informations qu'il aura pu intercepter trouve une représentation synthétique dans son esprit. Plus ces informations sont violentes, plus leur synthèse en devient inquiétante. Comme en peinture, l'éparpillement d'indices de violence sur la toile induit la conclusion à un drame imminent. Mais l'angoisse atteint son comble quand la toile est plongée dans l'ombre. Les scènes nocturnes de Grandrieux jouent avec leur pouvoir de cécité. Le spectateur fait ainsi l'expérience de la terreur originelle de la nuit. Elle terrifie comme l'ombre caravagesque, qui est un hors-champ dans le champ, et duquel peut surgir un être à tout moment. De nuit, toutes les figures deviennent spectrales.

Cette tension dure jusqu'au climax, le temps paroxystique où se dénoue l'histoire. Dans les deux films de Grandrieux, ces scènes se repèrent par la présence de motifs picturaux de transcendance. Le sublime de l'image associé au sublime de la musique classique élèvent la séquence dans un registre passionnel et céleste. La présence du motif pictural de l'Assomption, quoique figurant une élévation, induit surtout la séparation d'un personnage avec son monde originel. Séparés de leur amante, Jean et Alexi sont condamnés à vivre dans l'exil. À l'instar de

la figure de *L'Île des morts* de Böcklin, les protagonistes se retirent du monde au sein d'un univers clos, éloigné de toute civilisation. Mais le silence du paysage les confronte cependant à une *horreur existentielle* : l'impossibilité de l'Homme à s'échapper de sa condition terrestre. L'iconographie symbolique sollicitée permet ainsi d'imager une mort non pas verticale comme l'Assomption, mais horizontale, qui suit le trajet d'un exil.

Les motifs de peinture qui se nouent dans les différents temps du récit filmique viennent dramatiser l'image tout comme l'agrémenter d'un sens poétique. En réutilisant des figures picturales, Philippe Grandrieux reprend également leurs symboles et construit son film à la manière d'un conte.

*« C'est là, me dira-t-on, ce que fait le peintre, ce que fait tout poète. D'accord avec cette différence capitale que le peintre s'efforce de ramener à une image synthétique et statique les phases successives du spectacle, alors que le 'cinéaste' les multiplie, s'acharne à les analyser »<sup>1</sup>.*

Marcel Gromaire pointe ici la différence majeure entre le conte en peinture et le conte au cinéma. Philippe Grandrieux ne recrée pas ses figures, dont le lac, comme Arnold Böcklin, il part directement les prélever à leur source. Un geste qui marque la plastique du film d'une empreinte de la réalité. Mais cette empreinte s'immisce tout autant de front dans le récit.

---

<sup>1</sup> M. Gromaire, *op. cit.*, p. 31.

## **PARTIE III**

### **EMPREINTE D'UNE HISTOIRE OU HISTOIRE D'UNE EMPREINTE**

### III.1. Le réel comme matière première

« *Le plan est pour Philippe Grandrieux une affaire de pulsion, de pression et d'énergie qui met à nu les plis nerveux du réel* »<sup>1</sup>.

#### III.1.1. Porosité du réel et du fictif

« *Le cinéma donne trop de réalité à ses fictions* »<sup>2</sup> aura écrit Jaques Aumont, tant les films passent par le nécessaire enregistrement du monde sensible. Il ajoute cependant, qu'à l'inverse, le cinéma « *donne trop de fiction à la réalité lorsqu'il s'avise de la reproduire* »<sup>3</sup>. En effet, la reproduction de la réalité implique une reconstruction spécifique pour le film, qui façonnerait artificiellement les corps filmés. Ces corps neufs, taillés sur mesure, ne sont pas ceux qui intéressent Philippe Grandrieux. Plutôt que de reconstruire une réalité, sa démarche le conduit bien plus à choisir et intégrer des éléments préexistants dans le film. Ainsi « préexistants », les corps du film nous parviennent d'ores et déjà dotés de leur propre histoire.

*Sombre* et *Un lac* sont tous deux les fruits d'un minutieux travail de composition de matériaux bruts, précédés par une longue phase de repérage<sup>4</sup>.

Il fallut tout d'abord trouver le décor, le paysage du film. Comme l'a défini Robert Bresson, il s'agit de recouvrir progressivement le « *rectangle de toile blanche* »<sup>5</sup> qu'est l'image de cinéma. Le décor se retrouve avec la lourde responsabilité narrative d'instaurer le climat du drame, la couleur dominante de la toile. Un décor construit a l'avantage de répondre uniquement à la conception du film. Tandis qu'un décor trouvé déploie un double discours. Il

---

<sup>1</sup> Corinne Maury, *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain*, Paris, Hermann, 2018, p. 109.

<sup>2</sup> Jacques Aumont, *Fictions filmiques : comment (et pourquoi) le cinéma raconte des histoires*, Paris, Vrin, 2018, p. 11.

<sup>3</sup> *Ibid.*

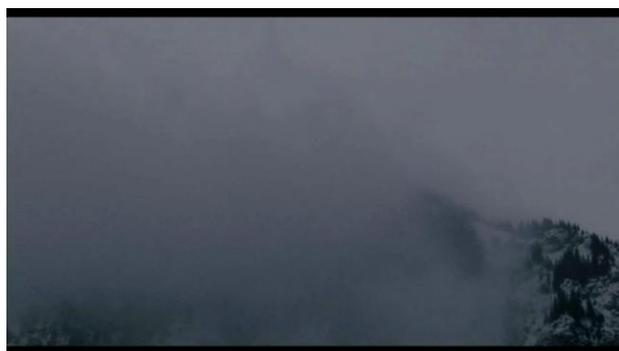
<sup>4</sup> Propos recueillis par Claire Vassé, in *Dossier de Presse d'Un lac*, Paris, Schellac, 2008.

<sup>5</sup> Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1986, p. 36.

apparaît à la fois comme le lieu dramatique désigné par le cinéaste mais aussi comme un lieu authentique, indépendant de toute caractérisation. Pour Marie Anne Guérin, ces films réalisent fatalement un « *état des lieux* »<sup>1</sup> de la nature enregistrée à ce moment-là. Pour que le paysage expose davantage le discours du conteur, les films de Grandrieux minimisent le discours documentaire. Martine Beugnet décrit les paysages du réalisateur comme des « *nulle part* » composé de « *paysages urbains sans âme* » et de la « *forêt vierge* »<sup>2</sup>. Les routes de montagne dans *Sombre* ne semblent être reliées à aucun village défini. Et même, dans *La Vie nouvelle*, les plans larges sur la ville de Sofia (Bulgarie) sont à peine identifiables comme tels. En y filmant les terrains vagues, les cités désaffectées, les paysages perdent leurs repères culturels. Il n'est maintenu que leur aspect aride, apocalyptique. Quant à la forêt suisse d'*Un lac*, celle-ci est filmée de près et de bas – les plans ne dénoncent que sa grandeur et sa densité mais jamais son appartenance.



Vue aérienne sur une cité dans la ville de Sofia [*La Vie nouvelle*].



Paysage suisse enseveli par la brume [*Un lac*].

Les territoires sont ainsi purifiés de toutes filiations mais gardent intangiblement leur aura, ou comme le dit Bresson, leur « *parlure visible* »<sup>3</sup>. Cette expressivité qui émane d'un lieu ne semble s'expliquer que par sa détention d'une vérité profonde, que l'on acquiert seulement

---

<sup>1</sup> M. A. Guérin, *op. cit.*, p. 9.

<sup>2</sup> M. Beugnet, *op. cit.*, p. 113. Traduit de l'auteur « any-spaces-whatever (roads, no-man's-land and soulless urban spaces) and 'originary worlds' (the virgin forest) ».

<sup>3</sup> R. Bresson, *op. cit.*, p. 26.

par le vécu. Selon les dires de Philippe Grandrieux, la présence du lac choisi pour le film a « *irrigué profondément tout le travail* »<sup>1</sup>. Le paysage authentique, par sa seule présence, insuffle au récit une gravité : le poids de son existence. C'est naturellement dans une même démarche d'authenticité et de consistance que Philippe Grandrieux choisit sa « *matière humaine* »<sup>2</sup>.

« *Je ne m'intéresse pas à la capacité technique de l'acteur [...]. C'est leur présence qui me touche, leur force à soutenir le film, à s'y engager. Je savais que je voulais travailler avec des Russes. Nous avons organisé un casting à Moscou. J'ai vu des acteurs impressionnants. Ils portent en eux la force et le fracas de leur histoire, l'immensité des paysages* »<sup>3</sup>.

Les acteurs ne sont pas choisis suivant ce qu'ils montrent, mais ce qu'ils renferment. Leur présence dans le film comprend leur corps indissocié de leur vécu. Ils rejoignent ainsi les *modèles bressoniens*, où le modèle a « *ramené à lui tout ce qui, de lui, était dehors* »<sup>4</sup>. Leur expérience de vie transparait dans leur démarche, leurs réflexes. Dmitry Kubasov, qui incarne Alexi dans *Un lac*, fut choisi au casting, lorsque pour couper du bois, il a commencé par enlever sa montre<sup>5</sup>. De même pour l'actrice tchèque Natálie Rehorová, c'est à sa manière enfantine de jouer qu'elle a rencontré le rôle de Hege<sup>6</sup>. Dans *Sombre*, Marc Barbé (Jean) et Elina Löwensohn (Claire) ont eu un parcours très riche avant d'entamer leur carrière de comédiens. Ayant vécu tous deux à l'étranger, ils sont venus ou revenus pour ce film français, avec l'apport de leur exode<sup>7</sup>. Le jeu ne suffit pas à incarner des personnages marginalisés, il faut en avoir fait l'expérience. On retrouve cette démarche dans les films de Bruno Dumont, notamment dans

---

<sup>1</sup> Propos recueillis par Claire Vassé, in *Dossier de Presse d'Un lac*, Paris, Schellac, 2008.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> R. Bresson, *op. cit.*, p. 26.

<sup>5</sup> Propos recueillis par Claire Vassé, in *Dossier de Presse d'Un lac*, Paris, Schellac, 2008.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Interview de Marc Barbé par Amina Louati dans *Une hypnose frénétique* [Documentaire en ligne], 2018. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=xVCnPUzp4TI>

*L'humanité* (1999). Ce film, dont l'histoire se déroule dans un village du Nord de la France, a fait appel à des acteurs inexpérimentés mais locaux<sup>1</sup>. L'ancien militaire Emmanuel Schotté, qui a le rôle du lieutenant Pharaon de Winter, a non seulement une connexion d'origine mais aussi de profession avec son personnage. Néanmoins, une distinction persiste face aux acteurs de Grandrieux. Une fois encore, ce n'est pas leur appartenance à un territoire identifié qui les rend légitimes pour le rôle, mais ce que ce territoire a pu imprégner en eux. Ainsi, la famille d'*Un lac* tout comme le couple de *Sombre* se composent d'une multiethnicité : russe, tchèque, française, roumaine. Mais ils partagent tous une même intensité du vécu. Pour son second long-métrage, Philippe Grandrieux aura d'ailleurs écrit :

« *La Vie nouvelle est fabriqué avec cette matière inconsciente issue de ce fond commun, quelque chose qui appartient à l'espèce* »<sup>2</sup>.

