



**6. Vision reprise, à  
propos de Un lac de  
Philippe Grandrieux**

Stéphanie Serre

## 6. Vision reprise, à propos de Un lac de Philippe Grandrieux

---

*Alors j'ai dans ma main cet enfant et ce champ et ces fleurs et le tremblement de ces fleurs et la couleur trop encrée, alors je sais que le moment venu je pourrais les filmer les yeux clos, je les filmerai avec ma main, car on ne peut filmer autrement le réel qui nous dévaste* (Philippe Grandrieux)

### Vision (re) prise, à propos d'Un lac de Philippe Grandrieux

*Alors j'ai dans ma main cet enfant et ce champ et ces fleurs et le tremblement de ces fleurs et la couleur trop encrée, alors je sais que le moment venu je pourrais les filmer les yeux clos, je les filmerai avec ma main, car on ne peut filmer autrement le réel qui nous dévaste*  
Philippe Grandrieux, (*Troisième film* in Trafic, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Été 2004, n° 50, p. 122)

### Faire le noir

Aucune lumière ne parasite pour regarder *Un lac*. Exit, sous un sac noir, les sorties de secours de la salle de cinéma. Le film doit être vu dans une obscurité totale et conditionnelle, une manière de rappeler la posture proche du rêve dans laquelle est maintenu le spectateur tout au long d'une projection. La matière du rêve est celle avec laquelle se fait aussi le cinéma. Celle qui l'éclaire. Le noir en est sa condition originelle. Celle qui alimente le désir et la peur, le vertige et l'immersion. Regarder *Un lac* les pupilles entièrement dilatées, entrer dans sa lumière par la nuit cinématographique, se laisser transporter par l'inconscient du désir, non pas dans une posture assise et assoupie, mais, au contraire, dans un corps de veilleur (les veilleurs font les meilleurs rêves) aux aguets, toujours rendu soucieux par la possibilité d'une expérience sensorielle définitive.

### La lumière

Certaines figures effleurent le film : Murnau (*L'Aurore*) ou Turner (après son voyage en Italie, lorsque la lumière devient le seul « sujet » - dévastateur - de sa peinture). La lumière qui perce à travers la noirceur des arbres augmente en puissance les visages filmés en gros plan. La dimension photogénique allée avec la scansion rapide et tremblée de la prise de vue accentue, elle aussi, l'emprise lumineuse. L'évocation picturale et celle du cinéma muet sèment quelques cailloux blancs qui permettent de tracer dans un fond cinématographique immémorial et originel afin de s'y retrouver pour s'en éloigner et de le réinventer à la manière dont *Un lac* reprise (soit le mouvement qui consiste à reprendre et à reprendre dans un même temps) la dimension mythique, archaïque de *La Vie nouvelle* avec celle du conte ou de la fable dans *Sombre*. Interpréter le mythe vécu dans le réel est la soif et l'aiguillon de chacun de ces trois films.

Philippe Grandrieux va chercher la lumière là où elle est, dans sa fragilité, dans ses retranchements

## 6. Vision reprise, à propos de Un lac de Philippe Grandrieux

---

et dans les plis : le contour d'un visage, les poudroissements scintillés de la neige, les réflexions minérales et végétales, les surfaces qui miroitent... La lumière d'*Un Lac* est une enveloppe qui se déplie dans le versant sombre, dans l'entre-deux du jour et de la nuit. Le paysage est lui même frôlé et arpenté sous les auspices d'un fantastique onirique, parfois effrayant. Lorsque la caméra, en contre plongée, se laisse écraser par la hauteur surdimensionnée des arbres « Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales ; vous hurlez comme l'orgue »[1]... Le cri qui inonde certains plans (celui du frère en proie aux crises d'épilepsie par exemple) est aussi un foudroiement, un *f-lux*-magnétique, un éclat volcanique sombre et froid qui innervait déjà les deux autres films : les cris des enfants qui ouvrent le film dans *Sombre* et celui d'Alan Vega dans ce même film, le cri de Seymour dans *La Vie nouvelle*, qui fait culminer la fonction du cri avec celle de la création. Le cri continue de retentir dans *Un lac* comme un signal, un cri-origine[2] : « Nous sommes bien trop forts ». L'amour est un avènement, il déferle et crie : acharnons-nous. Il est une violence, une fureur, un coup avant d'être une douceur. La violence, l'éclat de l'amour à l'état *pré-natal* est retrouvé en esprit, intact dans ses mêmes impacts. Différent aussi car apaisé, peut-être.

### L'expérience physique (l'œil, l'oreille et la main)

L'univers diégétique d'*Un lac* est *infra mince*. Une famille isolée en pleine nature, un père qui revient, une mère aveugle, deux enfants (Hege et Alexi) et un jeune homme (Jurgen) : l'intrus, le révélateur qui vient *visiter* la famille « pour le bois ». Le fils, Alexi, a des crises d'épilepsie violentes, la fille, Hege, tombe en amour comme les arbres s'écrasent sur le sol après que son frère les a vaincus à coups de hache. Pas de psychologie des personnages, plutôt une chorégraphie de gestes, de parcours, une amplification des respirations, du cri (silencieux ou pas) et un formidable éloge de la peau.

