

Philippe Grandrieux : la grâce déchu Rétrospective

Serge Abiaad

Le film-essai ou l'oeil sauvage

Number 159, October–November 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67825ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

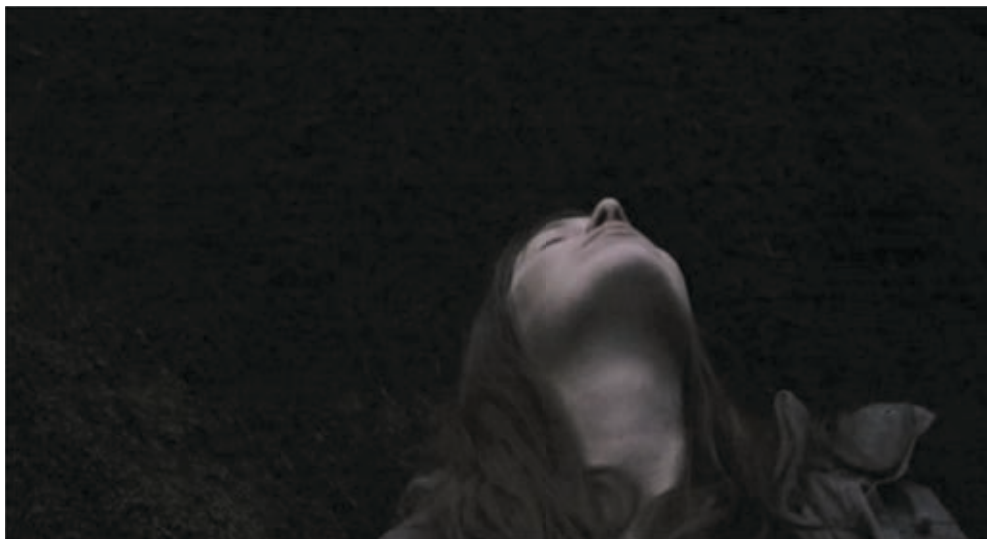
[Explore this journal](#)

Cite this review

Abiaad, S. (2012). Review of [Philippe Grandrieux : la grâce déchu :
rétrospective]. *24 images*, (159), 40–41.

Philippe Grandrieux: la grâce déchue*

par Serge Abiaad



UN LAC (2008)

Philippe Grandrieux fabrique des films qui palpitent, qui extraient les parcelles élémentaires d'un songe auquel on ne saura échapper. Tel un fou tenant en main un bistouri, ses images nous poursuivent, bien après que les cils aient repris leur battement, que le cœur ait rattrapé sa cadence et que l'esprit ait conjuré ses démons. *Sombre*, *La vie nouvelle*, *Un lac*, *Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution* – Masao Adachi, *White Epilepsy* sont des objets qui vibrent dans un microcosme : la caméra tremble et vacille si violemment que les photogrammes semblent s'affranchir les uns des autres comme des particules subatomiques contraires. Les images du cinéaste glissent sur les bandes son construites autour d'éclats ambiants, synthétisés et non identifiables, aspirés puis expulsés, des bruits qui sous-tendent les récits et constituent leurs rythmes cardiaques perturbés, pour retomber finalement dans nos oreilles telle la résonance essoufflée d'un air languissant et funèbre. Art du corps dans l'espace, des corps entassés dans une intimité périlleuse, étouffante, ce cinéma de la cruauté repense l'alternative, l'altérité et l'altercation, remet à l'épreuve les notions de filmage, d'interaction et de confrontation. Se mesurer à un film de Grandrieux, c'est subir une décharge convulsive en contemplant une formation astrale. L'œuvre d'un ange déchû, touché par la grâce.

Les sujets des deux premiers longs métrages de Grandrieux – un tueur en série dans *Sombre* et le trafic sexuel dans *La vie nouvelle* – l'ont rapidement élevé au rang d'enfant terrible. Bien que la vision de l'artiste soit littéralement et figurativement noire, elle n'est jamais gratuite, mais procède plutôt comme l'extension d'une certaine idée de la fascination du corps à estomper la subjectivité dans les interstices entre l'ordre social et l'animalité. Le corps lui-même est radicalement reconfiguré non plus comme véhicule de la conscience, mais comme une chair qui prend vie.