Paysages naturels et modèles sont des corps terrestres bruts, qui marquent la pellicule de leur essence et vérité. Par leur simple présence, ils intègrent dans le film leur propre histoire, qui vient se raccorder à celle – centrale – du scénario. Mais il se produit alors une telle interférence, que les « matériaux bruts » participent à l'ensemble du drame.

### **III.1.2. Immanence dramatique des corps**

Tous ces corps vivants qui composent l'image de *Sombre* et d'*Un lac* présentent une indépendance d'action. Ce sont des aléas qui se mêlent à l'intention narrative du cinéaste. Ainsi, la dramaturgie du plan résulte à la fois d'un accident et d'une maîtrise.

---

<sup>1</sup> Didier Rochet, « La conviction humaine de Bruno Dumont » [en ligne], *Humanite.fr*, 27 octobre 1999, [consulté le 4 juin 2019]. Disponible sur : <https://www.google.fr/amp/s/www.humanite.fr/node/216320%3famp>

<sup>2</sup> Article de Philippe Grandrieux, in N. Brenez, *La vie nouvelle, nouvelle vision : [à propos d'un film de Philippe Grandrieux]*, op. cit., p. 192.

« Par ‘accident contrôlé’, j’entends le maintien d’un équilibre délicat entre ce qui se présente spontanément et naturellement comme une preuve de la vie indépendante de la réalité, de même que des personnes et activités délibérément introduites dans la scène »<sup>1</sup>.

La cinéaste Maya Deren, par sa définition de l’*accident contrôlé*, décrit un idéal de mise en scène, dans lequel la dimension accidentelle du plan est un phénomène volontairement recherché par le cinéaste. Il délègue en toute conscience une part du drame aux corps qui l’entourent. Comme le remarque Gille Mouëllic lors d’un tournage en décor naturel, le paysage présente une « *force de proposition* »<sup>2</sup>.

Dans une séquence d’*Un lac*, Alexi et Jurgen sont embesognés à couper du bois lorsque la neige se met tout à coup à tomber. Hege, non loin, se voit recouverte par les flocons. Certains d’entre eux viennent se poser sur ses cils. Le froid rougit ses joues. Son visage se retrouve paré de grâce, autour duquel la neige fait figure d’ornements. Cette soudaine beauté vient accuser la profonde admiration qu’éprouvent les deux jeunes hommes à son égard. Tout comme dans *Sombre*, la première rencontre entre Jean et Claire se produit sous la pluie. Elle confère à la scène une sensualité mais aussi une singularité de l’instant. La buée sur les vitres des voitures vient retarder l’apparition de Claire à l’image, ce qui témoigne d’un réel effet dramatique<sup>3</sup>. Quant à l’important brouillard qui se concentre lors de la séquence finale d’*Un lac*, il attribue au départ de Hege une dimension définitive. Son corps s’efface.

Les corps physiques de la nature créent des évènements, qui deviennent dramatiques dès l’instant où ils influent sur le corps des acteurs. Bien que fortuit, l’évènement se raccorde ainsi à l’histoire par sa seule présence dans la séquence.

---

<sup>1</sup> Maya Deren, *Écrits sur l’art et le cinéma*, Paris, Éd. Paris expérimental, 2004, p. 89.

<sup>2</sup> Gilles Mouëllic, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow now, 2011, p. 36.

<sup>3</sup> M. A. Guérin, *op. cit.*, p. 35.

À l'échelle d'une séquence, cette interaction entre les différents corps est d'ordre physique. Cependant, à l'échelle d'un plan, l'interaction devient davantage plastique.

Dans son article portant sur l'*hypothèse narrative* des flux filmiques, Vincent Amiel relève la « *trame de potentialités infinies* »<sup>1</sup> que contient par essence le flux d'images.

« *Tout bouge. La palpitation infime du grain : ce bombardement aléatoire de cristaux lumineux dont à chaque photogramme l'ordre se défait* »<sup>2</sup>.

Les différents mouvements engendrés par le flux d'images instaurent de multiples évènements, dont les successions esquissent chacune une possibilité d'histoire. Si le flux suit un rythme régulier, celui des différents corps présents dans le flux peut être variable en intensité. Par exemple dans un plan unique, il est possible que le mouvement du corps de l'acteur et celui d'un corps naturel suivent des rythmes différents et rapportent chacun une autre idée.

Lorsque Jurgen observe silencieusement Hege, sa future amante, il est cadré dans un très gros plan, avec une cascade en arrière-plan. Il se tient immobile, le visage de marbre. Les variations de son corps à l'image présentent un rythme extrêmement faible. Mais face à cette cadence engourdie, le rythme déchainé de la cascade insuffle une forte agitation dans le plan. Il serait alors réducteur de considérer ces deux rythmes comme simplement antagonistes. Leur synthèse exprime un état à la fois figé et tourmenté : peut-être celui du personnage de Jurgen, glacé par les ardeurs de son propre désir.

---

<sup>1</sup> Vincent Amiel, « Film et Flux », in Michel Guérin, Pascal Navarro, *Les limites de l'œuvre*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 111.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 109.

Depuis l'ensemble des corps filmés et filmiques émanent des actions et des rythmes, qui, lorsqu'ils viennent à être synthétisés, enrichissent symboliquement la trame centrale du film.



Gros plan de Jurgen devant une cascade. Il observe Hege [*Un lac*].



Hege, les cils entremêlés de neige [*Un lac*].

Par son choix d'intégrer des corps bruts, le cinéaste construit son récit avec la réalité. Le film s'ouvre aux aléas des corps vivants et amasse différentes marques de vie. Ces empreintes de réalité viennent solidifier la structure du film, qui se voit dotée d'une profondeur, celle de présenter un concentré d'histoires du vivant. Dans cet espace d'authenticité, les acteurs – ou modèles – ne jouent pas, mais éprouvent une réalité.

## III.2. Empreinte de la réalité d'un sentiment

« Comment qualifier cette matérialité confuse, prégnante, faite d'obscurités et de scintillements, de plans se coupant et se recoupant, chavirant pour capter les moindres gestes, expressions, nuances de sentiments ou d'émotion dont ils tissent la matière ? »<sup>1</sup>.

### III.2.1. Le drame est anatomique

La trame centrale de *Sombre* et d'*Un lac*, comme l'indique Jean-Luc Douin, « illustre l'ambivalence du sentiment amoureux »<sup>2</sup>. Entre extase et animosité, les protagonistes traversent différents types d'émoi durant le film. L'histoire relate le récit de la chimie interne du corps humain.

Les films de Grandrieux présentent une forme de « *narrativité expérimentale* »<sup>3</sup>, qui selon Nicole Brenez, travaillent sur la « *physique du désir* »<sup>4</sup>. La caméra devient un outil à grossissement, qui permet de rendre visible l'attraction exercée entre les corps.

« *Le cadre consiste en cela : montrer cette relation charnelle et immédiate* »<sup>5</sup>.

Pour déceler au mieux les vibrations qui parcourent la corporalité de son acteur, Philippe Grandrieux recourt de nombreuses fois au gros plan. Cette fameuse échelle de plan, qui selon Pascal Bonitzer, a la faculté de rendre « *la tragédie [...] anatomique* »<sup>6</sup>. Un visage

---

<sup>1</sup> R. Bellour, *op. cit.*, p. 215.

<sup>2</sup> Jean-Luc Douin, « Un lac : fantasmagorie sensuelle » [en ligne], *Lemonde.fr*, 17 mars 2009, [consulté le 5 février 2019]. Disponible sur : [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/03/17/un-lac-fantasmagorie-sensuelle\\_1168844\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/03/17/un-lac-fantasmagorie-sensuelle_1168844_3476.html)

<sup>3</sup> N. Brenez, *Cinéma d'avant-garde, op. cit.*, p. 40.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Philippe Grandrieux, « Baignade interdite », *Cahiers du cinéma*, n°532, février 1999, p. 42.

<sup>6</sup> Pascal Bonitzer, *op. cit.*, p. 87.

rendu à la taille d'un écran, dévoile des événements invisibles à l'œil nu. Dénué de musique, voire de son, c'est sous une forme minimaliste, voire essentialiste, que le gros plan délivre l'état d'âme du personnage. Les légères crispations sur la tempe de Jean suffisent à trahir sa douleur. Lorsque les deux amants se séparent, une larme silencieuse défile sur le visage de Claire. Dans un gros plan, la trajectoire de cette larme prend tellement d'ampleur qu'elle en devient presque interminable. Cet effet plastique accroit considérablement l'affliction du personnage. En un sens, le gros plan atteint le corps dans sa fragilité. Il révèle les infimes composantes organiques d'un visage, qui en devient vulnérable car translucide.



Gros plan de Claire, larmoyante, lors de la scène de rupture avec Jean

Dans sa volonté de capter le « *face à face* »<sup>1</sup> entre des êtres, Philippe Grandrieux a privilégié le gros plan pour les personnages récepteurs de l'action. Tandis que l'on entend les rires espiègles d'Hege et Jurgen en hors-champ, l'image se focalise sur le visage d'Alexi, fortement crispé. Dans *L'humanité* de Bruno Dumont, on retrouve un pareil choix de cadrer la réaction plutôt que l'action. C'est le cas notamment lorsque le personnage de Joseph pique une

---

<sup>1</sup> Interview de Philippe Grandrieux par Fergus Daly dans *Experimental Conversation* [Documentaire], 2006.

colère, et que la caméra stagne sur le visage passif de sa compagne, Domino. Les dialogues et les faits « *n'expriment jamais l'essentiel* »<sup>1</sup> comme le remarque Fabienne Bonino. Le gros plan se met ainsi à la quête d'une vérité sous-jacente, où le corps trahirait sa pensée. Ces films français laconiques du début du siècle appartiennent à un cinéma du corps, dans lequel Sophie Wallon recense une « *dramaturgie incarnée* »<sup>2</sup>.

« *Le propre du corps est son impénétrabilité : le cinéma se révolte contre ce principe d'altérité et une telle impuissance* »<sup>3</sup>.

Le gros plan cadre par-delà le fait. Lorsque qu'il centre une bouche, il n'en rapporte pas les mots qui s'y échappent, mais le mouvement et les formes engendrées. Pulsions et sensations viennent se déposer sur l'image. Les actions qui se déroulent à l'intérieur du corps du protagoniste apparaissent en premier plan, les actions extérieures sont quant à elles reléguées au second plan, voire en hors-champ. On remarque parmi les nombreuses séquences où Alexi coupe du bois, que l'on ne perçoit quasiment jamais le tronc d'arbre en train d'être coupé. Les plans centrent systématiquement le visage de l'acteur, laissant entrevoir sa réaction face à l'action. De même, les très gros plans sur ses mains ne témoignent plus de la globalité de l'action – devenue illisible – mais de la puissance qu'elles renferment. Le recours à un cadrage particulièrement serré montre bien que le drame se passe au niveau des sensations bien plus que de la représentation.