À l'issue du film, le spectateur voudrait un silence, juste, aucun commentaire ; toucher et être touché(e), simplement. À la manière dont on voit dans le *making of* du film le cinéaste enlacer ses acteurs après chaque prise. Expérience réciproque, réelle et violente de la blessure et de la caresse, celle que doivent vivre les acteurs comme une épreuve qui dissémine, dans le plan et dans le cadre, une énergie ascensionnelle. Et les voix chuchotent dans la langue ; étrangères les langues, des voix au grain froissé, tendues sur les abîmes, chaque mot prononcé devient ainsi une note pure. Le film peut être seulement entendu ou regardé les yeux fermés, chaque son frappé élance le récit vers des sommets que le spectateur à charge de gravir ; et la matière sonore amplifie le mouvement de l'image par des agencements d'intensités variables

### Un film épithélial ?

La proximité obsessionnelle de la caméra caresse au sens propre les visages et les corps. Les tremblements nerveux qui saccadent certaines prises en témoignent. La caméra est un outil pictural entre les mains du cinéaste, elle esquisse à grand trait la fièvre que toute vision *nouvelle* porte en elle. Une *vision touchée* irréductible à toute narration. La trinité œil, caméra, main frôle et effleure la peau par la magnificence de la photogénie, *extra mobile et extra fluide*, car, selon Epstein, le cinématographe permet d'explorer ce qui est tel qu'il n'est pas encore. L'exploration aveugle se fait

## 6. Vision reprise, à propos de *Un lac* de Philippe Grandrieux

---

avec les mains du cinéaste, seule manière de filmer la dévastitude du réel... En effet, les mains des personnages raccordent très souvent entre chaque plan et témoignent pour une inquiétude quasi métaphysique de la caresse comme il y avait une métaphysique du strip-tease [3] et de la femme sauvage « *I am woman, hear me roar* » [4] (*je suis femme, écoute moi rugir*), phrase extraite de la chanson « *Smell my Scent* » parlée, murmurée, scandée par Mélania dans *La Vie nouvelle*. Dans ce film, la prégnance physico chimique est portée à l'extrême par la séquence de la caméra thermique (lorsque la caméra vient capter la chaleur de Mélania transformée en animal sauvage qui se tord, se convulse, rugit). Dans *Un lac*, Philippe Grandrieux augmente encore les puissances du raccord : celles de ses forces non seulement optiques mais aussi haptiques : la mère aveugle n'a que ses mains pour « voir » le visage de ses enfants. Obstinément, la main rythme du bout des nerfs l'intérieur de chaque plan. En ce sens, *Un lac* invoque aussi les mains de l'univers Bressonien. Raccord rythmé, pulsionnel, obsessionnel. D'autre part le montage dialectique d'oppositions, tel qu'Eisenstein l'a substitué au montage parallèle de Griffith, semble bien avoir inspiré le cinéaste d'*Un lac* : « Il y a loi du processus quantitatif et du saut qualitatif : le passage d'une qualité à une autre et le surgissement soudain de la nouvelle qualité. Il y a loi du tout, de l'ensemble et des parties. Il y a encore la loi de l'Un et de l'opposition, dont on dit que les deux autres dépendent : l'Un qui devient deux pour atteindre à une nouvelle unité » [5]. La nature comme un tout, dont le lac est l'emblème, augmente en énergie les corps qui s'affrontent à la force expressionniste des éléments. La figure humaine a maille à partir avec la fureur (l'amour et les crises d'épilepsie) qui l'habite et se déploie jusqu'aux sommets des montagnes sous la force du vent. Le montage oppose ici la majesté terrifiante des lieux à la fragilité émouvante des corps pour en dessiner une unité nouvelle, une synergie capable d'élever chaque mouvement à une hauteur et conscience poétiques. Il y a aussi une unité chromatique qui baigne tout le film, Raymond Bellour a noté justement que « tout ce film est plongé dans une tonalité sombre qui devient à elle seule une teinte mate et violente, à la lisière entre la couleur et le noir et blanc. (...) Comme si le regard, celui du cinéaste et de chacun des personnages devenant celui du spectateur, naissait d'un même élan à la fois de l'extérieur et de l'intérieur des corps » [6]

