



**5. La Vie nouvelle,  
émergence et mutation  
des figures**

Caroline San Martin

## 5. La Vie nouvelle, émergence et mutation des figures

---

*La Vie nouvelle* met le cinéma face à ses propres limites. Il est poussé dans ses plus sombres retranchements, pour formuler et reformuler de nouvelles expériences.

### **La Vie nouvelle, émergence et mutation des figures**

*La Vie nouvelle* met le cinéma face à ses propres limites. Il est poussé dans ses plus sombres retranchements, pour formuler et reformuler de nouvelles expériences. Si le film fonctionne par blocs intensifs, s'il s'agit de saisir les procédés non plus expressifs mais sensitifs du discours, alors il faudra nous interroger sur la mutation et sur la création d'agencements cinématographiques qui empêchent « la perception de se prolonger en action pour la mettre en rapport avec la pensée » (Deleuze 1985, 8). Il faudra repenser les compositions visuelles et sonores du film, et étudier ce que produisent ces nouveaux agencements.

Si l'histoire n'est plus ce qui fait tenir le film, alors il faut chercher ailleurs. *La Vie nouvelle* est basé sur le presque visible, le quasi audible. Du terrain vague à la forêt, du *nightclub* aux chambres d'hôtel, le traitement formel contribue au mélange des repères spatio-temporels. Les lieux, tout comme les personnages, tantôt se confondent, tantôt se répondent. Autour de ces rappels de couleurs, de ces oppositions plastiques, les corps s'emboîtent et se déboîtent, s'assemblent et se déchirent, se mélangent et s'affirment. N'importe quel élément peut entrer en rapport avec le corps : un fond, une couleur, un autre corps, une forme. Tour à tour, les corps s'effacent et s'affirment à l'écran ; ils ne sont pas des substances, ils ne sont pas limités par un contour, ils n'existent qu'en tant qu'ils affectent et sont affectés, qu'en tant qu'ils sentent et sont sentis. Peut-être sont-ils déjà une certaine manière de penser.

A l'image du corps de Mélanie, tous les éléments de composition de l'image peuvent apparaître dans une forme hallucinée. Nous doutons. Est-ce que l'image était là ? Est-ce le désir de voir qui m'a poussé à apercevoir une forme, une couleur, un œil ? La véritable interaction est là : un corps avance vers la caméra que tantôt le faible degré d'iconicité, tantôt un flou nous laissent deviner. Les corps et les objets semblent toujours essayer de se dégager d'un fond. Mais, l'ombre et la pénombre ne s'opposent plus, elles tendent à se confondre. Il n'y a plus de dégradé. L'utilisation du flou et la prédominance du noir, l'emploi d'une pellicule très sensible bannissent littéralement les nuances et réduisent la profondeur du champ dans les rares nets. Il y a, chez Francis Bacon, ce même rapport de tension ambiguë entre le fond et le corps. D'un côté, le corps semble toujours en train de s'extraire du fond, d'un autre côté, et en même temps, le fond ne cesse de rappeler le corps en affirmant son incapacité à s'en défaire. En analysant les tableaux du peintre britannique, le philosophe Gilles Deleuze constate que « [l]e corps ne se révèle que lorsqu'il cesse d'être sous-tendu par les os, lorsque la chair cesse de recouvrir les os, lorsqu'ils existent l'un pour l'autre, mais chacun de son côté, les os comme structure matérielle du corps, la chair comme matériau corporel de la Figure » (1981, 20). Au même titre que la chair et les os, le fond et les corps n'existent ici que dans une affirmation à la fois singulière et réciproque. C'est cette double affirmation, ce double mouvement - prolongement et extraction - qui compose l'image.

Les sources sonores sont des éléments de composition de l'image. Le film nous appelle, nous assomme et nous réveille : respirations trop fortes ou trop haletantes, musique qui sature, silence qui

## 5. La Vie nouvelle, émergence et mutation des figures

---

glace. La lame du couteau qui coupe selon une rythmique régulière les cheveux de Mélania a sa propre musicalité. Elle compose une partition orchestrée par le mouvement continu et cadencé du bras du protagoniste masculin. Le son et l'image se supportent l'un l'autre. Et, tout à coup, une rupture sèche, une coupe franche, un noir, un silence s'extrait de la temporalité du film. Cette rupture est une pause, un moment qui permet de reprendre sa respiration et de donner un second souffle au film avant de plonger, une nouvelle fois, à l'intérieur d'un vacarme de sons et d'images.