En revanche, les plans plus larges permettent d'englober les sensations de plusieurs corps qui interagissent. C'est notamment le cas lorsque deux acteurs se font face. Cependant,

---

<sup>1</sup> Fabienne Bonino, « La caméra haptique de Philippe Grandrieux » [en ligne] *Openedition.org*, octobre 2013, [consulté le 14 mars 2019]. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/entrelacs/485>

<sup>2</sup> Sophie Wallon, « Esthétique de la peau et dramaturgies incarnées dans le cinéma français du corps », in *Filmer la peau, op. cit.*, p. 71.

<sup>3</sup> Gabriela Trujillo, « Délits de corps », in N. Brenez, *La vie nouvelle, nouvelle vision : [à propos d'un film de Philippe Grandrieux]*, *op. cit.*, p. 98.

cette interaction ne peut être feinte. Les acteurs ne peuvent mimer les mouvements microscopiques que provoque un émoi. Ainsi, plutôt que prendre part à une représentation, les acteurs de Grandrieux participent à une expérience libératrice.

### III.2.2. La transe comme esthétique

Quelque part, dans les tréfonds du corps de l'acteur, se terre la pulsion. Pour nous parvenir à l'image sous une forme plastique, elle nécessite la traversée de nombreux barrages, et notamment celui de l'intellect.

Lorsqu'un comédien abandonne le contrôle et la préméditation dans son jeu, il improvise, invente son geste dans l'instant. Mais cette improvisation issue de l'esprit reste encore dans le domaine du conscient<sup>1</sup>. Pour percer l'inconscient, *Sombre* et *Un Lac* recourent davantage à une improvisation dite du corps, à la manière de John Cassavetes.

« Avec Cassavetes, la perte de soi s'accomplit dans l'exercice du corps, dans la dépense physique revendiquée »<sup>2</sup>.

Ce singulier lâcher-prise qu'effectuent les acteurs de Cassavetes, Vincent Amiel l'attribue à une importante pression physique. Une pression que l'acteur s'inflige à lui-même, en allant jusqu'au bout de son émotion, jusqu'au bout de son geste.

Dans *Faces* (1968), l'actrice Gena Rowlands entame une danse auprès de ses amants. Très vite, ses pas n'obéissent plus à une chorégraphie, mais à une danse improvisée, intuitive, qu'elle poursuit jusqu'à l'essoufflement. Elina Lowensöhn, qui incarne Claire dans *Sombre*,

---

<sup>1</sup> G. Mouëllic, *op. cit.*, p. 14.

<sup>2</sup> Vincent Amiel, *Le corps au cinéma*, Paris, PUF, 1998, p. 69.

participe également à une séquence dansée. Au milieu d'un bal en plein air, elle danse intuitivement, ses gestes, alors immesurés, ne prennent plus compte de l'espace qui l'entoure. C'est une entrée en transe, où les mouvements qui émanent du corps ne répondent plus de la conscience. N'étant pour autant composées exclusivement de scènes de danse, les autres séquences du film en conservent néanmoins le principe. La reprise en boucle d'une même scène semble avoir conduit les acteurs à une pareille aliénation mentale, selon le témoignage de Marc Berman :

« *On est très rapidement dans le vide parce que on ne sait plus vraiment où on est... on ne sait plus, on perd pied* »<sup>1</sup>.

Déconnecté de l'esprit, le corps est seul à improviser. Il peut alors faire émerger ses énergies enfouies, pures entités de l'espèce humaine. Dans *Un lac*, à chaque séquence où Alexi coupe du bois, son interprète Dmitry Kubasov s'est préalablement attelé à la tâche des heures avant<sup>2</sup>. Dans l'hypnose d'un travail physique répétitif, Dimitri atteint l'état du personnage fictif. L'artifice de la fiction s'emmêle avec la véracité des actions, de sorte que le conte se construit avec des blocs de faits réels.

Ces vibrations instantanées qui s'échappent du corps de l'acteur représentent le fondement de chaque séquence, la quête principale du film. Elles sont ainsi capturées à tous prix dans la plastique de l'image, quitte à heurter une grammaire traditionnelle du cinéma.

---

<sup>1</sup> Interview de Marc Berman par Amina Louati dans *Une hypnose frénétique* [Documentaire en ligne], 2018. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=xVCnPUzp4TI>

<sup>2</sup> Interview de Philippe Grandrieux pour le *Rutgers Filmmaking Center* [en ligne], in « Visiting Filmmaker Series : Q&A with Philippe Grandrieux », Chaîne *Rutgers Filmmaking Center*, 18 août 2016, [consulté le 25 février 2019]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=8ob5AcVP-Zc>

« Enregistrer sur la pellicule la vérité d'un rituel, d'un geste, d'une situation, d'une attitude, d'une rencontre, sans faire grand cas de la stabilité du cadre, de la mise au point parfois aléatoire ou de la justesse des raccords »<sup>1</sup>.

Gilles Mouëllic évoque ici la démarche de prise de vue du cinéaste Jean Rouch, et notamment lors du filmage de scènes de rites dans *Les Maitres fous* (1995). L'état de transe se manifeste essentiellement par un mouvement. S'il est cadré dans un unique plan fixe, le rituel n'est représenté que dans sa forme superficielle, son intensité nous échappe. La mobilité de la caméra lui permet d'être emporté par le mouvement de transe, de l'accompagner dans ses différents niveaux d'intensité. Semée de flous et de tremblements, l'image parvient à restituer la puissance comme la continuité d'un état qui s'altère. Les changements d'état des personnages de Grandrieux sont filmés dans une pareille fluidité. Lorsque surgit la pulsion meurtrière de Jean, ou celle sexuelle d'Alexi, le cinéaste, opérateur à l'épaule, les accompagne dans le flux de leurs mouvements. Suiveuse, la caméra à l'épaule permet une « fluidité de l'espace entre le corps des acteurs »<sup>2</sup>, qui les libère de toutes restrictions d'un cadre préétabli – c'est-à-dire du découpage.

Le découpage, comme l'explique Vincent Amiel, témoigne d'une « opération intellectuelle préalable de morcellement de la réalité »<sup>3</sup>. Cette démarche s'oppose drastiquement à la survenue d'un événement spontané à l'image, responsable de sa « part mystérieuse de vérité »<sup>4</sup>. Les corps s'y voient défaits de toutes castrations idéologiques, psychologiques, ou simplement intellectualisées. Ainsi, l'absence de découpage chez Philippe Grandrieux contribue à cette esthétique particulière, qui survient durant les scènes de transe.

---

<sup>1</sup> G. Mouëllic, *op. cit.*, p. 50.

<sup>2</sup> M. A. Guérin, *op. cit.*, p. 56.

<sup>3</sup> V. Amiel, *Le corps au cinéma, op. cit.*, p. 108.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 109.

Nicole Brenez la définit par son image qui "*travaille à investir l'immanence sous les espèces de la sensation, de la pulsion* »<sup>1</sup>. En effet, ces séquences témoignent d'une pulsion plastifiée.

Mais alors, si l'enregistrement d'une pulsion a été possible par l'absence de découpage, ordonner ces rushes imprégnés de vie revient fatalement au montage.

### III.2.3. Un montage cubiste

Le montage dans *Sombre* et *Un lac* se confronte à un paradoxe. Celui de manipuler la précieuse réalité contenue dans ses rushes, tout en préservant son intégrité. C'est un problème de représentation qui a auparavant préoccupé la peinture cubiste, dont Pascal Bonitzer définit le symptôme de la façon suivante :

« *Un besoin de vérité et de pureté contre la manipulation et la mise en scène, un besoin d'atteindre directement aux choses. [...] L'éclatement de la représentation sous la généralisation du mouvement rend tout point de vue problématique* »<sup>2</sup>.

Le point de vue que propose généralement le tableau est unique et arbitraire – il ne présente qu'une parcelle de son sujet. Celui-ci, vu d'un autre angle, change d'aspect, de caractère. Ainsi, rendre compte d'un sujet dans sa réalité absolue nécessiterait sa représentation depuis tous ses points de vue.

Quoiqu'ayant un idéal impossible, la peinture cubiste est tout de même parvenue à des représentations aux « *points de vue multiples* »<sup>3</sup>. Par exemple, *La Nature morte à la Guitare*

---

<sup>1</sup> N. Brenez, « Impartageable et quand bien même », in *La vie nouvelle, nouvelle vision : [à propos d'un film de Philippe Grandrieux]*, op. cit., p.18.

<sup>2</sup> P. Bonitzer, op. cit., pp. 59-60.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 59.

(1913) De Juan Gris, présente les différentes faces d'une guitare, chacune imbriquée aux autres dans la toile<sup>1</sup>. C'est un réel montage de plusieurs plans d'angles différents sur un même sujet. Au cinéma, le montage de Bruno Dumont reprend ce principe de multiplier les points de vue sur un même élément. Au début de *L'humanité*, l'image présente le protagoniste Pharaon de Winter, qui s'aventure dans un pré. Il chute. Son corps à terre, il est successivement perçu dans un plan rapproché de dos, dans un plan large latéral, puis dans un gros plan de face. Le premier point de vue, de dos, témoigne avec indifférence de ce corps tombé dans la boue. En revanche, le second plan au point de vue large atteste de l'effroyable petitesse de ce corps humain noyé dans le paysage. Quant au dernier, le gros plan frontal du personnage ramène soudainement tout l'univers à lui. Ces trois plans relativisent la place qu'occupe le corps humain dans l'espace : tantôt le centre du monde, tantôt la particule terrestre la plus isolée. Antagonistes, ces deux points de vue témoignent pourtant avec une même justesse de la réalité de l'homme.



La chute de Pharaon est présentée successivement depuis trois points de vue différents [*L'humanité*].



---

<sup>1</sup> Iconographie en annexe, p. 127.

Le montage de Philippe Grandrieux contient de pareilles alternances du « *proche, du trop proche, du lointain* »<sup>1</sup>. Mais à la différence de *L'humanité*, ces plans de différentes échelles sont en plus mouvants. Une mouvance constante qui aboutit à un renouvellement continu de points de vue sur le sujet. Cette infinité de perspectives sur une même réalité rejoint le ressenti de Raymond Bellour sur *Sombre*, c'est-à-dire à être « *saisi sans point de vue* »<sup>2</sup>. Le film se situe alors éminemment proche des prérogatives cubistes. Si le film ne dévoile pas pour autant une multitude de points de vue simultanément, il acquiert une certaine justesse de représentation de la réalité, par sa constante mise en relativité.