Au début de *Sombre*, un plan silencieux et inquiétant d'un homme planté au milieu d'un terrain indéfini – et dont le regard se dérobe à la caméra – est juxtaposé aux vagues d'un flux turbulent. L'image apparemment instable et floue dérive entre champ et hors-champ, révélant de manière intermittente les contours d'une femme violente et vraisemblablement morte. La présentation de Jean le tueur est conçue avec ingéniosité ; le travelling désorientant d'une automobile sur une route sombre et sinueuse sur fond de drone mécanique se raccorde avec les cris stridents d'enfants qui regardent un spectacle de guignols où le tueur est marionnettiste. Ces images d'introduction au contrôle manipulateur, qui laissent pénétrer la terreur et prennent possession de nous de façon malsaine, cherchant à provoquer une réaction primitive, évoquent aussi bien thématiquement que visuellement un conte abscons sur l'amour chimérique : Jean se fraye un épineux sentier de rencontres sexuelles et fatales, et finit par rencontrer Claire, femme immaculée qui lui fait entrevoir les possibilités de l'amour absolu. Les personnages de Grandrieux sont poussés par une force aussi bien métaphysique que biologique qui dépasse tout raisonnement psychologique et, en libérant ainsi la pensée de l'esprit, Grandrieux enrichit notre expérience du monde à travers la redéfinition de la pulsion cinématographique et un travail tactile de l'image qu'il revisitera de manière encore plus radicale dans *La vie nouvelle* où il nous plonge dans les multiples vicissitudes de l'obscurité, de l'ambiguïté morale et de l'énigme narrative.

Sur fond de désolation, *La vie nouvelle* nous présente quatre personnages pris dans une toile mortifère : Seymour le soldat irréfléchi, Roscoe son mystérieux compagnon, Boyan le mafioso démoniaque et Mélanie, prostituée qui fait office d'objet d'échange entre les trois hommes. Grandrieux est un cinéaste au sommet de sa liberté, qui explore encore plus que

dans *Sombre* les extrémités radicales de la forme filmique à travers ses compositions et mouvements de caméra impulsifs, à travers le mélange audacieux de la parole, le bruit et la musique techno ambiante, et dans la décharge, image par image, des sens et des affects. L'art du corps, de la chair, de l'organisme humain dans l'espace devient subtilement une chorégraphie, celle de la mort; une danse macabre des rapports de force quotidiens. Les deux scènes de prostitution qui se suivent dans le bouillon de la cruauté de *La vie nouvelle* fournissent un inventaire des postures corporelles qui figurent la peur, l'incertitude, la panique, le langage physique des animaux menacés: le spleen post-coïtal de Seymour, la nudité vulnérable de Mélanie ou la froideur terrorisante du client français qui se retire pour s'adonner au plaisir solitaire dans un flou nébuleux et atomisé. *La vie nouvelle*, par la brutalité de son intransigeance et sa manière de réévaluer la phénoménologie de la perception, a divisé le public et provoqué un rejet en bloc de la part de la critique ordinaire. Mais le film a aussi rallié de nouveaux partisans qui estiment que ce cinéma de l'extrême, fondé sur une recherche philosophique de l'affliction est un plaidoyer pour la bravoure avant-gardiste.