Dans chaque séquence, le son est toujours lui-même et autre. Il mute et se transforme. Il est hors champ, *in* et *off* à la fois. Il est déformé et transformé. Il est à la fois dépendant de sa source et, en même temps, il s'extrait du rapport qu'il forme avec elle, affirmant ainsi son autonomie. Il joue avec l'instabilité de l'image. Il ricoche sur les bords-cadre, tantôt colle à l'image, tantôt en souligne l'échappée. Il s'agit constamment de proposer une nouvelle appréhension du monde, de suggérer une nouvelle possibilité d'écoute. Tous les éléments de composition de l'image semblent être saisis tout à coup par les matériaux de captation, puis, affolés, comme pris au piège, ils tentent d'échapper au cadre, de sortir de l'image jusqu'à la fin, jusqu'au cri. Alors, ils se transforment, se modifient, s'étirent, se contorsionnent, ils sont prêts à se dissoudre. Dans la séquence du chant, la voix grave de Mélania rejoint les gros plans des visages masculins et les notes de guitare. Le chant se rattache au corps de la jeune femme, mais il s'échappe par le montage. Il est présent sur tous les plans, mais les plans ne sont pas reliés entre eux. Lorsque les raccords apparaissent, c'est la fin du gros plan sonore. La voix se mélangera désormais aux sons d'ambiance. Elle réintégrera le corps auquel elle ne cessait d'échapper par le montage. C'est ainsi que le traitement sonore rejoint celui de l'image, à travers ce double mouvement de prolongement et d'extraction qui n'est pourtant jamais contraire, mais tire, s'étire même, dans des directions opposées.

Par conséquent, chaque élément de composition est lui-même déjà un fragment. Les coupures et les raccords s'opèrent toujours de manière inattendue, de façon à effacer une quelconque trace de rationalité, de continuité, d'action. Ce cinéma est hybride. Il impose un déplacement du regard et de l'écoute parce qu'il réagence des présupposés, parce qu'il déloge les schèmes institutionnels et nie tout principe d'enchaînement si bien qu'« on ne sait plus ce qui est imaginaire ou réel, physique ou mental dans la situation, non pas qu'on les confonde, mais parce qu'on n'a pas à le savoir et qu'il n'y a même plus lieu de le demander » (Deleuze 1985, 15). Le film raconte autrement une histoire en figurant des couleurs, des sons, des formes et des corps, et en exposant la violence de leurs rencontres. Le traitement formel ne supporte plus tant le scénario qu'il ne l'induit. L'histoire colle aux images et aux sons, ou est-ce l'inverse ? L'histoire et les images se prennent mutuellement pour objet dans le procès de leur constitution ou, précisément, dans cet échec à se constituer. C'est l'agencement, la succession de parties, de fragments qui fait avancer le film. Ce dernier suit le principe du montage, c'est-à-dire qu'il suit une progression, une accumulation d'images, de plans mis bout à bout. L'espace, le son, l'image se doivent de recevoir le même traitement que le film, ils se déploient petit à petit. Chaque lieu, chaque forme se découvrent en intégrant un son, une lumière, une couleur, tout comme le film devient une succession de coupes et de collures.

Et ces coupes arrivent trop tôt, ou bien la séquence débute trop tard. Tout a déjà commencé et ne peut donc s'affirmer qu'en tant que fragment créant une nouvelle entité à l'intérieur d'un ensemble. L'ellipse, forme rhétorique de l'écriture cinématographique, est toujours présente dans l'image à la fois de façon affirmée dans le plan, notamment avec le recours aux *jump cuts*, et à la fois de façon explicitée, révélée après coup, de séquence en séquence par des changements radicaux de luminosités et d'univers sonores. Or, l'ellipse, bien plus qu'une figure de style, s'affirme ici en figure