« *L'observateur doit opérer dans le temps, mais un temps immanent au sujet comme à l'objet et qui le situe toujours en porte-à-faux, selon une vision toujours incomplète, toujours partielle* »<sup>3</sup>.

Une perception complète de la réalité demande à se déployer dans le temps, durant lequel le spectateur additionne les différents points de vue sur le sujet. En qualifiant ce temps d'*immanent au sujet*, Pascal Bonitzer remarque que chaque sujet s'accorde à une durée déterminée, nécessaire à sa pleine représentation. Chez Grandrieux, cette durée nécessaire à l'installation d'une réalité à l'image équivaut à une séquence. Ainsi, dans *Sombre*, une séquence traite de la souffrance de Jean cloîtré dans un motel, puis une seconde, de l'émerveillement d'un enfant aux yeux bandés qui arpente l'invisible.

Dans cette succession de séquences, le temps n'est pas défini selon une valeur abstraite instaurée par le récit. La transition d'une séquence à l'autre se fait par des « *images-plans au surgissement imprévisible* »<sup>4</sup>. L'imprévisibilité que constate Raymond Bellour atteste d'un

---

<sup>1</sup> R. Bellour, *op. cit.*, p. 204.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>3</sup> P. Bonitzer, *op. cit.*, p. 60.

<sup>4</sup> R. Bellour, *op. cit.*, p. 204.

temps du récit toujours au présent. La succession de séquences entre celle de Jean dans le motel et celle de l'enfant au yeux bandés ne permet pas d'établir le lien temporel qui les unit. Entre *flashback*, *flashforward*<sup>1</sup> ou séquences alternées, la relation entre ces deux faits reste ouverte. Le montage n'est alors ni chronologique ou discursif, mais purement plastique. Chaque séquence correspondrait ainsi à une unité de temps plastique, qui se trouve montée aux autres à l'écran. Tel que sur la toile cubiste, le montage de formes fait le récit d'une vérité immaculée.

*Sombre* et *Un lac* témoignent d'une « *réserve de temps* »<sup>2</sup>, qui renferme l'empreinte de plusieurs émotions. Sentiments et sensations viennent se tresser dans le récit, qui n'est plus celui d'une histoire fictive, mais d'une histoire réelle. Mais alors, la réalité du conte englobe également le corps de son auteur, dont la présence signe le film.

---

<sup>1</sup> L'exposition de faits futurs et passés oriente le spectateur à établir un lien de causalité entre les différentes séquences tel que l'explique Y. Lavandier, dans *La Dramaturgie*, *op. cit.*, p. 408.

<sup>2</sup> M. A. Guérin, *op. cit.*, p. 9.

### III.3. Incarnation du conteur

« *Que cherchons-nous à toucher depuis les premières mains négatives imprimant dans la roche la longue déambulation hallucinée des hommes à travers le temps, que cherchons-nous à atteindre aussi fébrilement, avec tant d'obstination et de souffrance, par la représentation, par les images, si ce n'est à ouvrir la nuit du corps, sa masse opaque, la chair par laquelle on pense, et de déployer à la lumière, face à nous, l'énigme de nos vies* »<sup>1</sup>.

#### III.3.1. Le geste d'un Pollock

Au travers de ses films, Philippe Grandrieux se lance à la poursuite d'une vérité du sensible, qu'il tente de saisir de ses propres gestes. Opérateur à l'épaule, son corps s'imprime vigoureusement dans la matière filmée.

« *[Cet] instant, lorsque l'opérateur, caméra à l'épaule, investit physiquement l'espace pour marquer chaque plan de ses propres mouvements* »<sup>2</sup>.

Le cinéaste-opérateur se retrouve dans un immédiat « *corps-à-corps* »<sup>3</sup> avec la réalité qu'il pénètre. C'est véritablement une « *expérience physique* »<sup>4</sup> comme le remarque Corinne Maury, où se confronte le corps du cinéaste à celui des acteurs, à l'espace, mais aussi à l'image. Les saccades qui affectent les différents plans de *Sombre*, d'*Un Lac* ou de *La Vie nouvelle*, ne

---

<sup>1</sup> Philippe Grandrieux, « Sur l'horizon insensé du cinéma », in *Cahier du cinéma*, Hors-série « Le siècle du cinéma », novembre 2000, p. 92.

<sup>2</sup> G. Mouëllic, *op. cit.*, p. 9.

<sup>3</sup> Corinne Maury, « Puissances d'enchaînements », in Antony Fiant, Roxane Hamery, Jean-Baptiste Massuet, *Point de vue et point d'écoute au cinéma : approches techniques*, Rennes, éd. Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 221.

<sup>4</sup> C. Maury, *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain*, *op. cit.*, p. 110.

sont que réponses d'une pression exercée par l'opérateur. Celui-ci poursuit son objet, s'en approche, tente d'en saisir la forme. Ces tentatives dites d'agrippement de la réalité engendrent cette image haptique, dont l'auteur Laura U. Marks y confirme la particularité d'une « découverte graduelle »<sup>1</sup> de l'objet. Dans *Sombre*, le personnage de Jean effectue une apparition depuis l'horizon, sa silhouette traversant alors différents niveaux de flou. Elle se diffracte, se ressaisit, puis se distille de nouveau. Interceptée dans l'objectif, la silhouette humaine s'y décline de multiples façons. Si ce n'est pas l'acteur qui s'avance vers l'opérateur, c'est ce dernier qui effectue le rapprochement. L'apparition du père dans *Un lac* ou celle d'une mystérieuse foule en introduction de *La Vie nouvelle* suivent ce principe. C'est le corps du cinéaste qui fait éprouver la traversée du flou aux corps des acteurs.



La silhouette de Jean traverse différentes nuances de flou [*Sombre*].

---

<sup>1</sup> Laura U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, Duke University Presse, 2000, p. 178. Traduit de l'auteur : « Haptic images can give the impression of seeing for the first time, gradually discovering what is in the image rather than coming to the image already knowing what it is ».

Cette expérience du cinéaste se rapporte à celle que José Moure définit sous « *l'engagement corporel dans la matière filmée* »<sup>1</sup>. L'enjeu n'est plus tant de rapporter une forme à la vision du spectateur, mais d'en rapporter le volume, l'intensité moléculaire. En quête d'une collision avec les corps, l'image invite son spectateur à entrer dans une matérialité souterraine, quitte à y perdre de vue la surface, la figure.

« *Pour moi, ça devenait très abstrait, presque comme un tableau de Pollock* »<sup>2</sup>.

La singulière parenté visuelle qui unit les films de Philippe Grandrieux aux œuvres de l'américain Jackson Pollock, pourrait s'expliquer par la méthode adoptée par le peintre : l'*action painting*<sup>3</sup>.

Pascal Bonitzer définit cette technique picturale comme une abstraction menée par la « *vitesse qui gagne la main du peintre* »<sup>4</sup>. Dans le tableau de Jackson Pollock, *Rythme d'automne (numéro 30)*, la toile est parsemée de tâches de couleurs, qui s'entrecroisent entre elles<sup>5</sup>. Leurs croisements aboutissent à des courbes, tantôt régulières, tantôt irrégulières. La toile acquiert ainsi un aspect vibratoire, étant parcourue par différents rythmes. Le tableau a été réalisé par la projection sur la toile de différentes peintures par l'artiste. Chaque jet coloré dévoile l'élan et l'intensité de la main du peintre, tout comme chaque secousse du cadre dans *Sombre* révèle le rythme corporel de l'opérateur.

L'incarnation de la corporalité du peintre dans son œuvre pourrait s'étendre sur l'ensemble de la peinture contemporaine, et notamment cubiste. Dans son étude sur l'artiste

---

<sup>1</sup> José Moure, « Philippe Grandrieux : un athlète du cinéma » [en ligne], *L'Humanité*, 26 avril 2005. Disponible sur : <https://www.humanite.fr/node/326593>

<sup>2</sup> Interview de Marc Berman par Amina Louati dans *Une hypnose frénétique* [Documentaire en ligne], 2018. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=xVCnPUzp4TI>

<sup>3</sup> P. Bonitzer, *op. cit.*, p. 57.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Iconographie en annexe, p. 127.

Francis Bacon, Gilles Deleuze évoque certaines de ces formes comme étant des traces « irrationnelles », « accidentelles », des « marques presque aveugles »<sup>1</sup>. Elles y expriment comme un besoin de cécité.

*« Il y a des moments où je ferme les yeux quand je cadre. On pourrait penser qu'en fermant les yeux, ça cadre mal ; en réalité, ça cadre exactement où il faut car on est dans un rapport intime avec le monde qui est autour de soi, comme les aveugles doivent l'être avec l'univers »<sup>2</sup>.*

Les marques instinctives contenues dans les œuvres de Grandrieux rejoignent celles de Bacon, où l'image perd ponctuellement sa dimension figurative pour n'être plus que le témoin des pulsations d'un corps humain. Le geste du cinéaste se place ici dans la continuité de celui du peintre contemporain, intégrant au tableau l'empreinte de ses propres vibrations.

À travers sa sensibilité organique, le cinéaste-opérateur propose au spectateur une redécouverte du monde. L'image s'y féconde par les palpitations d'un corps, qui dans le cas de Philippe Grandrieux, s'avère de nature hybride.

### **III.3.2. L'homme-caméra, un narrateur double**

*« Philippe Grandrieux [est] connu pour son engagement physique total, pouvant même se harnacher à la caméra pour faire corps avec elle »<sup>3</sup>.*

---

<sup>1</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation* op. cit., pp. 93-95.

<sup>2</sup> P. Grandrieux, « Baignade interdite », *Cahiers du cinéma* n°532, op. cit., pp. 42-43.

<sup>3</sup> Fabienne Bonino, « La caméra haptique de Philippe Grandrieux » [en ligne] *Openedition.org*, octobre 2013, [consulté le 14 mars 2019]. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/entrelacs/485>

La fusion opérée entre le corps du cinéaste et celui de la machine engendre une nouvelle forme de narrateur. Celui-ci, lorsqu'il entreprend de nous raconter une histoire, la présente alors simultanément depuis deux optiques : l'œil humain et l'œil machinal.

La vision rapportée par l'objectif cinématographique a été longuement débattue du point de vue de sa neutralité. Selon Pascal Bonitzer, il existe un scepticisme fondamental envers la capacité de l'image photographique à restituer la réalité<sup>1</sup>. Il est vrai qu'une légère contre-plongée suffit aisément à modifier la prestance d'un objet. Cependant, si l'on s'intéresse aux « *effets produits par l'appareil de base* »<sup>2</sup>, l'enregistrement de l'objet se déroule suivant un mécanisme scientifique et non idéologique. Ainsi, une fois posée et inclinée de façon arbitraire, la caméra rapporte objectivement le réel visé, ce qui rejoint le statut de Jean Mitry sur la question, considérant l'outil cinématographique comme un « *appareil idéologiquement neutre* »<sup>3</sup>.