La *non indifférente* nature elle-même est interprétée comme une peau, un tégument : la neige, l'eau, le vent, les nuages bas, la fourrure du cheval... La perte de l'hymen pour la jeune fille résonne comme la nécessité de l'autre rive, un lac - épiderme liquide ténébreux, dangereux en son fond - qu'il faudra traverser à deux. À cet égard, il est une séquence (celle de l'acte amoureux) qui est une pure réminiscence de *Sombre*, tant la manière de filmer et de cadrer l'acte sexuel est proche dans les deux films. Lorsque Claire, la vierge, connaît sa première  *NUIT* avec Jean, le passeur et l'étrangleur, celui qui la révèle à la lumière de la jouissance, la *baptise* pourrait-on presque dire, lui ouvre la porte à une *Vita Nova*. Jean, filmé de dos, face au lac de *Sombre* porte en lui autant de ténèbres que de lumière à transmettre, malgré lui. « Dans son corps, un autre corps, grand impénétrable, muet, un mutisme tout puissant » [7]. Pour Hege et Jurgens, *la nuit sexuelle* qui les enveloppe semble rester en suspension, ne connaître aucun terme hormis celui de la sensation soufflée et captée par la caméra, corps cernés de noir, opacifiés en leur limite, *impénétrables*. L'acte sexuel est ici une constante qui interroge les forces descriptives et le lieu ultime de la présence des sensations, il est reconduit, violenté, nuancé et jamais achevé dans *Sombre*, *La Vie nouvelle* et *Un lac*.

Les différents champs sémantiques de l'enveloppe donnent à *Un lac* une note fondamentale : ils débordent la narration pour porter le récit vers les zones pures de l'imaginaire qui excèdent et protègent dans un même mouvement. Selon la belle formule de Jean Oury, « [o]n ne peut vivre que protégé par l'imaginaire et cette sorte d'enveloppe est nécessaire pour la mise en forme, la mise en

## 6. Vision reprise, à propos de Un lac de Philippe Grandrieux

---

consistance de toute existence ». C'est de cela qu'il s'agit pour chaque acteur du film, moins actif qu'« adepte bouleversé », à chacun de se heurter à son imaginaire pour sa propre survie et celle du personnage. Imaginer par exemple un amour capable de fracasser les montagnes pour pouvoir dire « je t'aime », tout bas. Mettre en situation un autre corps, aussi puissant que les montagnes alentours.

Au cinéaste de trouver le point aveugle de chacune de ses visions. Le cinéma de Philippe Grandrieux atteint à chaque film un point extrême, il est un déni au retrait et à la frilosité tant il se coltine au corps, aux affects, à la matière psychique, aux délires, aux vertiges ; tant il sait montrer combien il n'ait pas besoin d'aller chercher uniquement dans la nature, le sublime, la foudre, le tonnerre, l'ébranlement, car le corps à lui seul et sa caméra le montre, est un tumulte, une averse, un tremblement de terre, une érosion... Matière minérale ou organique, les cellules éclatent sous l'œil parfois myope de la caméra. « Le corps sous la peau est une usine surchauffée, et, dehors, le malade brille, il luit de tous ses pores, éclatés » [8]. Nul mieux que le cinéaste, qui est toujours au cadre, creuse dans les déficiences physiques pour en donner, en révéler les forces et la grâce. Il cherche à éveiller, à intensifier des sensations parfois jusqu'à la transe. Plus l'ombre est prégnante, plus la lumière sera forte ; la cécité rend le regard plus « voyant » et les crises d'épilepsie renforcent le souffle.

« Quel homme arrêtera le vent ? »

notes

[1] Baudelaire, « Obsession », *Les Fleurs du mal*, éditions Galimard, La Pléiade, 1975, p. 75.

[2] Expression de Luca Governatori, « Le Cri », *La Vie nouvelle, nouvelle Vision*, éditions Léo Scheer, 2005, p. 173. Dans son article, Luca Governatori interroge le cri, son origine à la lumière du film de Philippe Grandrieux : « Violence d'une lutte, la lutte du premier ordre ; celle de qui entreprend de se regarder et de regarder le monde » *ibid.*, p. 171.

[3] J'emprunte ce titre à l'ouvrage de Jean-Pierre George, *Le Diable et la licorne, Métaphysique du strip-tease*, éditions La Table ronde 2004 : « (...) Une histoire d'amour hors norme vécue et consommée dans l'espace et le temps du théâtre de la cruauté ». Il est remarquable à quel point la figure de Mélanie est proche de celle appelée L.M dans le roman de JP Georges. Femme fatale, sauvage et insoumise qui obsède jusqu'au supplice le personnage masculin.

[4] Chanson originale interprétée par Anna Mougladis (Mélanie) et Josh Pearson de *Lift to Experience*, écrite par Josh Pearson et Philippe Grandrieux.

[5] Gilles Deleuze, *L'Image Mouvement*, éditions de Minuit, 1983, p. 57.

[6] Raymond Bellour *in* le programme annonçant la rencontre entre le chercheur français et Philippe Grandrieux Dimanche 7 juin à 14h au CNP Odéon.  
[http://www.inattendus.com/association/projections/090605\\_verso.pdf](http://www.inattendus.com/association/projections/090605_verso.pdf), consulté le 12 août 2009. Je remercie Caroline San Martin pour la suggestion de cette citation.

[7] Extrait d'un poème de Yannis Ritsos, *Silence*, Yaros, 1968.

## 6. Vision reprise, à propos de Un lac de Philippe Grandrieux

---

[8] Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, éditions Gallimard, 1990, p. 92 : « Ainsi un paysage de Van Gogh à midi »...