## 5. La Vie nouvelle, émergence et mutation des figures

---

de pensée parce qu'elle impose un déplacement du regard et de l'écoute, et nie toute progression dramatique. Selon Gilles Deleuze, ce qui maintenait cette progression, au cinéma, c'étaient les schèmes sensori-moteurs puisqu'ils assuraient l'enchaînement logique des actions. « Mais, si nos schèmes sensori-moteurs s'enrayent ou se cassent, alors peut apparaître un autre type d'image : une image optique-sonore pure, l'image entière et sans métaphore, qui fait surgir la chose en elle-même, littéralement, dans son excès d'horreur ou de beauté, dans son caractère radical ou injustifiable, car elle n'a plus à être « justifiée », en bien ou en mal... » (Deleuze 1985, 32.) L'image n'a donc plus besoin ni de ce qui précède ni de ce qui suit pour exister. L'ellipse définit les scènes comme autonomes puisqu'elles contiennent des forces intensives, des forces sous tension, entre deux coupures, entre deux noirs. A l'intérieur de cet « entre-deux-noirs », les *jump cuts* figurent l'impossibilité d'un raccord. L'ellipse en est arrivée à ne plus procéder par redoublement, elle formule désormais cette impossibilité d'incarner le déplacement qu'elle figure. En ce sens, elle n'est plus déduction, elle est devenue production. Elle ne renvoie plus à l'image, mais aux traits dynamiques et noétiques qui sous-tendent cette image. Elle compose avec ses propres qualités intensives et dynamiques en mouvement. C'est ainsi qu'elle confronte la pensée en transformant la matière, en venant rompre avec une progression dramatique et en privant le mouvement d'un recentrement pour qu'il devienne aberrant (Deleuze 1985, 53). C'est cette montée, cette émancipation d'une figure de pensée qui assure l'impossibilité du raccord et déplace les puissances de recentrement du mouvement.

>>>

Rien n'est jamais fixe dans *La Vie nouvelle*. Tout n'est que vibration. Un son augmente puis diminue, une lumière s'atténue ou s'accroît. Le refus d'une staticité quelconque devient l'enjeu formel de la mise en scène. Ce qui importe, de séquence en séquence, c'est de toujours perpétuer le mouvement jusqu'au bout, jusqu'à la fin, jusqu'au cri. Sans métaphore ni métonymie, il n'y a plus de vide à combler, plus de trou narratif à expliquer, mais des réenchaînements à formuler, à expérimenter. Au lieu d'une scène après l'autre, il y a une séquence et une autre, une série qui réenchaîne avec une autre jusqu'au cri. Cette nouvelle série d'images et de sons n'obéit à aucune règle. Les éléments de composition de l'image joutent, s'agitent, bref ils ne peuvent être contenus. Ils ricochent sur les bords-cadre pour sortir, pour trouver des lignes de fuite. C'est la séquence du cri. C'est cette image folle et ce son qui se transforment au fur et à mesure de la durée de la scène. Ce n'est plus une bouche, ce n'est plus une voix, c'est la combinaison des deux dans un devenir-autre, c'est l'affirmation de l'impossibilité d'être contenu, c'est l'émergence d'une force. Il n'est donc pas question de mettre en scène ce cri comme l'imitation de celui d'une bête. Il s'agit d'un devenir-animal : non plus ressemblance de forme, mais identité de fond : « [l']homme qui souffre est une bête, la bête qui souffre est un homme » (Deleuze 1981, 21). Et le visage, et puis la tête disparaissent...

Les enjeux de la mise en scène résident bien en cette émergence de la sensation comme force, comme proposition d'ouverture sur un nouveau champ d'expérimentations. Tout comme dans un tableau « [l']a sensation, c'est ce qui est peint » (*ibid.* 27), dans le film, la sensation, c'est ce qui est filmé, il n'est donc jamais question de représentation. « Ce qui est peint dans le tableau, c'est le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation » (*op. cit.*). Ce qui est filmé dans la séquence du chant, c'est la sensation, c'est l'ensemble des forces qui arrachent Melania au noir pour la faire entrer dans la lumière. « Moi spectateur, je n'éprouve la sensation qu'en entrant dans le tableau, en accédant à l'unité du sentant et du senti » (*op. cit.*). Dans la séquence du cri, ce sont les forces qui traversent le corps sentant qui

## 5. La Vie nouvelle, émergence et mutation des figures

---

sont données à sentir. Par conséquent, poursuivre une analogie avec la peinture est pertinent puisque « [l]a peinture n'a ni modèle à représenter, ni histoire à raconter. Dès lors elle a comme deux voies possibles pour échapper au figuratif : vers la forme pure, par abstraction ; ou bien vers le pur figural, par extraction ou isolation » (*op. cit.*, 9) Ces deux voies sont directement en lien avec le travail formel de Philippe Grandrieux qui, tour à tour, œuvre sur les formes en les transformant allant vers l'abstraction, notamment dans la séquence filmée avec une caméra thermique où, au fur et à mesure du déroulement de la séquence, ce ne sont plus des hommes, ce ne sont plus des femmes, c'est du blanc sur du noir ; ou bien la réalisation expérimente l'isolation des figures à travers le gros plan, les jeux de lumière ou encore de profondeur de champ.