Néanmoins cette neutralité du médium comporte un leurre : il présente tous les événements sur un même plan, fussent certains ordinaires, d'autres extraordinaires.

« *Aucune machine, nous dit Benoît Dervaux, ne peut être aussi précise et réactive que le corps humain* »<sup>4</sup>.

Seul, l'objectif ne peut déceler l'inédit du réel ou s'adapter à l'imprévu. Que faire lorsque la météorite tombe derrière la caméra ? Le corps humain, lui, s'est déjà orienté presque instantanément vers l'action. Jumelé avec l'opérateur, la caméra à l'épaule a le grand avantage de présenter une image, où, comme le désigne Marie Anne Guérin, le « *hors-champ est*

---

<sup>1</sup> P. Bonitzer, « Le grain du réel », in *op. cit.*, pp. 11-15.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>3</sup> Jean Mitry, « Les impasses de la sémiologie – le mouvement de l'effet perspectif » pour le *Cinématographe n°94* cité par P. Bonitzer, in *op. cit.*, p. 13.

<sup>4</sup> Jean-Benoît Gabriel, « Le cinéma des Dardennes : caméra flottante et son incarné », in A. Fiant, R. Hamery, J-B. Massuet, *Point de vue et point d'écoute au cinéma : approches techniques*, *op. cit.*, p. 206.

*asphyxié* »<sup>1</sup>. Le cinéaste-opérateur capte continuellement l'action qui l'attire. Ainsi, dans *Un Lac*, la caméra se porte sur l'échange entre Hege et Jurgen, puis dévie soudainement sur la silhouette d'Alexi, isolée, éprise de jalousie. Lorsqu'il s'enfuit vers l'horizon, l'homme-caméra – constamment à l'affut – se lance à sa poursuite. La course de l'opérateur rapporte une image du réel mais vivement altérée. L'image rejoint celle d'une perception humaine, où l'œil peine à accommoder durant l'exercice physique. Le spectateur se voit projeté dans le corps du réalisateur, dont il expérimente la vision. C'est le paradigme abouti d'un cinéma « *anthropomorphique* »<sup>2</sup>.



L'homme-caméra suit la course effrénée d'Alexi. L'image vacille entre sous-exposition et tremblée [*Un lac*].

---

<sup>1</sup> M. A. Guérin, *op. cit.*, p. 57.

<sup>2</sup> Terme de Luchino Visconti : "Le cinéma qui m'intéresse est un cinéma anthropomorphique", dans une interview par la Revue *Cinéma* [en ligne], avril 1967. Disponible sur : <https://www.universcine.com/articles/luchino-visconti-le-cinema-qui-m-interesse-est-un-cinema-anthropomorphique>

Ce point de vue subjectif porté sur le monde est la « *condition sine qua non de tout récit* »<sup>1</sup>. Le conteur est dans une démarche symbolique pour raconter son histoire. Un drame existentiel dans le cas de *Sombre* et *Un lac*, dans lesquels l'Homme se heurte à sa condition terrestre fatidique, ne parvenant à s'échapper de son corps, de ses pulsions. Par son double point de vue – objectif et subjectif – l'homme-caméra est pris entre deux matérialités, celle extérieure de la réalité physique, et celle interne du corps. Il n'y a pas d'autre issue, que ce terrible va-et-vient entre deux réalités charnelles.

« *On est passé entres les corps, dans une douleur sans partage* »<sup>2</sup>.

Empreints de morceaux bruts du réel, les films de Philippe Grandrieux sont à rebours d'une vision cartésienne du cinéma<sup>3</sup>, logique et idéelle. C'est un cinéma qui s'incarne, et dont les matériaux sont puisés à leur source, archaïque. Il nous transporte à l'aube des religions, des cultures – du langage. Et son histoire, qui nous vient de loin, rappelle à l'Homme son origine primaire.

### CONCLUSION III

La particularité plastique du film se trouve dans la provenance de ses pigments : ils ne ressortent pas d'une peinture artificielle, mais d'un échantillon du monde sensible. Cette empreinte de réalité déteint alors sur le récit.

---

<sup>1</sup> M. A. Guérin, *op. cit.*, p. 10.

<sup>2</sup> R. Bellour, *op. cit.*, p. 198.

<sup>3</sup> M. Beugnet, *op. cit.*, p. 4.

Le réel représente la matière première de *Sombre* et d'*Un lac*. Paysages sauvages et zones urbaines désaffectées sont des lieux authentiques, érodés par le passage du temps, de la vie. Les acteurs y sont également appréciés pour leur substance humaine, à l'instar des *modèles bressoniens*. La trame principale du récit se voit enrichie par les différentes histoires de ces corps filmés. Ces corps vivants représentent une force de proposition dans la mise en scène, définie comme le fruit d'un *accident contrôlé* par Maya Deren. Douce brise ou vent violent, la nature constitue des événements indépendants. Interceptée dans le flux d'images du film, elle émane souvent un rythme différent à l'action principale, effectuée par les acteurs. La synthèse de ces deux rythmes, l'un maîtrisé, l'autre non, conclut d'un sens global nouveau. Le cinéaste construit son histoire avec la réalité, où l'apport depuis la matière brute augmente la teneur du récit, lui insuffle une profondeur.

La propension des corps à l'immanence semblerait constituer la raison d'être des films de Philippe Grandrieux. Le drame se déploie à l'intérieur du protagoniste. Pour capter les infimes vibrations du corps, le gros plan s'avère l'outil de grossissement par excellence. Si à l'œil nu un personnage exclusivement réactif à une action paraît passif, la violence de ses tourments intérieurs braille dans le gros plan. Ainsi, *Sombre* et *Un lac* sont en quête d'une vérité émotionnelle. Les acteurs ne peuvent ainsi jouer consciemment ; ils s'adonnent à une transe conduite par l'exercice intensif du corps. Il en émane des gestes libres et spontanés, que seule la fluidité d'une caméra à l'épaule peut intercepter. Emportée par les pulsions avoisinantes qui altèrent ses images, elle nous rend compte d'une *esthétique de la transe*. La vérité de cette expérience doit ensuite être retrouvée au montage. Suivant un *montage cubiste*, la situation y est représentée depuis plusieurs points de vue. L'objet est relativisé et peut prétendre ainsi à une représentation quasi-complète, ses différentes faces imprégnées dans la plastique du film.

Enfin, la plastique du film témoigne de l'empreinte de son auteur. Cinéaste et opérateur à l'épaule, Philippe Grandrieux est constamment dans un rapport de *corps-à-corps* avec le réel

filmé. Chacun de ses mouvements exerce une pression sur l'image. Celle-ci témoigne alors moins d'une figure, que de l'élan avec laquelle elle a été engendrée. Le geste de l'auteur s'incarne à la manière du peintre d'*action-painting*. Cependant, le cinéaste a la particularité d'être fusionné à son outil. Un narrateur homme-caméra porte un regard double sur l'histoire. Il présente un point de vue objectif, issu de l'œil de la machine qui enregistre la réalité de façon immaculée, et un point de vue subjectif, qui se manifeste par l'accord de son corps à la caméra. Celle-ci devient *anthropomorphique*, orientée instantanément suivant le désir du cinéaste. Cette alliance entre le corps et un médium d'enregistrement permet au cinéaste de conter la pulsion destructive des personnages au travers de sa propre pulsion créatrice. Le film se tisse ainsi selon des émotions incarnées. Quant au récit, il s'avère être celui d'une empreinte : celle de la face cachée de l'Homme, c'est-à-dire sa pulsion archaïque.

Le film met en lumière une vérité humaine, une organicité que la culture s'était tant efforcée de camoufler, polir, réduire au second plan. En témoigne chaque pensée cartésienne ou platonique, préférant le fond à la forme, le sens de l'objet à sa plastique. Et si le fond et la forme n'étaient qu'une même chose ?

La possibilité d'un récit-plastique en serait une réponse.

## CONCLUSION GÉNÉRALE

Tout au long de notre étude, nous avons vu que la plasticité dans *Sombre* et *Un lac* de Philippe Grandrieux constitue un moyen expressif, voire narratif, à l'effigie d'une lointaine conception de Marcel Gromaire, où le récit du film naît d'une écriture plastique.

Afin d'établir un récit au registre plastique, il fut premièrement nécessaire de révéler la singulière matérialité du film. La matière dans les films de Grandrieux est modelable. Les différentes pressions exercées sur l'image par les paramètres de l'objectif (exposition, tremblé, flou) atteignent et altèrent la forme des éléments représentés. Devenus abstraits, ils ne témoignent plus d'une figure mais d'une sensation, à l'instar des dessins d'Henri Michaux. Le spectateur perçoit les images suivant une vision *haptique*, entraînée dans une *pellicule peau* qui paraît palpable. Les couleurs qui s'y trouvent sont quant à elles signifiantes. Lorsque l'une d'entre elles prédomine au cadre, elle s'accompagne d'une idée. Couleurs et textures renvoient à une valeur symbolique. Il se crée un système d'association entre une valeur plastique rattachée à un symbole culturel, tel un langage suggestif. C'est ainsi que le lac noir, présent dans les deux films, suggère par sa forme l'idée d'un enfermement et d'une dualité ; il annonce de front les deux problématiques phares du récit.

Les personnages viennent à être caractérisés suivant un même type de rébus formel. Leur insertion dans la plastique du cadre définit leurs particularités. Aussi, les protagonistes Jean et Alexi, couramment cadrés de dos et noyés dans l'ombre, apparaissent immédiatement comme mystérieux, inquiétants. La vibration qui s'empare du cadre trahit la pulsion destructrice qu'ils renferment. En contraste, les personnages féminins apparaissent dans un cadre lumineux et au mouvement fluide. Elles sont filmées comme le serait un paysage, effet plastique que Martine Beugnet définit sous l'appellation *body landscape*. Le dernier type de personnage est

celui de l'enfant. Perdu dans un cadre gigantesque, il tente d'appréhender le monde selon sa forme. Il fait figure de modèle pour le spectateur, qui doit lutter contre sa culture langagière du récit et se laisser porter par le sens qu'induisent les formes.

La structure même des films se construit par connections formelles. Nombre de plans successifs présentent une résonance formelle, qui peut également se trouver au sein d'un seul plan. Dans ce cas, il s'agit d'après Pascal Bonitzer d'un *plan tableau*. La composition du plan comprend les mêmes valeurs plastiques que la toile, et ainsi, est susceptible d'exprimer les mêmes liens de causalité possibles en peinture. Une simple symétrie entre deux protagonistes atteste des prémices d'un duel – ainsi que du premier nœud dramatique du film.

Ici, le travail expressif du cinéaste rencontre celui du plasticien. Il manipule les formes filmées suivant une démarche expérimentale, héritière inconsciente des travaux de Stan Brakhage. L'abstraction du réel permet de composer des signes à partir de courbes et de couleurs. Concernant les films de fiction, Michelangelo Antonioni, dans *L'Avventura*, et surtout Claire Denis, dans *Trouble Every Day*, parviennent à exprimer des idées, des présages, par la seule composition plastique de leurs images. *Sombre* et *Un lac* se placent dans cette même lignée, parfaissant la fonction narrative des formes au point d'en dispenser les dialogues.