Comme dans *La vie nouvelle*, Grandrieux expose dans *Un lac*, son troisième long métrage, sa notion d'un cinéma sans frontières, qui non seulement abolit les limites, fabriquées, entre les nations et les cultures, mais aussi celles entre image et son, matière et lumière, rationalité et instinct. *Un lac* invoque les paysages gothiques de C. D. Friedrich et transmet un sentiment de profond isolement, d'intimité et de nostalgie. Néanmoins, le film est un Grandrieux tout craché, portant son imagerie singulière, son jeu troublant de caméra, ses cadrages nébuleux et ses compositions liminales qui transforment les mouvements et les rythmes en pulsions abstraites et texturées qui consomment nos sens. C'est le film le plus sobre, tempéré et direct de Grandrieux, et peut-être pour ces raisons mêmes qui s'opposent à sa marque de fabrique, *Un lac* est son plus radical. Alexi habite une cabane isolée près d'un lac. Enclin à de fréquentes crises épileptiques, ses excursions dans les bois sont autant un rituel de survie nécessaire qu'une vigoureuse communion avec la nature, s'achevant souvent par ces crises convulsives qui l'enfoncent dans la terre enneigée. D'autres gens complètent le ménage: Liv, sa mère aveugle, Christian, père absent, Johannes, frère cadet, tous périphériques, à la dérive de son regard scrutateur. Seule sa sœur Hege peut pénétrer le désespoir engendré par un corps qui n'a de cesse de le trahir. La famille mène une existence solitaire et rassurante jusqu'à ce que Jurgen, un intrus, entre dans sa vie et, comme les arbres abattus dans la forêt, vienne perturber momentanément mais irrémédiablement son fragile éden. La marque de fabrique de Grandrieux se déploie dans des êtres enragés qui hurlent sans voix. Alexi défie la réalité par un cri qui

représente simultanément un modèle d'endurance et une protestation contre sa condition: ses gémissements, sa frustration et ses luttes remplissent le vide plus que la parole. Les formes blanches fantomatiques qui ondulent dans des nuages repoussent la dépression et la vacuité par des moments aphasiques conçus pour être aussi envahissants que ses crises épileptiques.

Les films de Grandrieux comblent le fossé entre l'esprit et l'écran. La caméra et le son, ces dispositifs de base, mettent en avant les personnages et leur monde, ouvrant une voie qui communique directement avec l'animal émotif et viscéral qui est en nous. Les messages que le cinéaste choisit de transmettre sont souvent ambigus et exigeants, agressant nos sensibilités trop entretenues, rendant son imagerie d'autant plus pénétrante qu'elle est durable. Tout au long d'*Un lac*, les mains attirent l'attention dépeignant l'intimité par le mouvement. Chaque geste comporte un sens subjectif et subliminal. Une main floue se noyant dans l'obscurité de la nuit renvoie davantage à une peinture qu'à une photographie et évoque un désir de proximité, la recherche de contact avec la nature, que ce soit sous forme de neige, d'un arbre, d'un cheval ou d'une personne. Cette proximité est saisie dans un désir paradoxal d'éloignement, quand bien même nous sommes assujettis à l'esprit des personnages. L'exemple type de cela se manifeste dans *Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution* – Masao Adachi. Comme l'indique son titre, le film s'intéresse moins à l'approche biographique qu'à la conjonction du politique et de l'artistique. À l'image de ses autres films, Grandrieux cherche de nouvelles manières d'observer le monde pour le modifier socialement et esthétiquement. Pour lui, Masao Adachi n'est pas uniquement un provocateur ou un hors-la-loi, mais une figure héroïque pour qui les frontières entre les mondes physique et mental, entre les domaines de la vie et de l'art, doivent continuellement renvoyer à l'énigme. *Il se peut que la beauté...* est cette confrontation des domaines du pouvoir et du beau, entre un cinéaste révolutionnaire qui prône une attitude insurrectionnelle de l'art, et un agitateur de l'image et des expérimentations convulsives. Un entrelacs cinématographique où Grandrieux filme son hôte sans *a priori* et sans interruption, révélant à la fois la passivité bouddhique et la rébellion résolue d'un homme de foi. *Il se peut que la beauté...* est un portrait politique pour une nouvelle politique du portrait, dans lequel Grandrieux expose ses ambiances fantomatiques en cultivant l'ambiguïté et l'impressionnisme, plutôt qu'une adaptation littérale et forcée de l'histoire. Dans *L'idiot*, Dostoïevski faisait dire au prince Mychkine que «la beauté sauvera le monde». Le cinéma de Philippe Grandrieux n'a certainement pas cette prétention, mais il renforcera sans doute nos résolutions. 📺

* Cette rétrospective, présentée conjointement par le FNC et la Cinémathèque québécoise, aura lieu du 11 au 17 octobre 2012.



WHITE EPILEPSY (2012)



LA VIE NOUVELLE (2002)