Dans ces deux voies, vers l'abstraction et vers le pur figural, le noir a un double rôle. Tantôt, il aplatit l'image, tantôt un relief, une forme se détache du fond et s'affirme à l'écran. Le noir entre en relation avec la lumière. Cette lumière renverse un rapport de forces : tout à coup, elle caresse les corps, elle permet leur émergence, elle rompt avec l'espace clos, elle propose une ouverture. Un lien étroit se tisse entre le corps et son ombre, entre la lumière et le noir, entre la forme et le fond par le double mouvement d'extraction et de prolongement évoqué plus haut. L'ombre fait sortir le corps de sa forme, vers l'abstraction, et la lumière tend à isoler le corps. La sensation rend présent ce rapport de forces qui retient le corps dans l'isolation et le pousse, en même temps, vers l'abstraction ; elle fait sentir la tension entre l'ombre et la lumière. Il en est de même avec le son. Voici donc le dévoilement d'un possible : créer une écoute et une vision sensibles du monde à travers la corporalité et l'hypersensibilité des médiums de captation. Les jeux de lumières et de distorsions sonores proposent de faire lever un regard et une écoute hallucinés, comme si la banalité quotidienne avait soudain échappé « aux lois de ce schématisme et [se révélait] elle-même dans une nudité, une crudité, une banalité visuelles et sonores qui la rendent insupportable, lui donnant l'allure d'un rêve ou d'un cauchemar » (Deleuze 1985, 10).

Le film se rapproche de plus en plus de son point de rupture. Conduit par un personnage, le film propose au spectateur de pénétrer dans un centre nerveux, jusqu'à en trouver l'échappée, le cri. Il entre dans un devenir-corps, un corps hystérique, un corps transpercé d'affects, un corps habité par les sensations primitives qui l'animent. Il y a quelque chose d'apocalyptique dans ce corps qui émane de la mise en scène, du montage et du mixage et qui nous amène vers un spasme : le cri. Tout comme dans les tableaux de Bacon, « [l]e corps s'efforce précisément, ou attend précisément de s'échapper. Ce n'est pas moi qui tente d'échapper à mon corps, c'est le corps qui tente de s'échapper lui-même par... Bref un spasme : le corps comme plexus, et son effort ou son attente d'un spasme » (Deleuze 1981, 16). Dans la séquence du cri, c'est la tête, et la le corps, et la séquence, et le film, et l'œuvre tout entière de Grandrieux qui s'échappent dans le cri. Entre pulsion et tension, il s'agit de la force d'un regard, de la violence d'une rencontre, d'une impossibilité d'être autrement. Les agencements se tiennent toujours au bord de l'effondrement ; effondrement des conventions narratives et représentationnelles, visuelles et auditives, effondrement d'un personnage face à la misère du monde, effondrement d'un monde.

En forçant les limites du médium, ce sont les limites du spectateur qui sont forcées. Tout est en lutte, le son et l'image, les corps et les cadrages, le champ et le hors champ. Le film bouleverse nos perceptions en posant comme principe que la lisibilité n'est pas un primat au cinéma et regarder un film devient un travail. Ce n'est ni facile ni évident. Assister à la projection du film devient une lutte, lutte annoncée, doublée par les tensions en jeu à l'intérieur du cadre. La retransmission d'images et de sons est pensée comme une transformation, et non comme mimésis. Le film ne cherche pas dans

## 5. La Vie nouvelle, émergence et mutation des figures

---

du déjà connu une façon de voir le monde, il invente une nouvelle façon de donner à sentir ce dernier. C'est pourquoi il s'agit toujours de figurer une différence, de mettre en scène un possible, de déplacer des rapports de forces pour perturber regard et écoute dans une violence affirmée. C'est en cela que réside toute la violence du fil, dans le traitement formel qui devient un appel aux différences, à la mutation. C'est cela que Gilles Deleuze soulignait dans *Différence et répétition*, citation reprise par François Zourabichvili dans *Deleuze, une philosophie de l'évènement* : « [q]u'est-ce qu'une pensée qui ne fait de mal à personne, ni à celui qui pense ni aux autres ?[...]Ce qui est premier dans la pensée, c'est l'effraction, la violence » (Zourabichvili 1994, 23).

### Bibliographie

Deleuze Gilles. 1968. *Différence et répétition*. Paris : éditions Presses Universitaires de France.

Deleuze Gilles. 1981. *Logique de la sensation*. Paris : éditions de la Différence.

Deleuze Gilles. 1985. *L'image-temps*. Paris : éditions de Minuit.

Zourabichvili François. 1994. *Gilles Deleuze, une philosophie de l'évènement*. Paris : éditions Presses Universitaires de France.