Cette ciné-plasticité, en établissant un système de narration basé sur les formes et les symboles, puise son origine dans la peinture. Les motifs picturaux qui parcourent le récit filmique permettent de distinguer les différents temps du drame.

Les temps de pause – *aftermath scenes* – sont ainsi reconnaissables par la présence d'une iconographie de paix et d'affection. L'image y est relativement stable et permet aux figures de se former, aux mains des personnages de se lier. À ce geste, se joint l'imagerie de la douceur, par les nombreux drapés, pelages et textiles qui accompagnent le contact des mains. Une composition équilibrée et harmonieuse prédomine le cadre. Ce calme est également instauré

par l'aura d'une icône religieuse. L'archétype pictural de *la Vierge* est associé à plusieurs personnages féminins, et notamment à celui de la mère d'*Un lac*. Outre sa ressemblance physique, ce sont les valeurs de cadrage et d'éclairage qui permettent de l'apparenter à une icône. La position iconique de la Vierge à l'enfant est quant à elle rejouée par les amantes. Cette référence plastique permet de sacraliser la scène d'amour, qui acquiert alors une dimension auguste et sereine.

À l'inverse, les temps de crise font appel à des motifs picturaux bien plus obscurs. L'agitation du cadre comme des personnages aboutit à une image anamorphosique. L'*anamorphose* est une déformation de l'ensemble de l'image, dont se dégage une impression de chaos généralisé. Elle survient en priorité dans les scènes où un personnage court un risque. Cependant, lorsque la déformation du cadre semble ponctuelle, elle vise la corporalité d'un protagoniste, telle que dans la peinture cubiste. On note une similitude d'effets plastiques entre Francis Bacon et Philippe Grandrieux. Les corps y sont morcelés par le cadre et la lumière, mais aussi, cette déformation suit un mouvement convulsif. Elle dévoile un mal interne, apparenté à la pulsion. De son côté, le cadre en temps de crise ne nous dit pas tout. À l'image du *suspens non-narratif* défini par Pascal Bonitzer en peinture, le spectateur se retrouve dérouté par un cadre à l'information manquante et un hors-cadre rempli mais qu'il ne voit pas. À défaut de pouvoir distinguer le « vu » du « non-vu », le spectateur est contraint d'accumuler ces parcelles d'information – à l'instar de celles éparpillées sur la toile l'*Intérieur* d'Edgar Degas – et de conclure soi-même de la gravité de l'action. Le spectateur est d'autant moins serein dans les séquences nocturnes, dont l'image présente une ombre caravagesque. L'ombre y représente un hors-champ dans le champ, depuis lequel le surgissement d'un personnage ne peut être que spectral.

Le climax, temps paroxystique du récit, met fin à ces motifs picturaux de tourment et d'inquiétude pour en déployer de nouveaux : des motifs de transcendance. Dans *Sombre* et plus

particulièrement dans *Un lac*, les images reprennent la composition céleste de l'*Assomption* en peinture. La frêle silhouette d'Alexi fait face à l'immensité lumineuse du soleil, à la manière de *Dante et Béatrice à l'entrée du paradis*, gravure de Gustave Doré. Ce motif illustre autant le pont que la séparation définitive entre deux mondes. Il annonce le dénouement du récit : l'exil irrévocable du protagoniste. Sa terre d'exil reprend les traits funestes de *L'Île des morts* d'Arnold Böcklin, constituant ainsi une prison éternelle.

L'abondance de motifs picturaux, qu'ils soient présents intentionnellement ou non, témoigne de l'importante culture iconographique du cinéaste. Il a recours à ces motifs comme depuis un champ lexical. Ainsi, son récit s'agrémente des effets dramatiques développés en peinture, repris, voire renouvelés, selon les paramètres plastiques du cinéma. Sans un mot, le conte d'un « *cinéaste pictorialiste* »<sup>1</sup> rend compte de la nature de ses événements simplement par l'imagerie employée. Nous l'aurons vu, l'utilisation de l'anamorphose chez d'autres cinéastes comme Alexandre Sokourov, ou bien la présence de motifs religieux chez Luchino Visconti, atteste moins d'une référence que d'une volonté d'impact esthétique – et donc de dramatisation.

Si la plasticité du cinéma lui permet de partager des effets narratifs avec la peinture, la plastique du film a cependant une particularité quant à son origine. La prise de vue intègre des empreintes formelles de la réalité. Cette matérialité sensible constitue pour Philippe Grandrieux une nouvelle possibilité d'impact dramatique.

Le réel incrusté dans la pellicule de *Sombre* et d'*Un lac* est une matière brute. Paysages sauvages et zones urbaines désaffectées sont des lieux authentiques, érodés par le passage du temps, par l'Histoire. Les acteurs s'apparentent à des *modèles bressoniens*, dont le vécu humain prône sur le jeu. Ils représentent différentes matières marquées par la vie, ce qui insuffle au

---

<sup>1</sup> Terme de P. Bonitzer, *op. cit.*, p. 8.

récit une vérité. Cette sensation est renforcée par l'indépendance d'action des corps terrestres enregistrés. L'orage comme la neige réalisent des événements dramatiques fortuits. Plutôt que de les écarter au montage, le cinéaste les conserve, les rattachant ainsi à la trame centrale. Suivant le principe d'un *accident contrôlé*, l'image du film témoigne simultanément d'un effet de documentaire et de fiction.

L'empreinte d'une réalité, cette forme qui s'échappe involontairement des corps, renseigne le récit. À la recherche d'une pulsion naissante, l'objectif fixe le corps des acteurs pour le plus souvent en gros plans. Deviennent alors perceptibles les infimes vibrations qui habitent leur visage. La caméra à l'épaule se laisse emporter par les mouvements spontanés des acteurs. Les saccades et pertes du point engendrées introduisent une *esthétique de la transe*, dans laquelle le spectateur est invité à voir au-delà de la matière. Elle creuse jusqu'à l'essence d'une situation. Toujours dans une démarche d'authenticité, le montage reconstruit la situation depuis plusieurs points de vue. Ainsi, les différentes faces de chaque élément s'imprègnent dans la plastique du film. Sur le modèle d'un *montage cubiste*, la multiplicité de points de vue relativise l'objet représenté qui donne l'impression d'être vu dans son entièreté – dans sa vérité, en somme.

Enfin, nous décelons un dernier type d'empreinte glissé dans la plastique des œuvres : celle de l'auteur. Cinéaste et opérateur à l'épaule, Philippe Grandrieux s'engage dans la matière qu'il filme par un constant *corps-à-corps*. L'image est marquée de chacun de ses mouvements, et révèle l'élan avec lequel il se saisit du sensible. Son geste s'ancre dans la plastique au même titre que celui du peintre d'*action-painting*. Mais alors que l'image du peintre présente une intensité physique du trait, celle de l'homme-caméra propose une perception *anthropomorphique* de la réalité. Cet effet plastique invite le spectateur à découvrir le récit depuis l'intérieur d'un corps. Le récit de *Sombre* comme d'*Un Lac* n'est plus illustré, mais incarné.

Les fictions de Grandrieux s'organisent à la manière d'une performance. À l'instar des cinéastes John Cassavetes ou Bruno Dumont, le réalisateur est « *prêt à accueillir ce qui va arriver* »<sup>1</sup>. Le récit s'ouvre ainsi à l'immanence des corps filmés : ces effets de matières organiques, en intégrant la plastique du film, content les événements souterrains à la chair. Cette apparente « *endoscopie* »<sup>2</sup>, comme le nomme Raymond Bellour, aspire alors à révéler une vérité originelle de l'Homme, dénuée au mieux des artifices de la culture. La démarche du cinéaste s'avère éminemment moderne, à l'image d'un peintre contemporain, qui, d'après Pascal Bonitzer, n'a plus foi en la représentation et cherche à « *passer sous le derme des choses* »<sup>3</sup>.

La dimension introspective et incarnée des fictions de Philippe Grandrieux suscite une résonance avec les œuvres de deux cinéastes français d'une même génération, dûment cités dans ce mémoire. Il s'agit de Claire Denis, avec *Trouble Every Day* sorti en 2001, et de Bruno Dumont, dont *L'humanité* date de 1999. Ces deux films présentent une manipulation libre et symbolique des formes, et se rapportent ainsi à un mode expérimental de narration. Le sujet traité converge pour chacune des œuvres autour de la pulsion : le protagoniste est en perpétuel combat avec la chair, qu'il s'agisse de la sienne ou celle des autres.

Le choix d'une approche plasticienne aspire à percer la matière pour en découvrir le fond, et en l'occurrence, les tréfonds de l'espèce humaine. Comme l'a pensé Victor Hugo, c'est « *par la déchirure* »<sup>4</sup> que l'on accède à l'essence.

---

<sup>1</sup> Propos de Bruno Dumont recueillis par Didier Péron, « Les tripes de l'Humanité » [en ligne], *Libération.fr*, 27 octobre 1999, [consulté le 4 juin 2019]. Disponible sur : [https://next.liberation.fr/amphtml/culture/1999/10/27/les-tripes-de-l-humanite-le-second-film-de-bruno-dumont-radicalise-encore-la-violence-de-ses-partis-\\_287293](https://next.liberation.fr/amphtml/culture/1999/10/27/les-tripes-de-l-humanite-le-second-film-de-bruno-dumont-radicalise-encore-la-violence-de-ses-partis-_287293)

<sup>2</sup> R. Bellour, *op. cit.*, p. 199.

<sup>3</sup> P. Bonitzer, *op. cit.*, p. 61.

<sup>4</sup> Victor Hugo, *Utilité du beau et autres textes*, Paris, Manucius, 2018, p. 26.

Ainsi, ce cinéma français plasticien apparu au début du siècle semble manifester une volonté de rompre avec les codes narratifs conventionnels, où l'expression par le verbe se trouve bien trop idéelle, bien trop éloignée de la réalité organique du monde comme du cinéma.

En ce sens, le récit plastique serait peut-être le symptôme d'un cinéma pour lequel le mot n'est plus suffisamment parlant.

## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES GÉNÉRAUX

#### HISTOIRE DE L'ART

ADNEN, Jdey, *Gilles Deleuze, la logique du sensible : esthétique & clinique*, Saint-Vincent-de-Mercuze, De l'Incidence, 2013.

ARASSE, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1992.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Éd. J. Vrin, 1990.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. La logique de la sensation*, Paris, Le Seuil, 2002.

GUÉRIN, Michel, NAVARRO, Pascal, *Les limites de l'œuvre*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007.

GOODMAN, Nelson, « Quand y a-t-il art ? » in *Manières de faire des mondes*, trad. par Marie-Dominique Popelard, Paris, Gallimard, 2006, pp. 88-104.

HUGO, Victor, *Utilité du beau et autres textes*, Paris, Manucius, 2018.

LAVEZZI, Elizabeth, *Diderot et la littérature d'art : aspects de l'intertexte des premiers Salons*, Orléans, Paradigme, 2007.

SALVY, Gérard-Julien, *Cent énigmes de la peinture*, Paris, Hazan, 2018.

STAROBINSKI, Jean, « Témoignage, combat et rituel », in R. Bellour, *Henri Michaud*, Paris, Cahier de l'Herne, 1966, pp. 410-418.

VANCHERI, Luc, *Cinémas contemporains : du film à l'installation*, Lyon, Aléas, 2009.

#### ESTHÉTIQUE DU CINÉMA

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

BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1986.

COCULA, Bernard, PEYROUTET, Claude, *Sémantique de l'image : pour une approche méthodique des messages visuels*, Paris, Éd. Delagrave, 1989.

DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement, Cinéma 1*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

DEREN, Maya, *Écrits sur l'art et le cinéma*, Paris, Éditions Paris expérimental, 2004.

DULAC, Germaine, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Paris, Éditions Paris expérimental, 1994.

EISENSTEIN, Sergeï Mihaïlovic, *Le mouvement de l'art*, Paris, Edition du Cerf, 1986.

FIANT Antony, HAMERY, Roxane, MASSUET Jean-Baptiste, *Point de vue et point d'écoute au cinéma : approches techniques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

METZ, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Albatros, 1992.

METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma 2*, Paris, Éditions Klincksieck, 1972.

MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma, tome 2 : les formes*, Paris, Éditions Universitaires, 1965.

SORLIN, Pierre, *Esthétique de l'Audiovisuel*, Paris, Nathan, 1992.

### **PEINTURE ET PLASTICITÉ**

AMIEL, Vincent, SURGERS, Anne, *Les images aussi ont une histoire*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2012.

AUMONT, Jacques, *Matière d'Image*, Paris, Éd. Images Modernes, 2005.

BONFAND, Alain, *Le cinéma saturé : essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, Éd. Presses Universitaires de France, 2007.

BONITZER, Pascal, *Décadrage : peinture et cinéma*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma, 1987.

BURCH, Noël, « Plastique du montage », in *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 59-79.

EISENSTEIN, Sergej Mihajlovic, ALBERA François, *Cinématisme : peinture et cinéma*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1980.

FAURE, Élie, *De la cinéplastique*, Paris, Séguier, 1995.

GRANDRIEUX, Philippe, *Cinéma – Peinture*, Mémoire de fin d'étude, Bruxelles, INSAS, 1978.

GROMAIRE, Marcel, *Idées d'un peintre sur le cinéma*, Paris, Séguier, 1995.

LÉGER, Fernand, *Fonction de la peinture*, Paris, Denoël, 1984.

PAÏNI, Dominique, *Le cinéma, un art plastique*, Crisnée, Éd. Yellow now, 2013.

REVAULT D'ALLONNES, Fabrice, *La lumière au cinéma*, Paris, Cahier du Cinéma, 1991.

TARKOVSKI, Andrei, *Le temps scellé*, Paris, Édition de l'Étoile, 1995.

THIVAT, Patricia-Laure, *Peinture et cinéma : picturalité de l'image filmée de la toile à l'écran*, Paris, Éd. Association Ligeia, 2007.

VANCHERI, Luc, *Cinéma et peinture : passages, partages, présences*, Paris, Armand Colin, 2007.

## RÉCIT FILMIQUE

- AMIEL, Vincent, *Esthétique du montage*, Malakoff, Armand Colin, 2017.
- AUMONT, Jacques, *Fictions filmiques : comment (et pourquoi) le cinéma raconte des histoires*, Paris, Vrin, 2018.
- CONDÉ, Michel, *Cinéma et fiction : essai sur la réception filmique*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- GUÉRIN, Marie Anne, *Le récit de cinéma*, Paris, Cahier du cinéma, 2003.
- LAVANDIER, Yves, *La dramaturgie : l'art du récit : cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision, bande-dessinée*, Cergy, Éd. Le Clown & l'enfant, 2017.
- MOUËLLIC, Gilles, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow now, 2011.

## CORPS ET PERCEPTION

- AMIEL, Vincent, *Le corps au cinéma*, Paris, PUF, 1998.
- BELLOUR, Raymond, *Le corps du cinéma : hypnose, émotions, animalités*, Paris, POL, 2009.
- BRENEZ, Nicole, *Cinemas d'avant-garde*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.
- DE LUCA, Tiago, JORGE, Nuno Barradas, *Slow Cinema*, Edinburgh, Edinburgh university press, 2016.
- ELSASSER, Thomas, HAGENER, Malte, *Le cinéma et les sens : théorie du film*, Rennes, Presse universitaires de Rennes, 2011.
- MARKS, Laura U., *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, Duke University Presse, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2005.
- MORRISSEY, Priska, SIETY, Emmanuel, *Filmer la peau*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.
- NOGUEZ, Dominique, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Éd. Paris expérimental, 2010.
- SHIAVI, Lilian, *Spectre-chair : essai sur l'expérience des images*, Paris, l'Harmattan, 2006.
- SOBCHACK, Vivian, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, University of California Press, 2004.

## ÉCRITS AUTOUR DE L'AUTEUR

### OUVRAGES ET RECUEILS

BELLOUR, Raymond, *Pensées du cinéma : les films qu'on accompagne, le cinéma qu'on cherche à ressaisir*, Paris, Éd. POL, coll. Trafic, 2016.

BEUGNET, Martine, *Cinema and sensation: French film and the art of transgression*, Edimburgh, University Press, 2007.

BRENEZ, Nicole, *Jeune, dure et pure! : une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris, Cinémathèque française, 2001.

BRENEZ, Nicole, *La vie nouvelle, nouvelle vision : [à propos d'un film de Philippe Grandrieux]*, Paris, L. Scheer, 2005.

MAURY, Corinne, *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain*, Paris, Hermann, 2018.

PEREIRA BARBOSA, Lenice, *L'effet couleur au cinéma - Manifestations chromatiques du temps* [en ligne], Thèse de doctorat, Études cinématographiques et audiovisuelles, Paris, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2012.

Disponible sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00835009/document>

VASSÉ, Claire, *Dossier de Presse d'Un lac*, Paris, Schellac, 2008.

### ARTICLES

BASIRICO, Benoît, « Interview Philippe Grandrieux Un lac » [en ligne], *cinezik.org*, 9 mars 2009, [consulté le 10 novembre 2018].

Disponible sur : <https://www.cinezik.org/infos/affinfo.php?titre0=20170109141254>

BONINO, Fabienne, « La caméra haptique de Philippe Grandrieux » [en ligne] *Openedition.org*, octobre 2013, [consulté le 14 mars 2019].

Disponible sur : <https://journals.openedition.org/entrelacs/485>

DOUIN, Jean-Luc, « Un lac : fantasmagorie sensuelle » [en ligne], *Lemonde.fr*, 17 mars 2009, [consulté le 5 février 2019].

Disponible sur : [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/03/17/un-lac-fantasmagorie-sensuelle\\_1168844\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/03/17/un-lac-fantasmagorie-sensuelle_1168844_3476.html)

GRANDRIEUX, Philippe, « Baignade interdite », *Cahiers du cinéma*, n°532, février 1999, pp. 42-43.

GRANDRIEUX, Philippe, « Vivement le désordre », *Cahiers du cinéma*, Hors-Série 26 Le siècle du cinéma, novembre 2000, pp. 82-92.

DE BAECQUE, Antoine, « Le monde à l'envers », *Cahiers du cinéma*, n°532, février 1999, pp. 39-41.

MARTIN, Adrian, « Philippe Grandrieux's *La Vie nouvelle* » [en ligne], *Kinoeye*, vol 4, n°3, 26 juillet 2004, [consulté le 15 novembre 2018].

Disponible sur : <http://www.kinoeye.org/04/03/martin03.php/>

MASSART, Guillaume, « Un Lac » [en ligne], *Filmdeculte.com*, mars 2009, [consulté le 25 novembre 2018]. Disponible sur : <http://www.filmdeculte.com/cinema/film/Un-Lac-2889.html>

MOURE, José, « Philippe Grandrieux : un athlète du cinéma » [en ligne], *L'Humanité*, 26 avril 2005, [consulté le 3 octobre 2018]. Disponible sur : <https://www.humanite.fr/node/326593>

### **SITOGRAPHIE**

DE MEZAMAT, Arnaud, *Film-documentaire.fr* [en ligne], date de création inconnue, La Peinture cubiste - un film de Philippe Grandrieux [consulté le 25 janvier 2019]. Disponible sur : [http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w\\_fiche\\_film/15124\\_1](http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/15124_1)

THÉVENON-GRANDRIEUX, Corinne, *Grandrieux.com* [en ligne], date de création inconnue, [consulté le 23 octobre 2018]. Disponible sur : <http://www.grandrieux.com>

### **SUPPORTS VIDEO**

BASIRICO, Benoît, « Interview Philippe Grandrieux Un Lac », Chaîne *Cinézik*, 18 août 2014, [consulté le 10 novembre 2018]. Disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=pg6bGOjmyic>

DALY, Fergus, *Experimental Conversation* [Documentaire], 2006.

Extraits disponibles sur : <https://www.youtube.com/watch?v=kSiLvZ2ALiY>

LOUATI-DALOS, Amina, *Une hypnose frénétique* [Documentaire en ligne], 2018.

Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=xVCnPUzp4TI>

RUTGERS FILMMAKING CENTER, « Visiting Filmmaker Series : Q&A with Philippe Grandrieux », Chaîne *Rutgers Filmmaking Center*, 18 août 2016, [consulté le 17 octobre 2018].

Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=8ob5AcVP-Zc>

## FILMOGRAPHIE

### CORPUS PRINCIPAL

#### SOMBRE

**Réalisation** – Philippe Grandrieux

**Scénario** – Philippe Grandrieux, Sophie Filières, Pierre Hodgson

**Production** – Catherine Jacques

**Musique** – Alan Vega

**Photographie** – Sabine Lancelin, Philippe Grandrieux

**Montage** – Françoise Tourmen

**Format** – Couleur 35mm

**Genre** – Drame

**Durée** – 112 min

**Date de sortie** – 27 janvier 1999

**Synopsis** – Jean cavale sur les routes de montagne. Le meurtre est son quotidien. Jusqu’au jour où il rencontre une jeune femme prénommée Claire.

#### UN LAC

**Réalisation** – Philippe Grandrieux

**Scénario** – Philippe Grandrieux

**Production** – Catherine Jacques

**Décors** – Olivier Rahoux

**Photographie** – Philippe Grandrieux

**Montage** – Françoise Tourmen

**Format** – Couleur DV 1.66 : 1

**Genre** – Drame

**Durée** – 90 min

**Date de sortie** – 18 mars 2009

**Synopsis** – Quelque part, non loin d’une forêt de neige, une famille vit en autarcie. Un jour, un étranger frappe à leur porte. Il tombe aussitôt amoureux de Hege, la sœur aînée, au grand dam de son frère Alexi.

## **CORPUS COMPLÉMENTAIRE**

**DOG STAR MAN** (1961-1964) Stan Brakhage

**FACES** (1968) John Cassavetes

**L'AVVENTURA** (1960) Michelangelo Antonioni

**LA VIE NOUVELLE** (2002) Philippe Grandrieux

**L'HUMANITÉ** (1999) Bruno Dumont

**LES MAÎTRES FOUS** (1995) Jean Rouch

**MALGRÉ LA NUIT** (2015) Philippe Grandrieux

**MÈRE ET FILS** (1997) Alexandre Sokourov

**MEURTRIÈRE** (2015) Philippe Grandrieux

**MORT À VENISE** (1971) Luchino Visconti

**THÉORÈME** (1968) Pier Paolo Pasolini

**TROUBLE EVERY DAY** (2001) Claire Denis

## ICONOGRAPHIE

[PAR ORDRE D'APPARITION DANS LE TEXTE]

- VIBRATIONS MESCALIENNES (1955) Henri Michaux :



- UNTITLED [KC 505] (1984) Henri Michaux :



- MOSAÏQUE - LA VIERGE ET L'ENFANT (IXe siècle), Église Sainte-Sophie, Istanbul :



- LES AMBASSADEURS (1533) Hans Holbein le Jeune, Londres, National Gallery :



- HEAD VI (1949) Francis Bacon, Londres, Hayward Gallery :



- INTÉRIEUR dit Le VIOL (1869) Edgar Degas, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art :



- DAVID AVEC LA TÊTE DE GOLIATH (1606) Le Caravage, Rome, Galerie Borghèse :



- DANTE ET BÉATRICE AU PARADIS (1868) Gustave Doré :



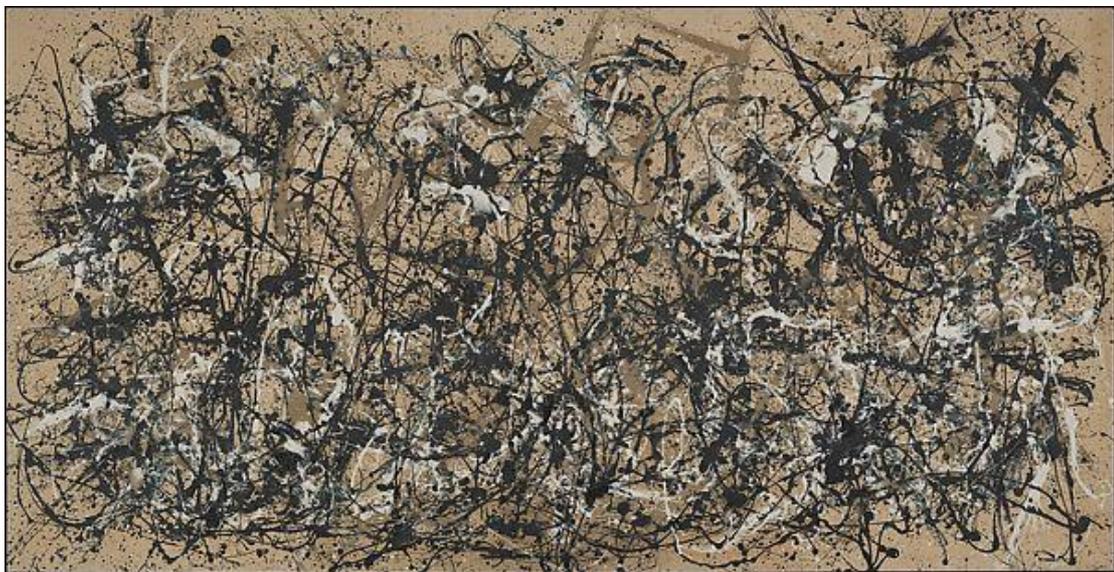
- L'ÎLE DES MORTS (1880) Arnold Böcklin, Bâle, Kunstmuseum :



- NATURE MORTE À LA GUITARE (1913) Juan Gris, Paris, Centre Pompidou :



- RYTHME D'AUTOMNE (NUMÉRO 30) (1950) Jackson Pollock :



## INDEX DES NOMS

### A

ALBERA, François, 46  
AMIÉL, Vincent, 54, 87, 92, 94  
ANTONIONI, Michelangelo, 21, 41, 109  
AUMONT, Jacques, 82

### B

BACON, Francis, 9, 62-63, 79, 102, 110  
BAHCELIOGLU, Aïcha, 33  
BASIRICO, Benoît, 25, 38  
BÖCKLIN, Arnold, 74, 77, 80, 111  
BONINO, Fabienne, 22, 41, 57, 76, 91  
BONITZER, Pascal, 9, 11, 15, 18, 21, 23, 26, 44, 60-62, 64-65, 76-77, 89, 95, 97, 101, 103, 111, 113  
BELLOUR, Raymond, 8-9, 16, 20-21, 36, 38-39, 53, 66-67, 76, 97, 113  
BEUGNET, Martine, 15, 19, 33, 39, 77, 83, 105, 108  
BRAKHAGE, Stan, 22, 109  
BRENEZ, Nicole, 7-9, 12, 16, 18, 22, 33, 35-36, 60, 66, 68, 77, 85, 89, 91, 95  
BRESSON, Robert, 82-84, 106, 111  
BURCH, Noël, 12, 68  
BURKE, Edmund, 71

### C

CASSAVETES, John, 92, 113  
CONDÉ, Michel, 12  
CHION, Michel, 8

### D

DELEUZE, Gilles, 6, 9, 62, 102  
DE LUCA, Tiago, 31  
DENIS, Claire, 29, 109, 113  
DEREN, Maya, 86, 106  
DERVAUX, Benoît, 103  
DAMOUR, Christophe, 54-55, 58  
DOUIN, Jean-Luc, 18, 20, 26, 54-55, 66, 77-78, 89  
DUMONT, Bruno, 84-85, 90, 96, 113

### E

EISENSTEIN, S. Mihailovic, 12, 23, 46  
EPSTEIN, Jean, 5

### F

FAURE, Élie, 5-6, 38

### G

GANCE, Abel, 5  
GOODMAN, Nelson, 6  
GRANDRIEUX, Philippe, 7-10, 12-13, 16, 18-19, 22-23, 25, 28, 35, 38, 40-41, 46, 58-59, 62, 64, 67-70, 77-80, 82-85, 89-90, 92, 94, 97, 99, 101-102, 105-106, 108, 110-113  
GROMAIRE, Marcel, 5, 7, 10, 25, 53, 80, 108  
GUÉRIN, Marie Anne, 15, 27-28, 39, 41, 51-52, 65, 83, 86-87, 94, 98, 104-105

### H

HUGO, Victor, 113  
HURTADO, Marc, 77

### L

LAVANDIER, Yves, 12, 32, 38, 41, 70, 98  
LAVEZZI, Elizabeth, 38  
LÉGER, Fernand, 5

### M

MARKS, Laura, 100  
MAURY, Corinne, 82, 99  
MERLEAU-PONTY, Maurice, 67  
METZ, Christian, 6  
MICHAUX, Henri, 16, 18, 23, 48, 108  
MITRY, Jean, 11, 103  
MOUËLLIC, Gilles, 86, 92, 94, 99  
MOURE, José,

### P

PASOLINI, Pier Paolo, 40  
POLLOCK, Jackson, 99, 101

**R**

ROSENBAUM, Jonathan, 8

ROUCH, Jean, 94

**S**

SALVY, Gérard-Julien, 60, 66, 71, 74, 76-77

SARTRE, Jean-Paul, 41, 73

SHARITS, Paul, 7

SOKOUROV, Alexandre, 51, 57, 111

SOUKAZ, Lionel, 60, 68

STAROBINSKI, Jean, 23

**T**

TARKOVSKI, Andreï, 49

TOURNEUR, Jacques, 26

TRUJILLO, Gabriela, 91

**V**

VALLY, Hélène, 33, 58

VANCHERI, Luc, 7, 40

VISCONTI, Luchino, 73, 104, 111

**W**

WALLON, Sophie, 34, 91

# TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION</b>	<b>5</b>
<b>PARTIE I : UNE ENTRÉE DANS LA MATIÈRE <i>IN MEDIAS RES</i></b>	<b>14</b>
<b>I.1. D'impression à expression</b>	<b>15</b>
I.1.1. Vers une matière abstraite	15
I.1.2. Éblouissement haptique de la lumière	18
I.1.3. Ouverture d'un sens chromatique	21
I.1.4. Le lac, ce trou noir	25
<b>I.2. Caractérisation plastique des personnages</b>	<b>28</b>
I.2.1. Une apparition	28
I.2.2. Un corps parmi les autres	32
I.2.3. La figure de l'enfant	35
<b>I.3. Unité structurelle du film</b>	<b>38</b>
I.3.1. Un corps de film unique	38
I.3.2. Les embranchements dans l'espace du drame	40
I.3.3. Le plan tableau	44
<b>CONCLUSION I</b>	<b>48</b>
<b>PARTIE II : PÉRIPÉTIES PICTURALES</b>	<b>50</b>
<b>II.1. Les temps de pause</b>	<b>51</b>
II.1.1. Formation d'un lien affectif	51
II.1.2. Archétype de la Vierge	54
<b>II.2. Les temps de crise</b>	<b>60</b>
II.2.1. Défiguration	60
II.2.2. Drame du décadre	64
II.2.3. La terreur d'une nuit noire	66
<b>II.3. Climax</b>	<b>70</b>
II.3.1. Transcendance	70
II.3.2. Exil et marginalisation	74
<b>CONCLUSION II</b>	<b>78</b>

<b>PARTIE III : L'EMPREINTE D'UNE HISTOIRE OU L'HISTOIRE D'UNE EMPREINTE</b>	<b>81</b>
<b>III.1. Le réel comme matière première</b>	<b>82</b>
III.1.1. Porosité du réel et du fictif	82
III.1.2. Immanence dramatique des corps	85
<b>III.2. Empreinte de la réalité d'un sentiment</b>	<b>89</b>
III.2.1. Le drame est anatomique	89
III.2.2. La transe comme esthétique	92
III.2.3. Un montage cubiste	95
<b>III.3. Incarnation du conteur</b>	<b>99</b>
III.3.1. Le geste d'un Pollock	99
III.3.2. L'homme-caméra, un narrateur double	102
<b>CONCLUSION III</b>	
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b>	<b>108</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>115</b>
<b>FILMOGRAPHIE</b>	<b>120</b>
<b>ICONOGRAPHIE</b>	<b>122</b>
<b>INDEX</b>	<b>128</b>